

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 833

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925-1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

*The Times Literary Supplement* bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael  
Aufbruch in die Gegenwart

Begegnungen mit der Kunst  
und den Künstlern  
des 20. Jahrhunderts

Erweiterte Neuausgabe  
Herausgegeben von  
Hans-Jürgen Heinrichs

Suhrkamp

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Raphael, Max:*

Werkausgabe : 11 Bände in Kassette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

*Raphael, Max:*

Aufbruch in die Gegenwart :

Begegnung mit der Kunst und den Künstlern

des 20. Jahrhunderts /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Erw. Neuausg. – Frankfurt am Main :

Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 833)

ISBN 3-518-28433-9 kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Aufbruch in die Gegenwart. –

Erw. Neuausg. – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 833

Erste Auflage 1989

© Campus Verlag Frankfurt am Main und New York 1985

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Campus Verlags Frankfurt am Main und New York

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das

des öffentlichen Vortrags, der Übertragung

durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 94 93 92 91 90 89

# Inhalt

Vorbemerkung des Herausgebers . . . . .	6
Erinnerungen um Picasso . . . . .	14
C. G. Jung vergreift sich an Picasso . . . . .	21
Gespräch mit Rodin . . . . .	28
Das Erlebnis Matisse . . . . .	35
Cézanne und der Mont Sainte-Victoire . . . . .	48
Cézanne, von Brueghel inspiriert . . . . .	53
Vier Zeichnungen von Henri Laurens . . . . .	62
Max Pechstein . . . . .	69
Purrmanns Atelierecke . . . . .	85
Hodler . . . . .	95
Über dem Expressionismus . . . . .	102
Die Idee des Schöpferischen . . . . .	112
Der Tastsinn in der Kunst . . . . .	121
Über den Aufbau und Zusammenhang der Künste	131
Ein Jahrhundert französischer Karikatur . . . . .	141

## ANHANG

Picasso als Graphiker . . . . .	159
Zur modernen Malerei . . . . .	163
Der Expressionismus . . . . .	166
Textnachweise . . . . .	176
Register . . . . .	178

## Vorbemerkung

Paris 1911, 1912. Raphael sieht ein Bild Picassos, das ihn »bannte wie etwas, das vollkommen neu ist und doch die Erfüllung des tiefsten Wunsches«. Von nun an versucht er, die Objektivität der Form und den zur Gestalt und zur Erfüllung drängenden subjektiven Wunsch zusammenzusehen und am Werk selbst zu deuten. Er erkennt in Matisse und Picasso die großen Erneuerer. So wie er in Rodin den »Seher« bewundert, findet er in Matisse, den er sehr oft besucht, sowohl den aus der Inspiration lebenden Künstler wie auch den Deuter, der Kunst zu erschließen versteht. Wie er das Auge des Freundes Matisse sieht, spiegelt seine Imagination wider, aus der heraus er der Kunst und den Künstlern gegenübertritt: »Das Auge des Matisse war gleichsam der lebendig vibrierende Schnittpunkt von Wollen und Erleiden, von Innen und Außen, von Ding und Seele.«

Bei dem Expressionisten Max Pechstein spricht er vom »Temperament des Auges«. Zahlreiche Formulierungen, vor allem in seinen Überlegungen zum Expressionismus, verweisen auf seine Theorie von der triebhaften Natur des schöpferischen Menschen. Das Schöpferische wird lebensphilosophisch begründet und praktisch erläutert. Sein Gegenstandsbereich reicht von der »Zeitkunst« (Karikatur) bis zur Weltkunst, von der Plastik bis zur Zeichnung, von Tempeln und Kirchen bis zur Alltagsarchitektur.

Rodin lehrt ihn die Bedeutung der *Methode* im künstlerischen Prozeß, später wendet er diese Sichtweise vor allem auf Cézanne an; Picasso zeigt ihm die »einheitliche

Konzeption des Bildes« und Matisse, daß sich das Schaffen von dem erlebten Gegenstand unabhängig machen müsse.

In einem strukturalen Vergleich zweier Bilder, die auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben – Brueghels »Hochzeitstanz« und Cézannes »Stilleben mit Äpfeln und Orangen« – führt Raphael diesen Gedanken sehr viel weiter: von den Erscheinungen geht er auf Strukturen zurück und enthüllt das Modellhafte eines Bildes, indem er die vom Künstler geleisteten Transfigurationen und Transformationen nachvollzieht.

Zuweilen redet Raphael einer Genieästhetik und Theorie des subjektiv Schöpferischen<sup>1</sup> das Wort, um aber zugleich zu zeigen, daß der Kunstwissenschaftler keine anderen Möglichkeiten hat, an das Objekt heranzukommen: über den Nachvollzug der schöpferischen Produktion, gemäß den Formen unserer Anschauung und den Kategorien unseres Denkens. Wenn er sich dann wieder von Personenkult und Individualästhetik distanziert, ist er dennoch bereit, für den einzelnen Künstler und dessen Produktivität Partei zu ergreifen<sup>2</sup>, falls jemand versuchte, dessen Schaffen unter dem falschen Schein der Objektivität und Normalität zu entwerten: am Beispiel C. G. Jungs zeigt er gerade, wie dieser der »Schizophrenie seiner Klasse« zu entgehen versucht, indem er sie an Picassos Kunst festzumachen glaubt und damit letztlich die geistige Produktion von den Gesellschaftsverhältnissen ablöst. Raphael demaskiert C. G. Jung als Vertreter der Spießbürger, die die »privilegierte Ruhe ihrer Impotenz immer mit demselben Argument: dem Wahnsinn, der Krankheit des Künstlers« verteidigen. Raphaels Fazit: Der scheinbar enthüllende Kunstrichter und Therapeut wird zum Ent-

hüllten, der die kunstverständigen Menschen in ihrer Selbstgerechtigkeit stärkt und sich selbst als »metaphysische Phrasen dreschenden Spießbürger«, als »genial instinktlosen Anpasser« entlarvt.

Gegen die Angriffe auf seine eigene Theorie stellt er klar, wie er die expressionistische Malerei Pechsteins, dessen »unerhört expressive Formel« kunsttheoretisch zu bewerten weiß, ohne selbst expressionistisch zu denken. In einer Notiz zu einer Ausstellung von Ernesto de Fiori 1920 in Zürich betont Raphael den Zusammenhang von »Idee und Körper, Inhalt und Form«, der sich in Fioris »Wille zur reinen plastischen Form« ausdrücke; für ihn ist er der »geborene Antidadaist, -futurist, -expressionist, -kubist, – eben weil er Künstler ist.«<sup>3</sup> Carl Einstein spricht in dieser Zeit von *simultané* und meint das Zusammengehen von visionärem Schauen und gestalthafter Gebundenheit.

Im Zentrum der vorliegenden kunsttheoretischen Essays steht der Versuch, die Kunst als »die freieste und zugleich die notwendigste Tat des Menschen« zu zeigen, und – bezogen auf die Malerei – den Raum als bestimmende Kategorie zu exponieren, ohne daß Raphael hier explizit auf die kubistische Raumauffassung eingeht. »Frage den Maler vor allem nach seiner Raumbildung, nach dem Verhältnis der Dinge zum Raum, denn es ist das Eigentümliche der Malerei innerhalb der bildenden Künste, daß sie sich am Raum und durch den Raum an den Dingen realisiert.« Raphael zeigt zum Beispiel, wie der Raum bei Pechstein zum »Schema« wird und dadurch etwas »Offenes« erhält, während er anhand eines Bildes von Purrmann herausarbeitet, wie dieser »in der Materialität der Raumgestaltung selbst stecken bleibt«. Raphael korri-



giert dessen Bild, das er zuvor detailliert beschrieben hat, im Sinne einer »Bewältigung der Stofflichkeit des Raumaufbaus« – nachdem er den Wunschcharakter<sup>4</sup> dieser Essays in der Formulierung »Wenn ich Maler wäre« angedeutet hat.

Raphael war ein Intellektueller, der sich durch zwei Weltkriege hindurch sein Selbstverständnis bewahrte: das Leben philosophisch zu verstehen und ethisch zu begründen, die Kunstgeschichte als eine Wissenschaft zu begreifen und an der Kunst in ihrer gesellschaftlichen Funktion festzuhalten. Immer war Raphael ein Intellektueller im Exil. Längst bevor er 1941 in französische Internierungslager kommt, nach New York ins Exil geht und dort bis zu seinem Freitod am 14. Juli 1952 bleibt, lebt er außerhalb einer gesellschaftlich definiten Kultur, die ihm das Gefühl der Zugehörigkeit hätte geben können.

Ob in Picassos »mittelalterlicher Klosterzelle«, in Rodins zugleich patriarchaler, musealer und sinnlicher »Architektur« oder in Matisse's »mit Leben angefülltem Haus eines abgeschiedenen Schöpfers«, in der »Atelierecke« des Matisse-Schülers Purrmann oder gegenüber dem »bald stillen, bald lauten und brüllenden«, dem »vollkommenen Portraitisten des modernen Menschen« Max Pechstein, oder in den Bildgestalten Cézannes und Henri Laurens' – Max Raphael lebt um 1911 in der Atmosphäre der Ateliers, in den Räumen der Produktivität. Diese frühe Beziehung eines Zweiundzwanzigjährigen zu den Künstlern macht ihn frei; dieser später so einsame und depressive Mensch scheint in den Kunst-Werkstätten glücklich gewesen zu sein. Sie entsprachen seinem Ideal von geistiger und handwerklicher Produktion, von *Geist und Arbeit*,

das er sich im Verlauf seines Lebens immer mühsam konstruieren mußte: in seiner Tätigkeit als Lehrer an den Volkshochschulen oder an der Marxistischen Arbeiter-Schule.

Wenn er einmal in seinem Tagebuch notiert, sein Leben in Paris zwischen 1932 und 1940 sei die beste Zeit seines Lebens gewesen, so klingt dies – vergegenwärtigt man sich Raphaels Armut und seine gelebten Enttäuschungen – wie die Beschwörung dieses *ersten Paris*, eines *Paradies-Paris* (mitsamt seinen Männermythen und den zeitbedingten Impressionen, wie sie etwa in dem Matisse-Text vorkommen). Er hatte den unmittelbaren Kontakt zu den Künstlern seiner Zeit verloren, von einigen hatte er sich entfernt, andere waren gestorben, er hatte einen Weltkrieg und die Vorbereitung eines zweiten erlebt. Er empfand sich nahezu permanent als gescheitert.

In der Nähe zu den Künstlern, in der Ungeordnetheit der Ateliers, im Geruch der Farben, in der Präsenz der Sinne konnte sich Raphael in seiner lustvollen Beziehung zur Kunst erleben. Dieser Wunsch bestimmt ihn lebenslang, und in seiner Isolation bindet er ihn an Objekte und Räume: er mißt Tempel aus, beschreibt Kirchenräume, rekonstruiert Braques Raumgestaltung, notiert die Maße von Köpfen und Figuren; in den Bilder-Welten der Museen und Galerien verliert er sich und hält sich fest. Sein enger Künstler-Freund Alexander Gerbig war schon im I. Weltkrieg gestorben; mit den Künstlern der Zeitschriften, in denen er publizierte, stellten sich keine freundschaftlichen Beziehungen her, und die Bekanntschaft mit den großen Theoretikern seiner Zeit blieb ihm versagt. Vielleicht hätte sich Raphaels enge Beziehung zu Joachim Schumacher nach 1952 noch verstärkt, vielleicht wäre er

bei seiner geplanten Reise nach Europa<sup>5</sup> auf Neugierige und Interessierte gestoßen – auf ein drittes Paris, in dem er sich wieder hätte realisieren können. 1944 hatte Raphael in einem Brief an seine Frau geschrieben: »Das Leben ist eine furchtbare Sache, wenn man einmal den Kampf mit ihm da aufnimmt, wo die ungelösten Probleme beginnen und jeder Schritt, den man sich vorwärts tastet, ebensogut in den Abgrund führt wie zur Lösung und wo die Balance zwischen Erreichtem und Unerreichtem immer gleich groß bleibt, weil man mit jeder gelösten Frage ein Dutzend ungelöster findet. Wenn dies der Alltag ist, so können einem die ›großen‹ Zeiten wenig imponieren; sie vermehren das Chaos und erleichtern die zukünftige Formung, so hat man sie mit kaltblütiger Ruhe mitanzusehen und zu warten, bis man der Bestie den Hals abdrehen kann.«

Der vorliegende Band steht zwischen Raphaels *kunsttheoretischen* und seinen *autobiographischen Schriften*, die in dem Band *Lebens-Erinnerungen*. Briefe, Essays, Tagebücher, Skizzen versammelt sind. Raphael gelingt es, in den Texten der vorliegenden Sammlung den Bogen zu spannen von dem persönlichen Kunsterlebnis zur Kunsttheorie und Kunstwissenschaft, von den eigenen philosophisch bestimmten Lebensentwürfen zu den philosophischen Systemen. Trotz einer kaum überschaubaren Breite in seinen Interessen und Forschungen (neben Philosophie und Kunstgeschichte sind es Literatur, Architektur und Archäologie, Mathematik und Physik) gibt es doch eine lebenslange Konzentration auf einige Grundgedanken (wie die Frage nach der ethischen Selbstbestimmung des Menschen), auf einige Künstler

und deren Hauptwerke (wie Flauberts *Education sentimentale*, Picassos »Guernica«, Cézannes »Mont Sainte-Victoire« oder Corots »Römische Landschaft« und auf zentrale Strukturprinzipien der Bildenden Kunst (wie die Farb- oder Raumgestaltung). Ein Künstler taucht dabei nur am Rande auf: Georges Braque, dem Raphael eine umfangreiche Arbeit »Braques Raumgestaltungen« widmete, die (von ihm kurz vor seinem Tod abgeschlossen) der Braque-Arbeit von Carl Einstein an die Seite zu stellen ist.

Jetzt, da die Bände *Aufbruch in die Gegenwart*, *Lebens-Erinnerungen* und *Raumgestaltungen* vorliegen, zeichnen sich die Konturen eines Werks ab, das neben dem literarisch glanzvolleren Œuvre eines Walter Benjamin, Max Horkheimer oder Ernst Bloch so lange vernachlässigt worden ist und doch in der Bedeutung der mitgeteilten Erfahrungen und Gedanken keinen Vergleich mit seinen berühmt gewordenen Zeitgenossen scheuen muß. In einem bislang unveröffentlichten Brief charakterisiert Max Horkheimer Raphael als einen »Menschen von wirklicher geistiger Leidenschaft und zugleich von einer Distanziertheit allem Betrieb gegenüber, wie man sie nur selten findet.«<sup>6</sup>

## Anmerkungen

- 1 »Nur die volle Anerkennung des schöpferischen Menschen in seiner Eigentümlichkeit wird den schöpferischen Prozeß der Lebensentwicklung begreiflich machen . . . Das Genie ist ein Sammelspiegel, in dem das auseinander strebende Leben sich zu einer Einheit konzentriert, wo Zwang und Freiheit, natürliche Gebundenheit und freier Wille, Sein und Werden, Innen und Außen, Totalität und Einzelheit zu einer Harmonie vereinigt ist, welche Form gewinnt, ohne Schein zu sein und die Totalität der Welt in einem einzelnen Organismus darstellt.« (vgl. im vorliegenden Band, S. 118f.)
- 2 Vgl. auch Raphaels Formulierung in seinem Purrmann-Aufsatz (S. 94): » . . . was ich Ihnen allein aus dem allgemeinen Gesetz als notwendig ableiten und begründen kann, ohne ihre individuelle Natur zu vergewaltigen.«
- 3 Nach einer Reihe von kunsttheoretischen Essays (über »Schillers Ästhetik«, »Die Wertung des Kunstwerks« oder »Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet«) in der Zeit zwischen 1914 und 1917 publizierte Raphael in den folgenden Jahren bis 1920 mehrere kleinere Ausstellungsbesprechungen (zu de Fiori, Alexander Gerbig, Wiegele und Tscherner). Raphaels Hauptkriterium war die »lebendige Empfindung des Malers« und der »künstlerische Organismus« des Werkes. Der lebensgeschichtliche Hintergrund dieser Überlegungen wird erstmals durch Raphaels »Notizbücher« deutlich, die in dem Band *Lebens-Erinnerungen* veröffentlicht wurden.
- 4 In Raphaels Werkstattgesprächen, die er 1931–32 in der Davoser Revue publizierte, steht ein Aphorismus, der Raphaels Sehnsucht nach einem anderen Beruf einordnet: »Jeder Mensch lebt nur aus der Freude seines richtigen, in der Klage seines verfehlten oder in der Sehnsucht seines noch nicht gefundenen Berufes.«
- 5 Im Herbst 1952 wollte Raphael vor allem nach Frankreich reisen, um seine Studien zur französischen Höhlenmalerei fortzusetzen. Schumacher hat sich sehr für Raphaels Arbeit, speziell auch für seine archäologisch-kunstgeschichtlichen Forschungen interessiert, wie ein ausführlicher Brief Schumachers zu einem Manuskript Raphaels über die Osterinseln zeigt.
- 6 Der Briefwechsel aus dem Horkheimer-Nachlaß ist in dem Band *Lebens-Erinnerungen* enthalten.

# Erinnerungen um Picasso



*Picasso in seinem Atelier Bateau-lavoir, 1908*

An einem Vorfrühlingstag des Jahres 1911 lockte es mich von den großen Boulevards weg in eine mir unbekannte Seitenstraße. In einem Schaufenster fand ich ein kleines Bild, das mich vollständig bannte wie etwas, das vollkommen neu ist und doch die Erfüllung des tiefsten Wunsches. Ich weiß nicht, wie lange ich es ruhig betrachtet habe, ich wurde aufgeschreckt durch Gesten, die heftig in der Luft herumfuhren, durch aufgeregte Schimpfworte von Menschen, die mich anstarrten. Ich floh aus dieser bedrohlichen Ansammlung in den Laden, dessen Besitzer solche Szenen gewohnt schien.

Es wurde mir auf meine Bitte noch ein Bild dieses Malers gezeigt, ein zweites wurde abgelehnt. So mußte ich am nächsten Tag wiederkommen, am übernächsten und so viele Wochen hindurch. Mehr als ein Bild bekam ich nicht zu sehen, dagegen einige Alben mit Photographien. Bis eines Tages zwei Männer in den Laden kamen. Nach einer ironischen Bemerkung des Kunsthändlers drehte sich der eine von ihnen um und sah mich scharf an.

»Wollen Sie zu mir ins Atelier kommen?« Er schrieb mir seine Adresse auf eine Visitenkarte.

»Donnerwetter«, sagte nachher der Kunsthändler, »da hat Ihnen Picasso ja die Adresse des Ateliers gegeben, in dem er sonst keine Besuche empfängt!«

Damit war ich bei Kahnweiler »arriviert«.

Das Atelier Picassos war ein weißgetünchter, fast leerer Raum. An einer Wand hing ein Ständer, vollgefüllt mit Pfeifen. Nachdem wir uns gegenseitig vergeblich auf den einzigen Stuhl komplimentiert hatten – ich glaube, es war ein alter roter Plüschsessel, dessen viertes Bein nicht ganz fest war – setzten wir uns auf den Boden vor die Staffelei,

auf der ein kleines, sehr minutiös gemaltes Bild stand. Nie vorher und nie nachher habe ich in einem Atelier so stark den Eindruck einer mittelalterlichen Klosterzelle gehabt.

Picasso war nach seinem Körperbau alles andere mehr als ein Mönch. Aber seine Worte bestärkten doch den Eindruck des Raumes: er sprach – das wenige, was er sagte – wie jemand, der eine ganz geschlossene und schwer errungene Vorstellungswelt als bekannt voraussetzt, d. h. wie ein tief Einsamer. Ich hörte einige abgerissene Brocken aus einem jahrelangen Monolog, der wohl niemandem außer Picasso selbst – und vielleicht Braque – verständlich war.

So entschloß ich mich zu fragen. Schroffe Ablehnung eines jeden Zusammenhanges mit Cézanne. Raffael über und gegen Lionardo, weil man bei Raffael messen könne, wieweit es von der Oberlippe zum Nasenansatz sei, bei Lionardo nicht. Begeisterung für Ingres (schon damals!). Ausbruch gegen die Kubisten. Es war nicht leicht, sich daraus ein einheitliches, mit den Werken zusammenstimmenes Bild zu formen.

Später habe ich ihn in seinem andern Atelier besucht und viel besser verstanden. Es sah dort aus wie in einer Rumpelkammer oder einem Trödeladen: eng, vollgestopft mit Bildern, Plastiken – er besaß hervorragende Negerskulpturen! – und allen möglichen Gegenständen. Auf dem Geflecht eines Rohrstuhles lag eine Kartoffel. Er demonstrierte mir, daß er dieses bestimmte und konkrete Rohrgeflecht, diese bestimmte und konkrete Kartoffel malen wolle. Er fuhr mit einem Bleistift, in einer nicht zu beschreibenden Weise, um die Kartoffel herum. Es war ganz deutlich sichtbar, was er wollte: aus der Raumdynamik zur Statik des Gegenstandes kommen. Picasso war



schon damals besessen von einem Willen zur Wirklichkeit, zur Plastik, zur Gegenständlichkeit; nur sollte diese Realität aus der einheitlichen Konzeption des Bildes herauswachsen und nicht beschrieben, sondern aus den Raumgesetzen gebaut (nicht konstruiert) werden. Aus diesem Willen zur Wirklichkeit erklären sich seine Klebereien und die Schablonenbuchstaben. Alle meine Argumente konnten ihn damals nicht davon überzeugen, daß damit eine zweite und fremde Realität hinzukomme und daß an dieser Gegensätzlichkeit die Einheit des Bildes zerbrechen müßte. Man sieht daraus, wie falsch es ist, sich einen »abstrakten« Picasso zu konstruieren und dann von dauernden Umfällen und Wandlungen zu sprechen »pour épater le bourgeois«.

Ich bin persönlich nie einem zweiten Zeitgenossen begegnet, dem ich so wie diesem vom ersten Augenblick an die Kraft zutraute, alle geistigen Probleme zu tragen und auszutragen.

Ich wollte die Werke Picassos sehen, die Vollard erworben hatte. Er behauptete, keine zu besitzen. Ich kam am nächsten Tag mit einer Visitenkarte des Künstlers. Vollard verschwand im Keller und brachte endlich ein (wenig überragendes) Bild aus der blauen Periode, die mich schon damals nicht sonderlich interessierte. Er weigerte sich, mir irgend ein späteres Bild zu zeigen. Später hörte ich folgende Begründung: den Malern und Schriftstellern dürfe man keine guten Bilder zeigen, sie reden und schreiben darüber, und dann kann man die schlechten nicht mehr verkaufen.

An dem energischen Willen des Händlers endete das geistige Recht des Künstlers auf sein Produkt. Erst später

wird man endlich erfahren, welche Schätze dieser Geizhals in seinem Keller der Mitwelt entzogen hatte. Wem? Seien wir ehrlich: den Spekulantenhändlern, den Neureichen, den . . . Welcher Balzac wird das beschreiben?

In dem einen Atelier Picassos hing dicht am Fenster die »Marguerite« von Matisse, als sollte die Dürftigkeit dieses Bildes ganz besonders scharf ins Licht gerückt werden.

»Lieben Sie denn dieses Bild?« fragte ich erstaunt.

»Was wollen Sie, Matisse ist mein Freund!«

Später, an einem seiner anregenden Montag-Nachmittage zeigte Matisse den Steins und mir Zeichnungen, die er aus Afrika mitgebracht hatte. Zu einem Blatt sagte er: Picasso hätte das so gemacht und zeichnete es auf. Der Respekt in seiner Stimme war unverkennbar. Wenn man heute die ganze Zeit überblickt, muß man wohl sagen, daß Matisse durch Picasso nur irritiert worden ist, während dieser von Matisse viel gelernt hat. Auch darin zeigt sich, daß Picasso der größere ist. Aber sie waren die einzigen, die man – bei aller Verschiedenheit und allem Abstand – überhaupt nebeneinander nennen konnte. Und sie haben das beide gewußt.

Die liebevollste und persönlichste Picassosammlung besaß damals Uhde, und er machte sie auf die gastlichste und lebenswürdigste Weise zugänglich. Hier war ein einzelner Deutscher der Gesamtheit – auch der Gesamtheit der deutschen Kunstfreunde – weit voraus, und es ist tief betrüblich, daß noch immer kein deutscher Kunstbeamter die Verständnishöhe dieses Liebhabers erreicht hat. Wie groß aber damals die Kluft zwischen ihm und den be-

amteten Kunstgelehrten war, dafür will ich nur eine von vielen Begebenheiten anführen, ein Wort Burgers, zu dem stets hilfs- und lernbereiten Hagelstange:

»Nicht wahr, Herr Kollege, Sie werden sich gewiß auch hüten, über Picasso zu schreiben, Ihnen ist Ihre Stellung auch zu lieb!« Kaum ein Jahr später hatte er es selbst getan. Wenn er tatsächlich die Konjunktur für gekommen geglaubt hat, dürfte er sich schwer geirrt haben; denn noch später schrieb mir Wölfflin, daß Picasso ihn nicht interessiere.

Die nichtbeamteten Kunstgelehrten und selbst die Händler hatten ein besseres Verständnis. Es ist unmöglich, den ganzen Unsinn der Scheffler, Meier-Gräfe e tutti quanti aufzuzählen. Hier nur das Ende eines Gespräches mit Paul Cassirer.

Er: »Aber was wollen Sie mit diesem Porzellanmaler, der kann Ihnen doch nichts bedeuten?«

Ich: »Wenn ich all das Geld hätte, das Sie an diesem Porzellanmaler nicht verdienen werden, wäre ich reicher als Sie.«

Dieses Gespräch fand auf der ersten größeren Picassoausstellung in Deutschland statt, der des Sonderbundes 1912 in Köln. Der Raum mit den Bildern Picassos war ein Studiensaal menschlicher Gefühlsausbrüche: erhabenste Überlegenheit, Ironie, Hilflosigkeit, Wut, Empörung, Haß... Irgend jemand – ich vermute Flechtheim – hatte das Gerücht verbreitet, ich kenne Picasso und könne alles sozusagen aus erster und bester Quelle erklären. Ich wurde unhöflich, ich wurde grob, aber schließlich mußte ich abreisen, denn es war unmöglich, in diesem Raum zu arbeiten. Heute denke ich gern an diese Zeit zurück; es war das erste und leider wohl auch das letzte Mal, daß Picasso

aufrüttelnd in Deutschland gewirkt hat. Damals schieden sich zwei Generationen, und die unsere ahnte noch nichts von ihrem Schicksal, gräßlich verstümmelt zu werden.

Nun wird jeder vermuten, daß ich mindestens ein Dutzend Picassobilder besitze, da ja damals die Preise niedrig waren. Ich kann aber nur erzählen, wie ich um das einzige Bild gekommen bin, das ich kaufen wollte. Es war das erste, das ich bei Kahnweiler im Schaufenster gesehen hatte. Es stellte ein Blatt Papier, ein Tintenfaß und einen Federhalter dar. (Wo ist es geblieben? Ich glaube noch heute, daß es das schönste war!) Es kostete 200 Frs. Ich schrieb an meine Verwandten, Freunde und Bekannten. Als endlich einer sich entschlossen hatte, kostete das Bild 300 Frs. Ich schrieb, schrieb, schrieb, ich schickte ein Photo nach dem andern. Die Antwort: ich sei verrückt, wenn ich das gut fände; man solle lieber eine Irrenhauskur für mich als das Bild bezahlen. Da ging ich resigniert zu Uhde und sagte, er möge das Bild kaufen. Aber es war nicht mehr verkäuflich, Kahnweiler hatte es indessen in seine Privatsammlung gehängt.

Ich habe Picasso seit 1913 nicht wieder gesprochen, aber er ist der einzige von allen lebenden Künstlern geblieben, dessen Werk und Persönlichkeit mich nie wieder verlassen hat. Er war der Führer eines Teils seiner Generation. Er gab den Rhythmus an und die Wege, die dann auch die unsern wurden. Nicht, weil er sie angegeben hatte, sondern weil sie eine solche Gesetzmäßigkeit in sich trugen, daß sie sich auch an uns erfüllen mußten. Wie weit sich auch in den zwanzig Jahren die individuellen Differenzen herausgebildet haben, wir verehren noch immer in ihm die stärkste künstlerische Potenz unserer Zeit.

## C. G. Jung vergreift sich an Picasso

Es war unvermeidlich, daß das während der Zürcher Ausstellung oft zu hörende Wort von der »Verrücktheit« Picassos einmal öffentlich ausgesprochen und »fachmännisch« begründet werden mußte. Kein Geringerer als C. G. Jung hat sich auf Veranlassung von »maßgebender Seite« dieser Aufgabe unterzogen (»N.Z.Z.« Nr. 2107), um festzustellen, daß Picasso schizophran sei. Da Jung und Picasso, jeder in seiner Art, stärkste Exponenten der bürgerlichen Geistigkeit der Gegenwart sind, bekommt eine solche Feststellung eine soziologische Bedeutung, die festgehalten zu werden verdient.

Jung beginnt mit dem ausdrücklichen Vorbehalt, daß er »nichts zur Frage seiner (d. h. Picassos) ›Kunst‹, sondern bloß zur Psychologie seiner Kunst etwas zu sagen habe«. Aber ist dieser Vorbehalt nicht tatsächlich eine Verlegenheit und diese eine Verschleierung? Was bleibt von der Psychologie eines Künstlers, wenn man die Tatsache abstreicht, daß er ein Künstler ist, wenn man das konkrete Phänomen in eine abstrakte Vorstellung verwandelt? Oder tiefer gefragt: wovon legt es Zeugnis ab, daß ein Psychologe den produktiven Akt von dem Wesen eines produktiven Menschen abzieht wie eine äußere Haut, als seien der zu formende Inhalt und die formende Kraft zwei völlig verschiedenartige Dinge? Einmal dafür, daß Jung die bildkünstlerische Formensprache überhaupt nicht versteht, daß er sich mit der größten Leichtfertigkeit an eine

Arbeit macht, für die ihm jede persönliche Eignung und Sachkenntnis fehlt. Dann dafür, daß Jung um den Preis der Schizophrenie der Inhalte die schöpferische Kraft seiner Klasse glaubt retten zu können. Aber das ist eine Täuschung des so verachteten Bewußtseins, eine Verschleierung der »Tagwelt«. Da die gestaltende Kraft an die zu gestaltenden Inhalte gebunden ist, sagt Jung in Wirklichkeit nichts anderes, als daß diese unter die Kategorie des professionell zu behandelnden Patienten fällt. So muß er die »Kunst« Picassos in Anführungsstriche setzen, nicht weil es Picasso an Genie fehlt, sondern weil die schöpferische Kraft der Klasse bereits suspekt, von der historischen Wirklichkeit in Anführungsstriche gesetzt ist.

Diesem soziologischen Zwang glaubt Jung sich selbst enthoben. Aber er macht es nicht schwer, den persönlichen Wahn des Professionalisten, nur er selbst habe sich aus der Schizophrenie der Klasse gerettet, nur er stehe über ihr und könne sie deshalb heilen, als das bloßzustellen, was er in Wirklichkeit ist. Denn nicht nur die Aufspaltung in Psychologie und Kunstwissenschaft, die gar nicht durchgehalten werden kann, ist »Symbol« seiner verschleiernden Verlegenheit, sondern vor allem die Art, wie er den Zusammenhang zwischen dem Individuum Picasso und seiner Bedeutung als Zeiterscheinung zwar sieht, aber nicht deutet. Dazu hätte freilich nicht eine Abspaltung der Soziologie von der Psychologie genügt, sondern es wäre die Fundierung des Psychischen durch das Soziale (der geistigen Produktion durch die materielle und durch die Gesellschaftsverhältnisse) nötig gewesen. Schon die oberflächlichste Analyse und die naheliegendsten historischen Vergleiche hätten dann ergeben, daß die »Schizophrenie« Picassos der Ausdruck einer krisenhaf-

ten Zeit ist, daß in Krisenzeiten immer bestimmte Spaltungstypen die ideologischen Repräsentanten liefern, nämlich diejenigen Spaltungstypen, die das Bedürfnis nach Normen – da ja die alten Normen ausfallen – auf handgreiflichste befriedigen. Es genügt, auf Dürer hinzuweisen, der – trotz aller unbewußten Beschönigung und falschen Wertungen seiner kunsthistorischen Interpreten – dieselbe Spaltung in nebeneinanderliegende Gegensätze, denselben mathematischen Normwillen, denselben Mangel an dialektischer Vereinigung der Gegensätze zeigt. Der Unterschied ist ein gradueller, d. h. genauer: alle qualitativen Verschiedenheiten erklären sich aus der Entwicklung, welche die dem Frühkapitalismus schon immanenten Gegensätze bis zur Epoche des Monopolkapitalismus durchlaufen haben. Die Verkennung dieser soziologischen Zusammenhänge – ihrerseits verursacht durch die Klassenbedingtheit von Jung und selbst ein »Spaltungssymbol« – treibt den Gelehrten eben dahin, wo er Picasso sucht: in ein dem Außen entgegengesetztes Innen, in ein absolutes Jenseits des Bewußtseins, in eine Metaphysik, die zwingt, aus der richtigen, aber auf der Hand liegenden Beobachtung falsche Schlüsse zu ziehen: schizothym und schizophren zu verwechseln, d. h. die gesunde und die kranke Spaltung, und aus dem relativen Unterschied von innerem und äußerem Sinn eine absolute Trennung zu machen.

Damit bin ich an den reaktionären Kern der Theorie von Jung gekommen. Niemand, der die Tatsachen respektiert, wird leugnen, daß es einen innern Sinn gibt. Aber Jungs Theorie dieses innern Sinnes ist eine reine Fiktion. Denn es ist falsch, daß das Bewußtsein »nur Abbilder der allgemein gesehenen Gegenstände enthält, welche not-

wendigerweise so aussehen müssen, wie es der allgemeinen Erwartung entspricht«. Die Bewußtseinsbilder selbst sehr naturnaher, weltzugewandter Künstler (z. B. Cézannes, Courbets, der Impressionisten) haben der »allgemeinen« Erwartung so wenig entsprochen, daß sie eine ganze Generation viel mehr schockiert haben als heute Picasso. Die »allgemeine« Erwartung ist eben nichts anderes als die höchst konkrete Erwartung der hinter der materiellen und geistigen Entwicklung zurückbleibenden unproduktiven Kleinbürgermasse. Seitdem diese durch die demokratische Entwicklung des Kapitalismus zum scheinbaren Richter über die geistige Produktion berufen ist, verteidigt sie die privilegierte Ruhe ihrer Impotenz immer mit demselben Argument: dem Wahnsinn, der Krankheit des Künstlers.

Falsch ist ferner, daß die Inhalte des innern Sinnes »keiner äußern Erfahrung mehr entsprechen«. Sie sind vielmehr nur Umbildung der Formen und ihrer Beziehungen, welche die Außenwelt hergibt. Falsch ist, daß der innere Sinn »von hinten affiziert« wird, wenn darunter irgend etwas anderes als Vergangenheit zu verstehen ist. Richtig ist, daß der sogenannte innere Sinn nichts anderes ist als die Reaktionsfähigkeit des ganzen sinnlichen Organismus, die entwickelte Form des ursprünglich einen Sinnes, aus dem sich die konkreten Sinnesorgane im Kampf mit der Umwelt allmählich herausdifferenziert haben. Falsch ist, daß bei einem Künstler, der diesen Namen noch irgendwie zu Recht trägt, wie Picasso, innerer und äußerer Sinn prinzipiell und absolut verschiedenartig sein können. In Wirklichkeit geht der Prozeß des sinnlichen Erlebens dauernd von den spezifischen Funktionen der einzelnen Sinne zu der Totalität des inneren Sinnes und



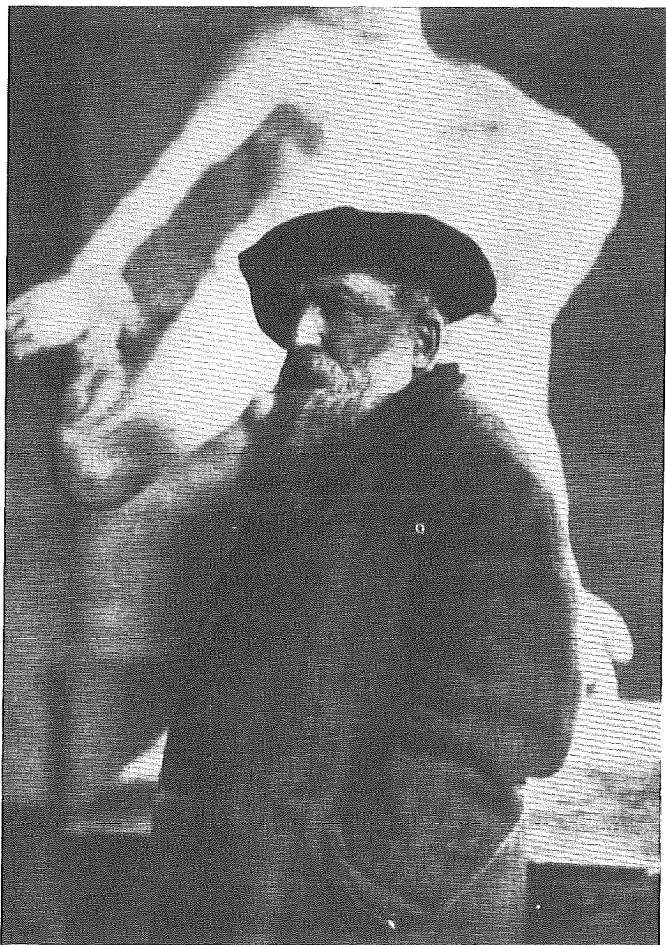
umgekehrt. Weshalb auch alle Bilder des äußern Sinnes, von der einfachen Farbe bis zu einem Gemälde von Eyck oder Courbet »symbolhafte« Bedeutung haben – wobei aber das Wort »Symbol« jeder metaphysischen Bedeutung zu entkleiden und in eine rein methodische zu verwandeln ist. Wenn vom Standpunkt der medizinischen Psychologie gilt, daß die Unterbrechung des prinzipiellen Zusammenhanges zwischen äußerem und innerem Sinn ein Symptom der Krankheit ist (ähnlich wie die Unterbrechung zwischen Sinnen und Verstand), so ist festzuhalten: bei Picasso ist eine so radikale Zerschneidung nicht nur nicht vorhanden, sondern seine ganze Entwicklung erklärt sich daraus, den Zusammenhang in möglichster Eindeutigkeit zu suchen – innerhalb der Grenzen, die ihm hierin aus soziologischen Gründen gezogen sind.

Aber ich will nicht Picasso verteidigen – er hat es ganz und gar nicht nötig. Ich habe nur zeigen wollen: wenn die Merkmale, die Jung von der Schizophrenie gibt, diese wirklich erschöpfen würden, dann wäre Jung wesentlich schizophrener als Picasso. Denn seine Theorie zeigt nicht nur die gleiche, sondern eine viel größere Aufspaltung zwischen äußerem und innerem Sinn, zwischen Bewußtsein und unbewußter Psyche, zwischen Seelischem und Sozialem, zwischen Wirklichkeit und Metaphysik. Aber es gibt darüber hinaus einige sehr wesentliche und interessante Unterschiede. Zuerst den persönlichen, daß Jung um die Aufspaltung bei Picasso eine sichere Gewißheit zu haben glaubt, während er sich einbildet, daß Picasso sie von ihm – Jung – und von sich selbst nicht hat. Das ist eine gar zu simple Unterschätzung der Intelligenz Picassos. Die angebliche Schizophrenie Picassos entzieht sich gerade wegen der Größe des bewußten Intellektes, der in

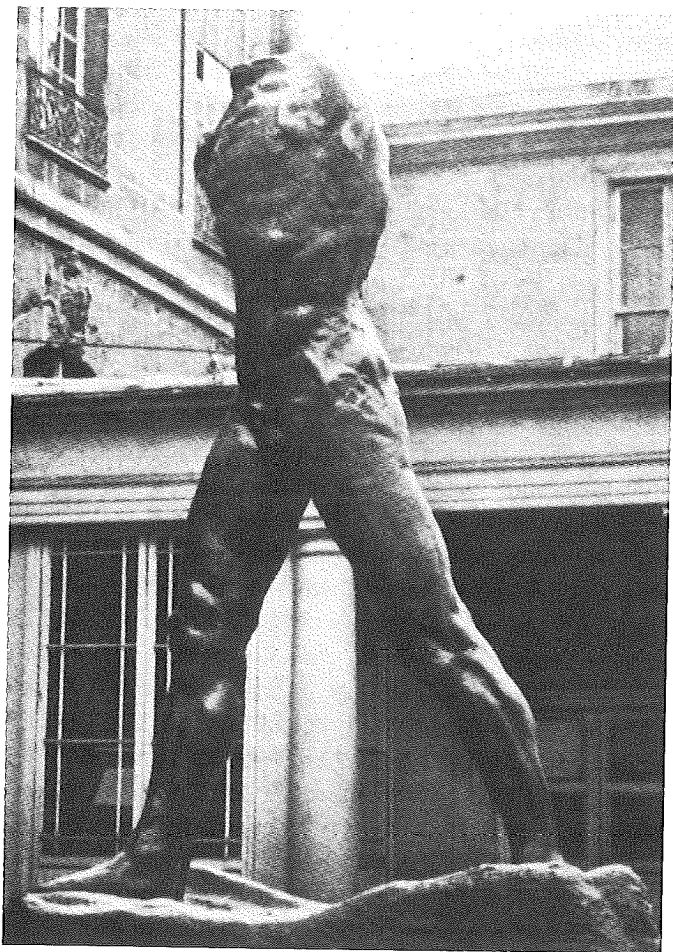
Spannung zum Unbewußten steht, dem Begriff der Krankheit. Ein zweiter Unterschied ist nicht weniger Schein. Jung behauptet von seinen Patienten, von Joyce und Picasso, daß die symbolischen Bilder des innern Sinnes sich dem Betrachtenden verschleiern, während er offenbar in seiner Theorie die Enthüllung sieht. Was Picasso anbetrifft, so wird jeder für die Kunst sensible, den indirekten Weg alles Kunstschaffens kennende Betrachter gerade das Gegenteil behaupten müssen: daß Picasso seine inneren Bilder in der aufdringlichsten Weise plakatiert – und zwar meistens eine faustdicke und fast unerträgliche Sentimentalität. Es ist also für den, der Kunstformen zu lesen versteht, keine Enthüllung nötig. Und die sogenannte Enthüllung der sich angeblich verschleiernenden Bilder Picassos durch Jung ist gar keine Enthüllung, sondern eine neue, noch stärkere Verhüllung in eine nebulose Metaphysik, viel unverständlicher und banaler zugleich als die Bilder Picassos. Eine Verhüllung, die sich aufdringlich als professionelle Therapeutik plakatiert und nichts ist als Abschaum altehrwürdiger Metaphysiken und ihrer Praktiken. Das Wesentliche dieses Unterschiedes zwischen Picasso und Jung liegt darin, daß Picassos Arroganz in gewissem Sinne die natürliche Naivität des Produzierenden hat, die Jungs dagegen den Hautgout des sich selbst betrügenden Bewußtseins. Und auch in diesem Sinne ist Jung eine Steigerung über Picasso hinaus in demselben Maße, wie seine geistige Produktionskraft hinter ihm zurückbleibt. Diese Differenz der schöpferischen Niveauhöhe führt zum dritten – einem soziologischen Unterschied. Picasso schafft ohne jede Rücksicht auf die Wünsche des Publikums, getrieben allein durch die diskrepanten Probleme, die die moderne Entwicklung ihm stellt.

Jung dagegen biedert sich banausisch jenen Spießbürgern an, die ihre zahlungsfähige Impotenz zum Maßstab aller Dinge machen, er stellt sich ihnen mit seinem Namen und seinem Wissen zur Verfügung, um sie zu rechtfertigen. Damit aber, daß er einigen zehntausend kunstunverständigen Menschen das Stichwort zu ihrer Selbstgerechtigkeit gab, scheidet Jung aus der Reihe derer, die ihre Zeit geistig bewältigen wollen. Der Enthüllende wird zum Enthüllten. Und was wir sehen, ist die wilde Flucht eines metaphysischen Phrasen dreschenden Spießbürgers, d. h. zu den Kitschfilmen, die die Konflikte des heutigen Alltags, die Selbstentfremdung des Menschen unter dem Zwang der ökonomischen Verhältnisse, in einen kleinbürgerlich frisierten Sonntag auflösen, zu Banalitäten, mit denen Picasso trotz seiner immer stärker werdenden Reaktion freilich nicht das geringste zu tun hat. Und darum wird lange vor dem »schizophrenen« Picasso diese Psychologie an ihrer banausischen Feigheit, an ihrer geradezu genial instinktlosen Anpassung an die impotenteste Klasse ersticken.

# Gespräch mit Rodin



*Auguste Rodin*



*Rodin, Der Schreitende*

Im Frühjahr 1912 durfte ich Rodin besuchen – in den hohen Räumen, die damals sein Atelier waren und heute sein Museum sind. Es war zu jener Zeit nicht leicht, Rodin zu sprechen, und nur eine Empfehlung meines stets hilfsbereiten Lehrers Georg Simmel hat mir den Zugang geöffnet. Die Herzlichkeit, mit der mir Rodin über seinen »berühmten Freund« schrieb, bewies, wie eng die menschliche Beziehung zwischen den beiden gewesen sein muß.

Rodin war der erste große Künstler der Impressionistengeneration, den ich kennenlernte, und er ist der letzte geblieben. Es war nicht ein inneres Bedürfnis sondern der Auftrag eines Verlegers, der mich zu einer Begegnung mit Rodin führte. Ich hatte seine Werke, soweit sie öffentlich zugänglich waren, sehr eingehend studiert; denn da niemand etwas von den Plastiken Degas' wußte, galt Rodin als Repräsentant impressionistischer Bildhauerei. Die Grenzen seines Stils und seiner Kunst, seiner Generation und seiner schöpferischen Kraft waren mir vollständig klar und nicht zuletzt durch ihn selbst, da er mich durch sein Buch *L'Art* so nachdrücklich auf Houdon gewiesen hatte. Die Arbeit, die ich über ihn geschrieben hätte, wäre eine kritische geworden, eine Abrechnung. So erklärt es sich vielleicht, daß mir erst in dem Augenblick, wo ich vor dem Hotel Biron stand, bewußt wurde, daß ich zum ersten Male an die Tür des bereits legitimierten Ruhmes pochte. Aber ich vermochte auch dann nicht, mir Erregung zu suggerieren – so stark ist in einem Zweiundzwanzigjährigen das Ideal der Vollkommenheit, die Gewißheit der neuen Generation und das Bewußtsein von der Relativität aller früheren menschlichen Entscheidungen.

Bis der Sekretär mich gemeldet hatte, blieb mir Zeit

genug, um die besondere Mischung aus Sinnlichkeit, Askese und Werkheiligkei aufzufassen, die die Lebensatmosphäre Rodins war. Die Aquarelle an den Wänden, die Plastiken im Raum kontrastierten und harmonisierten zugleich mit dem Stil der Architektur: sie lagen wohl noch in seiner Linie, aber wie ein letzter schwacher Ausläufer. Noch ehe ich diesen Zwiespalt recht begriffen hatte, erschien Rodin: auf einem unersetzten Körper ein großer Kopf, der durch den weißen Bart noch größer wirkte – die Gestalt eines Patriarchen. Die Augenlider waren geschlossen, und er hat sie während der ganzen ersten Hälfte des Gesprächs nicht geöffnet. Aber ich fühlte deutlich, daß er durch sie hindurch – nicht nur sah, nein, bis ins Innerste der Gedärme schaute. Und sofort hatte er seinerseits auch mich in eine Distanz gestellt. Zwei Generationen standen sich gegenüber. Wie würde man sich verständigen können?

»Mein sehr teurer und verehrter Freund Simmel hat mir mitgeteilt, Sie wollten ein Buch über mich schreiben. Warum wollen Sie das? Es sind so viele Bücher über mich geschrieben worden, und alle sind schlecht. Man macht eine Biographie, man zählt die Werke auf, man phantasiert, philosophiert – aber das alles ist dumm und oberflächlich.«

»Ich gestehe, daß auch mich die sogenannten Kunstbücher nicht befriedigen, denn sie handeln nicht von der Kunst. Aber Sie haben es doch besser getroffen als alle andern Künstler, über Sie existiert das Buch von Rilke.«

»Oh, Rilke ist ein Dichter!«

Eine abfallende Handbewegung sagte mir, daß dieses Thema indiskutabel sei.

»Wenn man über mich ein gutes Buch schreiben will,

*muß man über meine Methode schreiben und über nichts anderes.* Um über meine Methode zu schreiben, genügt irgendein beliebiges Werk von mir. Schauen Sie sich im Luxembourg eines der Portraits genauer an. Wenn Sie daraus meine Methode entnehmen können, dann schreiben Sie, es wird gut werden. Sonst lassen Sie es. Es gibt ja so viele schlechte Bücher über mich.«

Eine Überraschung, ja fast ein Schreck, so gut erkannt zu sein, meine eigenen Ideen und meine Arbeitsweise so klar aus dem Munde des Andern ausgesprochen zu hören, hinderte mich, ihm zu sagen: »Eben das habe ich in den letzten Monaten getan. Ich glaube, nicht nur über das Wesen sondern auch über die Grenzen Ihrer Methode schreiben zu können. Der Text ist fast fertig. Die 200 Photographien verlangt nur der Verleger, ich habe mit dieser Mannigfaltigkeit und Buntheit nichts zu tun.« Mein Staunen, das Wort »Methode« aus dem Mund Rodins zu hören, war so groß, daß ich nur den einen Wunsch hatte, ihn zu weiteren Aussagen zu reizen. Und so sagte ich fast das Gegenteil:

»Gut, aber Sie werden zugeben müssen, daß das nur ein Teil der Aufgabe des Schriftstellers ist. Ein Künstler entwickelt sich im Laufe der Jahre. Neue Stoffgebiete und neue Probleme tauchen auf, die Methode vervollkommen und ändert sich.«

»Das alles ist Literatur«, unterbrach er, »damit füllt man einige hundert Seiten, aber man schreibt nicht über Kunst. Auf die Methode allein kommt es an, und die Methode müssen Sie aus einem einzigen Stück ablesen können.«

»Aber Sie werden doch zugeben, daß jeder Künstler bessere und schlechtere Werke schafft, und daß in seinen



besseren die Methode vollkommener zum Ausdruck kommt als in den schlechten.«

»Weniger gelungene zeigen oft die Methode deutlicher als die geglückten. Wo man in den Absichten stecken bleibt, ist sie oft handgreiflich klar. – Übrigens, kennen Sie die Büste Dalous? Nun, wenn Sie sagen können, warum jeder Buckel und jedes Loch, jedes Licht und jeder Schatten an seiner Stelle steht, dann schreiben Sie.«

Ein Gedanke kreuzte durch meinen Kopf, den ich im Augenblick nicht aufkommen lassen konnte: Hier sprach ein Impressionist über Gesetzmäßigkeit; wenige Tage vorher hatte mir Picasso von der Meßbarkeit, d. h. Gesetzmäßigkeit gesprochen. Wie ist das möglich? Wie würde Rodin reagieren, wenn ich ihm den Namen Picassos nennen würde? Was also ist künstlerische Gesetzmäßigkeit, wenn man so Verschiedenes darunter verstehen kann?

Ich setzte das Gespräch fort:

»Ich getraue mich, über Ihre Methode zu schreiben, aber nur, wenn ich Ihr bestes Werk kenne. Ich halte den Balzac dafür. Würden Sie mir erlauben, ihn in Meudon zu sehen?«

»Gern, obwohl ich es für überflüssig halte.«

Jetzt öffnete Rodin die Augen. Er bestimmte mir Tag und Stunde meines Besuches in Meudon, orientierte mich über die Fahrzeiten, den Weg vom Bahnhof zu seinem Haus und verabschiedete mich, nachdem er mir aufgetragen hatte, seinen »sehr teuren und berühmten« Freund Simmel zu grüßen.

Auf der Straße löste sich die Spannungsintensität nicht, in der das Gespräch stattgefunden hatte. Ein schmerzliches Gefühl beherrschte mich. Es war mir, als hätte ich mit einer fernen Vergangenheit gesprochen, der Mann im

weißen Arbeitskittel wurde zur Erscheinung und doch hatte ich aus seinem Munde meine Anschauungen gehört, die, wie ich nur zu gut wußte, in der Wissenschaft noch nicht einmal Gegenwartswert hatten. Der Seher Rodin hatte in seinen Intuitionen das gefunden, wonach einige von uns strebten, der Künstler Rodin war uns völlig fern und fremd. Wie groß war die Kluft zwischen Seher und Verwirklicher in jedem von uns? Diese bange Frage überschattete das große Erlebnis, um das der Seher Rodin mich bereichert hatte.

# Das Erlebnis Matisse



Henri - Matisse



*Henri Matisse, Portrait*

Als ich Matisse kennenlernte, wohnte er vor den südlichen Toren von Paris. Wenn man, die Stadt in starren Höhlen und Schlünden untersausend, ganz von dem Bewußtsein der Zeit durchdrungen war, die, durch diese Schnelligkeit der Raumüberwindung gewonnen, mit fruchtbarem seelischen Leben erfüllt sein wollte; wenn man, in sich erschrocken über diese Aufgabe, welche die Technik dem Geist stellte, ins Freie trat, lagen die Wälle wie eine Brücke zwischen zwei verschiedenen Leben vor einem. Auf der Dorfstraße von Issy verklang der Lärm der Hauptstadt des europäischen Geistes. Die Häuser traten in die Gärten zurück, deren Bäume über die steinernen Mauern herüberwehten und die Seele des Schreitenden nach einer kurzen Beklemmung von allem entwerden ließen, was ihn an Unruhe, ja überhaupt an Inhalten erfüllte. Ding- und absichtslos habe ich immer an dem verschlossenen Tore geläutet. –

Was sich dem Eintretenden zeigte, war nicht die Klausur eines weltflüchtigen Asketen, sondern das mit Leben angefüllte Haus eines abgeschiedenen Schöpfers, der sich die Fülle des Daseins in diese Wohnstätte, die er schon erträumt hatte, als er noch hoch über der Seine im Innersten von Paris ein armseliges Dasein fristete, hinübergenommen und sie, befreit von der kalten Gleichgültigkeit, die alle fremden Dinge für uns haben, mit der Lebendigkeit seines Wesens erfüllt hatte. Hier stand wogend Korn, dort blühten in breiten Beeten bunte Blumen, Hund und Pferde waren da und im Grunde des Gartens das Haus und die Arbeitsstätte. Wie diese weiß um dunkeloffene Türen durch das Gezweige der Bäume lebendig herschimmerten, so schien der Glanz des pflanzlichen Lebens sich in das Haus hineinzudrängen und nur vor der kalten Tünche

des Ateliers Halt zu machen. In dem glühenden, Mensch und Natur verbindenden Leben stand es als eine anders geartete Wirklichkeit.

So oft mir Matisse in diesem von lichter Helle erfüllten und ihn selbst mit einer gewissen feindseligen Weite und Kälte umhängenden Raum entgegentrat, hatte ich den Eindruck, als ob das ganze Leben des mittelgroßen, unauffälligen Körpers im Kopfe gesammelt sei und in diesem die Augen regierten. Der Blick kam mit eindringender Schärfe durch die Brillengläser, aber ganz ohne jene lauende Gewalttätigkeit, mit der oft Maler die Außenwelt an sich heranreißen; er war ein Spiegel des inneren Menschen, aber ohne jenes verlorene Hinabgesunkensein des Träumers, der an der Welt vorbeisieht. Das Auge des Matisse war gleichsam der lebendig vibrierende Schnittpunkt von Wollen und Erleiden, von Innen und Außen, von Ding und Seele. Nur dieses Auge unterscheidet den Kopf von einem Formtypus, den ich an den Portalfiguren der Kathedrale von Chartres wiederfand und der in seiner Einheit von männlichkräftigem Knochenbau und gefühlsweicher, straff-zarter Modellierung als echt französisch anzusehen ist.

Ich habe, als der Sohn eines ganz anders gearteten Volkes, den Menschen Matisse immer am stärksten als Sinneswesen erlebt und ihn am meisten wegen der Kultur seines sinnlichen Empfindens bewundert. Nicht nur in seinem Sehen fühlte ich die Einheit von Seele und Außenwelt, die hemmungslose Harmonie von erleidendem Aufnehmen und tätigem Verarbeiten; auch wenn er hörte, schien sich das Organ nur zu der ihm eigentümlichen Materie und die Dinge zu einem für sie geschaffenen Organ zu wenden. Die Sinnlichkeit der Dinge und die Sinne des

Menschen schienen hier von Natur aus urverwandt, ohne sich aneinander zu verlieren. Ich entsinne mich z. B., daß mich Matisse einmal in seinem Garten auf das Geräusch eines aufsteigenden Flugzeugs aufmerksam machte. Seinem Horchen folgend, empfand ich plötzlich – visionär lebendig – die ganze Weite und Luftfülle des Raumes und in ihm an- und ab-, auf- und niederschwellend das Surren der Propeller. In der einzelnen Empfindung wurde das Ganze des Daseins greifbar lebendig. Diese Intensität des sinnlichen Empfindens war nicht etwa nur ein zu brutaler Gewalt gesteigerter Stärkegrad des Beeindrucktwerdens und der Entäußerung; sie imponierte nicht durch ihre Quantität; sie bedrückte nicht durch ihre Stofflichkeit; sie kam vielmehr als eine in Unmittelbarkeit lebendig wirkende Kraft zu Bewußtsein, als eine Kraft, die frei und befruchtend wirkte, weil sie ihre eigenen Quellen in jedem Augenblick aufgedeckt und durchsichtig zeigte: die Liebe zu den Dingen und die Richtung auf das Wesentliche, jene Liebe, nicht geboren aus einem Oberflächenverhältnis zur Welt, wie es die Philosophen gern dem Maler andichten, sondern aus tiefem Zweifel, hält Matisse in jedem Augenblick das Gefühl wach, daß hinter allem, was er äußert, nicht nur das Erlebnis, sondern noch ein räumiges Reich von Verschwiegenem steht, und daß beides: das Mitgeteilte und das nur Geahnte, in einem einheitlichen und wirkenden Mittelpunkt ruhen. Und die Richtung auf das Wesentliche macht diese Liebe sofort fruchtbar in dem, der sie wirklich erlebt. Ich entsinne mich, wie mir Matisse einmal allein durch die Frage oder durch den Zweifel, ob in seinem Bilde, das gerade auf der Staffelei in Arbeit war, die Luft und die Atmosphäre des Innen- und Außenraumes schon genügend zur Einheit verbunden

seien, das Verständnis für eine ganze Kategorie von Bildern des XV. Jahrhunderts erschloß, mir den spezifischen Reiz des Künstlers zu Werken zeigte, die der Kunsthistoriker vom stofflichen Standpunkt als Verkündigung und ähnlich rubriziert. Wovon Matisse auch sprechen mochte, immer sah man den Gegenstand geklärt, als man ihn je vorher erlebt hatte.

In dieser Fähigkeit, das Wesentliche jeder Erscheinung zu packen, liegt auch die Quelle der Überlegenheit, die Matisse Menschen und Dingen gegenüber hat. Sein Sarkasmus ist nicht die Lauge des Spötters, der nur zersetzen will; ist nicht die Schadenfreude des ohnmächtig Neidischen, der durch Revanche verletzen will. Matisse zeigte mir einmal einen ganzen Stoß Radierungen, darunter ein Selbstporträt, bei dem die Platte etwas versagt und statt der Hand eine weiße Leere entwickelt hatte. Als ich das Ärgerliche dieses Zufalls anmerkte, erzählte mir der Künstler, er habe diese Radierungen eben von dem Geschäftsführer der ersten Pariser Kunsthandlung zurückempfangen. Dieser hätte seinen Eindruck, auf die formlose Hand weisend, in die Worte zusammengefaßt: *C'est magnifique cette lumière-là*. Wie Matisse dieses Abenteuer erzählte, wurde die ganze Kluft zwischen dem Schöpfer und dem Händler kraß deutlich, und wie er in diesem die Diskrepanz zwischen Sein und Schein aufdeckte, kam mir zu Bewußtsein, daß in ihr die Quelle des Matisse'schen Sarkasmus liegt; daß dieser geboren ist aus dem Bedürfnis, diese Diskrepanz durch Lachen zu überwinden, also recht eigentlich beste Komik ist. Ein andermal fragte mich Matisse gelegentlich eines Besuches eines deutschen Museumsassistenten und dessen regierender Frau, indem er mir die mit Titeln protzende Visitenkarte



zeigte, was ein Museumsassistent sei. Ich fügte meiner Erklärung hinzu, daß dieser Herr übrigens auch den Dokortitel hätte. Und Matisse: Oh, non, c'est Madame qui est le Docteur.

Von einem Menschen, der eine solche Distanz zu seinen Erlebnissen hat und sich alle Menschen, die an ihn herantreten, in einer sehr respektvollen Entfernung zu halten weiß, auch dort wo er von Persönlichem mit ihnen plaudert, sollte man von vornherein annehmen, daß er auch seine eigene Kraft richtig beurteilen, seine Stellung im Reiche des Geistes richtig abschätzen kann. Trotzdem ist Matisse in Frankreich wie vor allem in Deutschland der Vorwurf überheblicher Anmaßung gemacht worden. Soweit dahinter das instinktive Selbstbewußtsein des Künstlers steckt, wird nur ein der Psychologie des schöpferischen Menschen völlig unkundiger Laie einen Vorwurf erheben können; daß Matisse der dumm unbewußten Arroganz aller Afterkünstler und Impotenten wiederum Arroganz entgegenstellt, wird jeder begreifen. Im übrigen weiß ich, wieviel echte Bescheidenheit hinter dieser vermeintlichen Anmaßung sich verbirgt. Oft genug hat Matisse jungen Künstlern, die er schätzte, seine Hilfe, durch gemeinsame Bekannte vortasten lassend, angeboten. Keiner der Schule wird sagen können, daß Matisse seine Natur vergewaltigt habe. Am deutlichsten aber wurde mir seine wahre Bescheidenheit, als ich ihm einmal sagte, ich hätte in einer Kunsthandlung eine ältere Studie gefunden, aus der ich erkannte, daß er Poussin sehr eifrig studierte. Er bejahte dies und fügte dann mit einer abwehrenden Handbewegung hinzu: »Aber reden wir nicht in diesem Zusammenhang von Poussin. C'est un classique. On ne peut aborder.« – Damals waren wir uns auch darüber

einig, daß das letzte Bild Poussins, das mit der Unterschrift »Apollo et Daphné, laissé inachevé« im Louvre hängt, das bei weitem vollkommenste, alle andern Schöpfungen überragende Werk des Meisters ist – entgegen einer seit Félibien durch mehr als zwei Jahrhunderte in der Kunstschriftstellerei fortwuchernden Anschauung, die in dieser Krone aller französischen Malerei nur die Geburt eines altersschwachen und gichtigen Greises sehen will, weil die Kalligraphie früherer Werke fehlt und die schöne Handschrift den formlosen Schreibern mehr gilt als die schon aus einer andern Welt herabgeholte Anschauung eines Verklärten.

Im Atelier des Matisse waren gewöhnlich nur sehr wenige Bilder, und diese gehörten nur selten so verschiedenen Perioden an, daß man sich hier an der Quelle eine Übersicht über die Entwicklung und den Umfang seines Schaffens bilden konnte. Wer darauf ausging, mußte sich an die Druetschen Photographien halten, die der Künstler in dicken Mappen aufbewahrte. Für den Absichtslosen aber verschwand das geschaffene Werk und die Geschichte des Menschen vor seiner leiblichen Gegenwart, vor der Kraft, die eben schöpferisch aus dieser Gegenwart in die nächste Zukunft vordrängte. Die Arbeit, an der der Künstler gerade tätig war, bildete den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, des Interesses. Nicht als ob Matisse über seine vorhabende Arbeit viel gesprochen hätte – er tat das nur mit Malern, und seine Worte bezogen sich auf den Abstand zwischen der Intention und dem augenblicklichen Zustand *dieses* Bildes, niemals auf gegenstandslose Theorien, auf allgemeine Rezepte, auf Programme u. ä., wie man es sonst oft in den Ateliers zu hören bekommt. Das

meiste, was ich über seine Arbeitsweise sagen kann, habe ich aus den Bildern selbst abgenommen, die ich oft wochen- und monatelang in immer wieder veränderter Gestalt auf der Staffelei oder an der Rückwand seines Ateliers stehen sah.

Als ich ihn einmal drängte, mir Aufklärung über die Art seines Schaffens zu geben, sagte er mir, daß er z. B. durch den Wald reite und dann, heimgekehrt, seine Erlebnisse in einer Komposition von Jünglingskörpern niederlege.

Er wollte damit hervorheben, daß sein Schaffen sich unabhängig mache von dem Gegenstand, der ihm ein Erlebnis vermittelt hatte, daß dieses Erlebnis selbst, als Gefühlszustand, ihm Wirklichkeit sei, die nun von sich aus nach einer Gestalt dränge, die mit dem Reiz auslösenden Gegenstand nicht mehr die geringste Ähnlichkeit und Gemeinschaft zu haben braucht. Das Waldinnere gewinnt Ausdruck in dem Gestus eines Körpers, in der Gruppierung von Körpern auf der Fläche.

Ich habe mich oft gefragt, wie weit diese die schöpferische Grundstimmung realisierende Gestalt in der Vorstellung des Künstlers fertig ist, wenn er zu arbeiten beginnt, und wie weit diese erste Vorstellung mit der letzten Gestalt im Werke übereinstimmt. Es ist wohl nicht zweifelhaft, daß Matisse eine Gesamtvorstellung, eine plastische Vorstellungsrealität hat, wenn er zu malen anfängt, aber diese ändert sich ständig, selbst in ihren Hauptinhalten, wie Farbe der Fläche zur Farbe der Figuren, Gruppierungen von Figuren usw. Es scheint, als ob Matisse erst in der Arbeit und durch die Arbeit den ganzen Umfang der schöpferischen Grundstimmung erfaßt und erst im Schaffen diejenigen Motive und diejenige gesamte Bildgestalt

findet, die diesen ursprünglichen Gefühlszustand am adäquatesten ausdrückt.

Damit gewinnt die Schaffensdauer selbst eine neue Bedeutung. Der Impressionist drückte sich im Gegensatz zu Matisse nicht nur unmittelbar an dem ihn beeindruckenden Gegenstande aus, sondern er trainierte sich, da es ihm auf den sich verflüchtenden Augenblick ankam, auf die Schnelligkeit der Äußerung, auf die Fähigkeit, an verschiedenen Eindrücken möglichst schnell hintereinander zu arbeiten – mit dem Ideal, in jeder Stunde an einem andern Bilde zu sein. Im Gegensatz hierzu ist das Schaffen des Matisse ganz auf Konzentration gestellt, auf die Fähigkeit, einen Eindruck, eine Stimmung möglichst lange festzuhalten, um aus ihrem Kern ihr Gewächs, aus ihrer Erlebnislage ihre Erscheinungsvollkommenheit herauszubilden. Nicht mehr in der Fähigkeit von Objekt zu Objekt zu springen, jedem Reiz mit Ausdrucksmitteln zu folgen, besteht die schöpferische Gelenkigkeit des Künstlers, sondern in dem steten Wachsen innerhalb eines Erlebnisses, in der Fähigkeit, jede erreichte Stufe wieder zu überwinden, selbst Wertvolles zu streichen, wenn es das Erlebnis fordert. Wie oft habe ich nicht Matisse so über die eben erreichte letzte Stufe hinausschreiten, unter der neuen Übermalung Werte begraben sehen, von denen ein anderer Maler ein Jahrzehnt wuchernd gezehrt hätte! Ich habe mich oft gefragt, ob in dieser nie ermüdenden Kraft, immer wieder Distanz zu sich selbst zu gewinnen, immer wieder sich selbst zu überwinden, nicht ein Mangel stecke, ein Mangel an organisch begrenzender Vorstellung, ein Mangel an Distanz zum seelischen Zustand selbst?

Dieser bleibt jedenfalls das gefühlte Urbild, an dem die sich wandelnde Gestalt des Bildes gemessen und gewertet

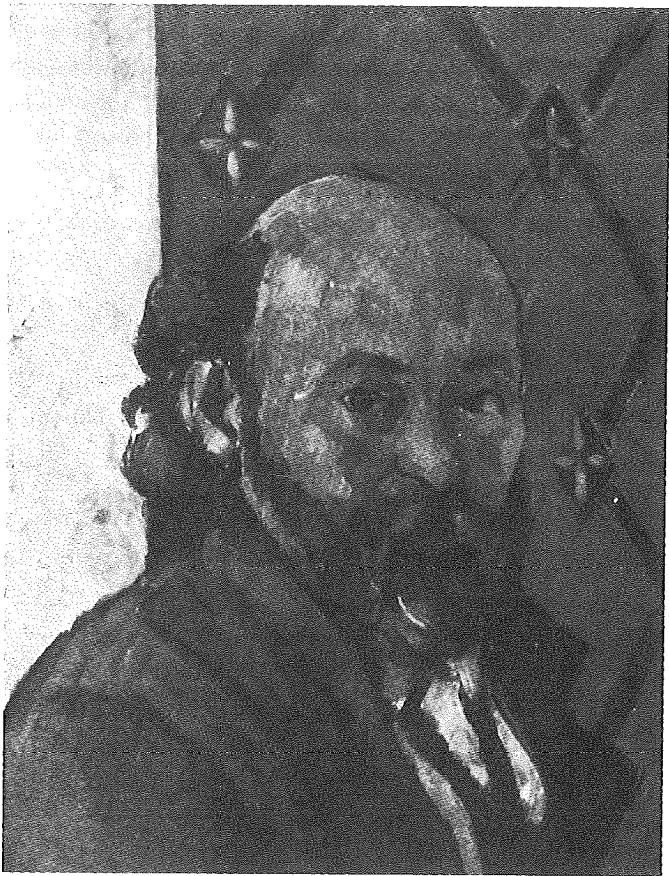
wird. Wenn diese jenes am klarsten und deutlichsten ausdrückt, ist die Arbeit des Künstlers beendet – eigentlich nie vollendet, da sie ein im Prinzip stets Lebendiges und darum nie Endendes bezeichnen will. Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß der Bildraum für Matisse in einem bestimmten Augenblick seines Schaffens Eigenbedeutung gewinnt. Ich weiß z. B., daß er an dem Stilleben eines jungen Malers einen Schatten als zu dunkel moniert hat und den Einwurf: in der Natur sei er noch dunkler gewesen, nicht gelten ließ mit dem Hinweis, daß dieser Schatten die Harmonie des Bildganzen, die Kontinuität des Lichtes und des Raumes zerstöre, und daß dagegen die Natur nichts beweisen könne. Aber für Matisse gibt es keine Bildgestalt, die vor allen Inhalten da ist, wie bei dem Akademiker. Die Ordnung und Harmonie in seinem Bilde ist mit der Gestaltung des Grundgefühles selbst erwachsen und dem Intellekt in seinem Gefühl entsprungen, was wesentlich verschieden ist von jenem berechnenden und ausklügelnden Verstand, der ihm so oft von seinen Gegnern zugeschrieben wird. Wenn die Bildgestalt und die Gegenstände in ihr unabhängig scheinen von der äußeren Natur, so bleiben sie doch an das Gesetz gebunden, das in dem Gefühlsgehalt der Grundstimmung selbst liegt und Matisse gerade zu diesen Körpern, zu dieser Flächenbehandlung zwingt. Die Grenze, die auch hierin liegt, hat Matisse selbst eingestanden, als er einmal erzählte, er habe die Körper »des Tanzes« naturähnlicher machen wollen, dadurch aber die ganze Ausdruckskraft vernichtet. Angesichts dieser Tragik des Schaffenden davon zu sprechen, daß er nicht zeichnen könne, ist kaum eines Kritikers würdig; von einem Maler geäußert – ich denke an den in kindlicher Ungeniertheit zusammenraf-

fenden, mit fremden Elementen schaffenden Weisgerber, der einmal meinte: wenn Matisse noch zeichnen könnte, wie Dürer, so wäre er ein großer Künstler –, verraten solche Worte eine vollständige künstlerische Unfähigkeit.

Wer einmal den schaffenden Menschen Matisse erlebt hat, wird mir zugeben, daß er zu denen gehört, die man nicht mehr vergißt, ja zu denen, nach welchen man sich an jedem entscheidenden Punkte des Lebens wie nach einem zuverlässigen Kameraden umschaute, auch wenn man die Grenzen seiner Kraft erkannt und scharf genug formuliert hat. So kam es, daß ich mich sehr oft seit Beginn dieses Krieges fragte, wie sich wohl Matisse zu ihm stelle: ob er wie andere Maler, Dichter und Philosophen diesseits und jenseits des Rheines sein Künstlertum wie einen schlecht sitzenden Rock abgeworfen und sich dem Moloch Staat als Hochverräter an der Welt des Geistes überläuferisch verkauft hat? Ich habe ihm diese Fahnenflucht der Kriegsdichter, der Maulphilosophen und der kriegsfreiwilligen Maler nicht einen Augenblick zugetraut. Nicht weil ich in ihm irgend eine Liebe für Deutschland lebendig weiß, das ihm durch seine freiesten Köpfe einigemal bitter Unrecht getan hat, sondern weil ich überzeugt bin, daß er im sozialen Leben und im Staate nicht die letzte Vollendung des Menschen sehen kann. Ich entsinne mich, daß er einmal einen sozialistischen Abgeordneten, der im Kriege als Minister eine große Rolle gespielt hat, verächtlich einen Agitator, einen Royalisten, einen Schwätzer genannt hat. Ich glaube, Matisse stand immer jenseits aller Parteien im rein Menschlichen und darum wohl auch jenseits des rein Nationalen. So sehr er als Franzose empfand und die dem Franzosen eigentümliche Überlegenheit über alle andern

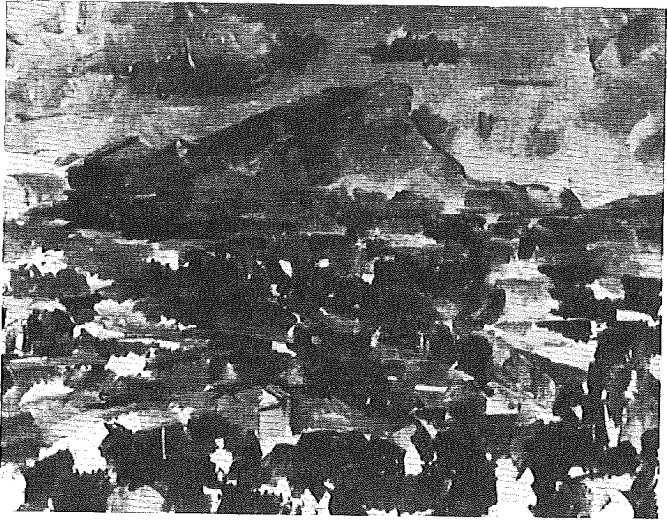
Nationen hatte, so sehr hat er wohl auch im allgemein Menschlichen gewurzelt und ein deutliches Bewußtsein für die Grenzen des Staates sowohl gegenüber dem schöpferischen Menschen und seiner Kraft wie gegenüber der Menschheit in uns allen gehabt. Ich glaube, daß er vielleicht gerade darum der echte Franzose ist, und daß mich mein Gefühl nie getäuscht hat, das ihn als einen Teil jenes ewig fruchtbaren Landes empfinden ließ, einen kleinen Teil im Verhältnis zu der Kraft, die sich in den Glasmalern von Chartres, in der Kultur der Provence, in Poussin und Molière verwirklicht hat, aber doch als einen Teil jener selben Erde . . .

Cézanne  
und der Mont Sainte-Victoire



*Paul Cézanne, Selbstportrait, um 1879–1882*





*Cézanne, Mont Sainte-Victoire*

Das Bild wächst flammenartig auf. Feuer steigt aus dem schwarz dunklen Violett auf in der Gestalt von ziegelroten Flammen, und nach der Unterbrechung durch den horizontalen Streifen des Ocker, steigt der Berg und seine Masse selbst aus dem Dunklen ins Helle auf, die Silhouette umgekehrt nach unten gerichtet. Das Bild gleicht einem geschlossenen Gefäß, in dem ein Feuer brodelnd und kochend. Es ist ein schöpferisches Feuer, das Feuer der Schöpfung einer Welt durch einen Künstler, der brennt wie der Dornbusch, vor dem Gott Moses befahl, seine Schuhe abzulegen.

Was schafft dieses Feuer, das Cézanne selbst ist, Cézanne in der Summe seiner Lebenserfahrungen und zugleich das Universum, der Weltenraum und ein unauswechselbares Stück der Provence, seiner Heimat . . . ?

Es schafft weder den »état d'âme«, den »state of mind« des Künstlers noch ein Stück Natur – es schafft ein Bild, ein autonomes Bild, das sind Farbpflecke, die sich selbst genügen, ohne sich zu transzendieren, weder nach der Seite des Absoluten, Überirdischen, Außerweltlichen noch nach der Seite des Materials als Wolke, Wasser, Stein etc.; Farbpfleck, vor dem jeder in vielfachen Beziehungen zu seinem nächsten wie fernsten Nachbarn steht, zu jeder einzelnen Farbe und zum Ganzen, das mehr ist als die Summe und selbst als der Inbegriff der Beziehungen und zugleich eine Substanz, ein Wesentliches, das *ist* und beharrt. Der ewige Gegensatz von Beziehung und Sein ist aufgehoben oder ist im Prozeß des Sich-Aufhebens.

Das Feuer schafft eine Ebene mit einem geordneten, aber musterlosen Gewebe, das wie ein Chaos aussieht, aber wie ein genießbares, genußreiches – ein Bauerntepich und zugleich ein Raum, eine doppelte Welt: eine aus

der Nahsicht und eine aus der Fernsicht, und der Betrachter ist der Bezauberte wie der Zauberer, der die eine Welt in die andere übergehen läßt, je nachdem, ob er sich dem Bild nähert oder sich von ihm entfernt.

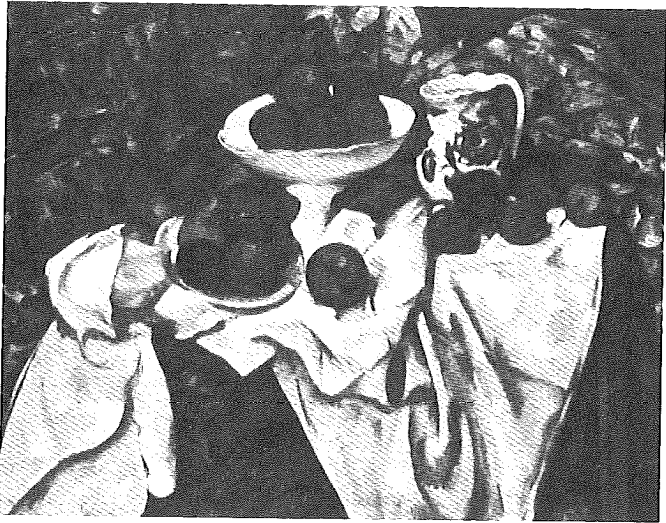
Das Feuer schafft das Bild, das autonome sich selbst genügende Bild, eine Realität, die weder zur Innenwelt, noch zur Außenwelt, weder zur Überwelt noch zur Unterwelt gehört und doch alle seine Realitäten umfaßt. Sie ist nicht Schein und nicht »Sein«, sondern ein geschaffenes Dasein, in dem der Erscheinungen Flucht und das Beharren der Wesenheit, das Sinnliche und das Denkbare, das Ungeschaffene und der Schöpfer zur Einheit und Harmonie gekommen sind – ein geschaffenes Dasein oder ein daseiendes Sich-Schaffen. Denn das Bild wird und ist, es besteht und es entsteht – beides gleich dauernd.

Cézanne steht vor ihm als ein Architekt, der sein Testament niederlegt: der aus Elementen ein Bild baut und die Bildidee durch Elemente realisiert, der mit höchstem Bewußtsein und noch größerer Willenskonzentration alle Kontraste des Geistes und der Welt umfaßt – im Prozeß ihres Kampfes und ihrer Selbstüberwindung, der zugleich ein Dasein ist: die einzige, alles umarmende, alles bewältigende Realität, aber eine Realität, die keine andere Lösung oder Erlösung kennt als das Bild, das autonome, sich selbst genügende Bild: die menschliche Schöpfung.

Eines fehlt in dieser Schöpfung und hat keinen Platz mehr: der Mensch. Er, dessen Jugendideal es gewesen war, den nackten Menschen in der Landschaft zu malen, der in den großen Badenden die Einheit von Mensch und Natur zu realisieren versucht hat – er hat am Ende den Menschen, den andern Menschen ausschalten müssen.

Die Gemeinschaft der Menschen untereinander und mit der Natur war der begrabene Traum, aus dem dieses verborgene Selbstportrait Cézannes aufstieg als die sich realisierende Flamme der Welterschöpfung und des Menschenunterganges.

# Cézanne, von Brueghel inspiriert



*Cézanne, Stilleben mit Äpfeln und Orangen 1895–1900*



*Pieter Bruegel d. Ä., Der Hochzeitstanz im Freien, 1566*

Immer wenn der Laie glaubt, er habe die Werkquelle eines Künstlers gefunden, meint er, die kreative Imagination des Künstlers besser zu verstehen. Was jedoch die Distanz zwischen Ursache und Wirkung zu überbrücken scheint, verbirgt sie in Wirklichkeit: Wir nehmen die Vorlage für die Realisierung einer Idee oder eines Gefühls als Begründung ihrer Existenz, und unseren Sprung vom scheinbaren Anlaß zum vollendeten Kunstwerk als Methode der künstlerischen Schöpfung. Die meisten von uns sind so völlig festgefahren in dem Vorurteil, Kunst sei die Imitation einer gegebenen Realität, daß selbst Kunsthistoriker den Einfluß der Künstler untereinander auf die mehr oder weniger buchstäbliche Repetition beschränken. Aber es gibt tiefere Relationen und Abhängigkeiten aufgrund der Assimilation und Transfiguration, deren ein großer Künstler fähig ist. Dennoch, sobald wir uns der damit verbundenen Fehlinterpretationen bewußt sind, kann die Konfrontation zwischen einer offensichtlichen Quelle bzw. Vorlage und dem Kunstwerk selbst sehr aufschlußreich sein, wenn wir den Vergleich nicht mechanisch zur Identifikation oder eben gegenteilig zur Opposition benutzen, sondern zur Rekonstruktion der tatsächlichen Methode des Künstlers.

In bezug auf Cézanne steht uns sehr viel Material zur Verfügung. Einige seiner Bewunderer haben die Orte gesucht und gefunden, an denen der Künstler seine Staffelei aufgestellt hatte, um seine geliebte Provence in der Umgebung von Aix zu »porträtieren«. Dank John Rewald sind wir in der Lage, im gleichen Licht und aus der gleichen Perspektive aufgenommene Photographien der Landschaft mit Cézannes Bildern zu vergleichen. Jedoch zeigt die schematische Interpretation der Bilder, die Erle

Loran gibt, ganz deutlich, daß die Erklärung nicht von der Kenntnis der Staffelei-Plazierung abhängt, sondern von der Fähigkeit, die Methode des Künstlers nachzuschaffen, zu rekonstruieren. Dazu ist nichts besser geeignet, als Cézannes eigene theoretische Äußerungen, trotz der seltsamen Feststellungen einiger Wissenschaftler, daß der Künstler nicht seinen Äußerungen entsprechend gehandelt habe und sogar gar nicht gewußt habe, was er tue. Die vorurteilslose Analyse enthüllt die höchst erstaunliche Tatsache, daß die Bilder zugleich die direkte Wiedergabe der Natur bis hin zu den einzelnen Details und eine komplette Rekonstruktion der allgemeinen künstlerischen Prinzipien Cézannes sind; gleichermaßen persönliche Emotion und unpersönlicher Gegenstand in einem solchen Grad, daß die Provence aussieht wie ein Museum der Malerei Cézannes und daß Cézanne der einzig mögliche Spiegel der Landschaft um Aix zu sein scheint.

Natur war nicht das einzige Modell für den Künstler. Wir kennen viele Kopien, unter anderen von Sebastiano del Piombo und El Greco. Im Falle El Grecos scheint Cézanne ein Originalporträt seiner Schwester mit einer Kopie kombiniert zu haben, die – teils werkgetreu, teils korrigiert – zwischen dem Kopf und der Haube etwas Distanz und Luft läßt, die El Greco aus guten Gründen weggelassen hätte, und die Relation zwischen Körper und Raum völlig veränderte. Daß diese Übertragung mehr einer Kopie gleicht, ist umso erstaunlicher, als Cézanne seine Schwester als lebendes Modell vor sich hatte, während er mit der Reproduktion des El Greco-Bildes nur aus einer Zeitschrift vertraut war. Selbst seine Kenntnis der von ihm sehr verehrten Venezianischen Maler stammte aus ähnlichen Quellen.



Nur einmal scheint es ein »Treffen« zwischen Cézanne und El Greco gegeben zu haben, ganz im Gegensatz zu dem nachhaltigen Einfluß, den Poussin auf ihn ausgeübt hat. Von Vollard, Gasquet und anderen haben wir erfahren, daß Cézanne regelmäßig den Louvre besuchte, wenn er in Paris war, und Zeichnungen von den Werken anfertigte, die ihm gefielen. Er selbst hat wiederholt von seinem Ideal gesprochen, der »Poussin der Provence« zu sein und wie Poussin aus dem Impressionismus etwas Solides zu machen. Trotzdem kennen wir keine Kopie Cézannes nach Poussin. Aber zweifellos sind die großen »Badenden«, die unvollendet in seinem Atelier gefunden wurden, als er starb, das Resultat des Kampfes mit dem letzten und vergleichsweise unvollendeten Poussin im Louvre (»Apollo und Daphne«).

Dieser Kampf muß sein ganzes Leben hindurch gedauert haben und hat in ihm die Idee aufrecht erhalten, daß Malerei die Synthesis seiner Lebenserfahrung präsentiert. Viele seiner Besuche im Louvre mögen der Betrachtung dieses vollkommensten Werkes der französischen Malerei gewidmet gewesen sein, das ihn permanent gemahnte, sich nicht wie seine Zeitgenossen in fragmentarischen Studien zu verlieren, nicht die Fähigkeit einzubüßen, ein System aus Farbe und Form zu malen. So wie Flaubert, der von Homer, Dante und Cervantes daran erinnert worden war, nicht mit der Romanze zufrieden zu sein, sondern ein episches Poem zu schaffen. Die Tatsache, daß Cézanne niemals dieses Bild Poussins kopiert hat, zeigt, daß er zu besessen von ihm war, und der einzige Ausweg aus dieser Obsession der war, ein eigenes Werk zu schaffen, das mit der Größe von »Apollo und Daphne« konkurrieren und vor ihr kapitulieren könnte, vor der

Größe eines Werkes, das »mit einem Fuß im Himmel gemalt ist«, wie Matisse sagte.

Alle bisher genannten Vorlagen beziehen sich auf Cézannes Landschaften und Figuren; aus offensichtlichen Gründen schien es hoffnungslos, die Modelle für seine Stilleben zu suchen (außer für das bekannte Bild »Pflaster eines Kindes«). Der amerikanische Maler Marc Purper hat diese Wissenslücke gefüllt durch die Entdeckung, daß Pieter Brueghels »Hochzeitstanz« Cézanne zu einem Stilleben inspiriert habe. Diese Konfrontation wird Laien und Experten gleichermaßen überraschen und eine beträchtliche Skepsis provozieren, bis man die Bilder selbst vergleicht. Dann werden sich die Zweifel verflüchtigen, und man wird die Verbindung zwischen diesen Künstlern sogar ganz natürlich finden, lebten sie doch beide in der Stadt, wurden aber durch zeitgeschichtliche Umstände und die Struktur ihrer Persönlichkeit veranlaßt, Bauern zu malen. Es muß für Cézanne ein seltsames Schockerlebnis von Anziehung und Abwehr, von Widerspruch und Stimulation gewesen sein, als er den Gegenstand seines tiefen Interesses während dieser Jahre in einer Weise repräsentiert sah, die der seinen so völlig fremd war. Dies mag einer der Gründe gewesen sein, warum er seine Korrektur in ein Stilleben transfigurierte, dessen Objekte ihm so vertraut waren. Aber es wäre ein großer Fehler zu übersehen, daß das Sujet, trotz der unterschiedlichen Präsentation, identisch ist. Da ist der gleiche geschlossene Raum mit der Schwere und Substanz in allem, die gleiche Erdigkeit und Enge im physischen und geistigen Sinn. Beide Künstler mußten ein Kapitel dieses sehr alten Kampfes zwischen Landbewohnern und Städtern malen; Cézanne hat nicht nur Brueghels Malweise, sondern

auch sein Konzept der Landbevölkerung sehr gewissenhaft studiert und befragt. Er weigerte sich, die Idee bäuerlicher »Dummheit und Dumpfheit« zu akzeptieren, mit der das 16. Jahrhundert, die höfische wie die städtische Gesellschaft, den Bauern etikettierte. Für Cézanne war er kein Dummkopf, sondern eine sehr wahrhaftige, wenn auch sture Realität in einer Welt, die sich gerade anschickte, alles in Relationen und Funktionen aufzulösen.

Von seinem Standpunkt aus war Cézanne gezwungen, den Tanz zu eliminieren, der so offensichtlich ein Beweis für die »Dummheit« der Brueghelschen Bauern war, und mit dem Tanz die S-Schleife in horizontaler, vertikaler und diagonaler Richtung, welche die Bewegung einer Person, von Gruppen, von Menschen, die Bewegung der ganzen tanzenden Dorfbevölkerung repräsentierte. Jedoch behielt Cézanne die Akzentuierung der Diagonalen von der linken unteren zur rechten oberen Ecke bei; ebenfalls die Gestalt der ersten Bäuerin von links, die er in einem Tischtuch verkörperte; die dunklere Tiefe zwischen dieser und der zweiten Frau; die Gestalt aus der zweiten Frau und dem Mann rechts daneben, die noch einmal im herabfallenden Tischtuch aufgenommen wird; und schließlich transfigurierte er den Musikanten auf der rechten Seite nahe dem Rahmen in das Tischbein. Genauso stark ist die Verbindung am oberen Rand der Leinwand: beide Ecken sind von Brueghel abgeleitet; links wird die Kreuzung zwischen dem Dach und den Bäumen übersetzt in eine Kreuzung abstrakterer Diagonalen, während rechts die scharfe Linie des Daches als Figuration eines reich verzierten Materials erscheint. Andererseits hat Cézanne den freien Ausblick zum Himmel sowie die leere Wiese im Vorder-

grund eliminiert, weil es ihm darauf ankam, den Raum völlig zu begrenzen.

Eine der gewitztesten Übertragungen Cézannes betrifft das sich küssende Paar mit der Bäuerin davor, die in der Linie des Kruges wieder auftauchen, wobei der Henkel mit dem gebeugten Arm korrespondiert. Alle diese geborgten Einzelheiten sind integriert in eine neue Triangelform, welche Cézannes Bild in dem Maße statisch macht wie dasjenige Brueghels dynamisch, und Stabilität betont, wo sein »Modell« Mobilität suggeriert. Es ist dieses verschiedene »Motiv«, das selbst alten Formen einen neuen Sinn gibt, das den gesamten Charakter des Bildes vollkommen verändert und Ähnlichkeiten in den Details und in der allgemeinen Tendenz der Komposition verbirgt.

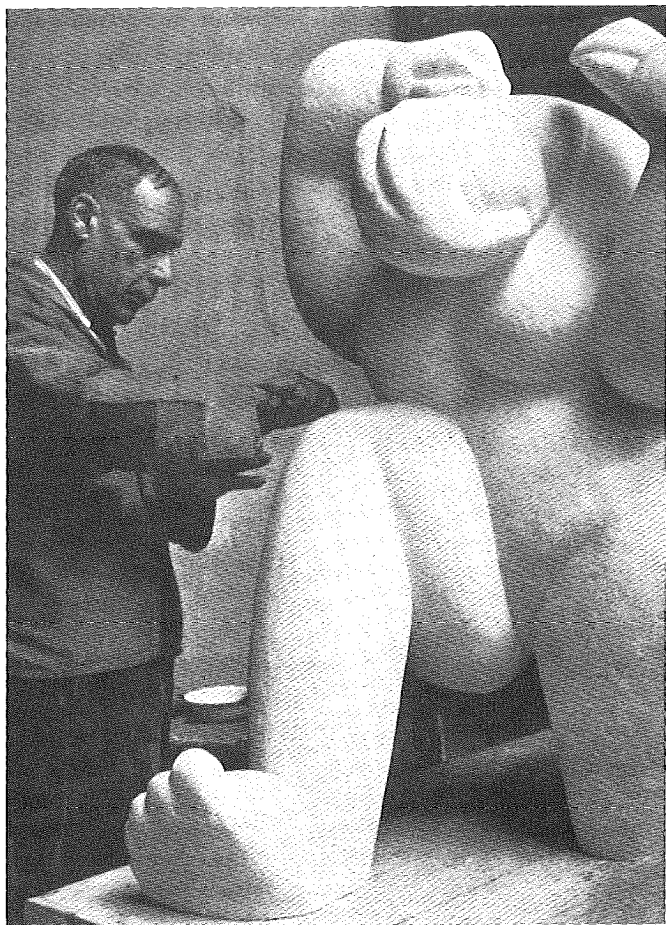
Die obige Aufzählung ist nicht so zu verstehen, daß Cézanne an einem formalistischen Spiel abstrakter Linien (die einen werden übernommen, andere weggelassen) interessiert war. Wie ernsthaft er intendierte, eine Methode künstlerischen Schaffens durchzusetzen und dabei eine Anschauung durch eine andere zu ersetzen, kann am besten daran gesehen werden, daß er es strikt ablehnte, die Behandlung der Farben und Formen zu akzeptieren. Brueghels Tendenz, das Volumen der Körper zu betonen, muß Cézanne gefallen haben, jedoch dürften die großen und ungebrochenen Flächen, modelliert durch das Abschatten der Farbe, ihn zutiefst erschreckt haben. Für ihn waren Schatten und Licht Farben, jede Farbe hatte ihren eigenen farbigen Schatten, und deshalb mußte er jede Farbe differenzieren, um eine Modellierung zu erreichen. Ebenso kann man sagen, daß Cézanne die ansteigende Wiese attraktiv gefunden haben muß, da er selbst seine Tischplatte in einer Neigung malte; andererseits dürfte

ihm die Verkleinerung der Figuren im Hintergrund als Merkmal perspektivischen Denkens sehr mißfallen haben. Bei Cézanne sind die Früchte in der letzten Ebene genauso groß und klar wie die in der ersten; die Distanz wird durch Graduierung der Farbe allein erreicht; die Luftperspektive darf nicht einen plötzlichen Bruch in die Proportionen der Gegenstände einführen oder einzelne Personen oder Gruppen in eine undifferenzierte Masse verwandeln. Brueghels Farbmischungen betonen den Massen- und Torheitsaspekt des bäuerlichen Lebens. Cézannes Logik der Farbvariationen betont die Klarheit und Verstehbarkeit der Welt.

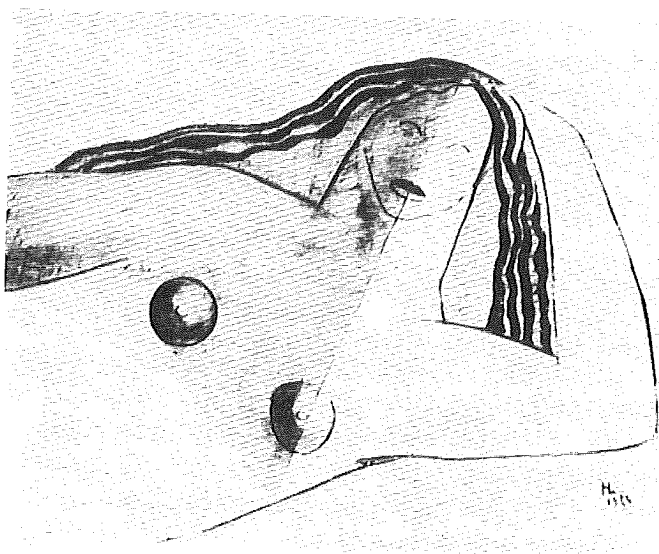
Diese kurzen Bemerkungen berücksichtigen nicht alle Probleme, die durch Marc Purpers\* Entdeckung aufgeworfen werden; sie sollen nur ein paar Hinweise darauf geben, wie der schöpferische Geist Cézannes arbeitete.

\* Max Raphael war mit Marc Purper, der zur Zeit der Abfassung dieses Textes ebenfalls in New York lebte, sehr befreundet. Verschiedentlich geäußerte Zweifel an der Richtigkeit des Namens konnten dank Ilse Hirschfeld beseitigt werden, die den Maler noch kannte. Im Originalmanuskript fügte Raphael noch eine Zeile hinzu, die er aber später gestrichen hat: »the enthusiastic furtherer of young American artists«. (Hg.)

Vier Zeichnungen  
von Henri Laurens



*Henri Laurens, in seinem Atelier, 1926*



*Laurens, buste de femme, 1924*

Jede Kunstgattung, die hervorgegangen ist aus der inneren Differenzierung des einen Gestaltungssinnes, besitzt ihre eigene Funktion und umfaßt zugleich die Funktionen aller anderen Künste. Architektur, Bildhauerei, Malerei, Musik, Dichtung und Tanz können sich zu einem Gesamt verbinden wie bei der gotischen Kathedrale. In einer einfachen Zeichnung aber durchdringen sie sich und bilden eine vollkommene Einheit. Je mehr eine bestimmte Besonderheit alle anderen aufsaugt, sich zu eigen macht und wieder zum Vorschein bringt, um so größer ist das Kunstwerk.

Der plastische Gestaltungsvorgang schiebt zwischen die Empfindung und das Material der Umsetzung (Farben, Stein usw.) zahlreiche Schichten, um gegenüber der Konzeption des Künstlers und dem darstellenden Objekt seine Unabhängigkeit zu erlangen. Einzig die Zeichnung vermag, ohne an Wert einzubüßen, die Anzahl dieser Zwischenstufen auf ein Minimum zu reduzieren. Sie ist also die Schrift der Gestaltung *par excellence* und als solche unmittelbarste Offenlegung des in das Werk eingegangenen seelischen Gehalts und zugleich intensivste Konzentration der künstlerischen Sprache. Eine Zeichnung zu lesen heißt also – höchster geistiger Genuß – den Punkt zu berühren, an dem der halb bewußte, halb unbewußte schöpferische Prozeß sichtbar wird, wohingegen sie zu analysieren bedeutet, das verlockendste Verbrechen und die teuflischste Sünde gegen den schöpferischen Geist zu begehen.

Nehmen wir einen Bleistift, ein weißes Papier und versuchen wir, eine Zeichnung von Laurens nachzuvollziehen. Wir beginnen damit, vermittels einiger Hilfsstriche das imaginäre Parallelogramm abzustecken, das sich über



die Mitte des Blattes erstreckt und das wir mit parallelen, eng zusammenliegenden Waagrechten ausfüllen. Dann ziehen wir die Linien, die – von uns als Andeutung zweier Arme und einer Schulter aufgefaßt – links außerhalb dieser schiefen Ebene bleiben und, trotz ihrer Steigerung von unten nach oben, von vorne nach rückwärts verlaufen. Sodann zeichnen wir, ohne die Kurve des Rückens zu vergessen, den liegenden Körper, der nach der Durchquerung der schiefen Ebene der Parallelen mit den Füßen auf dem weißen Grund endet. Und damit wäre alles geleistet, wenn der Nachzeichner die Einheit des geometrischen und emotionalen Charakters in den waagrechten Linien des schrägen Parallelogramms, die Intensitätsabstufung des modellierenden Umrisses und das veränderliche und transparente Wechselspiel zwischen Körper und Raum einholen könnte.

Kommen wir nun von der Ausführung zur Reflexion.

Die erste der Etappen, in die wir die Einheit der Linienführung unterteilt haben, hatte den ursprünglichen Anblick schon völlig verwandelt. Die beiden Dimensionen der unendlichen Oberfläche wurden von der schiefen Ebene durchbohrt, die einen Raum öffnet und ihn zugleich um ein Zentrum verdichtet; an die Stelle des homogenen Weiß des Papiers tritt ein vibrierender Halbschatten, und das Vakuum wird von einem Inhalt gefüllt, bei dem sich Gefühl, Vernunft und Sinne unauflösbar miteinander und mit dem Raum und dem Licht verquicken. Die zweite Etappe führt diese Verwandlung fort, indem sie die Funktion der ersten variiert und ihr mit schlichteren Mitteln konkretere Formen hinzufügt. Die Glieder eines menschlichen Körpers werden von Linien erfaßt, die sich allmählich abschwächen oder wieder anschwellen, so daß

das Wechselspiel von Licht und Schatten, das sich in dem Parallelfeld entfaltet, eingeschlossen wird in einen einzigen Strich, der dahingleitet wie ein Ton, während die Arme mit der überschwenglichen Kraft des Herzens durch einen begrenzten Raum hindurch eine Gebärde vortragen, die eine Seele offenlegt. In der dritten Etappe schließlich verbinden sich räumliches und körperliches Element, beide durchdringen sich dank einer quasi-mystischen Transparenz, tauschen ihre Ebenen aus und errichten durch das Spiel der plastischen Wirkung eine Architektur, in der das Leben des Raumes und die Ruhe der Körper zum vollkommenen Gleichgewicht gefunden haben. Und durch diesen Kontrapunkt entwickelt sich das Gefühl der Konzeption, die sich entknotet und sich unmerklich zum Orgelpunkt der letzten plastischen Form hin verliert, in welcher der Raum sich konzentriert, der sich wie die Luft um eine Vase bis zu seinem unruhigen Horizont hin ausdehnt.

Steht diese einfache und meisterhafte Zeichnung nicht, wie übrigens jedes Meisterwerk, in formellem Widerspruch zu zahlreichen metaphysischen Systemen? Denn wie ließe sich in der Tat die Seele durch den Raum und der Geist durch den Körper ausdrücken, wenn der Raum lediglich die Form der Außenwelt und wenn die Zeit lediglich die Form der Innenwelt ist, wie Kant und Bergson behauptet haben? Wie ließe sich ein Gefühl oder eine Idee mit einem Stückchen Bleistift auf einem Fetzen Papier darstellen, wenn sich der Körper von der Seele, die Materie vom Geist trennen läßt, wie dies fast alle Religionen in ihrer Vernarrtheit in die Fata Morgana der Unsterblichkeit behauptet haben? Wir vertreten weder die absolute Einheit noch die absolute Dualität dieser Gegensätze,

sondern ihre Gleichzeitigkeit in Form einer Spannung, die uns mehr oder weniger gestrafft erscheint. Der Künstler, der es vermittels seiner Methode versteht, die Synthese der Kontraste der Welt notwendig und evident zu machen, läßt uns alle Bereiche des ästhetischen Genusses durchlaufen.

Unmittelbarer als jedes andere Kunstwerk stellt uns die Zeichnung die körperliche und geistige Statur ihres Schöpfers vor Augen. Mit der Geduld eines Bauern, der für Aussaat und Ernte den richtigen Zeitpunkt abwartet, vermag Laurens seine Empfindung reifen zu lassen, und wie ein Handwerker, der seine Arbeit von Grund auf versteht, hat er erst dann damit angefangen, dieses Gefühl auszudrücken, als sich seine innere Form herausgebildet hatte. Er, dem Traum und Kontemplation der Formen so vertraut sind wie einem englischen Seemann die Unendlichkeit der Meere, hat für die Gegenstände der nächsten Umgebung die grausame Zärtlichkeit eines Kindes. Er ist ein Einzelgänger, der sich darin gefällt, Leere und Fülle einander gegenüberzustellen, um in einem klugen Spiel das Unbestimmte zu begrenzen und auf dem Grunde des Endlichen auf das Unendliche zu stoßen. Er gehört zu jenen – unter den heutigen Künstlern so seltenen – integren und bescheidenen Menschen, die für einen Augenblick vergessen können, daß sie lediglich das Instrument der Schöpferkraft der Natur sind, die sie bei all ihrer Geschmeidigkeit und Lernfähigkeit doch übersteigt. Er ist ein Mann seiner Zeit und kommt aus der französischen Tradition. Jenseits der Romantik stößt er vor zur griechischen Kunst, gespeist aus diesen Quellen spricht er eine europäische Formensprache. In einem Körper voller erdschwerer Träume singt die Begeisterung eines Claude

Lorrain und der *douce France*, es ist ein Lied, das die abendländische Kultur hat unsterblich werden lassen.

Zwischen einem Garten, dessen in Jahrhunderten aufgewölbtes Blätterdach dichte Schatten wirft, und dem Durchstich einer Eisenbahnstraße lebt Laurens in einem Atelier, in das die stürmischen Strömungen unserer Zeit nur doppelt gefiltert eindringen und wo sie ein Leben nicht mehr erschüttern können, in dem an die Stelle der Aktion eine in schöpferisches Tun mündende Kontemplation getreten ist. Krieg und Revolution, Inflation und Deflation, Krisen und Klassenkampf, Arbeitslosigkeit und Rassenunterdrückung, Zerfall und Unfruchtbarkeit der Religionen, das Zerbröckeln der Gesellschaft und das Säbelrasseln der Diktaturen müssen haltmachen vor der Tür zu diesem Künstlerspeicher wie Mephistopheles auf der Schwelle zu Faustens Kabinett. Aber in der Maske einer reinen Wesenheit versteht es der bürokratische Kapitalismus, sich insgeheim jedesmal dann Einlaß zu erzwingen, wenn er die Psychologie der Gesellschaft zu verdrehen vermochte. Nachdem Laurens die fruchtbaren Entdeckungen der »Kubisten« Picasso und Braque auf eine reine und abstrakte, von Heiterkeit und Harmonie erfüllte Bildhauerei übertragen hatte, sah er sich überwältigt von der Not und Pein einer Gesellschaft, die sich zwischen zwei Abgründen windet und die die Ausdrucksmöglichkeit des Bildhauers zu zerstören droht. Zwischen diesen beiden Stationen hat er wie einen leisen und melancholischen Abschied diese vier Zeichnungen niedergelegt, die ich hiermit einem ohnehin schon von dem Schrecken einer schlaflosen Nacht zermürbten Leser vorgestellt habe.

# Max Pechstein

Notizbuchblätter für Anca Lesser



*Max Pechstein, Selbstbildnis*



*Pechstein, Ronmay*

Du fragst mich, wer Max Pechstein ist, ohne in Deiner unbedenklichen Naivität zu ahnen, daß Du mir eine der Tantalusfragen der Philosophie stellst. Denn die Eigentümlichkeit des Menschen zu sagen, ist unmöglich, wiewohl sie in jedem Zug seiner Feder, in jedem Schritt seiner Füße offenbar wird, weil das Wort, das wissenschaftliche wie das künstlerische, völlig unfähig ist, das rein Individuelle zu bezeichnen. Jenes gibt im Begriff immer ein Allgemeines des Verstandes, das durch Ergänzungen wohl zu bestimmen, niemals aber der Anschauung völlig adäquat zu machen ist; dieses ein Individuelles der Anschauung, nicht aber der Sache. Trotzdem will ich Dir nicht ausweichen, sondern Dir mitteilen, was mich Bilder und persönliche Begegnungen empfinden ließen.

Wenn ich Dir schreibe: Max Pechstein ist ein Maler, so mußt Du Dir den ganzen abgründigen Unterschied der Psychologie des Künstlers von der des Bürgers gegenwärtig halten, von denen der letztere immer fragt: für mich oder wider mich? Der erstere aber: durch mich, von mir zu schaffen oder nicht? Du wirst keinen Bohemien finden, keinen mit Worten und Gebärden randalierenden Anarchisten oder Welterlöser, sondern ein geordnetes Hauswesen, Frau und Kind und zwischen ihnen einen nicht allzu wortreichen Menschen, der die Widerstände der Welt kennt und in mancherlei Besitz kindlich verliebt ist. Nur wenn er Dir zuweilen mitten im Gespräch innen abwesend zu sein scheint, oder wenn er Dir plötzlich auf der Straße zwischen den elektrischen Bahnen eine neue Schönheit mit den Fingern in die Luft zeichnet, oder wenn er vor einem alten Bild in eine feierliche Begeisterung gerät – in solchen Augenblicken wirst Du fühlen, daß hinter dem Bürgerrock und der Stirn, ganz innen, noch ein

zweiter Mensch wohnt, der so gar nicht Bürger ist, daß er sich in dieser Welt nie und nimmermehr zurechtfinden kann. Denn er hat ein unmittelbares und tiefes Gefühl für alles wahrhaft Menschliche und Natürliche. Und was ist der Welt fremder als diese reine Menschlichkeit?

Pechstein malt Stilleben: Blumen, Früchte und Geschirr, Landschaften: die öden Haffdünen und die Fabriken der Vorstadt, Menschen: allein und in einer Tätigkeit miteinander verbunden, im Zimmer am Tisch einsam mit ihrer Seele und in der Landschaft, von dem Rhythmus der Natur durchflutet. Er liebt das Tote, noch nicht Geweckte und Gefundene, um ihm von seinem Leben zu geben, und gleichzeitig das Einfache, Unverkünstelte, das sein eigenes Leben wie einen Trieb äußert, ungebrochen und unverfälscht. Ein ununterbrochenes Geben und Nehmen ist sein Schaffen, oft so ungestüm, daß die Flut seines Temperaments jedes Objekt zerreißt und zerklüftet, oft so berechnet, daß die Ordnungsformen des Dreiecks, der Kurve usw. die Objekte tot und kalt zwischen sich liegen lassen, hin und wieder so naiv, daß Sache und Kraft, Ding und Mensch sich vollständig decken. Wildestes Barock, das das Absonderliche fast gewaltsam sucht, und kindliche Gläubigkeit, die das Gegebene verehrend anbetet, mischen sich seltsam in diesem Menschen, der bald still scheint, daß man glaubt, den Tod durch sein Bild schreiten zu hören, bald laut und brüllend wie wüstes Peitschengeknall und tosende Brandung, bald dramatisch kämpft, bald lyrisch singt, bald mit epischer Fabulierfreude breit erzählt.

Ich kenne keine ernsthafte Malerei Pechsteins, die ein religiöses Symbol darstellt, wohl aus dem richtigen Gefühl, daß der Künstler andere Mittel hat, sein Verhältnis



zum Absoluten, seine Frömmigkeit gegen die Welt auszudrücken. Die Religion Pechsteins scheint mir dadurch bezeichnet, daß er die Allheit der Empfindung in ein vereinzelt, aus dem kosmischen oder psychischen Zusammenhang herausgerissenes Stück Wirklichkeit realisiert. Es ist für ihn der Teil, der das Ganze des Raumes und der Seele verdeckt, und durch die Stufen des Lebens hindurch Landschaft und Mensch gestaltende Kraft bezeugt. Die Woge, das offene Meer, der Waldrand formen nicht einen Bildraum, sie formen Menschen, die in ihnen und zugleich gegen sie stehen, aus ihnen geboren sind, so buchstäblich, daß die Grenzen zwischen Erde und Mensch, Wasser und Mensch oft nicht zu erkennen sind und der doch über sie hinaussingt: der bewußte Text zur Melodie der Landschaft. Die materielle Einheit des Lebens: das scheint mir Pechsteins Religion.

Deutlicher als im Verhältnis des Menschen zur Natur dürfte sich seine Religion in den Beziehungen der Menschen zueinander spiegeln, denn das Gemeinschaftsleben der Gattung ist mittelbarer als die Stellung des Einzelnen zur Natur und zeigt darum deutlicher die Wirklichkeitsfähigkeit seines Glaubens. Pechsteins Menschen sind unter dem Zeichen eines Zweckes zusammen, sei es, daß sie bewußt und gemeinsam auf diesen Zweck hinarbeiten, sei es, daß er, ihnen unbewußt, jeden Einzelnen auf andere Art umfängt. In dem ersten Fall ist es *ein* Takt, *ein* Rhythmus, der sie alle beherrscht, die Menschen sind die Sklaven dieses Zweckes, der sie formt oder deformiert. Im zweiten Fall besondert sich die Einheit der Ursache, in jedem einzelnen Menschen, jeder ist eine andere Geste desselben einen Geistes, der sie zwar alle durchpulst und umkreist, ihnen aber untereinander keine Verbindung

gibt, die innerlich und optisch zugleich wäre. Beide Male tritt zwischen dem Sein der Person und dem Funktionssein im ganzen eine Kluft auseinander und zeigt einen individuellen Sozialismus, eine egozentrische Massenpsychologie, die eine tiefe Verwandtschaft zu Heinrich Mann offenbart.

Der Mensch Pechsteins ist soweit als möglich von seiner Menschheit entfernt; selbst der Anschauungsbegriff, der sich aus der Berufspsychologie formen läßt, tritt nur nebenher auf, ohne in seine Konsequenzen getrieben zu werden. Der Mensch Pechsteins lebt von seiner Vitalität, von der Fülle und dem Drang seiner Physis, seiner sinnlichen Natur, mag diese nun im Fleisch, das feist um seine Glieder hängt, oder im seelischen Ausdruck, der überlaut aus seinem Gesicht schreit, zur Erscheinung kommen. Er lebt von seiner Individualität: daß er ein Jemand ist, der schlechthin eindeutig mit keinem andern zu verwechseln ist und doch einen Begriff darstellt. Er lebt von dem Zwispalt in sich selbst, daß er, weil er nicht in jenen Grund kann, wo er Ich und All zugleich ist, von Beschaulichkeit und Drang, von Passivität und Aktivität, von Empfindung und Selbstbewußtsein, von Trieb und Willkür zerrissen wird. Beachte vor allem den Gestus, der immer der klarste Ausdruck des Menschen ist, weil er die am wenigsten zweideutige Einheit von Körper und Seele darstellt. Ich möchte die Gebärde der Pechsteinschen Menschen einreihig nennen, fließend, ungebrochen durch das sich selbst sehende Bewußtsein, das die Ausladung nach innen zieht und die Innerlichkeit nach außen treibt. Seinen Geschöpfen fehlt die innere Widerkraft, die göttliche wie die teuflische, und darum die Kraft der Freiheit. Pechstein ist kein Maler des Tragischen oder Komischen. Das Dasein

trägt für ihn seine Befriedigung in sich selbst. Er bejaht es mit Freude oder mit Ekel. Darum kann ich mir keinen vollkommeneren Porträtisten des modernen Menschen denken. Denn welcher Gaben bedarf ein solcher dringender als der Fähigkeit, die individuelle Eigenart, die ohne jede Wurzel im Allgemeinen ist, zu erkennen und dieser Haltlosigkeit eine unerhörte Vitalität zu geben? Eine Sammlung Pechsteinscher Porträts gäbe ein Epos des modernen Lebens.

Er hat auch öfter sich selbst gemalt, vornehmlich den Furor des Schaffenstriebes, der wie eine Quelle ununterbrochen fließt, das Temperament des Auges, dem die Hand schon zittert im Augenblick des Sehens; die Wucht der Diagonale, die an dem Kreis des Lebens entlang schneidet und mit krauser Stirn lebendiges Leben beschattet. Solange ich Pechstein kenne, ist er der Boden, der immerfort wächst, der Fischer, der immerfort Netze ans Land zieht, hier mit einer Hand voll, dort mit einem Korb voll Fischen, und nie danach fragt, wie aus all der Speise ein wahrhaft sättigendes Gericht wird. Bei einem Menschen, der so aus der Natur seines Triebes schafft, versteht es sich von selbst, daß die Quantität seiner Werke groß, die Intensität der schöpferischen Energie sehr ungleich ist, die Qualität im Schwung der Konzeption und in der Schönheit von Einzelheiten liegt.

Ich möchte drei Arten Pechsteinscher Bilder unterscheiden: die einen sind ganz aus dem sinnlichen Temperament gemalt und geben uns entweder eine ungeheure äußere Erregung, eine materielle Wucht einer aufgeregten Stimmung, etwas Gewitterartiges, dem die Eigenheit der Dinge so gleichgültig ist, daß nur ihre Zerstückelung den Gesamteindruck stützen kann oder das stillgefühlte

Leben eines Körpers. Wo sich Temperament und Leben des Gegenstandes harmonisch verbinden, gibt Pechstein sein Bestes. Ich kenne einige Aktzeichnungen, deren blutwarme Kontur mir unvergeßlich ist. Andere Bilder sind Geburten der Reflexion, Versuche, eine Bildgestalt zu formen mit Hilfe geometrischer Figuren, Variationen einer gleichen Grundform, zusammenraffender Kurven und neuerdings durch eine größere Einheit von Farbe und seelischem Ausdruck. Diese Versuche haben dem Künstler den Vorwurf, ein Akademiker zu sein, eingetragen, womit man den Zwiespalt zwischen dem Empfindungsinhalt und der Ausdrucksform bezeichnen will. Das mathematische Gerüst decke die Sachlichkeit der Gegenstände nicht, die, in sich tot, von dem Schema der Komposition künstlich umfassen würden.

Ich will die Freiheit Deiner Beurteilung nicht antasten, Dich nur auf einige typische Formen dieser Kompositionsart aufmerksam machen. Eine große Rolle spielt der Kreis, oft in die Ellipse gezogen, durch seine natürliche Fähigkeit, sich mit der Senkrechten und Waagrechten des Bildrandes zu versöhnen und auszugleichen, diese beiden Grundrichtungen aller Bildstatik in sich zu dulden und zu umfassen. Dann kehrt die Form des Dreiecks häufiger wieder, die mit ihrer Zuspitzung eine Breite zusammenzufassen und aufzugipfeln sehr geeignet ist. Pechstein verwendet sie oft so, daß zwei solcher Dreiecke, deren eines seine Basis oben, das andere unten oder an den Seiten hat, sich kreuzen, wodurch der seelische Konflikt des Bildes eine anschauliche Ausdrucksform erhält. Daneben kommen die Mittel der Symmetrie und Asymmetrie, der absichtlichen Flächenhalbierung und Vereinheitlichung zur Geltung. Und wie es ganz im Sinne Pechsteins sein

dürfte, ist auf manchen Bildern die Materie der Empfindung in ihrer ganzen Stofflichkeit auszukosten: die Art des Sitzens, der Ausdruck der Geschlechtlichkeit in der Gebärde des Körpers, seine Geilheit oder Tierheit, die seelenlose Salonfähigkeit des Modeweibchens oder der primitive Rudergestus des Südseeinsulaners. So dürfte es auch seinen Intentionen entsprechen, wenn Du Dich in die Wiederholungen der gleichen Grundform, ihre Variationen, ihr Zusammenspiel, ihre Tragfähigkeit und Auflösungskraft vertiefen würdest. – Die dritte Art Pechsteinscher Bilder entsteht aus einer Konzentration auf eine Gruppe von Erlebnissen, von der ich bisher nur ein Beispiel in den Wandmalereien zu Zehlendorf kenne. Was mich an ihnen überrascht hat, war, daß hier in den Gestalten ein ganz anderes Körpergefühl zum Ausdruck kommt als auf den Staffeleibildern. Das Fleischige wie das Breite, ja selbst die sinnliche Vitalität sind geschwunden; schlanke, ätherisch unvollständige Wesen versinnbildlichen die Funktion im Raum, die ihnen zufällt. Denn auf das Ganze des Raumes war es Pechstein wohl angekommen, wie er ihn durch Malerei mit stimmungsvollem Leben zu einer Einheit machen könne.

Du mußt Dir diese drei Arten von Bildern nicht ohne jeden Zusammenhang in der schaffenden Phantasie denken. Im Gegenteil: die eine fordert die andere zu ihrer Ergänzung und Vollendung geradezu heraus, und unter ihnen allen geht der Strom des schöpferischen Triebes unbewußt seinen Gang. Und es ist vielleicht der größte Reiz (wenn auch nicht die höchste Leistung), den uns das künstlerische Schaffen zu bieten vermag, daß wir aus den einzelnen Werken, zwischen ihnen die lebendige Bewegung ihrer Urkraft fühlen können. Ich denke z. B. an das

Motiv: Fischer im Boot. Das erste Bild von 1909 stellte das weite Meer dar, wie es aus der Höhe des Horizontes, die fast der Rand des waagrecht-rechteckigen Bildes war, in immer neuen Wogenreihen heranbraust wie aufgepeitschtes Verderben, gegen das zwei Fischer in einem Bootstück, dessen Bord diagonal ein linkes unteres Seitendrittel der Fläche abschnitt, mit der Gewalt menschlicher Kraft zielsicher anruderten. Diese Fischer waren – nicht ganz fern vom Genre – konzentrierte Energie der Leiber durch den Willen gegen die Kraft der Wellen: Macht gegen Macht. Nach der Natur gemalt am kurischen Haff. Im Jahre 1913, in Italien, im Angesicht des Meeres, entsteht eine Studie: das Boot stößt in den Raum hinein, mitten hinein in seine steile Höhe, gegen seine vermauerte Tiefe. Auf jeder Seite sitzen Männer und rudern. Die Linien des Segels formen in der Höhe ein zusammenfassendes Dreieck, das als Aufriß den verkürzten Bootslinien korrespondiert. Ein paar wilde Striche geben Flut, Horizont, Raum. Im Atelier, noch im selben Winter, arbeitet er diese Studie aus. Der Kontrast der kompakten, zielbewußten Menschengemeinschaft gegen das tobende Element läßt ihn nicht los. Aber die gepeitschte See tritt zurück, wird nun – ganz im Gegensatz zu dem Bild von 1909 – nur begleitende Stimme. Wohl sieht man noch Wolkenmassen und Wellenberge. Aber in der Hauptsache ist der Sturm am Schiff sichtbar und an seinen Menschen. Zum erstenmal ist das Schiff nicht mehr der Herr der Flut, sondern sein Spiel. Es schaukelt. Der Mast schneidet diagonal durchs Bild. Das Schiff ist außer Balance. Und die Menschen in ihrer höchsten Anspannung zwischen Tod und Leben: schreiender Wille. Damit war das Motiv nicht ausgeworfen. Ich entsinne mich dunkel noch einer andern Fassung, auf der

einerseits der Zweck dieses angestregten Ruderns deutlich gemacht wurde (es gilt einen Ertrinkenden zu retten), andererseits am Mast die Waagrechte der aufgezogenen Segel in die Komposition geholt wurde. Pechstein mochte gefühlt haben, daß die Dramatik des Kampfes über die Gesetze des Bildens hinausgegangen war.

Du wirst mir nun die Geschmacksfrage stellen: Ist Pechstein der unerträglich wilde Barbar, dem es nur darauf ankommt, den ruhigen Bürger mit ungewohnten Scheußlichkeiten und Häßlichkeiten zu entsetzen? Wäre es nicht auch nur eine Exzentrik ins Geschmacklose, wenn sich Bilder bei ihm fänden, welche selbst dem verwöhntesten Gaumen noch angenehm süß schmecken müßten? Schön und häßlich sind Subjektivitäten des Betrachters – was geht den schaffenden Künstler der Geschmack des Bürgers an? Für ihn heißt es: empfunden oder unempfunden? Und für den Betrachter sollte es billig heißen: Ist das Empfundene notwendig und menschlich oder nicht? Pechstein ist kein Ästhet; das Leise, Zarte, Abgestufte liegt ihm nicht; er ist derb, massig, brutal. Das sind Temperamentsangelegenheiten, die – in diesem Sinne als Geschmack – mit der Kunst nichts zu schaffen haben. Eine ganz andere Frage ist, ob Pechstein im schöpferischen Sinne Geschmack hat: ob die sinnlichen Erscheinungen der Gegenstände in ihrer Form, ihrem Ausdruck, ihren Proportionen nicht nur die subjektive Empfindung, sondern die Idee notwendig d. h. allgemein-verbindlich ausdrücken. Mit dem, was ich Dir über die Art seines Schaffens gesagt habe, ist diese Frage beantwortet. Ich komme damit auf einen neuen, vielleicht den merkwürdigsten Dualismus seines Wesens. Denn seine ganze Kunst ruht auf seiner Fähigkeit zu abstrahieren, mit Bewußtsein oder aus

Instinkt abzusehen von allem, was ihm nicht zum Ausdruck dessen zweckmäßig scheint, worauf es ihm hauptsächlich ankommt. Dieses Werten bezieht sich auf das Verhältnis des Teiles zum Ganzen, der Ausdrucksform zum Ausdrucksinhalt; es läßt das Verhältnis der Gestalt, des Dinges, oder der Flächenbesetzung zur Idee dieses Dinges oder des Raumes völlig unberührt, ebenso das Verhältnis des Ausdrucksgegenstandes zur reinen Idee der schöpferischen Stimmung, des Gefühls. Pechstein sucht auch diesen Geschmack des Künstlers nicht, er lehnt ihn für sich als nicht ausdruckskräftig genug ab. Er weiß ihn zu schätzen, wo er wie in Cézanne oder Poussin Erscheinung geworden ist, aber seine Liebe gehört van Gogh und Gauguin, die den Körper bis zur höchsten Expression geformt haben. Nicht die ausgeglichene, befriedete Abgeklärtheit und Harmonie, nicht die organisch in sich selbst ruhende Gestalt, sondern die Willkür der Phantasie in einer unerhört expressiven Formel, die in der neuartigen Beziehung des Künstlers zum Gegenstand relativen Wert und Größe erhält – das ist sein Ziel.

Frage den Maler vor allem nach seiner Raumbildung, nach dem Verhältnis der Dinge zum Raum, denn es ist das Eigentümliche der Malerei innerhalb der bildenden Künste, daß sie sich am Raum und durch den Raum an den Dingen realisiert. Eine Raumgestaltung in dem Sinne des Meisters der Fresken von Avignon, Rembrandts oder Watteaus, wo der Raum ein organisches, in sich ruhendes Gebilde ist, das einen Stimmungsausdruck hat, abgesehen von allen Dingen, die in ihm dargestellt sind, wo die Dinge nur lebendigere, intensivere Wirklichkeitsgrade der Stimmungssituation des Raumes bedeuten – eine solche Raumgestaltung beabsichtigt Pechstein nicht. Der



Raum ist für ihn ein leeres Schema, das durch die Dinge, durch einen Rhythmus von Farbflächen, die sich auch in die Tiefe öffnen, gebildet wird und über diese nicht hinausreicht. Er ist nicht das Primäre, sondern das Sekundäre, und hat immer etwas Offenes, da es seine Natur ist, über die Dinge hinauszugreifen, auch da noch, wo diese Offenheit künstlich vom Rand her auf die Mitte hin zugebaut wird. Das Verhältnis der Dinge zum Raum, der Zusammenhang der beiden Kuben ist, da sie nicht auseinander geboren sind, letzten Endes ein zufälliges; das Verhältnis der Dinge zueinander, da es kein raumorganisches sein soll, ein vital genetisches, der Farbe, am Holzschnitt, am Aquarell, am Glas, am Mosaik, am Holz. Ich will aber nicht von seiner rein technischen Phantasie reden, obwohl ich Dir von manchen Versuchen erzählen könnte, die er zur Belebung der farbigen Graphik und der Glasmalerei unternahm, oder manches Wort wiedergeben könnte, mit dem er seine Freude an der Eigentümlichkeit des Materials auszudrücken versuchte. Ich will Dich nur auf einige ästhetische Folgen aufmerksam machen. Ich sagte Dir schon, daß ihm die Federzeichnung vor allem das Mittel ist, das warme Leben des wechselnd bewegten Körpers festzuhalten, und ich stehe nicht an, ihn Dir hier noch einmal zu loben. Denn hier in diesen Blättern bist Du seinem Geist so nahe, daß Du die innere Begeisterung mitfühlst. Die Fähigkeit, ihr und dem Modell zu folgen, ist so groß, daß jeder kleinste Teil eines Striches, der nicht straff empfunden ist, sich selbst verrät. Im Holzschnitt scheint mir die rhythmische Stilisierung Pechsteins am besten zu gelingen, weil hier die einfachen Flächen von Schwarz und Weiß das Eigenleben der Dinge zurücktreten lassen gegenüber den formalen Beziehungen, die aus

ihnen gezogen sind. Die Hilfe, die in der Bindung durch die Fläche liegt, mag es auch sein, welche Pechstein sein Bestes in der Glasmalerei geben ließ. Hier kommt noch die Bindung durch die Technik des gebrannten Glasstückes hinzu, das in seiner Größe, rein als Quantität, Kompositionselement wird. Es ist ein Zeichen der Pechsteinschen Phantasie, daß sie, je mehr die Technik sie zügelt, um so reifer und reiner gestaltet.

Das Zentrum der Pechsteinschen Kunst bleibt natürlich die Farbe, die ihm zusammen mit der Linie die Form ergibt. Ähnlich wie Hodler rechnet Pechstein nicht mit dem Licht als einem selbständigen Faktor. Nicht die Valeur hat modellierende Kraft, sondern die Farbe selbst durch die Lichtstufen, die sie in sich trägt, und durch die sie umreißende Linie, die trennende, Fläche und Figur sondernde Kraft hat. Ich betone dies so ausdrücklich, weil es symptomatische Bedeutung für das Pechsteinsche Wesen hat. Denn wie er sich an die einzelnen Farben hält und über ihre materielle Intensität ihre Einheit, das Licht, absichtlich fallen läßt, so reizt ihn ein einzelner Flächenrhythmus, ohne daß er danach fragt, wie er mit den allgemeinen Raumesetzen zu vereinbaren sei, wenn er sich nur zu einem ausdrucksvollen Spiel auf der Fläche bändigen läßt; so gibt er die – ich möchte sagen – barocke Egozentrik des Menschen, des physischen wie des geistigen, mit absichtlicher Vernachlässigung der Menschen als der gesollten Einheit und Totalität des Individuums.

Diese durchgehende Einheit von Weltanschauung und Weltausdruck versteht sich bei einem Künstler wie Pechstein von selbst, wenigstens in dem Augenblick, wo er sich selbst gefunden hat. Ich will bei Dir nicht den Eindruck erwecken, als ob Pechstein schon am Ende wäre. Er ist ein

Werdender und hat es nicht leicht, zu sich selbst zu kommen. Sein großer Feind steckt in ihm selbst: in seiner übergroßen Reizbarkeit durch Eindrücke, denen sein Talent nur zu willig gehorcht. Der Prozeß der Verarbeitung, die Leistung der intrazentralen Nerven zwischen den sensorischen und motorischen ist zu klein im Verhältnis zur Empfänglichkeit. So kommt es, daß in seinen Bildern mancher Anklang an Altdeutsches, Ägyptisches, Primitives ist – nicht ausgegoren. Pechstein sucht noch, und da ich den Ernst seiner Arbeit in den kritischsten Jahren seines bisherigen Lebens sich bewähren sah, so zweifle ich nicht, daß er noch manches finden wird, was ihm heute nur dunkel vorschwebt.

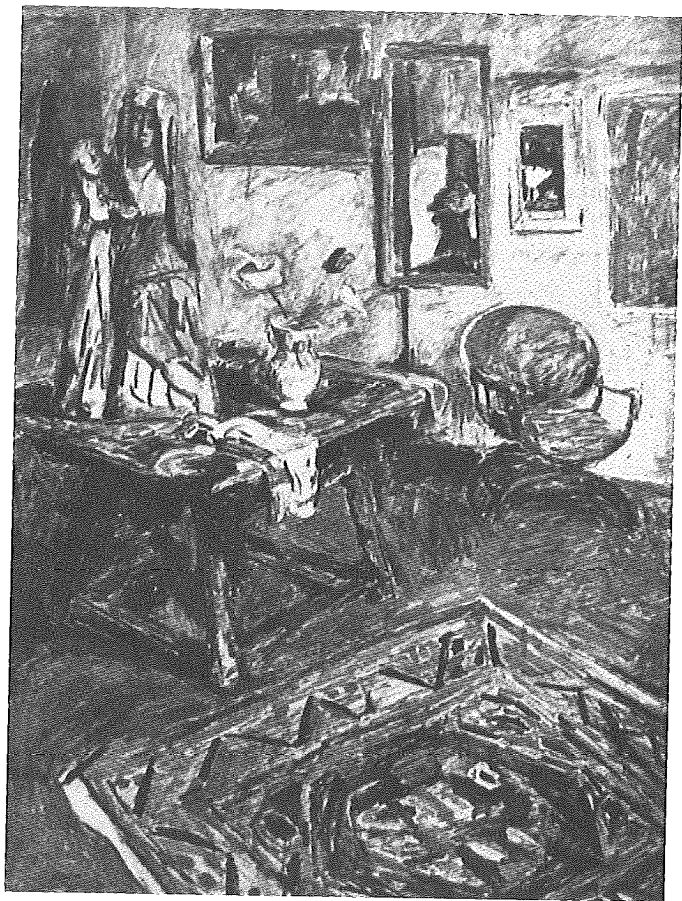
Darum verlange nicht von mir, daß ich den Künstler in irgend ein Schubfach des Stils und der Modernität tue, um ihn zu charakterisieren. Es ist das eine Unart, Phrasen zu machen, die den Künstler beleidigt und nichts erklärt. Denn nicht der Stil macht den Künstler, sondern der Künstler den Stil, wenn anders er ein echter Sohn Gottes ist, ein eingeborener, womit sein Zusammenhang mit der Zeit und der Vergangenheit nicht gelegnet werden soll. Ich möchte vielmehr, nachdem ich versucht habe, ihn Dir durch die Breite seiner Weltanschauung und seines Schaffens kurz, in Stichworten zu charakterisieren, versuchen, die Idee seiner Person zu begreifen, um der Eigenheit seiner Individuation noch um einen Schritt näher zu kommen. Ich möchte sagen: er ist ein Mensch, der ganz aus seinem Trieb heraus schafft, dem sich aber der Trieb in einen Zwiespalt des eigenen Wesens zerbrochen hat, der umso ergreifender ist, als er bei der Vitalität des Temperaments nicht erwartet werden konnte. Dieses Zerbrechen der naiven Einheit ist ein natürliches Geschick; wir

Menschen sind Menschen und vor allem Künstler, eben weil wir jenseits der ungebrochenen Natürlichkeit unseres Seins die Versöhnung der zerbrochenen Einheit von Ich und Welt, von Ich und Mich in der gesollten Einheit des selbstgeschaffenen, allgemein verbindlichen Gesetzes aufzurichten berufen sind. Das tut aber nicht mehr nur unsere Natur, soweit sie Natur, sondern soweit sie Genie ist.

# Purrmanns Atelierecke



*Hans Purrmann, Atelierecke (I)*



*Purmann, Atelierecke (II)*

*Mein lieber Herr Purrmann!*

Unerwartet fand ich diesen Morgen im Kunsthaus zu Zürich zwei Ihrer jüngsten Bilder, die ersten seit der Zeit, da wir Ihre Arbeiten in Ihrem Pariser Atelier besprachen, die einzigen seit Ausbruch dieses alle guten Geister zerstörenden Krieges. Ich habe mich innig gefreut, nach so langer Trennung wieder Ihrem Schaffen zu begegnen, und ich habe Ihren Werken dringlich den Stand und die Kraft Ihres Weltgefühles abgefragt. Sie trugen mich von selbst durch ihren gleichen Vorwurf und ihren inneren Zusammenhang in die trauliche Abgeschlossenheit unserer intimeren Aussprachen hinein, in jene Stunden, in denen Sie mir mittelbar durch Ihre Arbeiten Ihr wahres Leben keusch, reiner und tiefer offenbarten, als es eine unmittelbare Aussprache je vermocht hätte.

Ich sah an Ihren Atelierinterieurs – und das machte mich des Wiedersehens doppelt froh –, daß die »große Zeit« Sie nicht aus dem Grund Ihres Wesens geworfen hatte; daß Sie in diesem Weltkrieg in einer Atelierecke den Stoff zu einer künstlerischen Problemstellung und in sich selbst die Ruhe gefunden haben, sie in alle ihr innewohnenden Möglichkeiten auszuformen; daß Sie, unbeschadet durch die Dynamik der gegenwärtigen Ereignisse, an Ihrer Anschauung festgehalten haben: die geistige Bezwingung und lebendige Ordnung des kleinsten Weltstückes bezeuge mehr Tat, mehr Kraft als die größte Eruption der Natur, auch der menschlichen. Ich drücke Ihnen voll dankbarer Bewunderung die Hand, daß Sie imstande waren, unter dem Druck der Entbehrungen, unter aufpeitschenden Suggestionen eine subtile Empfindung als künstlerischen Vorwurf nicht nur festzuhalten, sondern zu verwirklichen.

Ich mißverstehe Sie wohl nicht, wenn ich in dem zweiten Bilde (S. 86) die gereifere Frucht des Keimes sehe, der mit der ganzen seelischen Vehemenz der Konzeptionsstimmung in dem ersten (S. 85) niedergelegt ist. Geben doch beide nicht nur stofflich das gleiche Sujet: eine Atelierecke mit einem gedeckten Tisch, auf dem die Holzstatuette einer sitzenden Madonna und eine Blumenvase stehen, sondern auch formal das gleiche Thema: linear die Begegnung fallender und steigender Kurven und Geraden, farbig den Dreiklang grün, oliv, weinrot-violett. Es reizte Sie das olivfarbene, morbide Holz vor dem saftig weinrot-violetten Vorhang gegen die kalte grüne Wand, die Begegnung der fallenden Mantelkurve im Profil der Statuette mit den aus der Vase heraussteigenden Blumenstengeln, das Steigen und Hängen der Rahmenlinien. In dem früheren Bilde geben Sie diesen Reiz unmittelbar: von der vordersten Ebene des Raumes drängt die schräg gestellte Tischplatte einwärts, in seiner Decke die Begegnung rötlicher und gelblicher Farbflächen über einem die räumlichen Verhältnisse zwischen Boden und Tisch nicht klar ausdeutenden Gelbbraun enthaltend. Die Madonna wächst steil auf vor dem lang herabfallenden Vorhang, der Mantel fällt in langem, geschlossenem Grat hinter den, sie überschneidend, aufsteigenden Blumen. Das Oliv steht dicht vor dem Weinrot-Violett, dieses vor dem Grün. Die Linien von Rahmen, Vorhang und Tisch begegnen sich hart. Es ist kraftvolles Leben und eine sichere malende Hand in diesem Bild, das Ihnen bald zur Skizze geworden sein mag. Sie waren nicht zufrieden mit der seelischen Ausdrucksenergie der Madonnensilhouette, mit dem malerischen Glanzstück, das Sie rechts oben als Landschaftsbild ins Bild gemalt hatten. Sie fanden, daß



der Raum zwischen Boden und Tischplatte, zwischen Vorhang und Wand nicht klar durchgeföhlt, die Begegnung der Farbflöcke und Linien zu hart und unvermittelt, der malerische Wert der ins Bild gemalten Bilder bei aller Köstlichkeit zu selbständig im Ensemble, der seelische Ausdruck der Madonna zu unmittelbar, kurz die schöpferische Stimmung nicht genügend realisiert sei. Sie nahmen die eng zusammengedrückten Gegenstände auseinander, Sie schufen ihnen einen entsprechenden Raum: Wand, Boden und Luft. Der Tisch steht jetzt nicht nur tiefer im Raum – ein Teppich leitet vom Vordergrund auf ihn hin –, sondern ist von Raum umschlossen. Sie bereiten jetzt das Thema vom Boden her, sammeln es gegen die linke Bildecke in sein Maximum und lassen es über die Wand in die rechte Bildecke ausklingen. Sie bauen das Flächen-thema räumlich aus, immer bemüht, die Einheit der Fläche zu erhalten.

Wie sehr diese Raumgestaltung der Konzeption auf einem Wachsen des Themas im ganzen Ihres Geistes, auf einem Wachsen Ihrer Persönlichkeit selbst beruht, zeigt die innigere Verschlingung der linearen Kontraste bei gleichzeitigem Auseinanderrücken der Gegenstände, die größere Harmonie der Farben trotz der größeren Ausspannung ihrer natürlichen Zusammenhänge. Sie geben jetzt das Aufsteigen des Tisches und das Lagern seiner Platte als Vorspiel der steigenden und fallenden Linien, welche Sie auf die in Vorderansicht gerückte Statuette, in die Vase und ihre Blumen konzentriert haben. Sie nehmen jetzt den Gegensatz des fahlen Holzes und des saftigen Farblebens einer orientalischen Decke ins geistige Bildzentrum zusammen, auf das hin Sie sammeln, von dem aus Sie zerstreuen. Mit diesem Prozeß organischen

Bildbauens verbinden Sie ein zweifaches: die Entmaterialisierung des ursprünglichen Gefühles und die Materialisierung des Gegenstandes durch die Gefühlsleben gewordene Farbe. Der im Profil so laut herabtrauernde, so mitreißend herabweinende Faltenzug ist verschwunden. Auch die Vorderansicht klagt – aber verhalten, weint –, aber in einem Wesen, das Gewalt über seinen Schmerz bekommen hat und dessen Körper nicht mehr zerrüttet wird von der Macht des Affektes. Die seelische Ausdruckskraft ist nicht geringer geworden – Welch klarer und starker Gefühlswert liegt in dem Blau des herabhängenden Mantels! –, aber weniger aufdringlich, mehr Sache. Und diese Versachlichung des Gefühls wurde Ihnen organisch zu einer Verstofflichung des Gegenstandes. Wie fein differenzieren Sie das Holz der Statue und den Stoff des Mantels und des Kleides, wie sicher Mauer, Seide, Porzellan und Blume! Ich liebe diese Sinnlichkeit Ihres Gestates, die Ihnen nie zum Vorwand virtuoser Spielerei dient, sondern zur Verwirklichung Ihres gesamten Empfindens.

Ich haben Ihnen meine Auffassung Ihres Bildes so ausführlich mitgeteilt, weil es mich drängt, Ihnen zu sagen, worin ich mit Ihrer Lösung nicht einverstanden bin. Wir gehören ja beide nicht zu denen, die glauben, daß das Wollen allein zur Kunst genüge, vielmehr zu denen, die überzeugt sind, daß dieses Kunstwollen nicht nur den ihm selbst immanenten, sondern den allgemeinen Gesetzen des künstlerischen Schaffens unterworfen ist, daß die Kunst die freieste und zugleich die notwendigste Tat des Menschen ist und als solche hinausgehoben über den Geschmack des Einzelnen, einer allgemeinen Beurteilung fähig, weil sie selbst ein notwendiges Urteil darstellt.

Darum habe ich Ihnen zunächst gesagt, wie ich Ihr Wollen auffasse, damit Sie wissen, ob das, was ich nun monieren werde, ein Irrtum aus mangelhafter Erfassung oder eine berechtigte Kritik aus den allgemeinen Gesetzen ist.

Ich will meine Kritik dahin zusammenfassen: Indem Sie das ursprüngliche Erlebnis organisch zu einem Bildraum ausbauten, haben Sie die einzelnen Aufbauelemente zu weit auseinander gerissen, der Exposition durch den Teppich sowohl wie dem Ausklang durch den Stuhl einen zu großen Raum, eine zu starke Betonung gegeben. Ich will nicht davon reden, daß der Teppich selbst brüchig gemalt ist, indem die innere Füllung gegen den gelben Rand eine Tiefe markiert, welche die Kontinuität des Gegenstandes wie der Fläche zerreißt; denn diesem Übel könnten Sie leicht durch eine bessere Perspektivierung des Ornamentes, durch eine feinere Angleichung des Bodens und des Teppichs abhelfen, ohne daß damit beseitigt wäre, was ich meine. Ich will auch nicht davon reden, daß mir der Farbklang des Teppichs zu intensiv scheint im Verhältnis zu dem farbigen Zentrum auf dem Tisch und sich zu einem eigenen Mittelpunkt des Interesses ausbildet, das von der Hauptsache ablenkt, anstatt zu ihr hinzuführen, ihr zu dienen. Auch das will ich nur flüchtig erwähnen, daß die Malerei des Teppichs mit der des Bodens nicht organisch verbunden ist, ihm vielmehr fremd aufliegt in einer Weise, die auch als beabsichtigtes Ausdrucksmittel denjenigen Zusammenhang vernachlässigt, an den die Kunst gebunden bleibt. Es kommt mir vielmehr darauf an zu sagen, daß die gesamte Fläche bis an den Tisch zu groß ist im Verhältnis zum Tisch selbst, auch wenn Sie – wie das Hineinrücken des Tisches in die Ecke und in den Hintergrund deutlich bezeugt – damit das Verlorensein der

Gegenstände in die Leere des weiten Raumes haben ausdrücken wollen.

Das Gleiche gilt von dem Ausklang. Hier wird das Auge überrascht und frappiert durch die ausgesprochene Rundform des Stuhles. Sie ist zwar als solche in der Gruppe auf dem Tisch angelegt und verlangt ihre Vollendung, aber man begreift nicht, warum sie nicht im Bereich dieser Gruppe selbst erfolgt, die ja alle andern Stimmen des Bildes in größter Intensität vereinigt, sondern außerhalb und neben ihr. Gewiß sind diese Kurven eine lebendige Raumbücke, aber mir scheint ihre Raum aufschließende Kraft zu stark und zu unmittelbar, so daß sie die Funktion wieder zu einem Ruhepunkt des Interesses verdichtet. Es entstehen so für das Auge drei Massen, die untereinander zwar vielfach zusammengeknüpft, aneinander verhaftet, aber nicht zu einer hemmnislosen organischen Einheit verwachsen sind. Ich werfe Ihnen vor, daß Sie, indem Sie die reine Materialität Ihres seelischen Erlebnisses durch die Gestaltung des Bildraumes zu überwinden trachteten, in der Materialität der Raumgestaltung selbst stecken geblieben sind, so daß auch dieses Bild noch eine weitere Formung verlangt, eine Bewältigung der Stofflichkeit des Raumaufbaus.

Vielleicht haben Sie indessen die weitere Ausreifung der Konzeption schon besorgt. Denn ich weiß, daß Sie kein Problem aufgeben, bis es seine vollendete und unantastbare Gestalt gewonnen hat. Dann bitte ich Sie herzlichst um eine Abbildung, damit ich sehen kann, welchen Weg Sie aus Ihrer eigenen Natur eingeschlagen haben. Ich will Ihnen indessen zeigen, wie ich aus der meinen heraus vorgehen würde, wenn ich Maler wäre. Ich würde zunächst den Teppich – noch etwas über Eck nach rechts

gedreht – ganz unter den Tisch nehmen und von der Bodenfläche vor ihm nicht mehr stehen lassen als nötig ist, um das verlorene Hineingerücktsein des Tisches in den Raum auszudrücken. Meines Erachtens würde dadurch eine größere Konzentration des Raumes erreicht, ohne daß die funktionale Aufgabe, Exposition zu sein, verloren ginge. Vielmehr würde der Schatten der Tischplatte eine Dämpfung auf das reine Kolorit des Teppichs werfen, die ihn diese seine Aufgabe abgestimmter in der Intensität seiner Stimme erfüllen ließe. Gleichzeitig würde ein Boden geschaffen, der den Tisch viel besser trüge als jetzt, wo er etwas zu leicht scheint; diese neue Gewichtsausgleichung würde gleichzeitig das farbige Leben zwischen Boden und Tischplatte vermehren, dessen dumpfe Atmosphäre Sie gesucht, aber, wie mir scheint, nicht voll erreicht haben. Je kräftiger hier unten das gärende Brodeln, um so klarer oben der Kontrast des natürlichen Wachsens und des wehevollen Fallens. Es würden so die Inhalte der Grundstimmung vermehrt, ihr Aufbau zu größerer Ökonomie und Klarheit geläutert, eine ganze Anzahl von Störungen beseitigt, ohne daß meines Erachtens etwas Wesentliches verloren ginge.

Ein ähnliches Ineinanderrücken der Motive und damit eine Verschmälerung der Raumbreite würde ich im Ausklang vornehmen. Ich würde den Stuhl hinter den Tisch rücken, die Kurve seiner Lehne vielleicht über der Blumenvase hinschwingen und diese mit der Statuette zusammenfallen lassen. Dadurch würde das etwas kalte Grün gemildert und eine Überleitung zwischen der jetzt harten Begegnung des offenen Ausklings der Blumen und der Waagrechten des über ihnen hängenden Bildrahmens geschaffen. Wie weit nun diese Verschmälerung des Raumes

gehen dürfte, wage ich nicht zu entscheiden. Denn der Rhythmus der Rahmenfolge an der Wand scheint mir nur bis zu dem hochrechteckigen notwendig zu sein, während die rote Fläche an der rechten Bildecke wohl eine bewußte Parallelkonstruktion zu der an der linken ist, vom Auge aber in Ermangelung einer organischen Beziehung nicht zusammen gesehen wird. Vielleicht würde es genügen, wenn über den erwähnten Hochrahmen hinaus grüne Wandfläche in der Breite des jetzigen Zwischenraumes zwischen diesem und der roten Fläche stehen bliebe, falls Sie den Inhalt dieses Rahmens selbst klärten. Er scheint mir jetzt in jeder Hinsicht das schwächste und verworrenste Stück des Bildes.

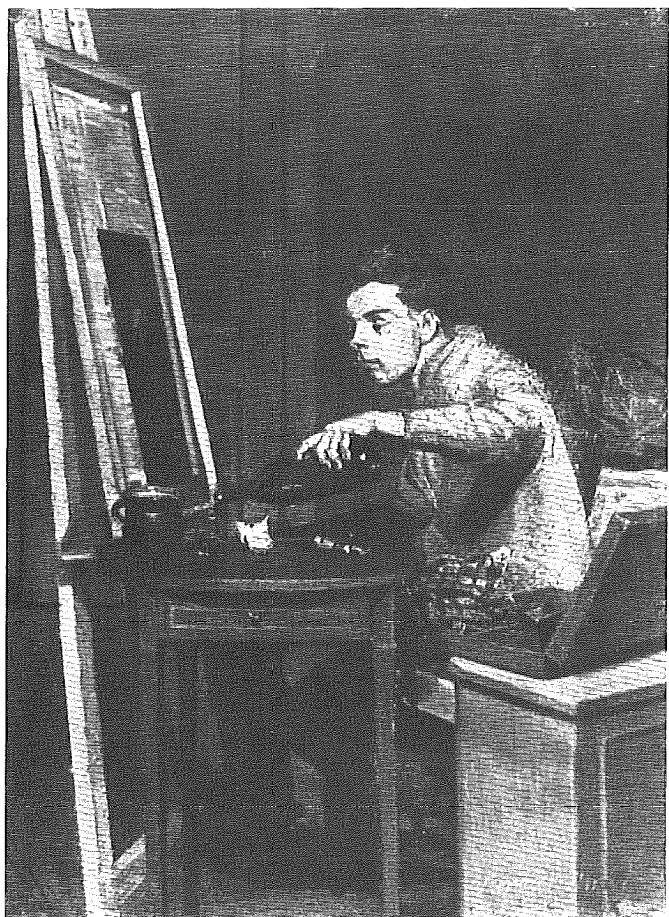
Ich bin mir bewußt, daß eine so durchgehende Veränderung der Raumgestaltung auch in der Stellung und Farbgebung der Gegenstände selbst eine Änderung notwendig machen könnte. Doch liegen hier die Grenzen meiner Vorstellungsfähigkeit, vielleicht auch die Grenzen dessen, was ich Ihnen allein aus dem allgemeinen Gesetz als notwendig ableiten und begründen kann, ohne Ihre individuelle Natur zu vergewaltigen. Ich würde mich freuen, wenn meine offene Aussprache Sie zu einer völligen Vollendung dieses Bildes treiben würde, damit es ein vollkommenes Zeugnis Ihres Geistes werde, dem die geschaffene und lebendige Ordnung des Chaos die höchste Aufgabe des menschlichen Lebens gewesen und geblieben ist.

Ich grüße Sie in Erinnerung an die Stunden persönlicher Gemeinschaft im Quartier Montparnasse herzlichst  
als Ihr

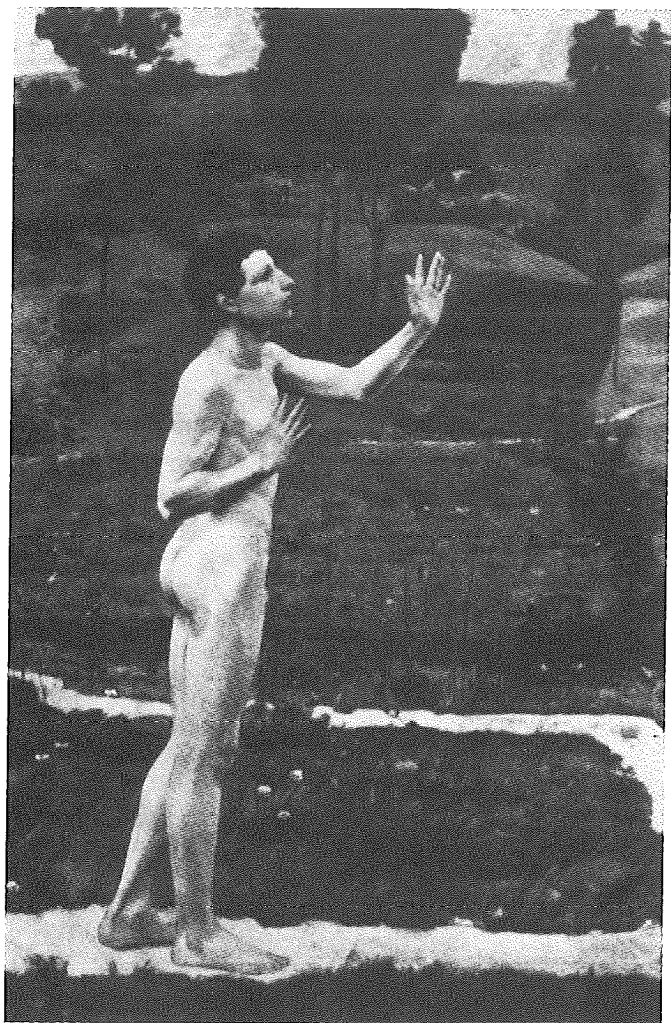
*Max Raphael*

Zürich, an Goethes Geburtstag 1917

# Hodler



*Hodler, Selbstbildnis im Atelier, 1873*



*Hodler, Zwiesgespräch mit der Natur, 1884*



Die Ausstellung der Werke Hodlers im Salon Cassirer hat den Vorzug, daß sie Werke des Künstlers aus allen Epochen seines Schaffens bringt, den Mangel, daß eine fünf-figurige Komposition aus der letzten Zeit fehlt. Dann hätte man mit noch größerem Gewicht über die interessante Frage diskutieren können, die diese Ausstellung aufgeworfen hat. Welche Bedeutung hat Hodler für eine zukünftige Malerei? Man ist namentlich in akademischen Kreisen geneigt, diese Frage sehr hoch anzuschlagen, und man beruft sich auf die Ausstellungen Schweizer Künstler, die überall durch ein sehr hohes Niveau aufgefallen sind. Jenseits dieser nationalen Schranken aber wird man nichts beibringen können. Ich glaube vielmehr, daß Hodlers Sprache eine durchaus persönliche bleiben muß, weil sie stilisiert und ein Schema konstruiert. Stilisierungen aber können nicht die erschöpfende Sprache einer Zeit werden, wenn sie auch unter den Händen eines großen Künstlers ein bewundernswürdig weites und allgemeines Gebiet von Tatsächlichkeiten umfassen können. Nicht Hodler sondern Cézanne hat den Weg gewiesen, auf dem allein eine neue Malerei sich entwickeln kann, sich schon entwickelt hat. Ohne Cézanne wäre der ganze sogenannte Expressionismus unmöglich, der sich ohne nationale Schranken mit nationalen Eigenarten überall entwickelt hat.

Um in das scheinbar vielgestaltig-verworrene Œuvre Hodlers einzudringen, mag man zwischen Figurenkompositionen und Naturstudien unterscheiden. Diese ziehen sich durch sein ganzes Leben hin und zeugen von einer bereitwilligen Hingabe an die Objekte, von intensiver Liebe zum Kleinsten. Gleichzeitig offenbart sich in ihnen fast bis in die letzten Jahre hinein ein tastendes Suchen nach

den adäquatesten Ausdrucksmitteln. In der Frühzeit ein stetes Schwanken zwischen reiner Tonmalerei und spitzer, ja bizarrer Linienführung. Später nähert er sich dann den farbigen Problemen des Impressionismus, ohne jemals zu einer ähnlichen Harmonie zu kommen. Seine Farben stehen hart nebeneinander, man möchte sagen: jeder Fleck als Einzelindividualität. Ihm fehlt jede Fähigkeit zu jenem Reich der Übergänge, in dem die Impressionisten ihre großen Entdeckungen gemacht haben. Dieser Mangel ist nicht nur ein koloristischer, sondern zeigt sich in der Linie überall dort, wo sie das Zusammentreffen zweier Glieder, das Ineinandergreifen zweier Funktionen ausdrücken soll. (Und hat schließlich seine letzte Korrespondenz in der Komposition).

Gerade diese Studien zeigen am deutlichsten die Beschaffenheit des Hodlerschen Temperaments, wenn auch zu stark nach der negativen Seite. Er besitzt keine sensible Sinnlichkeit, keine lebensprühende, lebensschwelgende, sexuelle Sinnlichkeit. Alles wird allgemein unter seinen Händen, und jene impressionistische Kraft der Individualisierung des Gegenstandes in der Atmosphäre scheint Hodler nicht zu besitzen. Er hat dagegen öfter versucht, in einer Landschaft mehr zu geben als psychologisch interpretierte Natur und ein Bild zu erreichen versucht durch (gewaltsame) stilisierte Parallelismen in der Waagrechten. Ein grauer Wolkenstreifen spiegelt sich im See. Diese waagrechten Farbstreifen, in paralleler Korrespondenz übereinandergelegt, sind durchaus mißlungene Versuche, direkt aus der Landschaft ein Bild zu gewinnen, das heißt eine Äußerung, die eine zwingendere und sichtlichere Einheit aufweist, als die reine farbige Harmonie der Impressionisten.

Dort aber, wo Hodler sich ohne Präntionen in den letzten Jahren vor die Natur stellt, scheint er mir seine reinsten Leistungen geschaffen zu haben. Ein neues Masengefühl und ihm entsprechend eine neue große Linie ließen ihn jene Berggipfel malen, mit denen mir das so vernachlässigte Problem der Bergmalerei gelöst zu sein scheint. Wenn man einen Augenblick an die spielerischen Lösungen denkt, die Manet aus dem Hochgebirge Norwegens mitbrachte, begreift man sofort, wie sehr hier bei Hodler Stoff und Künstler einander entsprechen.

Man wird die Bedeutung dieses ununterbrochenen Naturstudiums nicht hoch genug einschätzen können. Es lieferte dem Künstler die Basis für seine farbigen und linearen Abstraktionen, was aus einem vollkommenen Parallelismus der Komposition mit der jeweiligen Stufe des Naturstudiums bewiesen wird. Es bildete das Fundament und den Hintergrund seines Schaffens. Dieses aber bedarf der Figur und ihrer Gebärde sowie der Möglichkeit einer schematischen, das heißt parallel geordneten Gruppierung.

Das erste Werk dieser Art ist »dialogue intime«. Vor einer zum Horizont hin aufsteigenden Hügellandschaft schreitet auf einem viereckigen, hellen Sandweg feierlich ein überschlanke, nackter Jünglingskörper mit erhobener Armgebärde. Die Eigenart jeder Hodlerschen Gebärde besteht in ihrem Verhältnis zum Körper bzw. in ihrer geringen Entfernung von ihm. Von Tanzbewegungen abgesehen könnte man ein bestimmtes nur Hodlersches Verhältnis zwischen der Geschlossenheit der Silhouette und dem Grad der Ausladung der Gebärde konstatieren. Diese Tafel ist in einer nach grau stilisierten Farbenharmonie gemalt und findet in dieser durchgehen-

den Schwächung der Farbe ihre Einheit. Denn das Liniengefüge, so sehr es mit Bewußtheit füreinander gesetzt zu sein scheint, hat keine Notwendigkeit gewonnen, ja, die sehr detailliert ausgeführte Landschaft bildet trotz der Gleichheit der Stimmung keine optische Einheit mit der Figur.

Erst vierzehn Jahre später ist das nächste Bild des Frühlings datiert. Es differiert durch die reinen, harten, und ohne jede Rücksicht auf Naturwahrheit aufgetragenen Farben. Ich möchte glauben, daß das Literarische an diesem Bilde das Interessanteste ist, da es Hodler nicht glückte, die beiden Figuren zu einer Einheit zu binden. Sie fallen nicht nur als Gruppe auseinander, sondern einzelne Details sind mit solcher Selbständigkeit gebildet, daß sie das Auge vom Ganzen abziehen. Dagegen bedeutet das Literarische einen neuen und reizvollen Beitrag zur Psychologie der Jugend, des Erwachens der Geschlechter. Das scheint mir das Hodlersche Schaffen durchgehend zu charakterisieren. Daß er eine Allgemeinvorstellung durch umfassende, persönliche Erlebniskraft mit einem neuen unserer Zeit adäquaten Inhalt füllt und für diese die eine Variation innerhalb seines Figurenschemas sucht.

Hier fehlt nur eine große Komposition, die uns hätte zeigen müssen, wie weit Hodler in der Vereinheitlichung der Fläche gekommen ist. Aber soviel sagt uns unsere Erinnerung mit Sicherheit: Die Basis einer in Allgemeinvorstellungen arbeitenden Phantasie und eines künstlerisch-intellektuell, nicht unmittelbar sinnlich gestaltenden Temperaments ist die gleiche geblieben. Das ist Hodlers Grenze. Und noch ein anderes zeigt sie uns: das weite Gebiet, das Hodler in seine Stilisierungen hineinbringen

kann, das Umfassende seiner Persönlichkeit: das ist seine Größe.

Ich habe das Bedürfnis, durch Abschnittbildung von diesem großen Künstler Distanz zu nehmen, da ich von der juryfreien Kitschschau reden will. Schade, daß diese Sensation mehr geworden ist als eine Statistik der Impotenz und eine Gelegenheit für liberale Kritiker, ihr freitliches Herz vor Nullen und dem Prinzip zu bekennen. Ich wußte nicht, warum sich Künstler der neuen Sezession für gut genug hielten, als Reklame für die Unfähigkeit zu dienen. Ich dachte, man sollte rein menschlich so viel Charakter und Würde haben, daß man darauf achtet, neben wen man die Produkte seiner inneren Erregungen hängt, wenn man die Möglichkeit einer Ausstellung besitzt. Da nun aber von einem dieser Herren gesagt worden ist, warum er in der juryfreien Kitschschau ausgestellt hat, will ich es gerne weitergeben, in der Hoffnung, daß damit die Qualität erschöpfend charakterisiert ist. Man rechnet damit, daß neben der absoluten Impotenz das »Gute« zur »Geltung kommen«, »durch Vergleich wirken« wird. Wer solche Folien zur Wirkung gebraucht, der muß natürlich diesen Satz aufstellen: »Der Dilettantismus ist eine Notwendigkeit.« Ich werde mich hüten, ihn zu akzeptieren, beantrage aber gern den Zusatz: Es ist gleichgültig, ob man à la Raffael dilettiert oder à la Neo-Impressionismus oder sogar à la Expressionismus.

Über dem Expressionismus  
Offener Brief  
an Herrn Prof. Richard Hamann

*Sehr geehrter Herr Prof. Hamann!*

Sie haben sich in einer letztjährigen Nummer der »Hilfe« in einer eindringlichen und zu Dank verpflichtenden Weise mit meinem Buche *Von Monet zu Picasso* auseinandergesetzt. Sie haben nicht nach Art schnellfertiger Kritik das Werk mit den Ausdrücken seines Prospektes gelobt; Sie haben nicht wie jener kollegiale Privatdozent, der seine eigenen Schriften aus der Verwässerung fremden Geistes gewinnt, getadelt, ich »stopfe wie ein Anfänger alles, was mir gerade einfallt, kunterbunt in dieses Buch hinein«; Sie haben nicht ein paar aus dem Zusammenhang gerissene Wortbrocken Ihren Lesern vor die Füße geworfen, wie jener indessen mit dem eisernen Kreuz der Dummheit preisgekrönte Ordinarius unserer Fakultät, um mich dann überheblich zu fragen: »Wenn es möglich ist, jedem Unteroffizier in der Felddienstordnung oder im Exerzierreglement Bücher in die Hand zu geben, die im klarsten, knappsten, reinsten Deutsch über teilweise recht verwickelte Vorgänge sprechen, sollte es Ihnen da nicht möglich sein, sich über die Kunst so auszudrücken, daß wenigstens der Fachmann die Mehrzahl Ihrer Sätze versteht?« Nein! Sie haben das Werk wirklich gelesen, haben es als das, was es sein wollte: als den Grundriß einer Weltanschauung aufgefaßt und haben mich außerdem noch – bewußt oder unbewußt – gegen die plumpe Arroganz eines fachgenössischen Biedermannes in Schutz genommen. Sie schrieben: »Das Buch ist schwer lesbar bis zur Unverständlichkeit, nicht weil der Verfasser sich unklar wäre oder ihm die Fähigkeit mangelte, schwierige oder abstrakte Gedanken zu formulieren, sondern weil auch in seinem Buch mehr das Denken des Expressionismus steckt als das Denken über den Expressionismus«.

Sie begründen den Schutz, den Sie mir angedeihen lassen, in einer Weise, die selbst in meinem Gefühl der Dankbarkeit den Widerspruch aufregt. Während ich glaubte, über den Expressionismus von einem Standpunkt aus geschrieben zu haben, der über dem Expressionismus lag, identifizieren Sie mein Denken mit dem der expressionistischen Maler, stempeln Sie mich zum expressionistischen Kritiker oder Philosophen. Wie hätte ich da die Distanz zum Stoff gewinnen können, die sich doch überall bekundet: in der Auswahl der wenigen wirklichen Künstler aus dem fast unübersehbaren Troß derer, die den Markt mit dem Geschrei ihres unbegründeten Selbstbewußtseins, die Köpfe mit ihren falschen und verwerflichen Theorien anfüllen; in der Erkenntnis der Grenze auch der Ausgewählten, die ich fast mehr aus dem darstelle, was sie nicht haben, als an ihrer wirksamen Eigenart; am deutlichsten vielleicht in dem abschließenden Werturteil, daß ich aus der Gegenüberstellung Cézannes, als des Höhepunktes gegenwärtiger Gestaltungskraft, und Poussins gewinne. Sie werden mir vielleicht erwidern, daß das expressionistische Denken innerhalb seines Umkreises Wertunterschiede wohl erkennen und formulieren kann, ja daß ich an dem anderen Stoff wohl auch die Grenzen dieser Denkart sehen könnte, die ich an mir selbst nicht wahrzunehmen vermöchte, wie einer, der den Splitter im Auge des anderen leichter sieht als den Balken in seinem eigenen.

Aber es hätte Sie stutzig machen sollen, daß Sie alle für die expressionistische Kunst gangbaren Begriffe weder im Wort noch in der Sache bei mir finden. Da steht nichts von der unbedingten Sicherheit und dem zweifelsfreien Wert der inneren Erfahrung – dagegen eine scharfe Wider-



legung einer Vermengung von Kunst und Mystik, da steht nichts von Abstraktion –, dagegen die organische Entwicklung des Geistes zur Form des Kunstwerkes; da steht nicht die Forderung der Deformierung, der willkürlichen Veränderung der natürlichen Form zu Ausdruckszwecken – dagegen eine scharfe Auseinandersetzung mit ihr, eine Unterscheidung von Formel und Form; da steht auch nichts von einem vor allen Inhalten daseienden Formschema, sei es einer kubischen Form oder einer begrifflich faßbaren Farbensymbolik –, dagegen eine klare Ablehnung aller nicht aus dem Inhalt erwachsenden Formenelemente. Oder sollte es wirklich nicht klar geworden sein, daß das, was ich das Mathematisch-Figürliche und das Arithmetisch-Rhythmische der Verwirklichung der schöpferischen Stimmung nenne, etwas völlig anderes ist als ein Hineinkomponieren in das Schema des Dreiecks oder der Ellipse, etwas anderes aber auch als eine »Inhaltsbedeutung der Welt«, nämlich diejenige Anschauungsform, die nach der Natur unseres Geistes bei einer bestimmten Überwindung der reinen Stofflichkeit der Inhalte notwendig als die Form ihrer Gliederung erscheint? Also keine gesuchte Zahlenbeziehung, sondern eine apriorisch gegebene Anschauungsform unseres Geistes, die ich ebenso gut an der »Nachtwache«, am »Embarquement«, an »Apollo und Daphne« hätte aufweisen können. Schon das betonte Aufzeigen der innigen Verwobenheit des Mathematisch-Figürlichen mit dem Arithmetisch-Rhythmischen dieser Anschauungsform, mit der ich mich jenseits einer rein dynamischen oder einer rein statischen Kunstauffassung stellte – schon dieses Aufzeigen des lebendigen Ineinandergreifens, der tieferen Einheit von Raum und Zeit hätten mich vor jeder Identifizierung mit dem

Expressionismus schützen sollen, der notwendig entweder rein dynamisch oder rein statisch ist, immer auf der dem Impressionismus entgegengesetzten Seite des Extrems steht, niemals in der Harmonie zwischen beiden Polen, die aufzuzeigen und zu bestimmen meine wirkliche Aufgabe war.

Die drei schweren Einwände, die Sie meiner Schaffens-  
theorie machen, verdienen aber auch eine Widerlegung,  
ganz abgesehen davon, ob sie nur meine Theorie oder  
auch den Expressionismus treffen. Sie machen mir zu-  
nächst den Vorwurf der Subjektivität. »Aus dem dem  
Menschen eingeborenen schöpferischen Trieb soll die  
Kunst abgeleitet werden, nicht aus dem Wesen des Kunst-  
werkes.« Können wir dieses letztere anders als subjektiv  
erfassen, da wir doch nur mit den Formen unserer An-  
schauung und den Kategorien unseres Denkens an es her-  
ankommen können? Und ist diese vermeintliche, weil an  
den scheinbar gegebenen Gegenstand gefesselte Analyse  
nicht in Wirklichkeit höchst individuell-subjektiv? Ein-  
mal aus dem sachlichen Grund, daß bei der großen Ver-  
schiedenheit der Erscheinungsform der Kunstwerke die  
Klarheit über ihre Einheit mangelt und durch Abstraktion  
nicht zu gewinnen ist, weil z. B. in Hodler und Cézanne, in  
Munch und Poussin, in Monet und Rembrandt schlech-  
hin heterogene Dinge nebeneinander gestellt sind, aus de-  
nen man ein begrifflich Allgemeines und Allgemeingülti-  
ges nicht gewinnen kann; dann aber auch aus dem im Sub-  
jekt liegenden Grunde, daß dieses, an die einzelne Er-  
scheinung gefesselt, nicht den Abstand zwischen ihr und  
dem Begriff oder Urbild eines Kunstwerkes ermessen  
kann. Diese an das gegebene Kunstwerk gebundene und  
scheinbar objektiv analytische Methode ist also in Wahr-

heit ganz individuell-subjektiv, während die meine allgemein-subjektiv ist. Darüber können wir nicht hinauskommen, solange wir uns als Philosophen der Grenzen alles Erkennens und Produzierens bewußt bleiben. Damit fällt auch die andere Ausdeutung, die Sie diesem Vorwurf entnehmen: daß nach meiner Theorie die Kunst »jeden Inhalt ablehnt, der nicht vom Künstler erzeugt ist, sondern sich außerhalb der Kunst als Lebensmacht konstituiert hat, um sich der Kunst nur zur Repräsentation zu bedienen«. Daß in der Welt der Tatsachen Wirklichkeiten physischer, psychischer und sozialer Natur sind, leugne ich das? Sage ich nicht vielmehr ausdrücklich, daß der Künstler keinem dieser Inhalte ausweichen darf, auch dort nicht, wo sie ihn in die schärfsten Konflikte bringen? Daß aber diese Wirklichkeiten nicht als solche, sondern erst durch ihre spezifisch künstlerische Erzeugung Inhalte des künstlerischen Schaffens, Teile eines Kunstwerkes erklären können, erklärt sich aus der allgemeinen Natur unseres Geistes, für den »das Ding an sich« nirgends existiert, und aus der spezifischen Natur des künstlerischen Schaffens, das eine bestimmte Freiheit von der Materialität des Stoffes erreichen muß. Die Inhalte der Wirklichkeit werden also gar nicht abgelehnt, sondern geformt. Was aber jene Wirklichkeit mit dem aus ihr vom Geiste geformten Kunstwerk macht, das stand für meine Untersuchung nicht in Frage und muß auch dem Künstler zunächst gleichgültig sein, wenn er nicht im Akt seiner Zeugung den Götzen der Impotenz anbeten will.

Sie machen meiner Theorie weiter den Vorwurf, daß sie mehr »ein Konstruieren aus formalen Begriffen der Philosophie heraus als Analyse und Erkenntnis der Bedingtheit des Neuen« gebe. Aus welchen Prinzipien hätte

ich die Einsicht in diese Bedingtheit gewinnen sollen? Sie wissen als Kunsthistoriker und Philosoph selbst viel zu gut, daß eine Kunstgeschichte als Wissenschaft überhaupt nicht existiert, und daß darum jeder das Prinzip seiner Beurteilung erst aufzeigen und dieses selbst rechtfertigen muß. An Vorschlägen und Methoden hat es in den letzten Jahren gewiß nicht gefehlt, aber sie litten alle an dem Fehler, daß sie sich zu nahe an das Objekt hielten und dieses doch nicht erschöpften, daran, daß die Methode aus irgendeiner andern Wissenschaft herübergenommen war, oder daß ihr das erkenntniskritische Fundament fehlte. Solange wir überhaupt in dem Rahmen der Einzelwissenschaft bleiben, werden wir das nötige allgemeingültige Beurteilungsprinzip überhaupt nicht finden können. Suchen wir es aber in dem rein philosophischen Denken, so müssen wir notwendig im Reich der Begriffe bleiben, wie schon Plato erkannt hatte, als er die »Idee des Guten« definierte als das »was allein dem Gegenstande der Erkenntnis die Wahrheit schenkt und dem Erkennenden Erkenntniskraft verleiht« und als den Weg zu ihr bezeichnet: »dasjenige, was die Vernunft unmittelbar ergreift, indem sie mittels des dialektischen Vermögens Voraussetzungen macht, nicht als Anfänge, sondern wahrhaft Voraussetzungen als Einschnitt und Anlauf, damit sie, bis zum Aufhören aller Voraussetzungen an den Anfang von allem gelangend, diesen ergreife und so wiederum, sich an alles haltend, was mit jenen zusammenhängt, zum Ende hinabsteigt, so daß sie sich überall keines Sinnlichen mehr bedient, sondern rein von Begriffen durch Begriffe zu Begriffen fortgeht.« Wie der Künstler die Mannigfaltigkeit der Erlebnisse in der Einheit der schöpferischen Stimmung zusammenfaßt und dann rein aus dieser den

Organismus des Kunstwerkes als etwas Eigentümliches, als ein mit der Realität nicht mehr im Zusammenhang stehendes Gebilde entwickelt, so müssen auch wir Denker die Einheit der Idee zwar aus dem Total der Realität gewinnen, das System unserer Gedanken dann aber gleichsam aus der Palette heraus entwickeln und aufbauen. Nur so werden wir erreichen können, daß auch unser Denken »sich um den geheimen Punkt dreht (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs und die prätendierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammentrifft«. (Goethe)

Diese beiden Vorwürfe wurzeln und gipfeln in dem dritten, den Sie erheben, und der sich, hinausgreifend über das, was ich in meinem Buche ausbauen konnte, mit feinem philosophischen Spürsinn gegen das Ganze meines Systems richtet. Sie wenden ein, daß ich bei der Verabsolutierung des Schöpferischen (so daß ich schon in der Wahrnehmung eine Erzeugung sehe) einerseits die spezifische Stellung der Kunst innerhalb des schöpferischen Triebes nicht bestimmen könnte, andererseits dadurch, daß ich die Kunst als die reinste Verwirklichung des Schöpferischen auffasse, die Religion aus dem System verdränge und die Kunst als Ersatz für sie anbiete. Ich gebe Ihnen zunächst zu, daß ich den systematischen Ort der Kunst innerhalb des Schöpferischen nicht spezifisch genug bestimmt habe, weil es mir zunächst einmal darauf ankam, das Allgemeine und Prinzipielle, beiden Gemeinsame aufzuzeigen. Warum aber sollte diese peinlichere Scheidung und strengere Definition unmöglich sein, da doch die spezifische Stellung der Kunst von denselben Voraussetzungen abhängig ist, wie die jeder anderen Er-

zeugung, z. B. der Wahrnehmung und der Religion, nämlich: von der Auswahl und Gruppierung der menschlichen Kräfte, den Gesetzen ihrer Bewegung und Entwicklung und der Ebene ihrer Verwirklichung? Allerdings kann ich keinen Inhalt anerkennen, der nicht erzeugt ist. Auch Gott und der Glaube an ihn sind Tatsachen unserer seelischen Schöpfungskraft, und zwar Tatsachen, die ich an keiner Stelle meines Buches wegzuleugnen auch nur versucht habe. Ich habe vielmehr erörtert, wie die beiden inhaltlich nach der religiösen und nach der künstlerischen Seite bestimmten Kreise des schöpferischen Triebes sich schneiden, weil ich zeigen wollte, daß die künstlerische Realisierung des Schöpferischen ihre Grenze hat, daß diese Grenze zwar von der religiösen Verwirklichung bezeichnet werden, daß der Künstler sie aber nicht überschreiten kann, ohne sich seines Schöpferrechtes zu begeben. Heißt das die Kunst an die Stelle der Religion setzen? Doch nur unter der dogmatischen Voraussetzung, daß die Religion die Spitze eines jeden philosophischen Systems bilden muß. Dieses Vorurteils habe ich mich allerdings entledigt, freilich dabei den Fehler begangen, den systematischen Ort der Religion innerhalb des Schöpferischen nicht genauer bestimmt zu haben, als daß sie die Spitze in der Hierarchie der schöpferischen Werte *nicht* ist.

Ich hoffe, Sie, verehrter Herr Professor, davon überzeugt zu haben, daß meine Philosophie mit dem Expressionismus schlechthin nichts zu tun hat, und daß die Vorwürfe, die Sie gegen sie erheben, nicht expressionistischer sondern philosophischer Natur sind. Oder sind Sie weiter der Ansicht, daß meine Anschauungen »in der Verehrung der Form einen Ersatz für die das tätige Leben gestalten-

den Mächte« suchen? Werden Sie weiterhin die Erzeugung und Gestaltung der Welt »das artistische Erlebnis eines Lebens nennen, das seinen Sinn nicht mehr in sich selber zu finden vermag«? Wer findet dann noch den Lebenssinn in sich, wenn nicht der schöpferische Mensch, der sich durch eigene Tätigkeit zum Herrn über die Dinge macht und aus sich die Kraft erzeugt, im Spiel ihren tiefsten Sinn zu offenbaren?

»Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,  
als daß sich Gottnatur ihm offenbare,  
wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,  
wie sie das Geisterzeugte fest bewahre?« (Goethe)

Ich verbleibe, sehr geehrter Herr Professor,  
Ihr ergebener  
*Max Raphael*

# Die Idee des Schöpferischen



Unser Verhalten zur Außenwelt und zu uns selbst hat etwas Festes und Starres, das – durch unser praktisches Bedürfnis bedingt – in Zufall und Sinnlichkeit beharrt. Das tägliche Leben packt jedes Ding wie etwas Fertiges und Totes, so als ob es, da es nur Mittel zum Zweck ist, von sich aus keinen organischen Widerstand leisten kann. Und doch wissen wir seit Kant, daß wir nie die Dinge an sich greifen, sondern nur die Erscheinungen, welche *unser* Sinnlichkeit, die Kategorien *unseres* Verstandes konstituieren. Wir schaffen erst den Gegenstand durch einen Akt unseres Geistes. Aber wie automatisch, wie fragmentarisch! Von allen Organen, mit denen wir die Welt wahrnehmen, von allen Geisteskategorien, mit denen wir sie verknüpfen können, gebrauchen wir nur so viel, als zur Orientierung, zur Benützung nötig ist. Das Werden der Gegenstände, der Personen, des eigenen Ichs bleibt unbeachtet, bis es sich in Zustände verfestigt, die praktische Bedeutung gewinnen. Von der ununterbrochenen Bewegung des kosmischen Lebens sind die kümmerlichen Begriffe der Jahreszeiten übrig geblieben; der stetige Wandel des menschlichen Lebens stellt sich als Kind, Jüngling, Mann und Greis dar. Das volle Sich-Ausleben des geistigen Prozesses im Bewußtsein des Menschen würde das tätige Leben, die Befriedigung der Bedürfnisse unterbinden.

Die Würde des Menschen, die ihn die Kette, an die er als Naturwesen gebunden ist, abschütteln läßt, hängt an seiner Fähigkeit, die primitiven Vorstellungsbilde der Wirklichkeit von allen praktischen Bedürfnissen zu sondern, diese Spiegelbilder aus der kinematographischen, willkürlichen Aufeinanderfolge zu befreien, ihnen Selbständigkeit und Gesetz zu geben. Um diesen Weg von dem

zufällig auftauchenden und verschwindenden embryonalen Vorstellungselement zu einer sich selbst genügenden und notwendigen Welt des Sollens zurückzulegen, muß die Welt der Erscheinungen im Geist des Menschen in eine Bewegung versetzt werden, die in mehr als einem Punkte der siderischen zu vergleichen wäre. Der naive Standpunkt, daß das einzelne Ding gleich der Erde in den alten Theorien das feste, gewisse und ruhende Element ist, um das sich alles dreht, ist aufgehoben zugunsten einer allseitigen Bewegung. Die Vorstellung zum Gegenstand, die Vorstellungselemente in sich, untereinander und zur Zentralidee – alles ist werdende, sich schaffende, wachsende Beziehung. Aber diese Drehungen gehorchen da, wo sie bis ans Ende verfolgt werden, einem Gesetz, dessen Spuren wir um so eher nachforschen sollten, als es allein uns endgültig über das Tierreich hinaushebt. Es soll hier nicht über die verschiedenen Etappen abgehandelt werden, in denen die Menschheit diesen Weg entwicklungsgeschichtlich zurückgelegt hat; sie würden ein natürliches System des menschlichen Geistes darstellen. Nur die Stufen des einen Weges, der noch jetzt vom Anfang zum Ziel führt, und den wir den schöpferischen nennen, sollen andeutend nachgezeichnet werden.

Man kann gerade heute, wo einseitige und falsche Theorien alle richtige Erkenntnis überwuchern, nicht scharf genug betonen, daß die Wahrnehmung des schöpferischen Menschen eine ganz andere ist als die des praktischen. Alle unbewußten, auf das ungegliederte Ganze gehenden Vermögen verbinden sich mit einer aus dem Volen lebenden, den einzelnen Gegenstand ganz erfassenden Sinnlichkeit. Das innere Gefühl beschwert sich mit der Materie außerhalb seiner, und der Wille drängt diese

aus sich selbst wachsende Vorstellungsmasse vorwärts. Nur indem das Total aller menschlichen Vermögen (in wechselnden Gruppierungen) bei der Erfassung der Welt ins Spiel tritt, wird es möglich, jedes Vorstellungselement aus der Welt der Materie, aus der Verknüpfung mit Sach- und Lebenszwecken loszulösen. Die Leitung zwischen den sensorischen und motorischen Nerven, die den gewöhnlichen Reaktionsprozeß des praktischen Lebens ausmacht, wird unterbrochen. Eine Bewegung innerhalb des sogenannten interzerebralen Systems entsteht, auf der die Grundlage alles schöpferischen Tuns beruht: daß die Welt der Empfindung in der Vorstellung beharrt und sich von dort aus nicht mehr als zufällig praktische, sondern als gesetzmäßig ideelle realisiert. Das gilt auch dort, wo der schöpferische Prozeß als Handlung zur Erscheinung kommt.

Beruht die Verselbständigung des Vorstellungselementes mehr auf der subjektiven Seite, so kommt aus der objektiven, oder aus der Harmonie beider das Fundament, aus dem ihm seine Notwendigkeit erwächst. Die Vorstellung, die kein Abbild des einzelnen Gegenstands mehr ist, darf doch sachlich nicht willkürlich sein, sondern muß sein Wesentliches darstellen. Dieses ist nicht eine Idee im platonischen Sinne, ein unsinnliches und fixiertes Abstraktum, sondern nach Goethes Worten »der geheime Punkt, in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die präten-dierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammentrifft«. Wie weit der Spielraum ist, in dem sich die beiden Faktoren gültig schneiden können, wie wenig die Individualität des Künstlers durch diese formende Bewegung zur absoluten Notwendigkeit gehemmt wird, mögen zwei Gestaltungen zeigen, die von

zwei verschiedenen Künstlern aus *einer* Materie gezogen sind.

#### HERBSTGEFÜHL.

Fetter grüne, du Laub,  
Am Rebengeländer  
Hier mein Fenster herauf!  
Gedrängter quellet,  
Zwillingsbeeren, und reifet  
Schneller und glänzend voller!  
Euch brütet der Mutter Sonne  
Scheideblick, euch umsäuselt  
Des holden Himmels  
Fruchtende Fülle;  
Euch kühlet des Mondes  
Freundlicher Zauberhauch,  
Und euch betauen, ach!  
Aus diesen Augen  
Der ewig belebenden Liebe  
Vollschwellende Tränen.

(Goethe)

#### HERBSTTAG.

Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!  
Die Luft ist still, als atmete man kaum,  
Und dennoch fallen raschelnd, fern und nah,  
Die schönsten Früchte ab von jedem Baum.  
O stört sie nicht, die Feier der Natur!  
Dies ist die Lese, die sie selber hält,  
Denn heute löst sich von den Zweigen nur,  
Was vor dem milden Strahl der Sonne fällt.

(Hebbel)

Das Total der menschlichen Vermögen ins Spiel gesetzt mit Vorstellungen, die ihrerseits in Beziehung auf das Ganze der Weltidee erfaßt sind, das ist das Fundament, die schöpferische Stimmung, aus der eine gesetzmäßig *geordnete* Vorstellungsmasse, ein in sich notwendiges Werk zur Erscheinung kommen kann. Nicht zufälliges Assoziieren kann mehr in diese Welt hineinspielen, ohne die erlungene Notwendigkeit der Vorstellungsmaterie zu töten, ehe sie Form und Leben gewonnen hat. Vielmehr ist es der »sich selbst setzende Konflikt«, welcher aus den immer in lebendiger Bewegung zu denkenden Vorstellungen entspringt, der sie zu einem einheitlichen und organischen Ganzen ordnet, Inadäquates ausscheidet, Übergänge schafft und so ein aus sich selbst lebendes, in sich selbst beruhendes, sich selbst genügsames Gebilde setzt. Wilhelm von Scholz, der den »sich selbst setzenden Konflikt« in seiner kleinen Schrift *Kunst und Notwendigkeit* analysiert und in seiner Bedeutung betont hat, sagt auch einmal, alles Produzieren bestehe darin, daß es einen Keim zum Organismus auswachsen lasse. – Dieser Organismus entsteht aus der schöpferischen Stimmung bereits unter einer ganz bestimmten Form. Er wird nicht an beliebigen Mitteln zur Darstellung gebracht, diese bedingen vielmehr in ihrem ganz eigentümlichen Wesen den produktiven Akt mit. Die künstlerische Erscheinung ist die in Gestalt gewachsene Idee, nicht ihre Illustration. Die Darstellung ist nicht gewollte Folge sondern natürliche Vollen- dung des schöpferischen Prozesses. Ihre Gesetzmäßigkeit als Organismus ist die allgemein gültige Notwendigkeit der Idee, ist absolut verbindliches, notwendiges Gesetz schlechthin. In dieser Realisierung liegt nicht mehr nach plotinischer Anschauung eine Degradierung des Geistes

durch die Materie, sondern diese ist erschöpfende und restlose Ausdrucksform der (in sich begrenzten) Idee. Darum sagt Schiller mit Recht:

»Aber frei von jeder Zeitgewalt,  
die Gespielin seliger Naturen,  
wandelt oben in des Lichtes Fluren  
göttlich unter Göttern die Gestalt.«

Diese Gestalt, mag sie nun im Kunstwerk, in einem philosophischen System, im ethischen Gesetz des Handelns oder im Gott der Religion zur Erscheinung kommen, bedeutet die letzte und höchste Stufe der Entwicklung des gesamten Lebens. Der Weg, der bei der Infusorie anhebt, endet im Genie. Es ist eine merkwürdige Ironie, daß die Entwicklungsgeschichte in demselben Augenblick, da sie das Leben in seine primitivsten Ursprünge zurückverfolgte und kühn genug war, es sogar dem Anorganischen selbst zu verbinden, davor zurückscheute, das Leben auch bis in seine höchsten Entfaltungen anzuerkennen. Statt den Bogen der Entwicklung, den das Leben durchlaufen hat, vom Schlamm zum Schöpfer zu spannen, suchte es diesen als Wahnsinnigen zu entwerten, in dem Irrtum, dem Mechanismus des geistigen Lebens näher zu kommen. Es ist gerade umgekehrt. Nur die volle Anerkennung des schöpferischen Menschen in seiner Eigentümlichkeit wird den schöpferischen Prozeß der Lebensentwicklung begreiflich machen. Freilich hat seine Bewegung im Bewußtsein des Menschen eine eigentümliche Wendung genommen, indem das Geschick des Lebensmüssens zum Willen zur höchsten Schöpfung wurde. So wenig die einzelne Tat des Genies Nachahmung der Wirklichkeit sein will und ist, so sehr ist das Genie ein Sammel-

spiegel, in dem das auseinander strebende Leben sich zu einer Einheit konzentriert, wo Zwang und Freiheit, natürliche Gebundenheit und freier Wille, Sein und Werden, Innen und Außen, Totalität und Einzelheit zu einer Harmonie vereinigt ist, welche Form gewinnt, ohne Schein zu sein und die Totalität der Welt in einem einzelnen Organismus darstellt. Die Möglichkeit, eine solche Gestalt zu bilden, teilt die Welt in eine geschaffene und eine schaffende, die beide von dem gleichen Gesetz der schöpferischen Bewegung beherrscht werden.

Entgegen der allgemeinen Anschauung, welche die Künste in ihrer Vereinzelnung sieht, habe ich den schöpferischen Trieb als dasjenige Fundament darzustellen versucht, das alle Künste als ihr Gemeinsames umfaßt. Und nicht nur die Künste! »Ja, ja, mein Guter, man braucht nicht bloß Gedichte und Schauspiele zu machen, um produktiv zu sein, es gibt auch eine Produktivität der Taten, die in manchen Fällen noch um ein Bedeutendes höher steht . . . « (Goethe zu Eckermann).

In der Tat: alles wahre ethische Wesen wurzelt in dem Gesetz, das sich die menschliche Freiheit setzt, indem sie die individuelle Persönlichkeit in der Verwirklichung der Idee, die sie sich selbst gesetzt hat, aus ihrer totalen Wurzel zum wirkenden Dasein entwickelt. Alle Moralgebote gleichen dem gegenüber jenen Atelierrezepten, mit denen der organisch lebende Mensch so wenig und so viel anfangen kann wie der Künstler mit prästabilierten Kunstgesetzen. (Von allen Beziehungen des handelnden Menschen interessiert uns heute keine so sehr als die zum Staat.) Hier soll nur noch gesagt werden, daß das schöpferische Gesetz auch das religiöse Empfinden bedingt. Jedes ausgebaute Religionssystem wird natürlich alle

Phasen des schöpferischen Weltprozesses zu deuten versuchen, aber doch immer je nach seiner Grundrichtung auf eine Etappe besonders Nachdruck legen. In der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen beharrt der reine Polytheismus; der Weg zur Einheit der Idee wird im mystischen Ringen zur Anschauung gebracht. Der reine Monotheismus ist der Ausdruck der Idee, während die Dreifaltigkeit des Christentums das Mysterium umschreibt, wie die Idee zur Erscheinung strebt. Diese als volle Verkörperung der Idee – das bedeutet der griechische Polytheismus. Ob wir uns die Welt als die Schöpfung Gottes oder Gott als die Schöpfung der Menschheit denken, immer bleibt alles Geschehen an die Gesetzmäßigkeit des schöpferischen Triebes gebunden, die das Letzte darstellt, was wir Menschen nach dem Ausspruch unserer Weisesten erreichen können:

»Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,  
als daß sich Gottnatur ihm offenbare,  
wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,  
wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.«

(Goethe: Bei Betrachtung von Schillers Schädel)



# Der Tastsinn in der Kunst

»Der Tastsinn ist psychologisch der eigentliche Realitäts-sinn; nur was wir greifen können oder könnten, scheint uns die volle Wirklichkeit zu besitzen. Gewiß sind die Leinwand und der Marmor greifbar; aber so wenig wie an der Buchseite, die das Gedicht trägt, ist an ihnen das, was getastet wird, das Kunstwerk – dieses vielmehr liegt ausschließlich in den Formen, die dem Gesicht und keinem anderen Sinn zugänglich sind. Durch diese Ablösung der Sichtbarkeit und Hörbarkeit von der sonst stets mit ihr verbundenen Tastbarkeit, die uns allein die empirische Wirklichkeit zu garantieren pflegt, erhält das bloß ästhetisch Wirksame jene Distanz von der Wirklichkeit; nach der letzteren zu fragen, haben wir tatsächlich innerhalb des ästhetischen Gebietes kein Interesse, weil dieses Gebiet von vornherein den Sinn ausschließt, der uns als die einzige Brücke zur Realität gilt.«

Diese Sätze stehen in den Kantvorlesungen des Philosophen Georg Simmel. Sie geben mit der aus ihnen sprechenden Verachtung des Tastsinns die Anschauung des größten Teiles der gegenwärtigen Menschheit. Wenn von Zeit zu Zeit die bedeutendsten Kunsthistoriker vor der Verrohung des Auges warnen und von der Notwendigkeit einer optischen Kultur sprechen, um wieviel eher und nachdrücklicher müßte man für die Pflege und Kultivierung des Tastsinns eintreten! Denn er ist nicht nur wegen seiner Verbreitung durch den ganzen Körper und seiner Konzentrierung in jenem Organ, das dazu bestimmt ist, den ganzen geistig-seelisch-anschaulichen Gehalt des Künstlers noch einmal sammelnd in die spezifische Materie überzuleiten, sondern vor allem wegen der Kunst, auf die er gerichtet ist, ein vornehmer und reiner Sinn, der die vorzüglichste Ausbildung verdient. Nur weil die meisten

Menschen Barbaren des Getastes sind, führt die Plastik ein so kärgliches, fast heimatloses Dasein in unserer Zeit, sie, die bei Griechen und Ägyptern die Königin der Künste war und es nach ihrem innersten Wesen, nach der Art, wie sie als Form den Stoff tilgt, zu sein berufen ist. Es wird sich zeigen lassen, daß der Inhalt jener leider so repräsentativen Sätze dem sachlichen Gehalt nach falsch, der philosophischen Anschauung nach – unphilosophisch ist.

Der Tastsinn ist ein sehr zusammengesetztes Gebilde, dessen mannigfaltige Elemente nur eine eingehende Analyse unterscheiden kann. Zunächst sind offenbar jene beiden Grundnaturen des Menschen, daß er ein empfangendes und ein gebärendes, ein aufnehmendes und ein aktives, ein sensorisches und motorisches Wesen ist, aufs engste in der Hand verknüpft, die das Hauptorgan des Tastsinns ist. Alle anderen Organe sind ihrer Natur nach rein passiv, ihre Eigentätigkeit kann sich über die Begierde nicht hinaus erstrecken. Auge und Ohr können verschlingen, aber nicht ergreifen. Allein die Hand, in der (nach dem Prinzip der höchsten Zweckmäßigkeit im biologischen Sinne) das Getast mit seiner sensorischen Funktion aufs engste an eine motorische geknüpft ist, kann zugleich empfinden, begehren und zupacken.

Man wird zunächst, wenn man keine intellektuellen Konfusionen liebt, diese beiden Momente aufs schärfste trennen müssen. Dann bleibt immer noch die scheinbar unzweifelhafte Tatsache, daß uns durch das Getast der Gegenstand unmittelbar und sicher gegeben ist, während ihn das Auge und das Ohr nur indirekt wahrnehmen und darum Täuschungen bis zu dem Grade unterliegen, daß sie das Vorhandensein von Dingen behaupten, die in Wirklichkeit nicht da sind. Die große Gruppe der opti-

schen und akustischen Täuschungen finde keine Analogie im Gebiet des Tastsinnes. Alle diese Sätze sind mehr auf einem auf völlig mangelnde Erfahrung beruhenden Schein hingenommen als wirklich erwiesen. Der Unterschied zwischen der Wahrnehmung durch das Getast und der durch das Auge ist kein wesentlicher sondern nur ein gradueller. Was durch das Tasten tatsächlich in unser Bewußtsein kommt, ist durch die ganze Nervenbahn bis zum Zentrum ebenso bedingt wie unsere Aufnahme durch Auge und Ohr und muß daher prinzipiell ähnlichen Täuschungen unterworfen sein. Fast alle optischen oder akustischen Täuschungen beruhen entweder auf einem bestimmten Zusammenklang mehrerer Objekte der Realität mit unserem Organ oder sind Folgeerscheinungen irgend einer Rezeption. Man taste also einmal einen Stoff so lange, bis man das Gefühl genau kennt; man benetze dann ihn oder die Hand und man wird ein völlig neues Gefühl haben. Das Beispiel ist eine Analogie der Brechung eines geraden Gegenstandes im Wasser. Oder man taste eine Reihe von Gegenständen einmal vorwärts, dann rückwärts, um zu empfinden, wie völlig verschieden das Gefühl ist, das allein aus einer Umordnung der Reihenfolge entsteht. Oder man verbinde mehrere tastbare Objekte, etwa einen Körper und mehrere Stoffe. Jedes neue Element verändert das alte und wird durch dieses verändert. Freilich die letzte Analogie mit den sogenannten höheren Sinnen scheint das Getast auszuschließen, völlige Fata Morgana Erscheinungen des Getastes, absolute Realitätstäuschungen scheinen nicht stattzufinden. Die Gründe hierfür liegen einmal in dem Umstand, daß wir den Empfindungen unseres Tastsinnes eine so geringe Aufmerksamkeit zuwenden, daß seine Data oft nicht ins

Bewußtsein kommen; dann in dem anderen, daß diese mangelhafte Kultur des Sinnes ihr Spiegelbild in der Wissenschaft gefunden hat, daß eine Physiologie des Tastsinnes in den allergrößten Anfängen steckt. Sie würde zweifellos bald zu Feststellungen kommen, die die absolute Gewißheit des Tastsinnes ebenso in Frage stellen, wie die des Auges. Schemen-Existenzen des Getastes, unexistierende und doch Existenz heuchelnde Schattenbildungen des Getastes werden sich unschwer verzeichnen lassen. – Indem ich so die Analogie unseres verachteten Sinnes mit den höheren, gleichsam nach unten hin durchführe, könnte es scheinen, als ob ich mir diejenige nach oben hin, auf die es ja gerade ankommt, noch besonders vermauere. Denn, so sagt der Philosoph: während das Auge nicht nur den Gegenstand übermittelt, sondern zugleich seinen symbolisch-geistigen Wert, nicht nur Baum, Mensch, Berg etc. des Bildes zeigt, sondern uns den inneren Sinn des Ganzen erschließt, bleibt der Tastsinn an der Materie haften, kommt vom Körper nicht fort. Die Hand, die über die Lettern gleitet, gibt uns die Empfindung der Papierseite, aber nicht die Vorstellung des Kunstwerkes. Das Ohr, das über die Buchseite gehalten wird, ergibt uns nicht einmal die erstere. Was man von einem Sinn verlangt, muß ihm wenigstens insoweit analog sein, daß er darauf reagieren kann. Sobald diese Grenze überschritten ist, vermittelt er uns nicht nur den Stoff, sondern auch die Form und ihren geistigen Gehalt, vorausgesetzt natürlich, daß unser Getast nicht blind und taub ist, sonst tasten wir eben ohne Empfindung. Der Grund hierfür liegt darin, daß das Kunstwerk in sich eine Realität geworden ist, die – ganz abgesehen von der Realität, die sie nachahmend gibt – allen unseren Sinnen offen steht. Da nun das Geistige uns

nur durch die Empfindung ins Bewußtsein kommt, so müssen wir hinter der Materie die Form, das Geistige ertasten, sobald die Materie genügend tastbares Objekt ist. Wir können eine Musik nicht tasten, eine Plastik nicht hören, aber wir können eine Plastik in allen ihren Werten ertasten. – Wenn diesem Beweis vielleicht noch die metaphysische Annahme der Einheit von Körper und Geist zugrunde liegt, so können wir die Tatsache mit rein psychologischen Aussagen beweisen, wenn wir sie uns nur an den geeigneten Stellen holen. So sagt Goethe, der in allen unseren menschlichen Fähigkeiten bei weitem der kultivierteste war, in den bekannten Versen der fünften der römischen Elegien:

»Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen  
Busens

Formen spähe, die Hand leite, die Hüften hinab?

Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und  
vergleiche,

Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.«

Oft sah ich den Maler Pechstein mit seinen Fingerspitzen über die fertigen Bilder gleiten. Um die trockene Farbe zu fühlen? Um aus der Lagerung der Materie den Gehalt des Bildes herauszutasten. Sobald die Materie Festigkeit und Wägbarkeit gewinnt, etwa im Mosaik, nimmt dieses Gefühl zu. Sein Maximum erreicht es gegenüber der räumlichen Form, der Plastik. Wie oft sah ich Bildhauer – zuweilen mit geschlossenen Augen – über eine Skulptur tasten! Des Stoffes wegen? Es scheint mir unzweifelhaft, daß der ausgebildete Tastsinn nicht nur wie der laienhafte die Materie tastet, sondern die Form und das in ihr zum Ausdruck kommende Leben. Die zu ertastende Differenz

und Art der Überleitung zwischen Erhöhung und Einsenkung, die ertastbare Offenheit und Geschlossenheit des Umrisses, die Wölbungsgrade der Formen sagen ihm so viel wie das Auge. Die Existenz der Plastik als Kunstwerk wird erst möglich durch die Ertastung. Und wenn die Tastvorstellungen vielleicht weniger Data für das intellektuell formulierbare Bewußtsein geben, so vermitteln sie das Künstlerische in demselben Maße reiner, artistischer. Der Tastsinn als rezeptives Organ bildet seinen Gegenstand eben so völlig wie Auge und Ohr. – Ehe ich dazu übergehe, unseren Sinn als schaffenden Faktor zu zeigen, möchte ich mit einem kurzen Hinweis auf seinen inneren Umfang, auf seine Gelenkigkeit, die Analyse beschließen. Man hat in den letzten Jahren viel von dem Zusammenklängen der beiden Hauptsinne gesprochen; das Wort »audition colorée« war fast in aller Mund. Daß dieselbe Erscheinung immer für das Getast gegolten hat, zeigt uns die Sprache, die Bezeichnungen wie »harte Worte« etc. in ihrem ständigen Gebrauchsschatz aufweist. – Wie angedeutet, beschränkt sich das Getast in seiner den Gegenstand konstituierenden Bedeutung nicht auf das Rezeptive. Es ist formbildend, und zwar im weitesten Sinne für alle Künste, im engeren für die Plastik. Im weitesten Sinne darum, weil es keine geistig-künstlerische Äußerung gibt, die sich nicht durch das Medium der Hand und damit des Getastes mit der Materie in Verbindung setzt. Scheinbar äußerlich für den Schriftsteller, zumal das Gefühl für den Unterschied zwischen dem Federkiel und unserem modernen Federhalter fast verloren gegangen ist. Die tiefere, erlebnismäßige Bedeutung könnte aus ein paar Versen Goethes aufblitzen, die ich darum zitiere. In »Künstlers Abendlied« heißt es:

»Daß eine Bildung voller Saft  
Aus meinen *Fingern* quölle!«

und im »Monolog des Liebhabers«:

»Wenn liebevolle Schöpfungskraft  
Nicht Deine Seele füllt,  
Und in den *Fingerspitzen* Dir  
Nicht wieder bildend wird.«

Der Zeichner bevorzugt, um das Material dicht und unmittelbar in seinem Tastsinn zu fühlen, das Bleistück vor dem in Holz gehüllten Bleistift. Maler, z. B. van Gogh, sprachen begeistert davon, daß sie im Rausch des Schaffens die Farbe direkt modelliert, anstatt mit dem Pinsel aufgetragen haben. Bei dem Plastiker verschwinden – wenigstens soweit er modelliert – die Hilfsmittel der Hölzer etc. immer mehr; die Hand selbst leistet unter dem Wollustgefühl der Materie ihre Arbeit und Aufgaben. Je mehr eine Zeit an den Sinnes-Sensationen haftet, um so stärker bevorzugt sie die Tonmodellierung gegenüber der Steinbearbeitung.

Dem Laien könnten alle diese Bemerkungen technisch und äußerlich erscheinen, aber nur bis zu dem Augenblick, wo sich nachweisen läßt, daß die Tastbarkeit als solche, als Sinnesempfindung, Anregung und Gegenstand zu schöpferischer Gestaltung werden kann. In demselben Sinne, wie sich der Dichter am Wort berauscht, ihm eine auditive Vorstellung Anlaß zum Gedicht wird, wie er sein eigenes Mittel: Worte, Vokale, Konsonanten von ihren Sachvorstellungen trennt, um sie in ihren reinen Gefühlswerten zum Ausdruck zu bringen, ebenso kann es der Plastiker mit dem Tastsinn halten. An Rimbauds Vokalgedicht erinnert mich die folgende Szene, die ich bei einem



unserer bedeutendsten jungen Bildhauer, bei Kurt Erwin Kroner erlebte. Aus einer Gruppe kleiner Entwürfe, die ich betrachtete, nahm er einen heraus und reichte ihn mir. Mein Blick wurde noch fragender als er sagte: das ist ein Symbol. Schließlich nahm er das kleine Ding in die Hand und umschloß es dicht mit seinen Fingern. Indem ich sah, wie beides restlos sich in einander fügte, begriff ich und wollte es nun meinerseits mit der Hand umfassen. Daß sie nicht mehr ineinander paßten, zeigte uns die Subjektivität des psychischen Äquivalentes der einzelnen Tastvorstellung. Aber hierin kommt die Plastik mit allen anderen Künsten überein. Auch die psychisch-moralische Interpretation des einzelnen Klanggebildes oder der einzelnen Farbe differiert von Subjekt zu Subjekt. Der Plastik selbst erwächst hieraus keine Einschränkung, vielleicht aber – wie ich nur andeutend beifüge – dem Kunstgewerbe.

Der historisch gebildete Leser wird nun vermuten, daß ich der Ansicht Herders beitrete, der in seinem Reisejournal das Getast als den ersten Sinn betrachtet hat. Es liegt mir fern, eine Rangordnung der Sinne zu versuchen wie die Sensualisten, die in dem Sinn selbst den Produzenten des künstlerischen Gebildes sehen. Für mich hat jeder Sinn seine eigene, und soweit er überhaupt fähig ist, einen Gegenstand genügend zu bestimmen, eine vollwertige Bedeutung. Aber diese geht nicht über seinen eigenen Kreis hinaus. Der Leitsatz, dessen präzise Formulierung ich Schiller entnehme: »Wirkungskreis der Poesie ist das Total der menschlichen Natur«, muß dahin gewahrt werden, daß keine Fähigkeit ausgeschlossen oder auch nur eingeengt wird, aber auch dahin, daß sie in ihrem Rahmen bleibt. Das Getast hat dieselben Werte wie Ohr und Auge, aber es kann ebensowenig wie diese allein, ohne Bei-

hilfe aller anderen menschlichen Fähigkeiten Kunst schaffen. Darum bleibt der Kunstwissenschaft aus doppelten Gründen die wichtige Aufgabe gestellt, wie jene Distanz des Werkes zur Wirklichkeit zustande kommt. Ihre Lösung resultiert nicht aus einer so einfachen Annahme, sondern aus der schöpferischen Bewegung und dem Umfang des Bewußtseins überhaupt. Darum kann hier nicht der Ort sein, ein solches Problem ausdeutend zu behandeln. Hier genügt die Behauptung, daß die Ausschaltung des Tastsinnes aus dem schöpferischen Akt den Schein des Kunstwerkes nicht nur nicht garantieren, sondern geradezu unmöglich machen würde, weil seine erkenntnistheoretische Bedingung die Totalität und Harmonie aller menschlichen Kräfte im Schöpfungsakte ist.

Über den Aufbau  
und Zusammenhang der Künste

Als die Apotheose des Staffeleibildchens sich im »Ausstellungsschinken« und die Höllenfahrt der Musik in der »Programmsinfonie« vollendet hatte, war der Höhepunkt der Kunstdämmerung erreicht. Man konnte sich theoretisch und praktisch die Aufgabe stellen, den innern Zusammenhang der Künste und die spezifische Eigenart einer jeden (in ihrem ganzen sehr variationsfähigen Umfang) zur Geltung zu bringen. Die *eine* Kunst und in ihr das System der Künste ohne Verwischung der Gattungen, Arten und Unterarten begann als ein klares Bild sich im Bewußtsein abzuzeichnen. Das hatte zwei sehr wichtige Folgen. Man konnte Leinwände mit rein politischen Tendenzen bepinseln, ohne daß jemand ernsthaft diese »Malerei« für etwas anderes nahm als sie war: für einen journalistischen Leitartikel. Und ferner trat die Architektur in den Vordergrund, um die wichtigsten Probleme unseres Lebens, d. h. unseres Wohnens und Arbeitens in Angriff zu nehmen. Wie weit der Weg vom Zweckbau zum Kunstbau auch immer sein mag – sobald die Architektur die Führung übernommen hatte, konnte ein Raisonement über Aufbau und Zusammenhang der Künste wieder Aussicht haben, vernünftig zu sein, d. h. der innern Struktur der Tatsachen selbst zu entsprechen.

Es ist ein alter und berechtigter Gesichtspunkt, die Unterscheidung zwischen *Tonkunst* und *Bildkunst* als die wesentlichste zu bezeichnen. Die Begründung dieses primären Unterschiedes hat sich als schwierig erwiesen, weil die Einheit der Künste sehr viel größer ist, als der analytische Verstand es wahr haben möchte und bei jeglichem Fehlen einer *Philosophie des Schöpferischen* es wahr haben darf. Man hat, soweit ich es sehe, folgende Verschiedenheiten aufgezählt:

die der *Elemente* – akustische oder optische,  
je nachdem, ob man sich an das Ohr oder an das Auge  
wendet,

die des *Zusammenhangs* der Elemente – Zeit oder  
Raum,

die des *Stoffes* – seelische oder außenweltliche Inhalte.

Aber im Verlauf der Diskussion hat sich ergeben, wie sehr man sich hüten muß, diese Unterschiede zu verabsolutieren. Die Psychologie hat experimentell gezeigt, daß jedem akustischen Element ein optisches entspricht und umgekehrt – *es ist eben nicht ein einzelnes Organ, sondern der ganze Mensch* (vgl. Schillers »Briefe über die ästhetische Erziehung«), *der sich nicht an ein einzelnes Organ (Ohr und Auge), sondern mit Hilfe dieses Organs wieder an den ganzen Menschen wendet*; ferner, daß es in den tönenden Künsten ebenso sehr plastische wie in den bildenden Künsten stark musikalisch gerichtete Typen gibt. Schon Goethe hat gegen Lessing in seinem kleinen aber gewichtigen Aufsatz »Laokoon« darauf hingewiesen, daß die vorüberhuschendste Bewegung, der vorübergleitendste Moment Gegenstand der bildenden Kunst gewesen ist und sein darf. Indessen haben die Impressionisten die Darstellung des Augenblicks zum Programm gemacht und niemand wird deswegen einen Monet aus dem Bereich der Kunst ausschließen wollen, wie sehr man auch seine Grenzen erkennen mag (vgl. Raphael: *Von Monet zu Picasso*). – Und schließlich: wenn Kant die Zeit die apriorische Form des inneren, den Raum dagegen die des äußeren Sinnes nennt, so meint er selbst diese Unterschiede nicht völlig exklusiv. Für die Künste zumal werden wir feststellen müssen, daß in der Musik z. B. gewisse Teile sich zusammenschließen und für die apperzipierende Vor-

stellung – im Gegensatz zur perzipierenden Empfindung – ein Ganzes bilden, in dem der zeitliche Charakter aufgehoben ist; und jede Tonkunst klingt in einem Raum, mit dem sie von vornherein zu rechnen hat. Entsprechend gibt es kein Werk der Bildkunst, das rein simultan zu erfassen wäre, ja in der Architektur geht die Bedeutung der Sukzession so weit, daß der erste simultane Empfindungseindruck erst erschöpft ist, wenn der Körper des Betrachters den ganzen Raum durchschritten hat (vgl. Schmarow: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*). Und da jedes Bildkunstwerk im Wechsel des Lichts und der atmosphärischen Erscheinungen, also der Zeit, steht, so muß es von vornherein auf diese Rücksicht nehmen, wie etwa die Portalplastik der Gotik oder die Geschichte der Beleuchtung der christlichen Kirchen beweist. Jede differenzierende Typologie führt notwendig zum Irrtum, wenn man die Grenzen vergißt, die ihr als Mittel des analytischen Verstandes anhaften.

Innerhalb der TONKUNST unterscheidet man:

die *rein* tönende Kunst: Musik,

die mit dem *Wort* verhafteten tönenden Künste: Wortkünste (Lyrik, Drama, Epos),

die Verbindung von Musik und Wort (Oper und Lied).

Innerhalb der BILDENDEN KÜNSTE unterscheidet man:

die *rein* bildende Kunst: Architektur,

die mit dem *Körper und seiner Oberfläche* verhafteten Künste (Malerei, Plastik, Graphik),

die Verbindung von Architektur und Körperkunst (die Bühne).

Man sieht sofort, daß in beiden Fällen die Methode der Unterscheidung dieselbe ist: Zunächst findet eine Kon-

ketisierung statt, dann die Verbindung der reinen mit der konkreten Form. Der Charakteristik der Architektur als der reinen bildenden Kunst widerspricht es nicht, daß sie einem Zweck zu dienen hat, wie ja wohl auch alle Musik ursprünglich einem Zweck diene. Dieser Zweck hatte eben eine so große geistige Weite, war so eng mit den religiösen Wurzeln unseres Wesens verbunden, daß er die reinste Erscheinungsform nicht nur nicht hemmte, sondern geradezu herausforderte. Die Richtigkeit des Zusammenhangs wird auch dadurch bestätigt, daß mit jedem Stil der Architektur nicht nur der Stil, sondern die Technik der Malerei wechselte (frühchristliche Architektur – Mosaik, romanischer Stil – Wandmalerei, Gotik – Glasmalerei usw.). Erst als die Konfusion der Begriffe ihren Höhepunkt erreicht hatte, glaubte man durch eine Reform des Kunstgewerbes zu einer neuen Architektur kommen zu können, während schon vorher Nietzsche mit vollem Recht »die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« gefordert hatte. Als ich die Parallele für die Bildkunst aussprach (in: *Idee und Gestalt*), war ich mir klar, daß man eine Ergänzung einfügen muß: die Wiedergeburt der Architektur aus dem Geiste der Religion, wobei die Frage offenbleibt, ob irgendeine heute geltende Religion diese Aufgabe zu leisten vermag.

Bildet der Aufbau der Künste einen inneren und geschlossenen Zusammenhang, so folgt ohne weiteres, daß das Nebeneinander bis zu dem Höhepunkt, daß die Architektur z. B. Wurzel und Trägerin von Plastik und Malerei ist, nicht das Ganze der Beziehungen ausdrücken kann. Zunächst sind die einzelnen bildenden Künste nicht nur äußerlich nebeneinander, sondern auch wesentlich ineinander. Das hat zu dem theoretischen Irrtum geführt, daß

man von malerischer und plastischer Architektur sprach und dabei den Akzent so stark auf die Adjektive rückte, daß man das Substantiv ganz vergaß.

So glauben die Archäologen bis in die jüngste Gegenwart, daß der dorische Tempel nur eine plastische, nicht aber eine räumliche Gestaltung sei (vgl. hierzu meine ausführliche Widerlegung in: *Der dorische Tempel, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum*). Und man hat diese geradezu phantastische *contradictio in adjecto* neuerdings auch auf den ägyptischen Tempel zu übertragen versucht. Auf der anderen Seite haben die Kunsthistoriker von dem Begriff einer auch plastisch-malerischen Gestaltung des Baukörpers der christlichen Kirche so weit abstrahieren zu müssen geglaubt, daß ihnen die *ästhetische* Bedeutung eines der auffallendsten Merkmale der Gotik: Strebepfeiler und Strebewölbungen, ganz entgangen ist. Schon der Architekt Hübsch hat in seinem Werk über den altchristlichen Kirchenbau darauf hingewiesen, daß ihre französisch-gotische Form und Anlage weit über jede konstruktive Notwendigkeit hinausgehen (wie ja auch die Deutschen meistens auf die Strebewölbungen verzichtet haben), und daß es sehr viel praktischer gewesen wäre, die Strebungen ins Innere unter das Dach zwischen Mittel- und Seitenschiff zu legen, wo sie gegen alle Wetterschäden geschützt gewesen wären. Er klagt daher die mittelalterlichen Baumeister einer scholastischen Spielerei an. Er hat nicht erkannt, daß man den plastisch-malerischen Seiten der Architektur in der Gestaltung des äußeren Baukörpers genügen wollte – unter dem Einfluß der Antike. Mit derselben (relativen) Berechtigung, wie man eine griechische Architektur als Plastik auffaßt, könnte man eine griechische Plastik als Architektur auffassen, und



z. B. die sonst so überschätzte Venus von Milo bekommt von diesem Gesichtspunkt eine ganz neue Bedeutung, indem die eine ihrer Seitenansichten eine der kühnsten Architekturen ist, die je ein griechischer Bildhauer gewagt hat.

Die parallele Erörterung für die Tonkunst muß ich mir versagen, obwohl hier das Problem des Unterschiedes von legitimer Wortmusik und illegitimer Programmusik zu einer ausführlichen Betrachtung reizen würde.

Ich wende mich dem *Zusammenhang von Musik und Architektur* zu. Jedes künstlerische Bauwerk steht in einer inneren Beziehung zur Musik, aber es ist schwer, beinahe unmöglich, diese Beziehung begrifflich präzise zu formulieren. Sie kann nicht allein darauf beruhen, daß Metrum und Rhythmus wie in den tönenden, so auch in den bildenden Künsten gelten, ebensowenig wie die Architektur einer Musik (z. B. der h-moll-Messe von Bach) auf dem Vorhandensein gewisser Kompositionselemente beruhen kann, die hauptsächlich aus der Architektur geläufig sind. Immerhin hat man auf diesen Gesichtspunkt viel zu wenig geachtet und die interessanten Arbeiten von Pinder (über die Rhythmik romanischer Innenräume) sind meines Wissens ohne Nachfolge geblieben. Valéry erörtert in seinem *Eupalinos* (dem wertvollsten Beitrag zu unserm Thema) den Unterschied zwischen stummer, redender und singender Architektur und erklärt, daß die letzte dadurch zustande gekommen sei, daß der Künstler die Proportionen eines geliebten Mädchens in das Bauwerk übertragen habe. Die Franzosen haben des öfteren mehr oder weniger deutlich diese Meinung geäußert. So schreibt Poussin an einen Freund, der ihm vom Tempel zu Nîmes schwärmt, er habe hoffentlich nicht vergessen, die

schönen Mädchen anzuschauen, die die Urbilder der Säulen gewesen seien.

Rodin in seinem Kathedralenbuch (das man nicht oft genug lesen kann, weil es neben der Begeisterung auch die Erfahrung eines Künstlerlebens enthält) kommt immer wieder auf die Frauen der Landschaft zu sprechen, in denen die Kirchen stehen. Ich bin überzeugt, daß es die Erotik ist, welche eines der Damenportraits Leibls ebenso wie eine der Königinnen von Juda am Westportal von Chartres oder die Synagoge am Portal zu Straßburg oder den Poseidontempel von Paestum aus den übrigen Werken dieser Künstler und ihrer Zeit- und Werkstattgenossen so hoch heraushebt und diese Werke der bildenden Kunst als besonders musikalisch empfinden läßt. Vergleicht man sie miteinander, so haben sie alle einen gemeinsamen Zug: *die gesetzmäßige Notwendigkeit ist klarer und tiefer als in irgendeinem anderen Werk und zugleich hat die Oberfläche eine Freiheit und Schönheit, einen Reiz, den die anderen Werke nicht erreichen.* Wenn also das Erotische die Ursache für die Vereinigung von Musik und bildender Kunst ist, so ist *Eros die Einheit der größten Gegensätze*, der Gott *aller* dialektischen Gegensätze und damit der Gott *ohne* dialektische Gegensätze, mit anderen Worten: die Frau ist für den Schöpfer der singenden Architektur das Symbol der Einheit des Absoluten und des Bedingten, der Schönheit.

Das Problem läßt sich konkreter erfassen. Nicht jede Architektur (auch nicht jede singende) hat prinzipiell die gleiche Beziehung zur Musik. Ein sehr großer Unterschied zwischen griechischem Tempel und christlicher Kirche drängt sich auch dem flüchtigen Beobachter auf. Man kann sich nicht vorstellen, daß im Innern des griechisch-

dorischen Tempels musiziert wurde, während die christliche Kirche geradezu Resonanzboden für Musik ist und ohne Musik ebenso unvollständig ist wie ohne Gemeinde, die am Boden kniet. Dagegen ist das Goethesche Wort »... und die Triglyphe singt« mehr als ein dichterisches Bild, es deckt haarscharf den Tatbestand, daß das *Musikalische in die einzelne Form aufgegangen* ist. Doch wird man weder von einem gotischen Bündelpfeiler noch von einer Renaissancesäule sagen können, daß sie singe. Aber die *Musik vollendet erst den Raumgedanken*, sie hebt mit ihren polyphonen Brausen das »Schiff« aus den irdischen Fluten in die himmlischen Sphären. Übrigens war das Verhältnis der christlichen Architektur zur Musik nicht immer dasselbe. Während die Kirchen der Renaissance mit ihrem Übergewicht abstrakter Proportionen geradezu unmusikalisch sind, hören die Barock- und besonders die Rokokokirchen auf, nur Gefäß und Resonanzboden für Musik zu sein. In ihren Deckenmalereien, die den räumlichen Abschluß illusionieren und durch die Art, wie diese Ablösung der Decke vom Raum durch Plastik und Ornamente bewirkt wird, gehen sie geradezu ins Musikalische über. Die Betrachtung wird in einer Weise entmaterialisiert, daß die Malerei mit ihren wogenden Massen bei der Größe der Entfernung weder Inhalt noch Form von Malerei ist, sondern Musik.

Aus der Fülle der verbleibenden Probleme will ich nur eines noch andeuten. Aus denselben Voraussetzungen, aus denen das Ineinanderaufgehen von bildenden und tönenden Künsten herauswächst, entsteht auch ihre einheitliche, gleichsam synthetische, selbständige Gestalt: der *Tanz*. Aus allem Vorhergehenden folgt bereits, daß nur der *kultische Tanz* als die Urform gemeint ist. Mag diese

nun mehr von der Musik oder von der Architektur bestimmt sein, das sind nur graduelle Unterschiede, denen gegenüber die kunstgewerbliche Mode des Einzeltanzes oder moderne Gruppentänze etwas *der Art nach anderes* sind. Da sie jeder allgemeinen und tieferen Grundlage entbehren, müssen sie notwendig in der Literatur oder im Virtuositentum enden. Ein Gegenstück wäre der Bericht, daß die in Palästina eingewanderten Zionisten ganz neue Tänze entwickelt hätten. Hier wäre der Tanz, mit dem wir unsere Darstellung beenden, der Anfang, und wir hätten vielleicht mit ihm als der ungeschiedenen Einheit der Künste beginnen sollen, um mit dem Staffeleibildchen und der Programmmusik als der zu weit getriebenen Differenzierung und falschen Vermengung zu enden. *Es zeigt sich, daß innerhalb der einen Kunst die Künste ein geschlossenes System bilden.*

Ein Jahrhundert  
französischer Karikatur



*Honoré Daumier, Moeurs conjugales  
(Szenen aus dem Eheleben), 1839*

Das »Syndicat de la Presse artistique« hat zugunsten seiner Hilfskasse eine Ausstellung organisiert, die mehr als ein Jahrhundert französischer Geschichte in der »Karikatur« vorüberziehen läßt. Vom ästhetischen Standpunkt aus könnte man bezweifeln, ob es richtig war, die Gattung auf die ganze etymologische Weite des Wortes auszudehnen: »caricare = charger, d. h. abtrennen und mit Übertreibung den Zug entwickeln, den man zur Geltung bringen will«, um den Betrachter »auf Kosten eines anderen lachen und denken zu lassen«. Als Historiker aber wird man es begrüßen, denn so war es erlaubt, vom Sittenstück des Alltags bis zur großen Politik alles zu vereinen, was die Auswüchse und das im Sinne der geschichtlichen Entwicklung Negative oder als negativ Empfundene der Zeit seit der großen bürgerlichen Revolution von 1789 umfaßt. Die weiteste Auffassung des Begriffes Geschichte war so gesichert.

Man könnte anhand des bis zur Unübersichtlichkeit großen Materials ganz allgemeine Betrachtungen anstellen: ob die Karikatur des 19. Jahrhunderts nicht die bürgerliche Umwandlung und Zersetzung des Diabolischen ist, das im Mittelalter eine so große Rolle gespielt hat. Sicher ist, daß alles, was diese Ausstellung zeigt, nicht zu denken ist ohne den sozialen Hintergrund einer moralisierenden Demokratie, ohne die dauernden Schwankungen zwischen Revolution und Reaktion, d. h. ohne Voraussetzung des Fortschrittsbegriffes als einer Norm, deren Verwirklichung gehemmt ist. Niemals hätte sich die Karikatur zur michelangelesken und shakespeareschen Größe eines Daumier aufschwingen können, wäre sie nicht eine politische Waffe gewesen, hätte nicht das französische Volk sich das starke Bewußtsein von dem engen Zusam-

menhang zwischen dem öffentlichen Leben und dem privaten Menschen bewahrt. In Deutschland, wo dieses Bewußtsein fehlte und die beiden Sphären tatsächlich auseinanderfielen, entspricht dem selbst in seinen Idyllen noch publizistischen Daumier Wilhelm Busch, der die politische Sphäre, wenn er sie überhaupt streifte, zur Idylle macht. So erklärt sich auch – gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zu derselben Zeit als sich der Konkurrenzkapitalismus in den Monopolkapitalismus umwandelte – die gegenseitige fördernde Verbindung von Karikatur und Plakat, die in Toulouse-Lautrec ihren Höhepunkt hat.

Aber nicht weniger interessant als diese soziologische Rolle (worunter sowohl das politische wie das intime soziale Leben zu verstehen ist) ist die Beziehung zwischen Karikatur und »großer Kunst«, die im Laufe des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Wendung erfährt – wiederum durch Daumier, der die Achse der künstlerischen Entwicklung ist. Während bis zu ihm alle Formen des ironisierenden, kritisierenden Stiftes abhängig sind von der Formensprache der Kunst wie von den Moden der Gesellschaft, schafft Daumier der Karikatur einen eigenen Stil, der nun seinerseits auf die große Kunst zurückwirkt, so daß Degas geradezu als Synthese von Daumier und Ingres bezeichnet werden kann. Das Wesentliche dieses Stils bestand darin, daß das Ganze aufhörte, die Teile zu bestimmen, oder auch nur das Ergebnis der Addition einander zugehöriger, innerlich entsprechender Teile zu sein: etwas Harmonisches. Umgekehrt bestimmt der outrierte Teil und das disharmonische Verhältnis positiver und negativer Outrierungen das Ganze oder betont die Unmöglichkeit eines Ganzen – sei es nun das Ganze einer Situation, eines Menschen oder ihrer gegenseitigen Bezie-

hung. Ortega y Gasset hat von der »Vertreibung des Menschen aus der modernen Kunst« gesprochen. In dieser Form ist die These verhängnisvoll falsch. Es handelt sich vielmehr darum, daß die Karikatur ein integrierender Bestandteil der großen Kunst geworden ist, daß sie dieser einen neuen Stil geschaffen hat, oder mit anderen Worten, daß die Karikatur soziale Natur, Selbstverständlichkeit wurde. Auf diesem Umweg hat die »große Kunst« den Menschen in seiner Disproportion zu sich selbst und zu seiner Umgebung, nicht als humanistisches, sondern als diskrepantes Wesen zu ihrem Gegenstand gemacht. Daß diese Entwicklung zu einer aufs höchste in sich gespannten Zersetzung jeder harmonischen Ganzheit der Entwicklung der Maschine parallel ging, daß darum die modernen Künstler über Daumier hinaus das Organische (im Seelischen wie im Physischen) durch Analogien zum Mechanischen, durch einen allgemeinen Relationismus ersetzen konnten, zeigt nur, wie wenig man eine »autonome« künstlerische Entwicklung aufrechterhalten kann.

Die Karikatur ist also ein formales Mittel, das seinerseits sozial bedingt ist – aber es ist durchaus einseitig anzunehmen, daß es nur Chargierungen ins anormal Aufgelöste, in die Disproportion gibt. Es besteht eine enge Beziehung zwischen dem Schick und der Karikatur. Wie eng beides zusammenhängt, zeigt sich an der Häufigkeit, mit der Modetorheiten chargiert werden. Aber damit ist das Problem nicht erschöpft. Der Schick als solcher entwickelt sich allmählich selbst aus der Mode, einerseits zur Maske, andererseits zur Vorstellung einer abstrakten Fri-seurschönheit, und zwar genau in demselben Maß wie der wirkliche Mensch sich selbst zur Karikatur entwickelt. Ist die Mode als Maske, das Dandytum eine bewußte Iro-



nie ihres Trägers gegen die Welt, ein sich Überlegenfühlen des Einzelnen über den bon sens des Philisters und zugleich die ihm selbst unbewußte Tragikomik der Spaltung des Einzelnen und Einzigen von der Masse, so ist die »Friseurschönheit« – die (besonders in Frankreich) einen großen Teil aller Plakate und Reklamen ausmacht und einen erheblichen Teil jener kleinbürgerlichen Kunst, die im Luxembourg und im Petit Palais aufgespeichert ist – die sich unbewußt karikierende Flucht aus der Wirklichkeit und Sehnsucht des Disproportionierten zu dem Schein, die Vortäuschung einer Proportion, nur daß hier die Mittel der Karikatur nicht bewußte Übertreibungen, sondern ernst gemeinte, aber von den Menschen, die auf der Höhe ihrer Zeit stehen, als verlogen empfundene Harmonisierungen sind. Die disproportionierte Charge wird im Laufe der Entwicklung wenn nicht Norm so doch Gewohnheit – also Ernst, und die zu absichtlich proportionierte Schönheit wird Charge –, also lächerlich. Darin zeigt sich der relative Charakter aller Karikatur: daß sie in einer dreigliedrigen Beziehung zwischen Künstler, Gegenstand und Publikum steht, die selbst eine disharmonische ist. Der Betroffene wird immer sagen, daß er nur von außen und nicht von innen, nur nach seinem Schein und nicht nach seinem Wesen gesehen ist; der Künstler dagegen wird einwenden, daß der Betroffene selbst Schein und Wesen verwechsle, weil er die äußere Bedingtheit seines Innern im Unbewußten läßt, während der Betrachter nicht selten das Lächerliche ernst und das Ernste lächerlich nimmt. Darin zeigt sich, daß die Karikatur viel enger an ihre geschichtlichen Bedingungen gebunden bleibt als die große Kunst. Nur Daumier hat bewiesen, daß es auch für die Karikatur einen Punkt gibt, an dem sie über diese

Enge der Grenzen hinausgehoben ist, weil Karikatur und Kunst nicht in Widerspruch zueinander stehen.

Dieser Punkt, an dem die Karikatur zugleich die höchste Entwicklung ihrer selbst und ihre eigene Überwindung in die höheren, zeitgelösteren (nicht zeitunabhängigen) Kategorien der Kunst ist, kann nur dadurch näher gekennzeichnet werden, daß man neben den formalen Mitteln auch die Inhalte oder besser Gehalte betrachtet, also die Auffassung, die Formung der Stoffe als Stoffe im Bewußtsein des Menschen. Beinahe jedes beliebige Blatt Daumiers, mag es nun die hohe Politik, die Idylle des Alltags oder die Kulturgeschichte zum Gegenstand haben, zeigt uns denselben Prozeß: daß der Künstler uns nicht mit einer fixierten Deformation seinen Stoff beschreibt, sondern daß er die Deformation vor unseren Augen und damit gleichzeitig durch die dargestellten Personen und Dinge wie durch uns, die Betrachter, entstehen läßt und damit eine Reihe von Schichten aufreißt, die zu immer tieferen Bedeutungen führen. Und die tiefste Bedeutung, die zu erreichen ist, ist die Stufe des Tragikomischen. Sie wird erreicht, obwohl Daumier ganz ausgesprochen Partei nimmt, weil seine Parteinahme zugleich die Gründe, das Für und Wider, nicht nur zwischen zwei Menschen, sondern in jedem Einzelnen, und d. h. zwischen dem Einzelnen und seiner sozialen Situation sehen läßt; und weil er dank dieser Entschleierung der Lebensbasis gerecht wirkt – mit einer Gerechtigkeit, die nicht nur aus dem Verstand, sondern aus der Liebe kommt. So wird der ganze Umkreis des künstlerischen Bewußtseins: Wille – Verstand – Liebe durchlaufen und der ganze Mensch in seiner sozialen und kosmischen Situation geformt. Die objektiv aufgehobene, nicht vorhandene Norm entwickelt im

Künstler ein Pathos und Ethos, ein Leiden und Handeln, welche die Normlosigkeit in engster Beziehung zur Norm bloßstellen, die künstlerische Norm der Normlosigkeit aufstellen. Soziologisch gesehen sind damit seiner Karikatur enge Grenzen gezogen. Denn sie schaltet sowohl die alte Ordnung des Feudalismus aus – Daumier hat wohl nie Geistliche karikiert – wie das Wissen um eine neue Ordnung, die Marx neben Daumier und über ihn hinaus aus der bisherigen geschichtlichen Entwicklung als wissenschaftlich notwendig folgerte. Sozial karikierte er seine Zeit nicht aus der Vergangenheit und nicht aus der Zukunft, sondern aus der Gegenwart, aus der herrschenden Klasse selbst oder aus der Einbildung, daß sie herrsche. In Daumier hat die Illusion, herrschende Klasse zu sein, Bewußtsein von sich selbst gewonnen, ist eruptiv geworden und hat Lavamassen hinausgeschleudert, die sich nicht bloß zu grotesken Figuren zusammengeballt haben, sondern zur lächerlichen Erhabenheit des Tragikomischen, die eine der höchsten Seinshaltungen des Menschen ist. Während Dante Hölle, Fegefeuer und Himmel durchwanderte, blieb Daumier auf der Erde, blieb in der Enge historischer Gegenwart, denunzierte den »mufflisme« einer bestimmten Klasse zu einer bestimmten Epoche – und gibt doch beinahe in jedem Blatt zugleich mit der großen Anklage eine große Befreiung, nicht nur im Ästhetischen, sondern als Aufruf zur Tat. Seine Karikaturen sind politisch, sind revolutionär, weil sie die Tragikomödie des begrenzten, seine Begrenzung absolut nehmenden Klassenbewußtseins des Kleinbürgertums aufzeigen.

Obwohl die Ausstellung quantitativ sicherlich in dem Sinne vollständig war, daß sie alle Vorstufen und Nachfolgen Daumiers enthielt, zeigte sie nicht, daß Daumier sich aus Vorstufen entwickelt oder eine konsequente Fortbildung hinterlassen hat – war also insofern ein strikter Beweis gegen jede nur immanente Kunstgeschichte.

Die Ausstellung begann nicht mit der Vorgeschichte und Geschichte der großen Revolution, sondern mit dem Direktorium. Den Gegensatz zwischen Sittenschilderung und Karikatur im engeren Sinne verkörperten hier Debucourt und Isabey. Jener stellt die Auflösung der strengen Moral der Revolution dar, die Auswüchse ins Unsittliche und Unsinnige; er kritisiert mit ernster Miene, moralisierend. Es zeigt sich hier bereits – was sich später immer wiederholt –, daß einzelne Outrierungen in einem sonst der gewohnten Anschauung entsprechenden Ensemble und die bloße Aufhäufung von Outrierungen noch keine Karikatur ergeben. Die Mittel der Gattung – sofern das Wesen dieser Gattung erreicht sein soll – sind von Anfang an, d. h. bei Isabey, vollständiger: die Isolierung eines einzelnen Zuges oder Kontrastes von Zügen, seine Zuspitzung und Übertreibung, sein Gegensatz zu einem zugleich konkreten und allgemeinen Soll, das, über die Moral hinausreichend, persönliches und gesellschaftliches Naturgesetz ist, der Aufbau einer Ganzheit aus dieser Einzelheit, der verhindert, daß das Einzelne als Einzelnes schwer lesbare und unentzifferbare, unbestimmte oder vieldeutige Literatur bleibt. Ein so großer Künstler wie Delacroix zeigt, daß kritische Gedanken, die satirische Auffassung einzelner Tatsachen nicht genügen, um eine Karikatur zu

machen; es genügt nicht und ist zugleich zuviel, wenn man einen Krebs hinten zügelt, alle Personen in diese Richtung sehen läßt, wo das Ziel ganz nahe ist, während der Krebs langsam sich entfernt. Es fehlt für die Unterschrift: *En arrière marche!!!* die zwingende Anschauung, weil die klare Beziehung auf einen konkreten sozialen und politischen Standpunkt fehlt und die leidenschaftliche Parteinahme von ihm aus für die Norm wie für die Menschen, und zwar wegen einer bestimmten Disproportion zwischen ihnen. Delacroix versucht eine Art artistischer Gerechtigkeit aufgrund einer abstrakten politischen Haltung, während nur artistische Ungerechtigkeit der ausdrucksvollen Disproportion angemessen ist.

Ein verfrorener und bebrillter Mann, der Schlachtenbilder malt; ein Chef de bureau, der auf seinem Sessel faulenz; ein junger Dichter, der einem schlafenden Publikum begeistert vorliest; ein Kavalier, der bei einer Überschwemmung trockenen Fußes über ein Brett geht, während seine beiden Damen durchs Wasser waten – es gibt bis auf Daumier sehr verschiedene Gegensätze zwischen Wunsch und Wirklichkeit, Bedürfnis und Erfüllung, zwischen Aussehen und Aufgabe; es gibt zerstörte Illusionen, Zweideutigkeiten und zufällige Ereignisse, die eine allgemeine Unordnung herstellen. Aber anstatt das Komische zur Entfaltung zu bringen, sind sie die letzten Ergebnisse eines Blickes aus der Perspektive der Postkutschen, Grisetten, Spießbürger. Das gilt während der Restauration und Julimonarchie für Charlet, Horace Vernet, Raffet, Xavier Leprince, Henri Mounier und Bourdet. Mit Daumier wird die Perspektive eine andere. Nur einige Beispiele: Ein Kleinrentner steht in seinem Gärtchen. Er wundert sich, daß sein Kirschreis, auf einen Aprikosen-

baum gepropft, nicht geglückt ist, obwohl er die Methode seines »Journal de Connaissances« genau befolgt hat. Seine Frau, bebrillt, steht hinter ihm und hält das Buch. Es schlägt dem Betrachter aus den aufschießenden Bäumchen ein entwaffnender Grad menschlicher Stupidität und guten Willens entgegen. Das Unmögliche wird durch einen Spießbürger versucht, den die Fülle der Wirklichkeiten blind läßt, und der für das Unmögliche auf ein Rezept pocht. Und doch bleibt diese lächerliche Impotenz noch als soziales Mißgewächs ein Mensch, ein Stück Natur. Die verkümmerte Kreatur – das ist die Karikatur. – Oder: Ein wohlgenährter Diener mit einer Schinkenplatte auf der Hand versperrt einem hungernden Dichter die Tür zum Mäzen mit den Worten: Monsieur est malade. Man weiß sofort, daß das eine Lüge ist, daß die ganze Situation mit ihrem Gegensatz zwischen Weiträumigkeit, Genuß und Engbrüstigkeit, Hunger, zwischen unsichtbarer Macht und sichtbarem Geist nicht sein sollte. Daumier nimmt leidenschaftlich Partei gegen sie. Aber nicht für den Dichter allein – seine Armseligkeit und Hilflosigkeit erregt Mitleid und Lachen zugleich; und nicht allein gegen den Diener, dessen protziges Auftreten auf fremder Kraft beruht, dessen moralische Abhängigkeit seinen physischen Umfang lächerlich macht. Man spürt die unsichtbare Kraft, die sich feige durch die Abordnung eines Wortes durch fremden Mund vor der Verantwortung drückt. Und gegen die Ungreifbarkeit, gegen das Verstecken einer Kraft, die alle Macht und keine Verpflichtung hat – gegen sie richtet sich Daumiers Stellungnahme. Es ist die Diskrepanz, die in jeder Ausbeutungswirtschaft liegt: daß das, was jeder haben sollte, weil er es haben muß, unerreichbar geworden ist, selbst wenn man dicht

davor steht, gegen die Daumier leidenschaftlich Partei ergreift. Daumier zeigt eine Wirkung voller Kontraste und enthüllt ihre Ursache. Die hier angedeutete Verschiebung der Perspektive, die in der lächerlichen Erscheinung ihre ungerechte soziale Ursache sieht, und in beiden Schwäche und Bedürfnisse von Kreaturen, macht alle Blätter zu einer großen bald epischen, bald lyrischen, bald dramatischen Comédie humaine. Der Unterschied gegen alle seine Vorgänger wie Nachfolger zeigt sich darin, daß bei ihm Text und Bild aufs engste zusammenhängen, daß sie sich gegenseitig steigern, und daß letzten Endes die Zeichnung mehr gibt als das Wort. Denn jetzt hat die Karikatur ihren eigenen Stil gefunden, sie ist zu dem Stil ihrer Zeit, zu *der* Zeitkunst geworden. Die verschiedenen Erscheinungsformen dieses Stils lassen sich auf gewisse Elemente zurückführen: Aufhebung der natürlichen Proportion und natürlichen Gegebenheiten, um Zusammengehöriges zu zerreißen und Entferntes zu verbinden; es führen die Teile in der Einheit der Gesamtmasse; formale Mittel, z. B. Symmetrie, Asymmetrie, langgezogene Kurven, kurze Falten, werden im Gegensatz zum Inhalt verwandt, oder um dem Inhalt eine formale Wichtigkeit zu geben, der über seinen Sinngehalt weit hinausgeht; formale Gegensätze durch gleichzeitige Outrierung in entgegengesetzter (konkaver und konvexer) Richtung usw.

Es ist kennzeichnend für den Geist des 19. Jahrhunderts, daß man die Fortbildung dieser Mittel in der sogenannten großen Kunst zu suchen hat. So könnte man van Gogh einen »Millet refait sur Daumier« nennen, und Picasso hat auf dem Umweg über die Neger entwickelt, was bei Daumier angelegt ist. In der Graphik und Karika-

tur sind die Zeitgenossen Daumiers entweder in das Sentimentale, Moralisierende abgerutscht, oder sie haben ein einziges der Daumierschen Mittel herausgegriffen und auf die Spitze getrieben: die Disproportionalität der Körperteile. In beiden Fällen geht der komplexe Geist Daumiers, seine natürlich-schöpferische Kraft verloren. Für das erste ist Gavarni das beste Beispiel. Sein Blatt aus dem Album: »Le mariages me feront toujours rire« zeigt gerade wegen der Ähnlichkeit des Themas den ganzen Abstand zu Daumiers »Mœurs conjugales«. In beiden Fällen ein Bett mit zurückgeschlagenem Himmel. Bei Daumier liegt der Mann in seiner Schlafmütze und liest bei Kerzenlicht ganz vertieft: »Nous étions mollement étendus . . . « Die Frau sitzt, hört gespannt zu, wartet auf das Wunder, daß das Gelesene Wirklichkeit wird. Das gemeinsame Ehebett enthüllt die Spaltung zwischen Potenz und Impotenz, den Ersatz des Lebens durch das Buch, die Diskrepanz zwischen der zärtlichen Leidenschaft der Worte und der spießbürgerlichen Behaglichkeit. Daumier chargiert die Idylle, um die Impotenz der Klasse und die Illusionen, mit denen sie sich darüber hinwegtäuscht, bloßzustellen. Gavarni legt die beiden Ehegatten friedlich schlafend nebeneinander, und was sich da noch an Kontrasten in den Gesichtern entfalten kann, verliert jede Wirkung, weil die soziale Situation und Stimmung fehlen. Fast nirgends bei Gavarni wird die Situation und der Zusammenhang zwischen Mensch und Situation konkret. Er beschränkt sich auf räumliche Andeutungen, konzentriert alles auf die Menschen, die dadurch an sozialem Relief verlieren und unbestimmte Züge bekommen; der Schick der Verschönerung und der Repräsentation legt sich gleichmäßig über Bohème, Lumpenproletariat und



Kleinbürgertum. Eine halbelegante Blague bringt die Sitzenschilderung in die Nähe der Karikatur. Philipon, Lami, Traviés, Doré – sie alle gehören, bald auf niederer, bald auf höherer Stufe, mit Witzchen, mit Versuchen zur Groteske, mit psychologischen Enthüllungen in diese Reihe. Bei Doré – dem Jüngsten – findet sich das alte Motiv: Vielheit der Reaktionen auf den gleichen Anlaß in der neuen Form, daß der Einheit der Ursache keine Einheit in der Wirkung mehr entspricht – was den Grad des Verfalls auf einer bedeutenden formalen Stufe offenbart macht. Zu der zweiten der oben erwähnten Gruppen gehören Dantan, Nadar, Lorentz, Roubaud, Carjat usw. Sie bedienen sich alle *eines* formalen Mittels: der Disproportion zwischen den einzelnen Körpergliedern, z. B. ein Kopf ist so groß wie der ganze übrige Leib und dazu breiter; dementsprechend werden Teile ohne jede Rücksicht auf ein Ganzes outriert – weder auf das natürliche noch auf das künstlerische Ganze. Die so erreichte Ausdruckssteigerung ist fixiert und verliert an Wirkung auf den Zuschauer, was sie durch Vergewaltigung der Ganzheitsvorstellung gewonnen hatte. Gegen eine Mißbildung, die von Menschen gemacht wurde, glaubt der Betrachter sich zunächst biologisch und psychologisch gesichert: sie zwingt ihm nicht die Einsicht und das Gefühl auf, daß er selbst unter dem Druck der Auflösung der sozialen Ganzheit zu einer solchen Mißbildung zu werden im Begriff ist. Wie sehr aber der beabsichtigte Ausdruck, der genötigt ist, die Einheit des Körperlichen zu zerreißen, um das Seelische zu forcieren, soziologisch bedingt ist, zeigt sich darin, daß diese ganze breite Bewegung Künstler und nicht Politiker oder Spießbürger zum Gegenstand hat, auch Künstler, die man ganz gewiß nicht

verachtet hat: Daumier selbst und Baudelaire. Der große Geist wird der Karikatur unterworfen. Kommt das daher, daß der dritte Napoleon ihnen die Augen geöffnet hat über den Unterschied gespielter und wirklicher Größe? Oder hat man bereits geahnt, daß das Individuum und die Kunst künstlich, das heißt in einem Mißverhältnis zu ihrer wahren Bedeutung für die damalige Gesellschaft übersteigert waren? So wird die Karikatur in die Inzucht getrieben.

Während sich diese Entwicklung zur Auflösung im zweiten Kaiserreich nicht ohne eine gewisse Größe vollzieht, fehlen die banalen Gegenspieler, die Spießbürger um der Spießbürgerei willen nicht: die Andrieux, de Beaumont, Ch. Vernier usw.; der eindrucksvollste ist Linder. Ihr Ausdrucksmittel ist die farbige Lithographie, ihre Inhalte: das Amüsement an Tanz, Alkohol, Zote, Tabak – jede Art von Kitzel, Spiel mit oder um den sexuellen Genuß. Technik und Inhalt dieser Sittenschilderungen sind gleich schmierig. Den »Geist« fast aller gibt ein Blatt nach Duboulez: links sitzen Kinder an einem Schultisch, rechts steigt ein Mädchen auf eine Leiter, bleibt mit seinem weiten Rock an einer Lehnstuhlsitze hängen, so daß man die Unterbeine sieht und mehr ahnt. Der Lehrer steht ganz verängstigt dazwischen und sucht mit seiner Hand die viel zu große Öffnung zu verdecken. Er ruft den Kindern zu: *Baissez les yeux! Vous perdrez la vue!* Antwortet ein Junge: *»J'en risque un.«* Der »Mufflisme«, der sich in viele, tiefe und weite Röcke und in geschlitzte Unterhosen kleidet, spielt mit der Zweideutigkeit. Dieses Spiel ist Genuß, und das Verbot des Genusses ist Moral, und seine Darstellung ist Sittenschilderung. Dies ist das soziale Niveau, das Guys in eine künstlerische Höhe hob, das

Milieu, aus dem die Rubenssche Sinnlichkeit Renoirs heranwuchs...

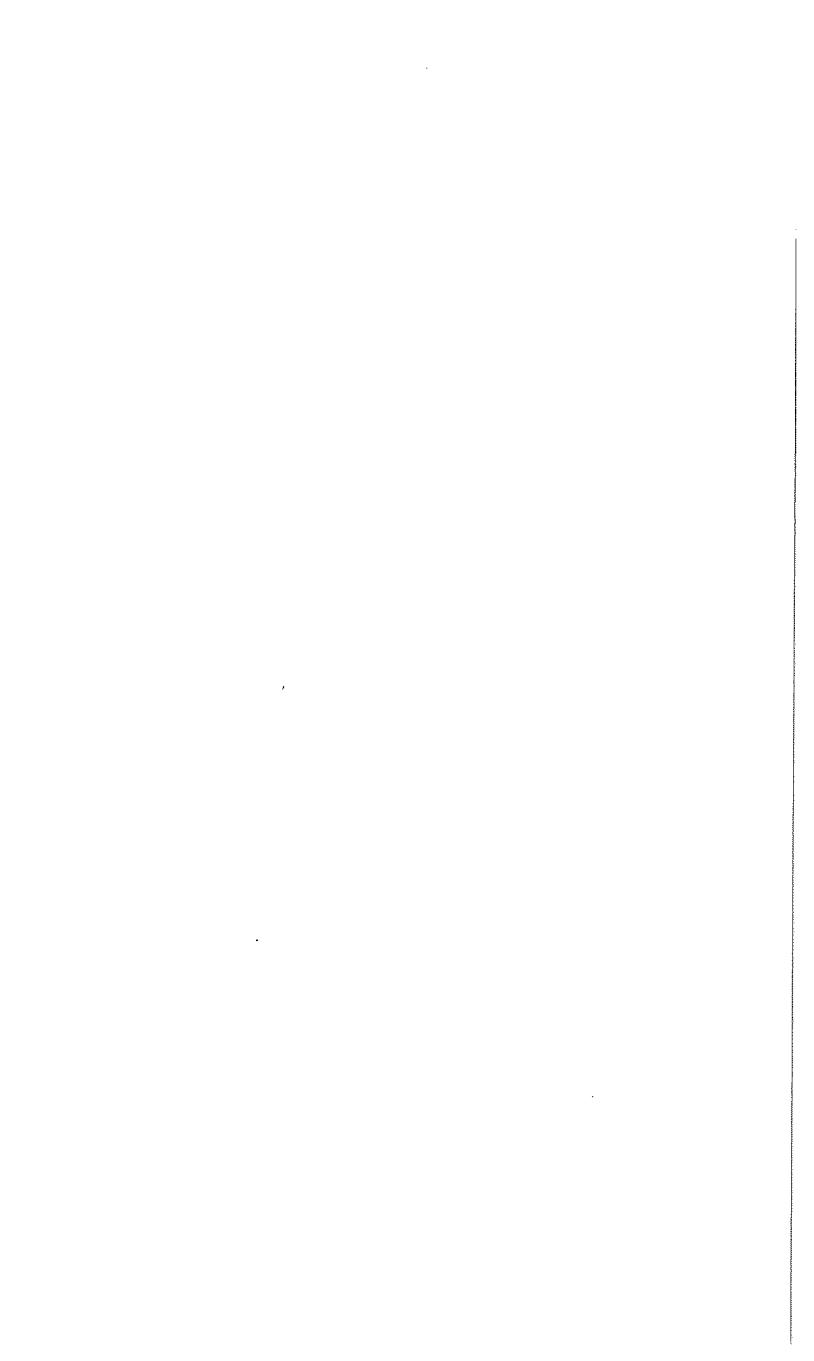
Beim Übergang vom zweiten Kaiserreich zur dritten Republik wird die politische Kritik noch einmal wach. Thiers, die Kommunemitglieder und besonders Courbet, die politische Charakterlosigkeit, die sich im Schwanken zwischen Republik und Monarchie äußert, sind Gegenstand. Aber alle diese »Actualités« haben kein Gesicht. Man kann einen Cham und einen Stop in denselben Rahmen spannen, und man bemerkt kaum den Unterschied. Eine Situation, in der »conversions inattendues« auf der Tagesordnung sind, konnte von Kritik und Karikatur keine Physiognomie, keinen Charakter empfangen. Wo der Grund von allem Resignation ist, Wunsch nach Ordnung um jeden Preis, konnte der Stift nur das Spiel von Eitelkeiten und Intrigen, den allgemeinen Snobismus festhalten. Selbstverständlich ist dieses Zugleich von stilistischer Physiognomie- und geistiger Charakterlosigkeit zur Zeit einer politischen Umwälzung das Ende der Karikatur oder wenigstens das Ende ihres Niveaus. Der Absturz zur Inhaltslosigkeit und zum Kitsch war unvermeidlich.

Es mußte mehr als eine politische Erschütterung, es mußte eine ökonomische Umgestaltung kommen, damit die Karikatur sich noch einmal zusammenraffte. An der Schwelle seiner Ablösung durch den Monopolkapitalismus faßte Toulouse-Lautrec – und es ist nicht ohne geschichtliche Ironie, daß es der letzte Sproß eines uralten Adelsgeschlechts war – noch einmal das Gesicht des Menschen zusammen, wie es durch hundert Jahre Privatkapitalismus geformt worden war: aufgerissen, deformiert, dekadent. Und diese Zersetzung kontrastiert zu einer neuen Monumentalität, die aus den Affichen kommt. Er

ersetzt die Lupe durch die Fernwirkung und plakatiert die letzten Intimitäten. So greifen Hilfsmittel der Wirtschaft und ihre seelischen Ergebnisse zusammen, um einen neuen Stil der Karikatur zu entwickeln, unterstützt nicht zuletzt von der großen Kunst, von Degas, diesem »Ingres refait sur Daumier«, der alle Mittel der Karikatur in subtile Sozialkritik erhoben hatte. Aber trotz der Forain, Steinlen usw. ist Glanz und Verfall dieser Verwobenheit von Karikatur und Plakat ein kurzer Prozeß. Der Faschingsdienstag der dritten Republik ging schnell vorüber, und für den folgenden Aschermittwoch hat niemand die karikaturale Form finden können. Aber schon steht das Wetterleuchten einer Auferstehung auch über Frankreich. Dann wird auch die Karikatur eine Waffe im politischen Kampf sein wie zu Zeiten Daumiers, aber unter einer anderen Form als der dieses Riesen, vor dem sich alle gegenwärtigen und zukünftigen Kämpfer ehrfurchtsvoll verneigen.

# Anhang

---



# Picasso als Graphiker

Den Œuvre-Katalog der Graphik Picassos, von dem Dr. Bernhard Geiser (Bern) den ersten Band (1899–1931) veröffentlicht hat, wird niemand ohne leidenschaftliche Anteilnahme durchsehen können. Denn mag hier stärker als im gemalten Werk der Nachdruck auf die klassizistische Stilisierung fallen, die Gesamtwirkung bleibt dieselbe: Picasso, der sich sprunghaft zu wandeln scheint, aber stets derselbe bleibt; der in jeder neuen Erscheinungsweise eine Seite seines komplizierten Wesens betont oder maskiert, ohne sich je ganz zu geben; der unter der Fülle seiner Gesichte zu bersten scheint und doch nie ohne eine eklektische Anlehnung auskommt; der die Kunst durch die Schaffung neuer Formen revolutioniert hat, und dessen Gesamtwerk trotzdem – soziologisch gesehen – in die Reaktion mündet; der, obwohl fast jedes einzelne Werk nur ein Fragment gibt, als Einzelner geistige Strömungen und Richtungen zusammenfaßt, deren immanente Widersprüche selbst auf dem systematischeren Gebiet der Philosophie Schulzusammenhänge zerbrochen haben (ich meine die Phänomenologie von Husserl bis Heidegger); der mit der größten Nuancierung des Striches, mit Anteilnahme seines ganzen Körpers zeichnet und doch den Eindruck einer abstrakten Linie hinterläßt; – dieser Künstler verkörpert auf einer so hohen Wertstufe die Einheit der Widersprüche seiner Zeit, genauer: der Ideologie der herrschenden Interessen seiner Zeit, daß auch im Betrachter die Bewunderung für die Größe des Talentes, für die Präzision und Fülle der Phantasie für das konsequente Zuendedenken jeder neuen Ausdrucksform, für die Sensibilität gegenüber den kompositorischen Werten durchkreuzt wird von der Abneigung gegen die bald sen-



timentale, bald zynische, immer literarische Höhen- und Tiefenpsychologie, gegen die auswegslose Zeitgebundenheit mit ihren verzweifelten Sprüngen von Sackgasse zu Sackgasse, gegen das Hineingleiten in die soziale Reaktion, das sich selbst – fast gewaltsam – unbewußt bleiben will. Picasso, der die künstlerische Produktion seiner Epoche wie kein zweiter beherrscht, ist zugleich das Opfer eben dieser Epoche, weil es ihm nur gegeben war, sich bis an die Grenzen seiner Klasse, aber nicht bis an die seiner Zeit versuchen zu lassen.

Seitdem Picasso seine ersten Arbeiten in Paris zeigte, gab es eine Gruppe von Künstlern – Matisse und seine Schule –, die in ihm weniger einen Maler als einen Illustrator sehen wollten, dessen Werk die Grenzen der reinen Malerei und die der Kunst selbst sprengt. Der Geisersche Œuvre-Katalog trägt den einen Teil des Materials zur Entscheidung dieser wichtigen Frage zusammen. Und die Antwort ist – von hier aus gesehen – überraschend genug. So sehr man den Künstler auf der Flucht vor der Literatur sieht, so wenig findet man einen Illustrator. Der zu illustrierende Inhalt ist zu fragmentarisch erfaßt, derart, daß der Gehalt des Ganzen nicht mitschwingt, und die darstellende Form ist zu abstrakt, zu schön – ohne genügend Charakter. Picasso scheint durch jede Vorgegebenheit geniert – hier durch den Text, wie im Porträt durch die natürlichen Züge eines Menschen. Denkt man an die Fülle materieller Hemmungen aller Art, welche Künstler früherer Epochen überwinden mußten, so fragt man sich, ob das Picassosche Talent gewinnen oder verlieren würde, wenn seine Zeit weniger anarchisch wäre oder er sie weniger anarchisch nehmen könnte.

Es ist vielleicht das größte Lob für den Geiserschen Œuvre-Katalog, daß er uns an der Hand ganz ausgezeichnet, fast ausnahmslos vollkommener Photographien zu genießen und zu reflektieren erlaubt, ohne daß wir durch die immense Kleinarbeit des Autors beunruhigt werden. Aber es wäre Unrecht, schweigend über sie hinwegzugehen, denn die Leistung Geisers ist fast ein Unikum in der so zahlreichen und ach so gehaltlosen Picassoliteratur. Neben der Masse lyrischer Hymnen nimmt sich der streng wissenschaftliche Apparat, die philologische Sachlichkeit in der Feststellung der technischen, chronologischen etc. Tatsachen recht bescheiden aus. In Wirklichkeit bietet er uns wesentlich mehr als die hochtönenden Phrasen. Denn Tatsachensicherung, Materialordnung, Beschreibung der Zustände, das Photographieren jedes einzelnen Stückes und gelegentlich mehrerer Zustände sind nur die eine, die sichtbare Seite der Geiserschen Arbeit. Wer die knappen Texte ein wenig studiert, wird ermessen, wieviel bisher verborgene und ohne ihn vielleicht verlorene Schätze Geiser hervorgeholt hat. Niemand kann seine Arbeit ernsthaft auf Vollständigkeit kontrollieren wollen; sie gibt das unbedingte Vertrauen, daß hier aus Liebe und Verehrung mit Sachkenntnis und Gründlichkeit getan ist, was nur irgend ein Mensch tun kann. Hoffen wir nun, daß der Geisersche Œuvre-Katalog zu dem umfassenderen Zwecke benutzt wird, uns eine erschöpfende Charakteristik des Werkes und des Menschen Picasso zu geben.

# Zur modernen Malerei

Unserer Zeit scheint auf allen Gebieten geistiger Äußerungen der Begriff einer in sich geschlossenen Leistung verlorengegangen zu sein, weil den Produzierenden das Gefühl für eine Harmonie zwischen Objekt und Subjekt abhanden gekommen ist. Auf das wissenschaftliche Buch übertragen, liefert man entweder unendlich fleißige Werke, die in den Objekten wühlen und darum bis zur Unlesbarkeit anschwellen, oder ganz halt- und bodenlose Subjektivismen, Anschauungen, Meinungen, aber niemals Erkenntnisse. Diese Werke haben den Vorzug einer überaus gefälligen Lektüre, wenn man auch am Ende gewöhnlich so schlau ist wie am Anfang. Wenn ich Herrn Meier-Gräfe sage, daß man damit keine Wissenschaft macht, so wird er mir sagen, daß er stolz darauf ist, Unakademiker zu sein, woraus dann die Notwendigkeit erwächst, daß seine Bücher noch einmal geschrieben werden müssen. Ich bin ungerecht gegen den Autor, denn ich beurteile ihn von einem Standpunkt, den er niemals hat einnehmen wollen oder können. Seine Arbeiten enthalten alle Vorzüge, die man ihnen nachgerühmt hat, und unter den unakademischen Kunsthistorikern gibt es wohl keinen so sprachgewandten Künstler wie ihn. Dies kann mich aber nicht hindern, als Urteil folgende Notiz aus den Tagebüchern (1838 vom 26. November) Hebbels niederzuschreiben: »Das Buch ist voll von glänzenden Ansichten, aber es ist weit mehr ein Werk kühner Phantasie als ruhigen Verstandes, und das ist dem Begriff der Wissenschaft nicht angemessen. Man wird einem solchen Buch auch eigentlich nichts schuldig; so wenig, als etwa dem Baum, dem Stein usw., die Gedanken in uns erregen. Solche Bücher sind mehr für den Verfasser als für den Leser geschrieben, sie

peinigen gewaltig, wenn man sie auffassen und ausschöpfen will, sie haben nur eine Traumrealität, die für uns kaum noch eine ist. Was ihren Inhalt von dem Inhalt wirklicher Träume unterscheidet, ist das stete Streben, den Nebel des Gesichts zu durchbrechen und den festen Boden der Ideen zu betreten.« Als Ergänzung zum Leben van Goghs mögen die persönlichen Erinnerungen sehr erwünscht sein. Man merkt an jeder Zeile, daß eine Frau dieses Buch schrieb, und das bedingt seinen Reiz. Ich wundere mich seit langem, daß keiner unserer Dramatiker diesen wahrhaft tragischen Stoff des Lebens, d. h. Leidens, van Goghs darstellte. Er ist der moderne Held, der sich an sich selbst verzehrt. Eine ganz vage Sehnsucht läßt ihn suchen, Beruf mit Beruf dreimal wechseln; dann wird er Künstler. Seine Kunst verzehrt ihn und er schreit nach dem Leben. Daß van Gogh zu dem Schluß von Ibsens Rubek gekommen ist, das sollte zu denken geben. Frau du Quesne-van Gogh hat gleichsam die Idylle geschrieben, aus der diese Tragödie herauswuchs. Jetzt aber darf ein Dichter uns diese Tragödie schreiben.

# Der Expressionismus

Unter dem Titel »Die neueste Malerei« veröffentlicht Herr Lovis Corinth im dreizehnten Heft des »Pan« eine Studie, in der er die jungen Künstler als eine Horde Nachäffer hinstellen möchte. Sie ahmen Cézanne nach (über den Herr Corinth so akademisch schreibt, wie man über ihn schreiben sollte), van Gogh und Gauguin. Sie kopieren »Die jetzigen Bilder der Neger und Malayen, die Malereien auf indischen Zeltdächern.« Kurz: »Die Jugend vergißt, daß kein Meister vom Himmel gefallen ist, und daß alles Große durch Mühe, Arbeit und Lernen entstanden ist. Sie fängt damit an – wie Liebermann richtig sagt – womit die großen Meister aufgehört haben.«

Hinter diesen Binsenworten birgt sich der landläufige Vorwurf des Nichtkönnens, der gegen jede neue Erscheinung erhoben wird, mit dem die Kunsthistoriker in ausgiebigster Weise Wissenschaft machen, unter dem auch Herr Corinth zu leiden hatte und den er nun stolz wie ein Akademielehrer weitergibt. Psychologisch gesehen steckt hinter diesem Vorwurf das Nichtverstehen dessen, was man sich abzuurteilen anmaßt. Denn für den Verstehenden würden sich alle sogenannten Mängel – die Begabung und das Können eines Matisse vorausgesetzt – in Notwendigkeiten, in Absichten verwandeln. Nicht nach dem Maßstab eines absoluten Könnens, sondern dem eines relativen Wollens kann man eine alte oder neue Kunst beurteilen. Und sobald man nach dem Kunstwollen der jungen Generation fragt, wird sich alles das, was Herr Corinth Nicht-Können nennt, als Zweck-Wollen enthüllen. Freilich ist dieser Wille verschieden von dem der Impressionisten. Es ist eine neue Kunst, die entsteht und deren Differenzen zu der des Impressionis-

mus einmal herausgearbeitet werden müssen, damit nur noch böser Wille oder Akademie von einem Dilettantismus des Könnens reden können.

Vorher aber will ich die Unsitte brechen, die sich krampfhaft bemüht, keine Namen zu nennen. Da ich die fruchtbaren Tendenzen einer zukünftigen Malerei aufzeigen will, muß ich die Stützen meiner Hoffnung von der Fülle derer trennen, die in Wirklichkeit die Vorwürfe des Herrn Corinth verdienen. Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß es sich ausschließlich um ehrliche und energische Arbeiter handelt, um Persönlichkeiten, die ihren schöpferischen Willen in einer ganz neuen Weise und weit intensiver konzentrieren als es Herr Corinth jemals fertiggebracht hat. Es sind unter den Ausländern Matisse und Picasso, de Vlaminck und Kees van Dongen. Unter den Deutschen Pechstein und Purrmann, Erbslöh und Levi, Kirchner und Heckel, Schmidt-Rottluff. Es fehlen sicherlich einige Namen, aber ich nehme gern und freudig an, daß keiner von allen jemals die Akademie des Herrn Corinth besucht hat.

Im Impressionismus scheint nicht nur die Welt als Vorstellung des Menschen in die Ungewißheit der Bewegung gezogen zu sein, sondern diese Vorstellung selbst aufgelöst in ein ewig fließendes Spiel von Elementen. Es gab keine Gewißheit, kein Absolutes, weder im Objekt noch im Subjekt. Alles Dasein war in einem Traume von Bewegungen aufgelöst, die man nur rasch wahrnehmen und wiedergeben konnte.

Tatsächlich beruhte die impressionistische Kunst nicht auf der Vorstellung, wenn man darunter die Verknüp-



fung mehrerer Eindrücke zu einem klaren Gedächtnisbilde versteht, sondern (wie vielleicht jeder Naturalismus) auf der Wahrnehmung. Diese kam in ihrer neuen Wesensart dadurch zustande, daß der Künstler sich der Natur hingab und ihr kosmisches Leben nachfühlte. Das stürzte ihn in einen Rausch und bewog ihn, es in aller Mannigfaltigkeit, mit allen Mitteln, die seine Palette hergeben konnte, zu malen. Allmählich aber wurde diese Art des Sehens zur Gewohnheit, die Hingabe an die Natur und die Aufzeichnung der momentanen Wahrnehmungen erschöpfte die künstlerische Gestaltungskraft nicht mehr. Das künstlerische Wollen sucht eine neue Aufgabe, die es natürlich in der Gestaltung des neuen Naturalismus finden mußte; sie lautete also: die naturalisierte Individuation auf persönlicher Grundlage zu stabilisieren, den Reiz notwendig zu machen durch Abstraktion vom Zufälligen.

Die persönliche Empfindung war die Basis der gestaltenden Kraft, d. h. etwas Seelisches also Bewegtes und etwas subjektiv Willkürliches. Der persönliche Empfindungsrhythmus hatte auf dieser Basis keine Zügel an der natürlich organischen Form, die ja von vornherein ausgeschlossen war. Und wenn er nun die an der Natur eroberte neue Farbenwelt kosmischen Werdens ohne Rücksicht auf Naturwahrheit verändern wollte, war da nicht jeder Willkür, einem künstlerischen Anarchismus Tor und Tür geöffnet? Niemals war die Kunst subjektivistische Willkür schlechthin gewesen, sondern eine Spannung zwischen dem künstlerischen Subjekt und einem irgendwie objektiven Hindernis, das sich der künstlerische Wille schuf. Das neue Ideal heißt: das Bild. Man wollte wieder ein von allen fremden, äußeren Beziehun-

gen freies, in sich selbständiges Gebilde schaffen. Nicht mehr die Natur war das hindernde Regulativ, das dem Künstler die Gesetze des Schaffens diktierte, sondern das Bild. Die Differenz zwischen jedem Expressionismus und jedem Naturalismus besteht in diesem Gestaltungswillen.

»Plastik und Malerei sind im Gegensatz zur Architektur meistens als imitative Künste bezeichnet worden. Diese Bezeichnung drückt nur das Unterscheidende aus und läßt das Gemeinsame außer acht.«

»Soweit es sich um das Imitative handelt, steckt in der bildenden Kunst eine Art Naturforschung und die künstlerische Tätigkeit ist an diese gebunden. Die Probleme, welche dabei die Form an den Künstler stellt, sind von der Natur unmittelbar gegeben, von der Wahrnehmung diktiert. Werden diese Probleme allein gelöst, d. h. hat das Geschaffene nur in dieser Beziehung eine Existenz, so ist es doch als Gebilde an sich noch zu keinem selbständigen Ganzen geworden, das neben und gegenüber der Natur sich behaupten kann. Um dies zu erreichen, muß sein imitativer Inhalt von einem weiteren Gesichtspunkt aus, den ich im allgemeinen als den *architektonischen* bezeichnen möchte, in die höhere Kunstregion entwickelt werden, wobei ich natürlich die übliche spezielle Bedeutung des Wortes Architektur beiseite lasse. Architektur fasse ich dann nur als den Bau eines Formganzen, unabhängig von der Formsprache. Ein Drama, eine Symphonie hat diese Architektur, diesen inneren Bau, ist ein organisches Ganzes von Verhältnissen, ebenso wie ein Bild, eine Statue, wenn die verschiedenen Künste auch in ganz verschiedenen Formenwelten leben.«

»Die Probleme der Form, welche bei dieser architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehen, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen. Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit imitativ bezeichnete stellt also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zu einem vollen Kunstwerk wird. Damit treten Plastik und Malerei erst in die allen Künsten gemeinsame Sphäre, aus der Welt des bloßen Naturalismus hinaus in die Welt der wahren Kunst« (Hildebrand, *Das Problem der Form* . . .).

Die Formel Hildebrands von der »architektonischen Gestaltung« umschließt das Wollen auch der Expressionisten, aber auf einer völlig verschiedenen Basis. Die grundlegenden Differenzen zwischen einer Plastik Hildebrands und Matisse's erklärt das Lebenswerk Rodins. Die Art seines impressionistischen Naturalismus muß die Grundlage jeder künftigen, fruchtbaren Entwicklung bilden. Das Wort, daß der Impressionismus eine Endphase bilde, ist eine Phrase. Er ist ein Beginn, denn er ist die Materialsammlung zu einer neuen Kunst, wie etwa der Naturalismus des Anatrocento für die klassische Kunst. Es gilt, diese neue, am Kosmischen eroberte Anschauung, diesen Willen zur Erscheinung zu klären, zu stabilisieren. Hildebrand sucht hinter der Flucht der Erscheinung noch »das Ding an sich«, hinter der trügerischen Wahrnehmung noch die geklärte Form und den klaren Raum, er ist Klassizist. Für den modernen Künstler aber gilt es nicht mehr das Absolute *hinter* dem Relativen zu suchen, sondern das Relative zur Klarheit und

Notwendigkeit zu gestalten. Für den modernen Künstler kann kein Objektives den Gesichtspunkt der Gestaltung ausmachen, da es für ihn mit erlebnismäßiger Sicherheit kein objektives Gewisses gibt. Ihn kann allein seine persönliche Empfindung leiten. Ihre Eigenart aber ist es, jedesmal neu aus der Berührung mit dem Objekte zu erstehen, d. h. nicht zu stilisieren, sondern einen Stil zu wollen. Die Formenwelt ist nicht a priori gegeben und zwingt die Objekte in sich hinein, sondern sie entsteht aus einer Spannung zwischen Subjekt und Objekt jedesmal von neuem. Nicht Schema, sondern Gestaltung.

Dieser Gestaltungswille wird (ohne sich von der wesentlichen Grundlage zu entfernen) die Basis, die ihm der Impressionismus geschaffen hat, variieren und schließlich auch eine neue Naturanschauung schaffen. Doch wird es hier schwer auszumachen sein, was von vornherein anders gesehen ist und was der Umgestaltung des Eindruckes zugeschrieben werden muß. Die künstlerische Arbeit ist ein Zugleich von Empfangen, Verarbeiten und Darstellen, so daß nicht zu entscheiden ist, wieviel dem Auge, dem Intellekt oder der Hand zukommt.

Die grundlegenden Differenzen sind: mehr Klarheit und Einfachheit, mehr Ausdruck, mehr Persönliches.

Wenn ich die Tendenzen der Expressionisten von denen ihrer Vorgänger trennen soll, so würde ich sagen: die impressionistische Kunst beruhte auf einer qualitativ neuen und überaus differenzierten Wahrnehmung eines neuen, d. i. des kosmischen Gegenstandes, die zu einer Einfühlung in ihn geworden war. Die Ausdruckssprache ihrer Mittel mußte also eine bewegte Form haben. Die Expressionisten aber mißtrauen dem unmittelbaren und

in seiner Zufälligkeit mannigfaltigen Eindruck und suchen ihn in eine eindeutige, klare, einfache und notwendige Vorstellung zu heben. Ihr Schaffen beruht also auf Abstraktion und ihre Formensprache wurde eine ruhende. Der Impressionismus war eine Naturerforschung nach einer neuen Seite hin, indem man die Bewegung der Atmosphäre zum Ausgangspunkt des Schaffens nahm. Es entfaltete sich eine »recherche pédantesque des sensations rares« (Jules Lemaître), eine Aufhäufung neuen Naturanschauungsmaterials. Aber man überließ es Späteren, auf dieser Basis selbständige Existenzen zu schaffen, die Wahrnehmung in geschlossene Bilder zu gestalten.

Von hier aus wird man die Neigung der Künstler und ihre Beeinflussung durch gewisse primitive und bestimmte überkultivierte, wie z. B. byzantinische Werke verstehen. Sie finden in beiden dieselbe Abstraktion. Ein junger deutscher Künstler sagte mir einmal bei Betrachtung frühchristlicher und byzantinischer Bilder: das muß uns als höchstes Ziel vorschweben, aber wir dürfen es niemals aufmachen. Damit ist der Umkreis einer wertvollen Beeinflussung durch eine andere Kunst umschrieben. In ihrem Ziel zur Abstraktion können sie sich bestärken lassen, aber sie dürfen nicht die Formen übernehmen. Darunter kranken am meisten die deutschen Künstler. Das ist aber noch kein Grund, um Zeter und Mordio über ihre Fähigkeiten zu schreien. Man sucht z. B. eine neue Bewegung. Die des Impressionismus mit ihrer sich ausbreitenden offenen Kontinuirlichkeit ist einem Kunstwollen unannehmbar, das auf Geschlossenheit des Bildes geht. Unsere Gegenwart ist wahrlich nicht reich an expressiven Gebärden. Da hilft man sich

zunächst mit Umschreibungen primitiver Gebärden, gewisser Beinspreizungen und Armknickungen. Das ist nicht höchste Originalität, aber auch nicht unbeholfene Kindlichkeit. Hinter etwaigen Entlehnungen von Geräten wilder Völker usw. steckt eine eminente Fähigkeit des Nacherlebens dieser einfachen und expressiven Formen. Sie sind für den Künstler die adäquate Form seiner Vorstellungsinhalte und nicht glatte Abschriften. Daß hier eine andere Kunstform den Expressionismus beeinflusst und nicht direkt die Natur, kann nur von einer so schwachsinnig naturalistischen Kritik wie der unseren für ein Verfallssymptom gehalten werden. Oder war die Renaissance nicht die Beeinflussung gegebener naturalistischer Elemente durch eine andere ältere, aber dem künstlerischen Wollen adäquate Kunstform? Eine solche Beeinflussung wird immer da auftreten, wo sich ein schöpferischer Wille von der Natur losringt und im Bewußtsein seiner Kraft zu notwendigen, eigenlebendigen Gestaltungen vordringt. Über deren Recht aber kann man angesichts so umfassender Tatsachen der Kunstgeschichte nicht streiten. Naturnachahmung ist eben nicht das konstituierende Merkmal der bildenden Kunst.

Weiter kann ich die Differenzen zum Impressionismus und die Eigenart der jungen Kunst nicht andeuten. Neugierige muß ich auf mein Buch über den Expressionismus verweisen, das erscheinen kann, sobald ein Verleger den Mut zum Druck findet. Oder, um in der Sprache des Herrn Corinth zu reden: wenn in der Zukunft eine gütige Vorsehung Sorge trägt. Diese Phrase ist gar zu niedlich in Ihrem Munde, Herr Corinth. Sie sind die Vorsehung für so viele junge Künstler, aber Ihre Güte

besteht darin, daß Sie sie vor die Tür setzen helfen und Ihr Sorgetragen darin, daß uns die Künstler höchstens gegen Ihren Willen durch ihr Schaffen beglücken. Ihre gütige Sorge besteht darin, daß Sie leere Phrasen über zukunftssträchtige Dinge schreiben und Ihre Vorsehung darin, daß Sie eine Schar Kitscher für Expressionisten ausgeben. Wir Freunde der neuen Kunst verzichten auf den Kitscher Manguin und Friesz, den Verwässerer unserer Ideale, und wünschen manchen anderen dahin, wo er zu Hause ist: in den Lehrter Bahnhof. Wir wollen sehen: Matisse und Picasso, de Vlaminck und Kees van Dongen, Pechstein und Purrman, Erbslöh und Levi, Kirchner und Heckel, Schmidt-Rottluff.

## Textnachweise

**Erinnerungen um Picasso**, zu dessen 50. Geburtstag («In der Vortragsreihe von Max Raphael»), in: *Davoser Revue* 6, Nr. 11 (15. August) 1931, S. 325–329. Das 1932 von Raphael verfaßte Manuskript »Picasso als soziologisches Problem« ist in den späteren Text eingegangen, der in dem Band *Marx Proudhon Picasso* 1933 (dtsh. ohne den Text über Proudhon: Qumran 1983) veröffentlicht worden ist.

Raphael weilte wegen einer Lungenkrankheit in Davos, hielt hier Vorträge und publizierte in der *Davoser Revue* mehrere Texte (ausführlicher wird darauf in dem Band *Lebens-Erinnerungen* eingegangen).

**C. G. Jung vergreift sich an Picasso**, in: *Information*, Zürich, Nr. 6, 1932, S. 4–7.

Zuerst gedruckt in der *Neuen Zürcher Zeitung*, die auch zuvor C. G. Jungs Text »Picasso« am 13. 11. 1932 publizierte.

**Gespräch mit Rodin**, 1912/13, unveröffentlicht.

**Das Erlebnis Matisse**, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jahrgang, 5 (Mai), 1917, S. 145–154.

Die in Weimar, Potsdam, Berlin von 1917 bis 1932 von Paul Westheim herausgegebene Zeitschrift *Das Kunstblatt* spielte ebenso wie *Deutsche Kunst und Dekoration* eine große Rolle in der Auseinandersetzung mit dem Expressionismus, und Raphael fand in beiden Zeitschriften zwischen 1914 und 1920 ein Forum für seine kunsttheoretischen Überlegungen. Daran anschließende Publikationsorgane waren das *Jahrbuch der jungen Kunst* (Leipzig) und *Der Kreis* (Hamburg).

**Cézanne und der Mont Sainte-Victoire**, 1952, unveröffentlicht.

Raphael schrieb diesen (vielleicht seinen letzten) Text im April 1952 in der Cézanne-Ausstellung im Metropolitan Museum in New York.

**Cézanne, von Brueghel inspiriert**, 1951/52, unveröffentlicht; englisch geschrieben; übersetzt von Käthe Trettin. Raphael schrieb diesen Text nach Abschluß der großen Studie über Braque (*Raumgestaltungen*).

**Vier Zeichnungen von Henri Laurens**, Juni 1938, unveröffentlicht, aus dem Französischen von Simon Werle. Raphaels Interesse an Laurens' Werk datiert von 1913. Die Abbildung auf S. 62 entnahmen wir mit



freundlicher Genehmigung des Herausgebers Max Scheler dem Band: Herbert List, *Portraits*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1977.

**Max Pechstein**, in: *Das Kunstblatt*, 2. Jahrgang, 6 (Juni), 1918, S. 161–175.

**Purmanns Atelierecke**, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jahrgang, 11 (November), 1917, S. 336–340.

**Hodler**. Der Text erschien in einer Reihe von Ausstellungsbesprechungen (»Berliner Ausstellungen«), unterzeichnet mit dem Pseudonym M. R. Schönlank. Der Abdruck erfolgt hier nach dem Originalmanuskript.

**Über dem Expressionismus. Offener Brief an Prof. Richard Hamann**, in: *Das Kunstblatt*, 1. Jahrgang, 4 (April), 1917, S. 122–126. Der Titel dieses Aufsatzes erklärt sich aus einer Formulierung im Text: »Während ich glaubte, über den Expressionismus von einem Standpunkt aus geschrieben zu haben, der über dem Expressionismus lag...«

**Die Idee des Schöpferischen**, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 38, April–Sept. 1916, S. 308–316.

**Der Tastsinn in der Kunst**, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 35, Okt. 1914 – März 1915, S. 145–157.

**Über den Aufbau und Zusammenhang der Künste**, in: *Musik im Leben. Eine musikpolitische Gesamtschau*, Augsburg/Köln/Wien, 5. Jahrgang, Heft 10–12, 1930, S. 170–172.

**Ein Jahrhundert französischer Karikatur**, in: *Deutsch-Französische Rundschau*, Berlin, Bd. VI, Heft 5 (Mai), 1933, S. 291–303.

**Picasso als Graphiker**, aus Max Raphaels Nachlaß. Wahrscheinlich 1934 geschrieben.

**Zur modernen Malerei**, in: *Nord und Süd*, 4. Quartal, 1911, S. 437–438. Unter Raphaels Pseudonym M. R. Schönlank.

**Der Expressionismus**, in: *Nord und Süd*, 3. Quartal, 1911, S. 360–365. Unter Raphaels Pseudonym M. R. Schönlank.

## Namenregister

- Andrieux, Clément Auguste 154
- Bach, Johann Sebastian 137
- Balzac, Honoré de 18
- Baudelaire, Charles 154
- Beaumont, Edouard 154
- Bergson, Henri 66
- Bourdet, Joseph Guillaume 149
- Braque, Georges 16, 68
- Brueghel d. Ä., Pieter 58, 59, 60, 61
- Burger, Fritz 19
- Busch, Wilhelm 143
- Carjat, Étienne 153
- Cassirer, Paul 19, 97
- Cervantes Saavedra, Miguel de 57
- Cézanne, Paul 16, 24, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 97, 104, 106, 167
- Cham (Amédée Charles Henry de Noë) 155
- Charlet, Nicolas-Toussaint 149
- Corinth, Lovis 167, 168, 174
- Courbet, Gustave 24, 25, 155
- Dalou, Jules 33
- Dantan, Jean Pierre 153
- Dante Alighieri 57, 147
- Daumier, Honoré 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 156
- Debucourt, Louis Philibert 148
- Dégas, Edgar 30, 143, 156
- Delacroix, Eugène 148, 149
- Dongen, Kees van 168, 175
- Doré, Gustave 153
- Druet 42
- Duboulez, Jean Auguste 154
- Dürer, Albrecht 23, 46
- Eckermann, Johann Peter 119
- Erbslöh 168, 175
- Eyck, Jan van 25
- Félibien, André 42
- Flaubert, Gustave 57
- Flechtheim, Alfred 19
- Forrain, Jean-Louis 156
- Friesz 175
- Gasquet, Joachim 57
- Gauguin, Paul 167
- Gavarni, Paul 152
- Geiser, Bernhard 160, 161, 162
- Goethe, Johann Wolfgang von 94, 109, 110, 115, 116, 119, 120, 126, 127, 133, 139
- Gogh, Vincent van 128, 151, 165
- El Greco 56, 57
- Guys, Constantin 154
- Hagelstange, Rudolf 19
- Hamann, Richard 102, 103
- Hauptmann, Gerhart 281, 301
- Hebbel, Friedrich 116, 164
- Heckel, Erich 168, 175

Namen- und Sachregister wurden von Harald Justin erstellt.  
Sie beziehen sich ausschließlich auf die Texte Max Raphaels.

- Heidegger, Martin 160  
 Herder, Johann Gottfried 129  
 Hildebrand, Adolph von 171  
 Hodler, Ferdinand 82, 97, 98,  
 99, 100, 106  
 Homer 57  
 Hübsch, Heinrich 136  
 Husserl, Edmund 160  
  
 Ibsen, Henrik 165  
 Ingres, Jean Auguste Domini-  
 que 16, 143, 156  
 Isabey, Jean-Baptiste 148  
  
 Joyce, James 26  
 Jung, Carl Gustav 21, 22, 23, 25,  
 26, 27  
  
 Kahnweiler, Daniel-Henry 15,  
 20  
 Kant, Immanuel 66, 113, 122,  
 133  
 Kirchner, Ernst Ludwig 168, 175  
 Kroner, Kurt Erwin 129  
  
 Lami, Eugène Louis 153  
 Laurens, Henri 62, 63, 64, 67, 68  
 Leibl, Wilhelm 138  
 Lemaître, Jules 173  
 Lesser, Anca 69  
 Lessing, Gotthold Ephraim 133  
 Leprince, Xavier 149  
 Levi, Carlo 168, 175  
 Liebermann, Max 167  
 Linder, Philippe Jacques 154  
 Leonardo da Vinci 16  
 Loran, Erle 56  
 Lorentz, Alcide 153  
 Lorrain, Claude 67 f.  
  
 Manet, Edouard 99  
 Manguin 175  
  
 Mann, Heinrich 74  
 Marx, Karl 147  
 Matisse, Henri 18, 37, 38, 39, 40,  
 42, 43, 44, 45, 46, 58, 167,  
 168, 171, 175  
 Meier-Graefe, Julius 19, 164  
 Millet, Jean-François 151  
 Moiturier, Antoine M. 136  
 Molière (Jean-Baptiste Poque-  
 lin) 47  
 Monet, Claude 106, 133  
 Mounier, Henri 149  
 Munch, Edward 106  
  
 Nadar 153  
 Napoleon III. (Louis Bonaparte)  
 154  
 Nietzsche, Friedrich 135  
  
 Ortega y Gasset, José 144  
  
 Pechstein, Max 69, 71, 72, 73,  
 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82,  
 83, 126, 168, 175  
 Philipon, Charles 153  
 Picasso, Pablo 15, 16, 17, 18, 19,  
 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,  
 33, 68, 151, 160, 161, 162, 168,  
 175  
 Pinder, Wilhelm 137  
 Piombo, Sebastiano del 56  
 Poussin, Nicolas 41, 42, 47, 57,  
 106, 137  
 Purrmann, Hans 87, 168, 175  
 Purper, Marc 58, 61  
  
 Raffael, Raffaello Santi 16, 101  
 Raffet, Denis-Auguste-Marie  
 149  
 Rembrandt, Hermansz van Rijn  
 106  
 Rilke, Rainer Maria 31

- Rimbaud, Arthur 128  
 Rodin, Auguste 28, 29, 32, 33,  
 39, 138, 171  
 Roubaud, Benjamin 153
- Scheffler, Karl 19  
 Schiller, Friedrich 118, 120, 129,  
 133  
 Schmarsow, August 134  
 Schmidt-Rottluff, Karl 168, 175  
 Scholz, Wilhelm von 117  
 Simmel, Georg 30, 31, 122  
 Stein 18  
 Steinlen, Théophile Alexandre  
 156  
 Stop, Louis Pierre Morel-Retz  
 155
- Thiers, Louis-Adolphe 155  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 143,  
 155  
 Traviés, Charles Joseph Traviés  
 de Villiers 153
- Uhde, Wilhelm 18, 20
- Valéry, Paul 137  
 Vernat, Horace 149  
 Vernier, Charles 154  
 Vlaminck, Maurice de 168, 175  
 Vollard, Ambroise 17, 57
- Weisgerber, Albert 46  
 Wölfflin, Heinrich 19

# Sachregister

- Absolutes 171
- Abstraktion 173
- Affekte (Emotionen) 90
- Architektur 132, 135
  - und Malerei, Plastik 134
  - und Musik 132, 134, 137, 138 f.
- Bild 169, 170
  - Realisierung der Bildidee bei Cézanne 51, 55
- Bildende Künste
  - innerer Zusammenhang 32 ff.
- Chaos (und Ordnung) 94
- Expressionismus 97, 101, 103, 104 f., 167, 171, 172, 174, 175
- Farbe 151 f.
  - Pechstein 82
- Form
  - Anschauungsform 105
- Impressionismus (Impressionisten) 24, 30, 42, 57, 98, 167, 168, 171, 172, 173, 174
  - Neo-Impressionisten 101
- Intuition 33
- Innerer Sinn 23, 24, 25
- Karikatur 142 ff.
- Komposition
  - Hodler 98 f.
- Konzeption
  - Purrmann 88 ff.
- Kunst
  - persönliche Empfindung 169
  - Religion 72, 73, 135
  - Kunstwollen 90, 167, 169, 171, 173
  - Kunst der Antike 67, 136, 138
    - Tempel 136, 318
  - Kunst Ägyptens
    - Tempel 136
  - Kunst des Mittelalters (Gotik, Romanik) 38, 47
    - gotische Kathedralen 64
  - Kunsttheorie
    - bürgerliche Kunstgeschichte 55
    - Kunstgeschichte als Wissenschaft 22, 108
    - Kunstwissenschaft 130
  - Künstler 67, 71, 169, 171, 172, 173, 174, 175
  - Künstlerisches Schaffen (Schaffensakt, -prozeß, -methode, -theorie, -trieb) 43 f., 60, 64, 72, 90, 106 f.
- Mathematik (mathematische Form, Meßbarkeit der Kunst, mathem. Formen und Figuren, mathem. Aufteilung) 105
- Methode 32
- Modellierung 144, 145
- Notwendigkeit
  - Kunst, künstlerische Notwendigkeit 100, 115 f.
  - notwendige Gestalt 101
- Psychologie 22 f., 74, 133, 161

Raum 17  
– Pechstein 80  
– Purrmann 89 f.  
Renaissance 174  
Romantik 67

Schöpferischer Trieb (schöpferischer Akt, Denken, Ich, Kraft, Mensch, Tat, Schöpfungsprozeß, Wille) 113 f., 132 f., 168, 174  
»Sich selbst setzender Konflikt« 117  
Sinnliche Wahrnehmung  
– Tastsinn 122 f.

Weltanschauung  
– Pechstein 82

*Im Text erwähnte Kunstwerke*

Daumier, Mœurs conjugales 152  
Gavarni, Le mariages 152  
Poussin, Apollo und Daphne 57, 105, 193 f.  
Purrmann, Atelierecke I + II 87 f.  
Rembrandt, Nachtwache 105  
– Venus von Milo 137  
Watteau, Embarquement pour Cythère 105

