

Schriftenreihe der
Gesellschaft für Kunst und Volksbildung

Max Raphael

1889 geboren in Posen (heute Poznań), studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit der ersten unter seinem Namen erschienenen 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.

1925 bis 1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ er Deutschland und lebte bis 1940 in Paris am Rande des Existenzminimums. Nach Kriegsbeginn wurde er zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis zu seinem Tod lebte und arbeitete er in New York. Am 14. Juli 1952 nahm er sich das Leben.

MAX RAPHAEL

DAS SCHÖPFERISCHE AUGE ODER DIE GEBURT DES EXPRESSIONISMUS

Die frühen Schriften 1910 - 1913

Herausgegeben von
Patrick Healy und Hans-Jürgen Heinrichs
unter Mitarbeit von Ron Manheim

Gesellschaft für Kunst und Volksbildung
Wien 1993

Max Raphael
Das schöpferische Auge
oder
Die Geburt des Expressionismus
Die frühen Schriften 1910 - 1913

Hrsg. von Patrick Healy und Hans-Jürgen Heinrichs
unter Mitarbeit von Ron Manheim
Redaktion: Leonore Maurer

Gesellschaft für Kunst und Volksbildung
Wien 1993

ISBN 90 12 93

Druck: Remaprint, Neulerchenfelderstraße 35, 1160 Wien.

Frontispiz: Max Raphael, 1948 in Cornwall Bridge

© der Max Raphael-Texte: Dr. Hans-Jürgen Schmitt,
Rechteverwalter des Max Raphael-Nachlasses, und
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Max
Raphael-Archiv
© der weiteren Aufsätze bei den Autoren

Gefördert aus Mitteln des Bundesministeriums für Unterricht
und Kunst, Abteilung Erwachsenenbildung
und der Kulturabteilung der Stadt Wien



INHALT

Hans-Jürgen Heinrichs Max Raphaels schöpferisches Auge	Seite	9
---	-------	---

I

MAX RAPHAEL: FRÜHE SCHRIFTEN

Die amerikanische Ausstellung	Seite	17
Berliner Ausstellungen	Seite	23
Ein Manetbuch	Seite	29
Der Sonderbund in Düsseldorf	Seite	31
Die Weltstadt Berlin	Seite	37
Ossip Dymow: Der Knabe Wlaß	Seite	42
Die neue Seceession	Seite	43
Weiß und Schwarz	Seite	47
Akademie und neue Künstlervereinigung	Seite	53
Curt Herrmann: Der Kampf um den Stil	Seite	55
Die neue Sezession	Seite	57
Die neue Malerei. Neue Sezession	Seite	62
Die "Neue Seceession" in Berlin	Seite	68
Liebermanns barmherziger Samariter	Seite	70
Der Expressionismus	Seite	75
Henri Bergsons Schriften	Seite	82
Malerei und Persönlichkeit	Seite	87
Goethes Geburtstag in Weimar	Seite	95
Purrmann und Levy	Seite	98
Berliner Ausstellungen	Seite	101
Zur modernen Malerei	Seite	108
Charles de Coster: Flämische Legenden	Seite	110
Lieber Herr Pechstein!	Seite	111
Max Pechstein	Seite	114

II

ZU DEN FRÜHEN SCHRIFTEN MAX RAPHAELS

Patrick Healy Philosophische Grundlagen des Frühwerks von Max Raphael	Seite 121
Ron Manheim Max Raphael vor Max Raphael. 'M. R. Schönlink' und die früheste Expressionismustheorie in deutscher Sprache	Seite 132
Bernd Growe Über Bilder sprechen. Max Raphael und die gegenwärtige Kunstwissenschaft	Seite 161
Bibliographie der frühen Schriften Max Raphaels (1910 - 1913)	Seite 180
Zur Ausgabe	Seite 183
Zu den Autoren	Seite 184

HANS-JÜRGEN HEINRICHS

MAX RAPHAELS SCHÖPFERISCHES AUGE

Raphaels Auge hat sich mit einer kaum vergleichbaren Intensität und Ausdauer über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren (1910-1952) auf den künstlerischen Schaffensprozeß gerichtet. Er wollte Kunst aus dem Kunstwerk und aus der in ihm realisierten Produktion verstehen. Er zerlegte Werk für Werk in einem beschleunigten Schritt-Tempo und zeichnete die *Physiognomie* der Bilder nach.

Für ihn, der sich an den Objekten abarbeitete und der in den letzten Jahren vor seinem Tod ganz in der einsiedlerischen Tätigkeit versank, wäre eine offizielle Funktion (innerhalb eines Museums, der Universität oder der Medien) wieder die Öffnung zum Publikum hin gewesen, für das er schrieb und an das er bei seinen Analysen dachte: *er schrieb, um zu lehren*. Was ihm zeitweise als das äußerste Glück erschien - "man könnte mich bei Brot und Wasser im Prado einschließen" - das konnte dann nicht mehr als Glück empfunden werden, als es von ihm als Nichtgelingen, nichtgewollte Vereinzelung, als Ausschluß von der öffentlichen Kunstdiskussion verstanden werden mußte.

Raphael war ein Mann der Entwürfe und Fragmente, aber immer im Rahmen großer, ja überdimensionaler Projekte. Einer, der jedes Bild und jeden architektonischen Plan selbst noch einmal entwarf, skizzierte, konstruierte, sich Strich für Strich in die Situation dessen versetzte, der das Original schuf.

Für Raphael war jedes 'große' Bild und jeder innovatorische Entwurf eines Bauwerks eine *Sensation*, die ihn zur Analyse und Interpretation aufforderte. Er war von gleichschwebender Aufmerksamkeit jedem Form gewordenen Inhalt gegenüber und doch auch geleitet von der Idee, die er im Bild, in der Kirche, in einem Tempel realisiert sah.

Raphael konnte nie wegsehen, nie von etwas absehen; sein Auge biß sich in den Objekten fest, haftete an der Raum-

konstruktion, der Linienführung und Farbgebung; er wollte jedes Phänomen durchdringen und auf seine Struktur hin analysieren (- daher die Formel vom "wissenden Sehen"). Darin ist auch etwas Gewalthaftes: das Andere nicht für sich bestehen lassen zu können.

Raphael ging stets formalistisch, technisch vor, aber im Sinne der Dynamik, der Erschließung des Raumes, durch den die Personen leben. Er war der *Techniker* der Bildbeschreibung. Das *Gefühl* für das Bild erschloß sich ihm geradezu mathematisch, geometrisch, konstruktiv, denkend. So bekommt man nichts vorgeführt, wohl aber vorgedacht. *Das Gefühl des präzisen Sehens* - darin treffen sich Max Raphael und sein idealer Leser.

Zur Reife eines präzisen Sehens hat sich Max Raphael vor allem in seinen großen Bild-Beschreibungen in den knapp zehn Jahren bis zu seinem Tod 1952 entwickelt. Hier verabschiedet er sich endgültig von der Künstler-Biographie als einem möglichen Zugang zum Kunstwerk. In seinem Frühwerk hingegen spielte dieser personenbezogene Zugang zum Werk und die Vermittlung der Werkstatt-Atmosphäre - in der sich, ob bei Picasso, Matisse oder Rodin, Pechstein oder Hodler, der frühe Raphael so heimisch und vertraut fühlte - eine wichtige Rolle. Die Person des Künstlers und der Ort seiner Arbeit waren für ihn aufs engste mit der *künstlerischen Produktion* zusammengehörige Instanzen.

Während in seinen späten Studien jedes von ihm beschriebene Kunstwerk als ein von Notwendigkeit und Unausweichlichkeit bestimmtes Werk erscheint, läßt er in seinen frühen Arbeiten - wiewohl auch schon hier dieser Zug zum Apodiktischen und Gesetzmäßigen unübersehbar ist - noch Raum für offene Bezüge und für Leerstellen, die variabel ausfüllbar sind. Der an Empirie und Exaktheit orientierte *Analytiker*, zu dem er sich entwickeln wird, streift schließlich alles Beiläufige und Anekdotische ab, fragt nicht mehr danach, wer dieser oder jener Künstler 'eigentlich' war, wie er gelebt und unter welchen Bedingungen er gearbeitet hat. Die anschauliche Erfahrung - aufgehoben in einer 'Kunstwerk-

kunde' - erkennt das künstlerische Werk schließlich als autonom an.

Die in diesem Band vorgelegten frühen Texte Raphaels - die bisher selbst Spezialisten kaum bekannt und zum Teil nicht zugänglich waren - ordnen sich noch nicht dem Ideal der von Raphael inaugurierten *empirischen Kunstwissenschaft* unter. Die unter Pseudonym in entlegenen Zeitschriften und Katalogen publizierten Arbeiten sind einzigartige Dokumente für die vitale Auseinandersetzung eines akademischen Außenseiters mit der *Geburt der Moderne* und für die Entwicklung einer *Philosophie des Schöpferischen*. Die von Raphael sein Leben lang betriebene Wissenschaft des Sehens hat nie die Konfrontation mit Werken gescheut, die im Kanon öffentlich anerkannter Kunst noch nicht vorkamen. So ist es nicht übertrieben, die Geburt des Expressionismus mit dem Frühwerk Max Raphaels in einem Atemzug zu nennen.

Am Anfang steht Raphaels erster Text "Die amerikanische Ausstellung". Schon hier, in diesem Manifest für eine Kunst jenseits bloß zweckgebundener oder zweckfreier ideologischer Verkrustungen, in diesem selbstsicher hingeworfenen Pamphlet eines gerade mal Zwanzig-Zweiundzwanzigjährigen kündigt sich sein Zug ins Große an: der Zugriff auf die Weltgeschichte; bereits hier das Vertrauen auf sein 'Gelehrtenhirn'. Aber man staune: es ist nicht der trockene Ton, nicht der schleppende Gang des Gelehrten, der sich, hier und da absichernd, zum Richter über die Kunst erhebt, sondern eher ein Flaneur mit scharfer Zunge, einer, der sich anschickt, die Geschichte (der Welt und der Kunst) *elegant* zu erzählen, ja zu erzählen: "Von hier gleiten unsere Gedanken nach Indien und Persien", "Dann stellen sich Reliefs an den Wänden ein".

Wie er den Bogen schlägt vom Zweckhaften zum Zweckfreien in der Entwicklung der Kunst und sein Augenmerk gleichsam mit einem Paukenschlag aufs Periodische lenkt: "Die Form ist das Neue"! Und nun erledigt er eine Tradition nach der anderen (selbst Hoffnungsträger) mit scharfen Seitenhieben und blickt nach vorn: "christliche und fromme

Regungen [...] die Romantiker"; "Verwesungsmoderduft unserer sublimsten Impressionisten"; "Aristokratie noch in der Verwesung". Hatte er doch eben erst die französische Malerei kennengelernt und spielt sie schon gegen die amerikanische aus, als sei er mit ihr seit Jahr und Tag vertraut.

Sein Weg führt von den Bildern zu den Ateliers, "direkt in die Werkstatt, in die Psyche des Künstlers". Dort versetzt er sich in die Rolle des Schaffenden und kehrt zurück auf die Ebene der Reflexion, unablässig mit der Prüfung seines Bewußtseins und seines Theorieverständnisses beschäftigt, voller Zufriedenheit über jedes "neue Erwachen", mit der Hoffnung auf ein "neues Leben". Er sagt, es sei gleichgültig, gemäß welcher Mode man dilettiere; auf was es ankomme, sei, eine Vision zu haben: die "Schöpfung einer neuen Welt". Entweder habe sie der Künstler oder er habe sie nicht.

Max Raphael hat Schneisen geschlagen in das Alte, in das Dickicht des Überlebten - im doppelten Sinn des Wortes als etwas, das vergangen ist und etwas, das anderes überdauert hat oder aber in anderem weiterlebt, exemplarisch der Impressionismus. Raphael hat sich selbst den Weg freigemacht für den Blick auf das Kommende, auch über die Neue Seession und den Expressionismus Hinausführende, auf den Kubismus und andere, weitere Potentiale. Selbst Kandinsky ("Das müßte man doch genießen") nimmt er auf in den Olymp der von ihm auserwählten Gestirne: Puvis de Chavannes, Picasso und Pechstein. "Neubilden" rief er den Künstlern zu - und er rief es sich zu. Die Frage, die er an die Künstler stellte - wie tritt dieser der Natur und der Abfolge der Bilder gegenüber -, ist die verschlüsselte Form der Frage, die er an sich selbst richtet: Wie mache ich es, daß aus dem Chaos und aus meiner "Reizsamkeit" (Empfindsamkeit) Kunst - und ein lebbares Leben wird.

Licht - Fläche (Dekoration) - Farbfläche - Raum, das ist das Koordinatensystem, das dem jungen Pamphletisten und essayistischen Theoretiker, dem bissigen Szenenschreiber (man lese nur "Akademie und neue Künstlervereinigung") ein Ordnungsschema für die Bildbetrachtung verspricht. Er geht voller Begeisterung und rücksichtslos zu Werke. Er ist

wahrhaftig der Typus des Avantgardistischen, 1910, 1911; freilich nicht ohne Wankelmütigkeit bei der Beurteilung des Neuen. Er laboriert mit der Zuordnung der "Lebenskraft" zu dieser oder zu jener Kunstrichtung. Lokalisieren möchte er sich dort, wo der *élan* ist: "das sind wir".

Wenn er sich mit dieser Rasanz in der Wissenschaft durchgesetzt hätte, er wäre einer unserer Heroen geworden. Über die Bedingungen und die Formen der Künste und ihrer Epochen, sowie über den Produzenten, die Instanz des Schöpferischen und Gestaltenden wüßten diejenigen, die sich mit Kunst beschäftigen, sicher mehr.

Insgesamt enthält sein bislang noch so wenig bekanntes Frühwerk alle wichtigen Themen und Perspektiven, die später zur Entfaltung kommen und sich immer dichter als ein Aufbegehren gegen einen flachen Positivismus und für die auf Nietzsche, Bergson und Simmel zurückgehende Theorie des Schöpferischen artikulieren wird. Der Expressionismus war hierbei ein Knotenpunkt, mit dem sich Raphael nicht identifizierte, in dessen Nähe er aber seine Ideen für den Aufbruch in die Moderne formulieren konnte.

Da die Texte im zweiten Teil dieses Buches ausführlich von Patrick Healy und Ron Manheim kommentiert werden, möchte ich auf weitere Deutungen verzichten. Diese Vorbemerkung will nur einige Aspekte an Raphaels Person und Werk konturieren, die für mich während der Edition seiner Schriften entscheidend geworden sind. Ich greife hier auf meine Einleitungen zu der Werkausgabe (Taschenbuchausgabe: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989) zurück.

I.

**MAX RAPHAEL
FRÜHE SCHRIFTEN**

DIE AMERIKANISCHE AUSSTELLUNG

Ich zitiere den letzten großen Sonnenverehrer Wilde:

“Die Sonne treibt das Denken immer weiter zurück, und es muß in den Schatten fliehn. Das Denken wohnte früher in Ägypten - die Sonne hat Ägypten erobert. Es lebte lange in Griechenland - die Sonne hat Griechenland erobert, dann Italien, dann Frankreich. Heute trifft man alles Denken vertrieben, verdrängt bis nach Norwegen und Rußland, wohin die Sonne nie kommt. Die Sonne ist eifersüchtig auf die Kunst.”

Man braucht sich nicht als lyrisch schwärmerischer Sonnenanbeter auf der Landstraße vom Pinienhain nach Ravenna an die Mauern von S. Apollinare in Classe Fuori¹⁾ zu lehnen, um die untergehende Sonne zu verehren. Man braucht nicht unbewußte Nachwirkungen des Sonnenkultus anzunehmen, wenn man beim Anblick des Sonnenuntergangs durch die Lichtstrahlen, die aus den Wolken brechen, an die Heiligenscheine primitiver Jesusbilder erinnert wird; man kann als nüchternes Gelehrtenhirn Zusammenhänge zwischen dem Lauf der Sonne und dem Weg der Kultur aufweisen.

Wenn wir vor einem Globus unsre Geschichtskennntnisse ordnen, so fangen wir ganz im Osten, in China an; von hier gleiten unsre Gedanken nach Indien und Persien; von hier einerseits nach Ägypten, andererseits über Kleinasien nach Griechenland, Italien, Frankreich. Hier stemmt sich dem Fluge der Gedanken der Ozean entgegen und jenseits beginnt die neue Welt, die westliche Erdhälfte: Amerika, dessen Westen vom Stillen Ozean bespült wird wie unser Ausgangsland. Wir lesen noch Japan und haben unsern Kreis geschlossen, das Ende dicht neben den Anfang gesetzt. Freilich habe ich durch einen Analogieschluß vorgegriffen.

Wir durchwandern also die uns bewußte Weltgeschichte von Ost nach West, entsprechend dem Sonnenlauf (man verzeihe diesen Lapsus). Und auffällig hielt wir uns zwischen dem nördlichen Wendekreis und dem nördlichen Polarkreis, oder in engeren Grenzen etwa zwischen dem dreißigsten und fünfzigsten Breitengrad. Betrachten wir die zwischen ihnen liegenden Gebiete als die Kulturländer, die Grenzländer als

Outsiders mit Aufgaben, die ihrem Verhältnis zur Sonne entsprechen, so können wir dem Norden die starre, kalte Ausbildung der Kulturaufgaben durch den Verstand und den Zweifel, dem Süden die gefühlsmäßige durch Gefühl und Glauben zuschreiben.

Ich nannte den Kreis als die Figur, welche die gesamte Geschichte darstellt, ohne ihn für die einzelnen Perioden innerhalb dieser Gesamtheit anzuerkennen. Ebenso wenig die aufsteigende Linie des Optimisten oder die fallende des Pessimisten, sondern die Spirale, die sich fast im Kreise schließende, sich in fast parallelen Kurven nach innen wendende und sich von einem innersten Punkt aus wieder in ähnlichen Bewegungen herauswindende Linie - sie symbolisiert das Geschehen; vollkommener noch, wenn wir den letzten Teil mit einem dünnen, roten Faden markiert denken, der allmählich breiter wird und den heraufkeimenden Inhalt der nächsten Periode darstellt.

Es wäre hier eine müßige Frage, die Zahl der bisher abgelaufenen Spiralen festzustellen. Nur ist zu sagen, daß sie untereinander völlig gleich sind ihrem Inhalte nach, vorausgesetzt, daß wir diese Inhalte weit genug abstrahieren. Es wechseln in dem Geschehen nicht die Inhalte, sondern die Formen der Inhalte. Die Form ist das Neue. Und in jeder einzelnen Periode wird eine Form besonders scharf - meistens auf Kosten der andern - bis zur Mustergültigkeit ausgeprägt.

Bei der heutigen Kenntnis der Geschichte brauche ich zweierlei nicht zu betonen. Einmal, daß Periode und Periode nicht durch eine Kluft getrennt sind, sondern ineinander verfließen; und dann, daß einer jeden Periode eine eigene Kunstform entspricht, bedingt durch diejenige Form, die ihre besondere Ausprägung erhält. Ich denke an die Periode des Christentums und möchte an das Grab erinnern. Der Weg der geschichtlichen Entwicklung geht von der allein durch den Zweck bestimmten Form aus: ein Steinkasten, ein Deckel. Diese primitivste Gestalt gewährt unbedingt einen ästhetischen Genuß, den zu analysieren eine dankbare Aufgabe wäre. Dann stellen sich Reliefs an den Wänden ein, unbeholfen, roh aber eigen, dann fremde, entlehnte und so weiter. Der Zweck

verschwindet immer mehr, ich denke zum Beispiel an die großen Wandgräber der Lombardei; er wird ein Vorwand und nur selten in höchsten Kunstwerken sind Zweck und Form gegenseitig bedingt. Der Zweck steht also am Anfang der Kunstform, das *l'art pour l'art*-Prinzip am Ende.

Um von der Periode des Christentums zu reden. Wir wissen, daß der Gedankengang des Nazareners im ausgehenden Griechentum vorbereitet war, sodaß wir ihn als den gelungensten Typ aller früheren Versuche ansehen können. Er brachte die Demokratisierung der Religion, den Glauben der Zöllner. Das war seine Tragik, daß die Päpste die aristokratische, hierarchische Form ganz im Gegensatz seiner Lehren stabilisierten. Seine wahren Anhänger waren immer die Feinde des Papsttums, die da verkündeten, ein jeder habe das Recht, mit seinem Gott zu verkehren und so weiter: Franz von Assisi, Luther.

Die Periode des Christentums, das heißt der Kampf um die Demokratisierung des Glaubens endigt mit der französischen Revolution. Das *ancien régime* bietet das Bild des Unterganges einer aristokratischen Gesellschaft - stolz und lachend geht man noch zum Schafott. Das Leben war ein Spiel, in dem man auf alles gefaßt und bedacht war. Vor allem darauf, dem Tod mit einem lächelnden Bonmot zu begegnen. So starb das Christentum und seine Aristokratie. Ein stolzer Todestanz an den Ufern des Ozeans, des großen Meeres, auf dem heiligsten Boden der christlichen Kultur. Nur die falsche Sentimentalität Rousseaus gab einen Mißton im Reigen des Totenliedes. Und in einem bizarr lächerlichen Bilde feierte der neue Kult seine Auferstehung: der Kultus der Vernunft. Was dann noch an christlichen und frommen Regungen im neunzehnten Jahrhundert durch die Romantiker kam, war keine organische Entwicklung, war Auferweckung des Toten. Und die Kunst steht entweder unter dem falschen Einfluß der Wissenschaft oder zeigt jenen feinen Verwesungsmoderduft unserer sublimsten Impressionisten und unserer Lyriker. Sie ist eine Kunst für die Künstler geworden. Hinter dem Wust von Bildern und Büchern birgt sich einsam, für die ganz wenigen geschaffen, die alle Sinne bis zur feinsten Faser aus-

gebildet haben, l'art pour l'art. Die Kunst ohne Zweck, die Kunst ohne Nützlichkeit, die einzige Kunst unsrer Zeit. Diesmal die Aristokratie noch in der Verwesung auf allen Gebieten: Monet, Stefan George, Nietzsche, die sich gegen die neue Form der Demokratisierung wehrt: gegen die des Wirtschaftslebens und alle daraus entspringenden Kunstformen.

Ich nannte bereits den einen Faktor der neuen aufkeimenden Periode: die vernünftige Vernunft. Die andren reichen weiter zurück in die Zeit des Christentums hinein. Die Ausbildung der Geldwirtschaft und die Entdeckung Amerikas. Amerika ist das Land geworden, in dem die Demokratisierung des Wirtschaftslebens die reinsten Formen auf allen Gebieten gezeigt hat: in der Befriedigung der täglichen Bedürfnisse, in den Organisationen und so weiter. Es ist eigentlich klar, daß diesen neuen Formen auch eine neue, das heißt von der europäischen abweichende Kunst entsprechen wird. Sie wird sich - wie jede Kunstform bisher - an den Bedürfnissen, den Zwecken, die gerade dieser Periode zusammen mit diesem Volksstamm eigen sind, entwickeln. Der Historiker weiß - zum Beispiel aus der Geschichte Venedigs -, daß dieser Bildungsprozeß einer Kunst aus neuen Bedingungen nicht in Jahrzehnten, auch nicht in wenigen Jahrhunderten geschieht. Außerdem betont jeder Völkerpsychologe - ob wirklich ganz mit Recht? - die eminente künstlerische Unfähigkeit des amerikanischen Volkes. Dazu wissen wir, daß die ersten neuen Formen - gleichsam dem Boden entwachsen und untransportierbar - im Lande aufgesucht werden müssen, wo sie sicherlich zu finden sind. Man konnte also nur mit großem Skeptizismus in die "sogenannte" amerikanische Ausstellung gehen. Was zeigte uns Herr Reisinger in der Akademie? Um es gleich zu sagen: keine bodenständige amerikanische Kunst, keine Kunst, die aus den dortigen Bedingungen und nationaler Eigenart gewachsen war. Sondern: eine Spielart der französischen Kunst, Bilder, die aus europäischen Einflüssen entstanden, nur an der Verwertung der Eindrücke nationale Eigenart zeigen, das heißt an der Auswahl der Vorbilder und an deren Umbildung. Daran erkennen wir die oberen Grenzen der künstlerischen Kraft.

die zu eigenem, primärem Schaffen zu schwach ist.

Die Stoffe sind die gleichen wie in Europa: das Porträt, das Interieur und die Landschaft. Diese ist die Mutter unsrer modernen Malerei, und hier sind von den Franzosen der älteren und jüngeren Schule die besten Leistungen geschaffen worden. Trotz aller Verwirrung der Begriffe kann ich das Wesen des französischen Impressionismus hier nicht definieren. Er hat auf die amerikanischen Künstler wie auf die der andren Nationen gewirkt. Aus dem technischen Unvermögen feinere Stimmungen darzustellen, entflohen sie, indem sie eng den Meistern von Barbizon und später Monet und den Impressionisten folgten. Doch erreichen sie weder den hohen Ernst der ersteren noch der letzteren subtile Feinfühligkeit. Die Landschaften haben etwas unangenehm Süßliches in der Farbe, das ein recht sentimentales und doch flüchtiges Verhältnis zur Natur vermuten läßt. Denn keine der Landschaften zeigt ein den französischen Mustern ebenbürtiges Eindringen in die Natur; und da, wo die letzten Probleme des Impressionismus gestellt sind, zum Beispiel in der Darstellung des zitternden Laubes, fehlt der belebende Hauch, was vielleicht auf eine Inkongruenz zwischen technischem Können und künstlerischem Wollen zurückzuführen ist. Noch mehr bleibt zu wünschen, wenn das Gigantische, Wildimposante der Natur dargestellt werden soll. Dann sind die Eindrücke oft geradezu unangenehm.

Nirgends sind die Amerikaner - Whistler immer ausgenommen - Persönlichkeiten, die einen höheren Typ künstlerischer Leistung darstellen als irgendein mittelmäßiger Künstler Frankreichs. Müssen wir daraus auf ein künstlerisches Unvermögen der amerikanischen Mischrasse schließen? Ich sehe vielmehr in dieser strikten Ablehnung der westeuropäischen verfeinerten Kunst der Dekadence eine sichere Stärke der künstlerischen Empfindung, die auf ganz andre Dinge gerichtet ist: auf das Schaffen ganz neuer, den Europäern fast fremder Werke. Jedenfalls muß man in der Analyse unsrer Kultur unterscheiden zwischen dem, was dem Ausleben der christlichen Periode angehört und alle feinen Züge der l'art pour l'art trägt und zwischen dem, was man den

Amerikanismus - nicht im üblichen Sinne - nennen muß: all jenen Formen, die sich neu an neuen Bedürfnissen entwickeln. Wie es Joh. V. Jensen²⁾ in seinen Essays: "Die neue Welt" sagt: "Die Häuser in Amerika sind in einem wahrhaft heidnischen Stil erbaut; man hatte nämlich den Gebrauch derselben, den Nutzen, im Auge, bevor man an die Architektur dachte. Später wird es sich schon zeigen, daß dieser Stil schön ist. Denn die Schönheit folgt der Wahrheit, wie sie der Kraft folgt."³⁾

¹⁾ S. Apollinare in Classe, Emilia, dreischiffige Säulenbasilika, 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts.

²⁾ Johannes Vilhelm Jensen, 1873 Farsø, Nordjütland - 1950 Kopenhagen; Schriftsteller.

³⁾ Johannes Vilhelm Jensen, Die Maschinen. In: Die Neue Welt. Zur internationalen Beleuchtung nordischer Bauernkulturen. Berlin, 1908, S.46. (Den ny Verden. 1907).

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Wer einmal die Grenze des naiven Erlebens überschritten hat, in der er sich als Einheit mit der Natur und dem Übernatürlichen fühlt, wer zum bewußten Erleben der Umwelt und seines eigenen Ich gekommen ist und die Kluft gefühlt hat, die sich zwischen ihm und den Objekten auftut, der wird erschreckt durch den chaotischen Wirrwarr der Erscheinungen nach einer Überwindung desselben streben. Jedes menschliche Bemühen, selbst das rein materielle, läßt sich ohne sophistische Spitzfindigkeiten so auffassen. Und die Kunst kann man definieren als das Gestalten dieses chaotischen Spieles mit den ihr eigenen spezifischen Mitteln. Man wird den Nerv eines Kunstwerkes erfassen, wenn man sagen kann, wie der Künstler der Natur, dem Ablauf der Bilder gegenüber tritt, wie sie sich in seiner Phantasie spiegelt, wie er sie konzipiert und mit seinen Mitteln formt. Von hier aus hat Zola eine Erklärung - und es ist wohl die umfassendste unsrer Zeit - des Kunstwerkes gegeben: "un oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament."¹⁾ Von den beiden Elementen ist die Natur das bleibende, stetige, aber nicht für alle gleiche. Denn schon in der Wahl des coin de la nature zeigt sich das Temperament. Dieses ist variabel und darum der bestimmende Faktor.

Daraus folgt, daß die Zahl der Kunstwerke ebenso unendlich sein kann wie die der Individuen. Mit dieser Weite der Erklärung ist scheinbar eine nihilistische Fülle als möglich gegeben. Man kann erkennen, wie fein die Differenzierungen sein können, wenn man Temperamente wie Trübner²⁾ und Liebermann zusammenhält. Bei einer gemeinsamen männlichen Energie kann man die Nuancierungen schon an der Technik erkennen. Denn diese ist die Handschrift des Charakters. Bei Trübner sind die Flecken rein nebeneinander gestellt. Dicht vor der Fläche genießt man die Freude des Künstlers an der Reinheit der schönen Materie und ihrer zweckmäßig schönen Lage. Die Fläche ist ein ornamentales Streifenmuster. Geht man zurück, so fühlt man allmählich,

wie hinter den artistischen Genüssen eine männliche Energie das Spiel von Licht und Schatten gibt, den Wuchs eines Organismus in seiner Schönheit durch Licht und Luft, das Wesen des Erdbodens, das Wurzeln des Baumes. Sein Werk gibt uns die ganze Wucht, ja Brutalität der realen Erscheinung. Man nähert sich wieder dem Bilde. In der Freude an der Klangstärke der Farbe, welche die der Natur erreicht, liegt die Liebe des Künstlers. Man liebt diesen Rausch an der dekorativen Koloristik, die Schönheit des Tones, den Selbstzweck der Mittel.

Anders Liebermann. Seine Flächen sehen in der Nähe wie eine schmierige Palette aus. Sein Strich ist dünn, gezerrt, nervös. Im Zurückgehen gewinnen die Flächen Gestalt und zuletzt räumliche Beziehungen zueinander. Dann fängt der Raum an zu singen und zu klingen, ungeahnte, nie gehörte Melodien Und man fragt verwundert: wie? Man staunt über die Farblosigkeit, aber auch über den Reichtum und die Genauigkeit der Abstufungen, von denen eine jede charakterisiert. Jede falsche ist wie ein verfehlter Keim. Alle Farbe ist nur Mittel, bedeutungslos an sich, notwendig für die Gestaltung des Ganzen.

Hinter diesen Differenzen, die das Individuum charakterisieren, liegt Gemeinsames, Verbindendes, das der Zeit eigentümlich ist. Bei genügender Abstraktion könnte man wieder aus der Technik die Handschrift des Zeitcharakters ablesen. Es folgt die Frage nach den gemeinsamen Grundgefühlen, die das Schaffen bedingen und sich in den Werken spiegeln. Es ist die Haltung der Reizsamkeit, der passiven Relativität, des Wissens um das eigene Ich.

Die Reizsamkeit läßt die Künstler in ungeahnter Schärfe auf die Eindrücke der Außenwelt reagieren. Man sieht neue Nuancen im Spielen des Lichtes, die subtilsten Abstufungen der Farben, man empfindet neue Reize im räumlichen Neben- und Hintereinander, man erlebt die leisen Bewegungen, die unhörbaren Töne. Man vergißt das Einzelne. Man erlebt die Stimmung, das Air eines Menschen oder einer Landschaft. Das Auge sieht alle Sinneseindrücke, es hört den Wind und riecht den Duft, es fühlt die Nerven.

Das Gefühl der Relativität nimmt dem heutigen Menschen den christlichen Standpunkt als den Mittelpunkt des Seins, als den Zweck aller Dinge. Er fühlt sich gemäß der naturwissenschaftlichen Erkenntnis nur als ein gleichwertiges Glied neben den andren Organismen der Natur, er empfindet sich nur unter ihren Bedingungen und in Beziehung zu ihnen und nicht mehr für sich. Das läßt ihn weniger aktiv sein, als die Menschen früherer Zeiten, die die Welt zu besitzen glaubten, wenn sie sie eroberten. Der moderne Mensch aber erleidet das Dasein.

Nicht so ganz. Das Bedürfnis nach Superiorität hat eine feine Blüte getrieben. Der Mensch weiß die Objekte. Das Tier weiß die Objekte auch. Aber der Mensch weiß sein Wissen. Das gibt ihm eine Überlegenheit. Der Künstler, der neben dem Philosophen am meisten über sich reflektiert, kann - soll das Schaffen nicht inhibiert werden - nur bis zu einer gewissen Grenze vordringen. Und diese scheint mir weit herausgerückt zu sein. Ich habe vor den Bildern den Eindruck, als fühle der Künstler die ganze Wucht seines Subjektes und zugleich die Unsicherheit seiner Superiorität, die er selbst bedroht.

Man hat die nötigen technischen Mittel gefunden, um diese neue seelische Haltung auszudrücken. Der Reizsamkeit entspricht das tiefe Versenken in die Natur, das Aufdecken ihrer Reize, die so neu und mannigfaltig sind, daß man sie in ihrer Tiefe zum Beispiel bei Cézanne noch nicht genügend erkannt hat. Aus der Relativität resultiert das Einordnen der Gegenstände in eine lebendig-sinnliche Atmosphäre; daß man ihnen den Eigenreiz genommen, sie neutral gemacht hat, so daß sie passiv, erleidend werden wie das schaffende Subjekt. Dem unsicheren und forcierten Wissen des Ichs entspringt ein groteskes Element, das ich ebenso in der Frömmigkeit und Andacht Monets wie in der Schärfe und Abstraktion Liebermanns empfinde.

Auch in der Entwicklung der Einzelnen könnte man insofern eine gemeinsame Linie aufzeigen, als sie zuerst mehr die Natur, die Erscheinung, später mehr das Temperament betonten. Im Zurückgehen auf die Anschauung sehe ich den grundlegenden Wert dieser Malerei, die aus der natura-

listischen Wiedergabe der Erscheinung eine allgemeine Stilidee entwickelt hat. Nachdem man das Stück Natur bis zur Monumentalität geformt hat, versucht man die Gestaltung des großen Stoffes. Das Bemühen um die Historie ist ein auffallender Zug in unsren Ausstellungen. Liebermann brachte 1903 seinen "Samson und Dalila"³⁾. Man konnte dem Bilde nachsagen, daß es ausschließlich mit den Mitteln geformt war, die man sich mühselig als den Stil unsrer Zeit erworben hatte. Anders die Jünger. Slevogt bringt diesmal eine große Leinwand "Der Hörselberg"⁴⁾, Beckmann eine Gestaltung der "Ausgießung des heiligen Geistes". Die Nachteile des Stoffes sind, soweit es unsrer Zeit möglich ist, umgangen. Denn sie sind uns durch Wagner und durch eigenes Erleben vertraut geblieben, ohne daß sie mehr sein können als die persönliche Formung für einige Gleichgestimmte. Den größeren Gefahren der Formung zur Anschauung ist Slevogt völlig erlegen. Nicht mehr als die Hauptgruppe ist Erscheinung geworden. Die übrige Komposition ist konstruiert und schlimme Akademie. Beckmann ist glücklicher. Der Kampf seiner Farben gibt etwas von dem Visionären des Stoffes. Eine größere Konzentrierung und seelische Weite müssen aber erst die ungebändigte Formlosigkeit der Komposition und die sentimentale Banalität im Gestus beseitigen.

Es hieße diese Bestrebungen mit einem falschen Maße messen, wollte man ihnen die Kartons Puvis de Chavannes entgegenstellen, die uns in der großen Ausstellung gezeigt werden. Die gigantisch überragende Persönlichkeit und das Genie des Meisters allein konnten die griechischen Elemente zu solcher Poesie und Monumentalität, zu einem eigenen, persönlichen Charakterausdruck verarbeiten. Vielleicht ist dies die Erfüllung. Aber sicher ist, daß wir nur auf einem noch langen Wege in geduldigem Schaffen das Ziel erreichen können. Dann werden die Stürmer von heute die anerkannten Meister sein. Denn das fühlt man hinter den Werken, daß dies Bemühen, die Grenzen der Zeit vorzurücken, erfolgreich sein wird. Indem die Künstler mit ebensoviel Energie wie Geduld dem folgen, was man das 'Sollen' einer Zeit nennen kann, überwinden sie die Empfindung ihrer Schaffensgrenzen durch

das zuversichtliche Gefühl des Bauens. Sie alle tragen den gemeinsamen Charakterzug der Ergebung und der Zuversicht in das Werden und die Entwicklung des Geschehens, dessen Inhalt sie als Wegführer suchen und hochhalten. Ihr Wille erarbeitet die Natur, und die Objekte sind ihre Götter.

Und die Persönlichkeit mit ihrem Willen? Das Ich, das nicht das Vertrauen auf das Schicksal hat? Das Individuum, das sich nicht in die Natur verlieren kann oder will, sondern sie beherrschen muß? So fragen die Romantiker. Und hier, bei diesen Opponenten gegen das Zeitsollen, gibt es augenscheinlich auch so viele Kunstwerke als Individuen. Aber sie nehmen ihre Gesetze nicht vom Objekt, sondern aus sich selbst. Doch der Einzelne kann niemals einen Zeitstil schaffen. Dieser kann nur durch ein gemeinsames Schaffen im Sinne des Zeitsollens entstehen. Sie haben daher das Bedürfnis, sich an fremde Kunstformen anzulehnen und diese zu persönlichen Ausdrucksmitteln zu verarbeiten, oder sich konstruktiv vernunftmäßig ein Schema zurechtzumachen. So kommen Hofmann⁵⁾ und Hodler zu ihren ornamentalen Stilisierungen. Von hier aus erklärt sich ihre Schwäche, daß sie die Welt, um sie zu beherrschen, in eine schematische Komposition einzwängen müssen, die dank ihren großen Persönlichkeiten so weit ist, daß sie die entgegengesetztesten Erscheinungen meistert, die aber doch ein menschlicher Zwang und Einseitigkeit ist. Ihre Stärke und Kraft beruht in der Sicherheit ihrer Ausdrucksmittel, mit denen sie den Stoff in klar gegliederter Kunstsprache vortragen. Die Menschen mit ihrem: 'Ich will gewinnen die Kunst der Schönheit', und jeder wird dankbar sein, dem es einmal vergönnt war, im Theater zu Weimar Hofmanns Fresken zu sehen. Nicht immer ist es ihm gelungen, seine Mittel so mit seiner lyrisch-hellenischen Eigenart zu tränken. Hier sieht man Leben, Musik und nicht mehr gefühlsbetonte Farben, stilisierte Form und Rhythmik der Linien. Werden aber diese Mittel Selbstzweck, so erstarren sie im Dekorativen. Und dies ist das zweite Bemühen unsrer jungen Künstler. Sie wollen die Gesetze zur Füllung ihrer Fläche nicht aus dem Objekt, nicht aus dem Subjekt, sondern aus der Mauer und ihrer Stimmung.

Aus einem Spiel von geschlossenen Farbflächen und Linien soll eine Dekoration geschaffen werden. Vielleicht liegt hier eine prinzipielle Differenz, die zur Gründung der neuen Sezession geführt hat. Das stärkste Temperament ist Pechstein⁶⁾. Wir werden warten müssen, was er uns bringt.

¹⁾ "Ein Kunstwerk ist ein Stück Schöpfung, gesehen durch die Brille eines Temperaments." Emile Zola, Was ich nicht leiden mag. (1886. Mes haines, 1866).

²⁾ Heinrich Wilhelm Trübner, 1851 Heidelberg - 1917 Karlsruhe; Maler.

³⁾ Max Liebermann, Samson und Dalila. 1902, Öl auf Leinwand, 150 x 212 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M.

⁴⁾ Max Slevogt, Der Hörselberg. 1910, Öl auf Leinwand, Bayrische Staatsgemäldesammlung, München.

⁵⁾ Ludwig von Hofmann, 1861 Darmstadt - 1945 Pillnitz/Dresden; Maler, Graphiker, Buchillustrator.

⁶⁾ Max Pechstein, 1881 Zwickau - 1955 Berlin; Maler, Graphiker.

EIN MANETBUCH

Ein durch seine Ausstattung und seinen Inhalt wertvolles Dokument zum Verständnis der Impressionisten ist im Verlage Cassirer erschienen: Théodore Duret: Edouard Manet. Sein Leben und seine Kunst¹⁾.

Von diesen beiden Intentionen des Untertitels erfüllt der Verfasser die erste vollkommen. In einem Stil, der in sich die Klarheit des miterlebenden Kenners, die innere Freude des Mitsiegenden und die feine Ironie des geistig Überlegenen vereint, stellt Duret²⁾ ein Künstlerleben in seiner Entwicklung plastisch vor uns hin. Er zeigt uns das soziale Milieu einer reservierten und gebildeten Bourgeoisie, in das Manet hineingeboren wird, und dessen Vornehmheit dem vollendeten Gentleman, dem Liebhaber glänzender Salons und dem mit seinem Boulevard verwachsenen Pariser immer geblieben ist. Diese Tradition gibt ihm Halt, aber sie bindet ihn nicht. Er kämpft gegen sie, so oft er sich durchsetzen will: gegen die Eltern, gegen die hohle akademische Mache des Lehrers, gegen Jury und Kritik, gegen die Gewohnheit und den Stumpfblick des Publikums. Mit großer Sicherheit des Instinktes hat er seinen eigenen Wert erkannt, und sein Ehrgeiz und Eitelkeit strebt nach voller Anerkennung und glänzenden Erfolgen. Indem uns Duret alle Stadien des Widerstandes, von Spott, Hohn und Lächerlichkeit zeigt, mit denen er überschüttet wurde, liefert er uns gleichzeitig wertvolle Beiträge zur Psychologie des Publikums, das sich Jahrzehnte hindurch gegen diese naturspiegelnde Kunst sträubte.

Duret zeigt sie uns in der ganzen Vielseitigkeit und in der ununterbrochen fortschreitenden Entwicklung. Er führt uns direkt vor die Staffelei, und wir erleben die Entstehung seines Porträts mit, von der ausführlich gesprochen wird. Die Analyse der einzelnen Werke ist immer von feinem Verständnis, sie läßt uns die Leinwand zu einem lebendigen Erlebnis werden. Diese Absicht des Schriftstellers unterstützt der Verleger auf's Beste. Die Photographien - mit besonderer Sorgfalt ausgewählt - sind scharf und klar. Wertvoll sind die zwei Originalradierungen und der farbige Holzschnitt, die uns

zusammen mit einigen gut reproduzierten Zeichnungen den unmittelbaren Eindruck der Manetschen Handschrift überliefern und uns die Schauer des Schaffens nacherleben lassen.

Bei einem so ausgezeichneten Buche darf man auch ohne Schaden seinen Mangel nennen. Es läßt uns eine Charakteristik der Eigenart Manets vermissen, eine begriffliche Präzision seines Stiles.

¹⁾ Théodore Duret, Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre. Paris, 1902. Deutsch 1910.

²⁾ Théodore Duret, 1838 Saintes - 1927 Paris; Kunstkritiker.

DER SONDERBUND IN DÜSSELDORF

Es wird immer ein eigenes Erlebnis sein, wenn man auf seinen Landstreichereien, nachdem man viele Städte gesehn, nach Düsseldorf kommt und nach wenigen Schritten von der Atmosphäre dieser Stadt eingehüllt und gefangen wird. Man greift sie in der Königsallee. Links die vornehme Ruhe einer mittlern Residenzstadt, rechts das diskret lächelnde Auf und Ab einer aufblühenden Handelsstadt, in der zugleich das reiche industrielle Hinterland lebt. Dieses gibt durch seine Kaufkraft dem künstlerischen Moment eine besonders ausgeprägte Haltung, die entsprechend der Gesellschaft zum Neuen, Neuesten tendiert. So hat der Sonderbund für seine diesjährige Ausstellung den geeigneten Boden, wenn er die jüngsten Bestrebungen der modernen französischen Malerei dem Impressionismus gegenüberstellt, ein Bemühen, das in diesem Umfang bisher in Deutschland einzigartig ist. Diese scharfe Konfrontierung zweier Kunstbestrebungen reizt zu einer prinzipiellen Klärung und Auseinandersetzung.

Der Impressionismus ist eine die Natur nachschaffende persönliche Haltung dem Kosmos gegenüber; und zwar unter Betonung der beweglichen Elemente von Licht und Luft durch einen tiefen einfühlenden und sensiblen Charakter. Bei dieser Beschränkung des Gegenstandes und des Schaffenden hat der Impressionismus einen Stil schaffen können; jedenfalls hat er durch die Bezirkung auf die Landschaft einen allgemeinen Stoffkreis geschaffen, wie ihn alle guten, fruchtbaren Epochen der Kunstgeschichte gehabt haben. Im Mittelalter bot die Kirche mit ihren Legenden diesen Stoff, und es gehörte zum Künstlertum die Fähigkeit, kraft seiner eignen Persönlichkeit diesen Legenden seelischen Gehalt zu geben und diese eigne Verlebendigung des Toten kraft seiner formbildenden Phantasie ausdrücken zu können. Auch heute muß man noch beides sein, und die guten Impressionisten sind es: eine Persönlichkeit und ein Köhner.

Die Impression kann eine doppelte sein. Eine Empfindung *des Momentanen*¹⁾, in dem nur das Leben des Augenblicks liegt. Man wird dann die Art seiner Persönlich-

keit beweisen durch die Zahl der Momente, die man im Augenblick wahrnimmt und ausdrückt. Ob man nur die Luft oder nur das Licht, oder ob man zugleich den leisen Wind, den spezifischen Geruch und feine Bewegungen etc. in malerischen Ausdruck umsetzen kann. Dann eine Empfindung *des* Momentanen, das die Variation des Allgemeinen ist, eine augenblickliche Äußerung, aber doch ganz Seele der Landschaft. Man könnte von einer Impression des Innern reden. Die Persönlichkeit wird sich diesmal in dem Grade der Einfühlung und Verlebendigung dieses unsichtbaren Herzens der Landschaft in jeder ihrer momentanen Veränderungen offenbaren. Im ersten Falle ist der Impressionismus mehr eine internationale, im zweiten mehr eine nationale Ausdrucksweise.

Während die Holländer dank ihres nationalen Instinkts ganz national geblieben, die Franzosen sich durch die Kraft ihrer künstlerischen Begabung in beiden Richtungen bewegen, sind die Deutschen ganz international, während sie nach der Veranlagung ihres nicht sehr beweglichen Auges ganz national sein müßten. Andererseits aber sind sie zu dieser Internationalität ihrer Motive gezwungen, weil im allgemeinen die deutsche Landschaft zu hart in den Lufttönen ist, zu unbeweglich und in den Bewegungen zu un wahrnehmbar und verdeckt. Aus diesem unglücklichen Zusammentreffen ergibt sich, daß im ganzen die impressionistische Bewegung in Deutschland verunglückt. Man kann es an den Düsseldorfern nachprüfen.

Bretz²⁾, der etwas von der Eigenart des Niederrheins gibt, von der Schwermut der Ebene und ihrer Einsamkeit, der Einsamkeit, mit der ein weißes Haus gegen einen grünen Baum steht, mit der auf die weiße Tünche blaue Schatten fallen und die Hügel dieser Gegend sich kurven. - Bretz ist nicht Impressionist. Er betont fast nur das Dauernde und arbeitet darum mehr mit der Linie. Veränderungen durch kosmische Bewegungen sind ihm mehr Stimmungs- als Anschauungswerte. Clarenbach³⁾, der sich rein impressionistisch gibt, muß doch in den Landschaften des Niederrheins, wenn er etwas von seinem Charakter wiedergeben will, um

eine Nuance nachgeben; und die Sicherheit in der Auswahl charakteristischer Motive, die einen starken nationalen Charakter bezeugen würde, ist noch weit bedenklicher als bei Bretz.

Man könnte noch einige Namen hinzufügen, ohne etwas im Resultat zu ändern. Es fehlt diesen Künstlern allen die starke Persönlichkeit. Sie haben zu wenig zu sagen bei einem Überschuß an technischem Vermögen. Sie stellen zu geringe Ansprüche an sich, sie sind zu selbstgenügsam. Dann fehlt ihnen entweder die unbefangene Ehrlichkeit oder der genügende Fleiß.

All dieses hat Liebermann, den sich die Düsseldorfern mit gutem Recht zum Meister gemacht haben, indem sie ihn zum einzigen Ehrenmitglied machten. Er ist ein fest umschriebener Charakter, ein fleißiger Künstler von kritischer Energie gegen sich selbst. Wenn man ihn einmal vor der Natur sucht, ihm dort nachgeht, kann man ihm leicht seine Stellung unter den Impressionisten anweisen. Es ist sein Gefühl für den Raum, für die monumentale Linie, die leicht grotesk wirkt, und für die Bewegung des Körpers, die ihn charakterisieren. Er gibt dies alles mit malerischen Mitteln weniger koloristisch als tonig. Er erobert sich Farbe für Farbe, doch so, daß er eine jede auf einen feinen Ton abstimmt, auf ein Grau, das er am Meere aufsucht, wo er es zu gewissen Stunden bei einem bestimmten Wasserstande findet. Seine Grenzen erreicht er, wenn er an die Gestaltung der Historie geht. "Samson und Dalila"⁴⁾ ist auch diesmal verunglückt.

Von den Franzosen der Impressionistenschule ist Vuillard⁵⁾ vertreten, der seine sensiblen Impressionen der Gesamtstimmung in dünnen Farbflächen auf den in die Wirkung einbezogenen Malgrund setzt. Und Signac mit drei Bildern, in denen er die Auflösung der Farben am weitesten treibt. Gleich Mosaiksteinen sind die blauen, roten, grünen und gelben Farbtupfen nebeneinandergesetzt, um durch ihr kontrastierendes Gegeneinanderspielen der Stimmung, die Luft und das Licht der Natur in gesteigerter Deutlichkeit wiederzugeben. Man kam von der Natur und gelangte schließlich durch technische Mittel zur Dekoration. Denn wer denkt vor diesen

Bildern nicht an Ravenna? Der Unterschied, daß hier ein Raum mitgestaltet wird, während die Mosaiken nur Flächen sind, ist vielleicht weniger entscheidend als das lockere Ausgebreitetsein der Farben nebeneinander. Es fehlt hier die linear umreißende Linie der Mosaiken. Jede Synthese wird dem Beschauer überlassen. Aber bei aller Auflösung tritt sie in einer gewollten Entfernung ein, und die Natur behält dann ihren gegenständlichen Wert.

Die neue Malerei ist von vornherein bewußt eine dekorativ-flächenhafte; eine Dekoration, gewonnen aus den durch den Impressionismus erworbenen Farbenanschauungen. Damit ist gesagt, daß die Natur jeden gegenständlichen Wert verliert und daß die in Farben schaffende Phantasie des Künstlers eine unbeschränkte, zügellose Freiheit gewinnt.

Über die Entstehung dieser Malerei hat Dr. Niemeyer im Vorwort des Katalogs folgendes gesagt: "Der Impressionismus wurde abgelöst (?!)⁶ durch den Stil Cézannes, die logische Steigerung Manetscher optischer Synthesen, der die Malerei nach dem atmosphärischen Absolutismus der Landschaftskunst wieder als reine Farbschöpfung begreifen lehrte. Seine Kunst [...] stellte der neuen Generation das Problem, die unfaßbare Summe der optischen Scheinbarkeit des Naturbildes in einfach-klare, vom Hauch zartester Kontraste innerlich durchwogte Farbflächen zusammenzuballen, die Funktionseinheit von Körperschein, Luft und Raum als geschlossenen Farbenwert zu fassen. Seine eigenen Schöpfungen [...] vermochten in diesen geheimnisvollen Farbschwebungen das optisch-geistige aller körperlichen Welt, das innerlich Immaterielle alles Materiellen zu offenbaren. Indem sie der zersplitterten Vielheit des Wirklichen den phantastisch-fremden Schein des einfach Großen gaben, bannten sie im farbigen Widerbild die unergründliche Traumhaftigkeit der Dinge. Cézannes Malerei bedeutet in der wuchtigen plastischen Konstruktion und Vereinfachung der Formen die Reaktion des tiefsten romanischen Gefühls gegen die deutlich nordischere Art des Impressionismus mit seiner subtilen Analytik der optischen Erscheinung. Hatte hier die Malerei die Vielheit und Bewegtheit des Naturganzen in der viel zerlegten Farbe

und dem bewegten momentanen Auftrag reflektiert, so antwortete das Bild Cézannes dem Natureindruck mit der Einheit des schwebenden Tones. Nach Cézanne gewann in allerjüngster Zeit Henri Matisse Einfluß auf die künstlerische Jugend, indem er aus den plastischen Konstruktionen Cézannes die linearen Essenzen zog."⁷) Und mit dem Eifer des Theoretikers für die neue Lehre eintrat.

Auch seine Bilder wirken wie Schulbeispiele. Das Bild ist nicht mehr eine Fülle scheinbar willkürlich gesetzter Farbpunkte oder -flecken, sondern es wird in zwei oder drei große Farbflächen aufgeteilt. Die künstlerische Kraft äußert sich in dem Rhythmus, in dem die Flächen gegeneinanderstehen und in dem die Körper auf sie gesetzt sind; dann in der Abstimmung der Farben, die einen besondern Klang haben müssen, da man sie in großen Flächen sehn muß. Man will eine Form, aber nicht die natürliche, sondern die subjektiv-dekorative. So ist auch die Linie nicht formbildend, formausdrückend, sondern ein dekorativer Umriß oder Binnenlinie, die in ihren Kurven den Charakter des Künstlers verrät.

Daß die Erzeugnisse, die auf dieser Basis entstehen, untereinander sehr verschieden sind, ergibt sich aus der bereits erwähnten subjektiven Freiheit. Wieviel man herausholen kann, zeigen im Gegensatz zu den trocken-nüchternen Bildern von Henri Matisse die des Russen Kandinsky (München). Seine Werke suchen den persönlichen Ausdruck einer persönlichen Stimmung in einer farbigen Komposition. So gibt er ein Presto in grünen, blauen, roten, ockerfarbenen Tönen. Wenn das Publikum auch meint, daß nur ein Pathologe eine so gegenstandslose Klexerei (Frage: Was stellt das vor?) schaffen und verstehn kann - vielleicht. Aber die Bilder erinnern an wundervolle nordische Wandbehänge. Das müßte man doch genießen. Man sucht aber immer Vergleichsmöglichkeiten mit der Natur, nachdem man notdürftig dazu erzogen worden ist. Hier verschwindet das Vorbild ganz, der Künstler empfängt seine Gesetze nicht mehr vom Objekt, der Spiegel in der Phantasie des Künstlers ist alles. Es schwindet wieder die Wissenschaft und das "Nachbilden" zugunsten des "Neubildens".

Es wäre freilich zu wünschen, daß diese neuen Bilder auch neu, d. h. ihrer innern Forderung entsprechend gehängt worden. Sie gehören nicht in einem Rahmen auf die Wand, sondern ohne Rahmen in die Wand hinein.

¹⁾ Im Erstdruck "des Monumentalen"; in der Folge werden jedoch zwei Möglichkeiten des Momentanen erörtert [Ron Manheim].

²⁾ Julius Bretz, 1870 Wiesbaden - 1953 Hannover; Maler, Lithograph.

³⁾ Max Clarenbach, 1880 Neuß - 1952 Wittlaer/Neuß; Maler.

⁴⁾ Max Liebermann, Samson und Dalila, s. S.25, Anm.3.

⁵⁾ Edouard Vuillard, 1868 Cuiseaux, Saône-et-Loire - 1940 La Baule; Maler, Graphiker.

⁶⁾ Einfügung Max Raphael.

⁷⁾ Wilhelm Niemeyer, Vorrede. In: Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler. Düsseldorf 1910. Ausstellungskatalog Düsseldorf 1910, S.7-16; hier S.13-15.

DIE WELTSTADT BERLIN

"Geschichte heißt Wanderung." Diese enge Definition eines Berliner Philologen kann man leicht mit Beispielen belegen. Es gibt zwei Arten von Wanderungen: eine vor- und eine zurückflutende. Die erste ist von Osten nach Westen gerichtet; Barbaren dringen in hochkultivierte Lande, auf deren Boden sie mit ihrer unverbrauchten Kraft eine neue Kultur schaffen. Die Beweggründe sind eingeständenermaßen ökonomischer Art. Die zweite geht von Westen nach Osten; Kulturvölker überfluten an einem genau zu bestimmenden Punkt ihrer eigenen Geschichte die Lande einer hohen, aber toten Kultur. Die Beweggründe werden fast immer mit dem Mantel eines Ideals verdeckt. Beispiele sind die dorischen Wanderungen und der Zug Alexanders des Großen, die Völkerwanderung und die Kreuzzüge. Unsre Zeit hat die Auswanderungen nach Amerika gesehen. Neben diesen Zügen über weite Strecken hin hat es unter bestimmten Bedingungen bei allen Völkern die sogenannte Landflucht gegeben, d. h. die Wanderung der Landbevölkerung in die Stadt. Auf dem Land Mangel an Menschen, in der Stadt eine allzu große Enge und ein Gedränge. Diese Bewegung hat geringere Breite und Ausdehnung, sie spielt sich auf engem Gebiet ab; ihre Gründe sind wiederum ökonomischer Art, und es ist vielleicht bezeichnend, daß es eine Wanderung von Ost nach West ist, wenn wir an Berlin denken.

Das so sich bildende Menschenzentrum hat auf den ersten Blick vor andern Städten Umfang und Größe voraus. Die Bedürfnisse werden dieselben sein wie die anderer größerer Städte, und die Mittel der Befriedigung die gleichen. Aber es besteht das Problem, ob nicht an einem Punkt die Steigerung der Quantität eine Änderung in der Qualität bedingt. Natürlich wird zunächst der Verwaltungsbetrieb einer Stadt wie Berlin nur gesteigerter, potenziertes sein als in andern Städten. Aber ob ein Warenhaus in Düsseldorf und das größte Warenhaus der Welt nicht auch qualitativ ganz andre Gebilde sind? Man wird zuerst immer die Steigerung in den Zahlen und Maßen anstaunen, zumal die äußern Formen für neue

Qualitäten sich nur allmählich bilden und schwerer zu fassen sind. Im Sichtbaren, Greifbaren, in der Veränderung der Erscheinungen der Straße wird man zuerst das Neue der Weltstadt erkennen und lieben lernen.

Ich will aber nicht von den neuen Formen der Weltstadt im allgemeinen reden, sondern nur von Berlin, der bestgehaßten unter ihnen. Ich führe Sie zum Krögel. Eine enge Gasse, höchst malerisch in ihrer engbrüstigen Dunkelheit. Krähende Hähne, schnatternde Enten, Schuster und Schmiede, die hämmern, Kinder, schmutzig und barfuß, Holzstiegen, dunkel und unsicher. Malerisch, höchst ruinös. Am Ende der Gasse fließt die Spree, ein buntes Volk tummelt sich auf den langsam und keuchend sich fortschleppenden Dampfern. Die berühmten Berliner Apfelkähne, das erste Handels- und Verkehrsmittel der Stadt. Wie asthmatisch prustend und langsam gegen die Untergrundbahn, für die der nebenliegende Komplex jetzt heruntergerissen wird! Zwischen Apfelkahn und Untergrundbahn liegen siebenhundert Jahre Geschichte. Aber wenn man sie überdenkt, findet man fast nirgends die Notwendigkeit einer Entwicklung. Auf dem weiten Weg vom Fischerdorf zur Weltstadt war es so, aber es hätte auch alles anders sein können, die letzten vierzig Jahre ausgenommen. So oft ich in der Geschichte einer Stadt ihr Herz kennenlernte, hatte ich das Gefühl der Ehrfurcht vor der Notwendigkeit. Berlin aber, das auch nie fromm gewesen ist, macht gottlos. Nichts ist notwendig, man kann sich alles anders denken, nur die Untergrundbahn nicht. Es ist wie Sand, dieser geringste Stoff. Flüchtig, ohne Halt, nur Materie, geringe Materie. Er bedarf der Feuchtigkeit zum Halt und des Geistes Form. Er bedingt keine Form und ist darum für jede reif. Das ist Berlin. Aber man sucht in der Stadtgeschichte vergeblich nach dem großen, formenden Genie, das diese minderwertige Materie zu Geist und Leben gebracht. Die Masse ist es diesmal, die geschaffen hat wie in einem Ameisenhaufen. Berlin ist Sand, zusammengetragen und gebildet und lebend gemacht durch Millionen fleißige, rührig schaffende Hände. Wo ist ein Gebilde so groß, so notwendig, so charakteristisch wie das werdende Berlin?

Dies ist der Hauptvorwurf gegen Berlin: Daß es häßlich sei und ohne Charakter. Ob schön, ob häßlich, darüber mögen sich müßige Ästhetiker streiten. Schon für den jungen Goethe (sieh den so wenig gelesenen, so wertvollen Erwin von Steinbach¹⁾) stand die Kunst jenseits von Schön und Häßlich. Und charakterlos - sagt man - als Stadtbild und als menschenbildendes Element. Ich gebe zu, daß Berlins Atmosphäre nivelliert. Aber wenn das Charakterstärke wäre? Eine Notwendigkeit? Die heutigen Kulturträger müssen in Berlin keinen günstigen Boden für ihre Kultur finden, sie müssen gleichgemacht, demokratisiert werden; denn Berlin trägt eine prinzipiell von der ihren differente Kultur. Aber trotz der knappen Zeitspanne von vierzig Jahren bildet Berlin bereits adäquate Charaktere, und bald wird man von dem Berliner sprechen, wie von einem Pariser, Münchner etc. Nicht wie bisher im übeln Sinne als von einem Nörgler und Besserwisser. Scheffler²⁾ charakterisiert ihn in seinem Buch "Berlin" mit den Worten: Er ist "verdammmt: *immerfort zu werden und niemals zu sein.*"³⁾ Wer ein besserer Psychologe ist als unsere Romanciers, wird einem Typus in Berlin begegnet sein, der sich nicht anders charakterisieren läßt. Er ist der Feind aller Harmonie, sein Leben ist ein ewiges Hin und Her, er ist der moderne Ahasver, immerfort irrend und ruhelos. Ich will ihn nur mit einer sehr typischen Äußerung charakterisieren. Ein in Tätigkeit ergrauter Herr beklagte sich bei seinem Freund über die unerträgliche Ruhe der Villenkolonie Nikolassee. Dieser fragte ihn darauf, wohin er sich denn eine Villa bauen würde? "Auf den Spittelmarkt", war die Antwort.

Wir haben kein Recht, Werturteile zu fällen. Ob diese Typen uns genehm sind oder nicht, darnach wird die Entwicklung nicht fragen. Und es charakterisiert die Kraft Berlins, daß es in vier Jahrzehnten einen Typus schaffen konnte. Damals, nach dem Kriege, lag es da wie ein eben erwachter tatendurstiger Mann. Nun ist es ein Riese geworden, der wohl zuerst im Schlaftaumel Dummheiten gemacht hat, wie die Fassadenscheußlichkeiten der Gründerjahre beweisen. Aber Berlin ist Sand und Kraft. In wenigen Jahrzehnten wird es ein andres Bild bieten. Man wird abreißen und neu bauen. Und Berlin wird

auch eine schöne Stadt sein. Wir haben allen Grund, einmal pathetisch zu sein und uns zu freuen.

Das Phänomen Berlin ist zu einem Problem geworden, mit dem die Geister sich auseinandersetzen müssen. Seine Jünger folgen mutig mit ruheloser Kraft; seine Feinde sehn es wachsen und seine Fangarme gegen die alte Kultur ausstrecken. Und die schwankend von Lager zu Lager gehn, wollen sehn, was sie eintauschen. So sind alle Bücher, die über Berlin geschrieben werden, subjektiv, Bekenntnisbücher. Auch Karl Scheffler hatte seinem Buch (erschienen bei Erich Reiß³⁾, Berlin-Westend 1910) den Untertitel geben können: Eine Auseinandersetzung. Er versucht, *seine* Gefühlsimpression von Berlin begrifflich zu fassen, indem er die Stadtgeschichte analysiert. Er findet wertvolle Begriffe, wie den der Kolonialstadt. Er macht ihn zur Grundlage seiner Analyse, die uns durch ein künstlich gewordenes Konglomerat führt bis zu dem Punkt, an dem dies gekünstelte Gebilde eine eigene Kultur findet, die aber schnell zu Beginn des vorigen Jahrhunderts zerreißt. Dann entwickelt sich allmählich - schließlich erst seit 1870 - die Großstadt, deren Schicksale Scheffler wiedergibt, um mit einigen wertvollen Kapiteln "Utopie", "Die Bestimmung Berlins" zu schließen.

Man kann gegen persönlich gefärbte Bücher nichts sagen, wenn die Persönlichkeit des Verfassers so aufrichtig, umfassend und interessant ist wie die Schefflers. Aber er hat uns doch nur *ein* Buch über Berlin geschrieben, nicht *das* Buch. Dazu wäre eine Methode nötig, die viel mehr bei der Anschauung bliebe, eine Methode, die mehr künstlerisch als wissenschaftlich ist. Das Buch über Berlin müßte in kurzen analytischen Impressionen geschrieben sein. Ein Eindruck der Straße, des Menschen - soweit er typisch ist - müßte in Worten wiedergegeben werden, die das Bild unmittelbar lebendig machen. Damit ist gesagt, daß nur ein Künstler und Kenner Berlins dieses Buch schreiben kann. Ich will - um mich verständlich zu machen - sagen, daß es nicht so wie Hurets⁵⁾ "Berlin"⁶⁾ (erschienen bei Albert Langen in München) geschrieben sein dürfte. Dieses Werk hat seinen Eigen-

wert, indem es uns Deutschen zeigt, welche Blöße wir in einem französischen Spiegel haben. Aber das Buch über Berlin muß von allem Journalismus frei sein. August Endell⁷⁾ hat in seinem sehr lesenswerten Büchlein: "Die Schönheit der großen Stadt"⁸⁾ die einzig nützliche Methode an einzelnen Beispielen durchgeführt. Doch bleibt der größere Teil auch nach Endell noch zu tun: Der Rhythmus zwischen Arbeit und Vergnügen, zwischen Tag und Nacht, zwischen Freiheit und Gebundenheit, zwischen Hoch und Niedrig etc., d. h. die künstlerische Form in der Auswahl und Anordnung der Impressionen. Und die Synthese muß immer dem Leser überlassen bleiben. So will es die Entwicklung Berlins. Nur so wird ein Werk geschaffen werden können, das gleichwertig neben Ruederers⁹⁾ "München"¹⁰⁾ und Bahr's "Wien"¹¹⁾ steht, ein Werk, in dem das Herz dieser großen Stadt schlägt, dieser Symphonie in Grau, dieses steinernen Meeres, das unsre Heimat geworden ist.

¹⁾ Raphael bezieht sich auf den Aufsatz: Johann Wolfgang von Goethe, Von deutscher Baukunst (1772), dediziert an Erwin von Steinbach, einen Meister des Straßburger Münsters.

²⁾ Karl Scheffler, 1869 Hamburg - 1951 Überlingen; Kunstschriftsteller, Kunstkritiker.

³⁾ Karl Scheffler, Berlin. Ein Stadtschicksal. Berlin-Westend, 1910, S.267. Hervorhebung Scheffler.

⁴⁾ Die Schreibweisen "Reiß" und "Reiss" sind beide in Verlagspublikationen nachgewiesen [Ron Manheim].

⁵⁾ Jules Huret, 1864 Boulogne-sur-Mer - 1915 Paris; Mitarbeiter des "Echo de Paris" und des "Figaro", Kommunalangestellter.

⁶⁾ Jules Huret, In Deutschland. Berlin. Leipzig 1908. (En Allemagne. Berlin. Paris, 5.Tausend 1909).

⁷⁾ August Endell, 1871 Berlin - 1925 Berlin; Architekt, Innenarchitekt.

⁸⁾ August Endell, Die Schönheit der großen Stadt. Mit 3 Tafeln. Stuttgart 1908.

⁹⁾ Joseph Anton Heinrich Ruederer, 1861 München - 1915 München; Schriftsteller.

¹⁰⁾ Joseph Ruederer, München. Stuttgart, 1907.

¹¹⁾ Hermann Bahr, Wien. Mit 8 Vollbildern. Stuttgart, 1906.

OSSIP DYMOW¹⁾: DER KNABE WLAŚ

Verlegt bei Paul Cassirer. Berlin 1910.

Ich mußte bei der Lektüre dieses Buchs an ein Bild von Henri Matisse denken. Es war eine rosarote Fläche. In dieser breiten Grundfarbe, die in sich abgetönt war und die Stimmung des Ganzen angab, lag diagonal ein weiblicher Akt, das Fleisch rosafarben abgetönt, die Konturen mit breiten Pinsellinien scharf und formbildend umrissen. So schreibt auch Dymow. Seine Gestaltungsgabe ist außerordentlich, und die Szenen namentlich am Schluß sind sehr lebendig, vital geworden. Vielleicht kann man seiner Jugend noch mit Recht vorwerfen, daß sie nicht die Kraft hat, die einzelnen Szenen und Bilder zu einem ebenso lebendigen Ganzen zusammenzufügen.

Dafür aber darf ich sagen, daß ich seit langem wieder einmal am Stoff interessiert war. Dymow gibt nicht die Psychologie eines Erwachsenen, wenn er den Knaben Wlaś wachsen läßt, sondern er schildert das moderne Kind: die ererbte Nervosität, die Ehrfurcht des Wunderbar-Geheimnisvollen, die Wollust einer kalten, zersetzenden physiologischen Skepsis, kurz das um 1890 als Produkt der Generation Ibsen-Maeterlinck-Marx geborene Geschlecht.

Indem sich Herr Cassirer nach Rußland wandte, ist er auf einen sehr fruchtbaren Weg geraten. Man hat uns Amerikaner und Ungarn, Belgier und Schweden und Norweger gezeigt. Vielleicht zeigt uns Herr Cassirer endlich die interessantesten Künstler: die Russen.

¹⁾ eigentlich Ossip Issidorowitsch Perelman, 1878 Bialystok, Rußland - 1959 New York; Schriftsteller.

DIE NEUE SECESSION

Der Impressionismus war zunächst Naturpsychologie. Die Augen, die die braunen Saucen akademischer Ateliers satt hatten, entdeckten in der Natur einen Schatzbehälter von unendlicher Fülle. Man war gierig, die eben gefundenen Köstlichkeiten der Luft und des Lichtes in Farben einzufangen und die erworbene Fähigkeit, alle Nuancen zu sehen, zwang die manuelle Tätigkeit, alle Nuancen aufzuzeichnen. Man erwarb sich gleichsam die Worte und Satzgefüge einer neuen Sprache, die fähig war, jeden momentanen Eindruck, die Impression jeder Stunde und Temperatur auszudrücken. Auf jede Wahrnehmung reagierte man mit einer unmittelbaren Aufzeichnung; und indem man alle Werte der Oberfläche in einer leichten farbigen Harmonie als augenblickliche Reaktion eines Temperamentes auf die Fläche bannte, geschah es, daß die dekorativen Elemente des Bildes stark vernachlässigt wurden. Man schuf eine Reihe sehr wertvoller Exerzitien in einer neuen, vielfältigen Ausdrucksform, mußte aber einer späteren Generation überlassen, mit diesen Mitteln in einer größeren Freiheit vom Objekt die große Dekoration zu schaffen, aus den gewonnenen Steinen das Haus aufzurichten!

Eine Dekoration, gewonnen aus den Farbenanschauungen des Impressionismus: das ist das Programm der jungen Künstler aller Länder; d. h. sie empfangen ihre Gesetze nicht mehr vom Objekt, dessen Eindruck mit den Mitteln reiner Malerei zu erreichen der Wille der Impressionisten war, sondern sie denken an die Wand, für die Wand und zwar in Farben. Sie wollen nicht mehr die Natur in jeden ihren flüchtigen Erscheinungsformen wiedergeben, sondern die persönlichen Empfindungen von einem Objekt derartig verdichten, zu einem charakteristischen Ausdruck zusammendrücken, daß der Ausdruck ihrer persönlichen Empfindung stark genug ist, um für ein Wandgemälde auszureichen. Für eine farbige Dekoration. Man setzt Farbflächen gegeneinander so, daß jene ganz unberechenbaren Gleichgewichtsgesetze von Farbquantitäten mit einem neuen Spielraum persönli-

cher Bewegungsfreiheit die starren wissenschaftlichen Gesetze der Farbqualitäten ablösen. Diese Farbflächen vernichten nicht die Grundlinien der dargestellten Gegenstände, vielmehr wird die Linie bewußt als Faktor wieder angewandt, nicht formausdrückend, formbildend, sondern formumschreibend, einen Empfindungsausdruck bezeichnend und das figürliche Leben an der Fläche heftend. Schon dadurch, daß alles Gegenständliche in der Fläche bleibt, wird seine Realitätsbedeutung völlig negiert. Ein jedes Objekt ist nur Träger einer Farbe, einer Farbenkomposition, und das gesamte Werk zielt nicht auf den Eindruck der Natur, sondern auf den Ausdruck der Empfindungen. Es verschwindet wieder die Wissenschaft und das 'Nachbilden' zugunsten eines 'Neubildens'.

Es ist ein leichtes, diesen Dekorativen (sic) Impressionismus als die konsequente Fortsetzung der Bestrebungen der modernen Malerei auszuweisen. Doch hat der Beweis geschichtlicher Entwicklungskonsequenz das Wutgeheul der Laien nie gemindert und die festersessene Autorität der älteren Künstler nur langsam erworben. Darum mußte es im letzten Sommer zu einer Spaltung innerhalb der Secession kommen. Die besten der jungen Künstler, die hoffnungsvollen Träger einer entwickelungsfähigen Zukunft haben sich zu einer neuen Secession konstituiert. Denn man konnte sich nicht mit einigen Phrasen begnügen und noch weniger mit jenen höchst zweifelhaften Ausstellungsversuchen, die einer Treibhauskultur mit falscher Wärme, d. h. mit überhitzter oder eiskalter Temperatur glichen. Man wickelte die jungen Künstler in schöne schmeichelnde Worte, in Lobsprüche wie Talent, Genie, stellte immer die schlechtesten der eingesandten Werke aus, hing sie unmöglich oder zerriß die Kollektionen. Bis man sie einmal sämtlich refüsierte. Dieses Benehmen den Jungen gegenüber hat einen klaren Ausdruck in den widerspruchsvollen Einleitungen zu den beiden letzten Katalogen gefunden. Einmal sprach man von der liederlichen Technik der Jugend, das zweite Mal von vielversprechenden Talenten. Man meinte einmal die Rebellischen, das zweite Mal die zur Mode verpöppelten.

Dieser Zusammenschluß war notwendig trotz seiner Zufälligkeit. Wenn einige Kritiker das bunte Gemisch verschiedenartigster Kräfte für bedenklich halten, so glauben die Künstler an die reinigende Kraft der Zeit. Denken Sie nur an die ersten Jahre der XI. Ist nicht auch von ihnen mancher gefallen und der Kunst überhaupt verloren gegangen. Bis zu einer faden Gedächtnis-Ausstellung in der Akademie - tiefer wird auch von diesen Jungen niemand sinken können. Und gerade diese Zufälligkeit, die neben einer Reihe von Vertretern des neuen Stilgedankens ganz anders geartete Temperamente in den Kreis geführt hat, wird garantieren, daß diese neue Secession nicht wieder eine geschlossene Vereinigung einer Schulrichtung wird, sondern das Sammelbecken aller jungen Künstler, die Stätte, in der jede junge Potenz Aufnahme findet. Denn niemals kommt es auf die Schule, die Tendenz an, die früher oder später Konvention, Akademie wird, sondern auf den lebendigen Energiestrom künstlerischen Vermögens. Der junge Straßburger Student Goethe hat einmal den Deutschen in tiefer Intuition alles gesagt, was sich über Kunst sagen läßt und was diesen Jungen Richtschnur sein wird:

“Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr! Denn in dem Sinne, darin es wahr sein könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph. Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in den Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. [...] Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbstständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde

man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius [...] herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genug tut als sie, [...] desto glücklicher ist der Künstler, [...] desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes."¹⁾

¹⁾ Johann Wolfgang von Goethe, Von deutscher Baukunst. (1772) In: J.W.v.G., Werke. Hamburger Ausgabe, Bd.12, Schriften zur Kunst. Hrsg. von Erich Trunz. München, dtv, 1988, S.7-15, hier S.13f.

WEISS UND SCHWARZ

Vom Kenner wird jede Ausstellung zeichnender Künste freudig begrüßt werden, weil er hier die Möglichkeit hat, die Psyche des Künstlers unmittelbar zu fassen, weil ihm hier die einfachste Handschrift, die gleichsam nur die Verlängerung der Fingerschrift sein kann, wenn Bleistift und Kohle vorherrschen, alle Hüllen vom Schaffensakt fortzieht, die durch das Denken für ein technisch kompliziertes Material oder durch sorgfältige Ausführung bedingt sind. Eine Ausstellung zeichnender Künste führt immer direkt in die Werkstatt, in die Psyche des Künstlers, indem sie seine unmittelbarsten Äußerungen zeigt.

Wenn sich trotzdem die Ausstellungsleitung der alten Sezession jährlich von neuem über das mangelnde Interesse im Publikum beschwert, so könnte man daraus einen neuen Beweispunkt für die scheinbar wieder abhanden gekommene These ziehn, daß Publikum und Kunst Berührungspunkte im Verständnis nicht haben. Freilich wird man gegen die Leitung zugeben müssen, daß die Ausstellungstechnik bei den zeichnenden Künsten eine höchst unvollkommene ist. Jeder, für den das Verhältnis zur Zeichnung ein intimes ist, wird über die Trennung durch unmögliche Glasscheiben oder unsehliche Höhendifferenzen (diesmal besonders bei Guys¹⁾) zurückgeschreckt werden. Wieviel mehr, wenn der Künstler selbst z. B. bei den Illustrationen mit einer ganz andren Augenrichtung gerechnet hat, mit einem ganz andren Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen! Ist es so schwer tunlich, solche Blätter mappenartig auf Pulten auszulegen und gleichzeitig das gesamte Buch?

Um die Ästhetik einer Ausstellung zeichnender Künste zu erschöpfen, würde man ausführlich die Stellung der Zeichnung innerhalb der modernen Kunst erörtern müssen. Wenn ich die Radierung und jede andre Technik ausscheide, die ein Umsetzen der Objekte, ein Anpassen an das ihr eigene Verfahren bedingt - man sollte in den Ausstellungen immer die einzelnen Techniken trennen - so bleibt für die Zeichnung eine doppelte Aufgabe. Einmal den Eindruck der Natur (oder

des Gedankens) an sich festzuhalten. Man lernt aus diesen Blättern das unmittelbare Augenverhältnis des Künstlers zur Natur kennen, sein spezielles Stoffinteresse, seine augenblickliche Problemstellung und die Stufe seines Könnens, die Fähigkeit, Gewolltes zu erreichen. Dann die verschiedenen Notizen vor der Natur, die Kompositionsskizzen durchzuführen, alle Stufen zur Vollendung eines größern Werkes zu bezeichnen. Und indem die Folge der Zeichnungen die Etappen der Entstehung zeigt, ein in seinem Resultat so einfaches, selbstverständliches Werk als das Produkt mühevoller Arbeit erscheinen und die göttliche Notwendigkeit großer Kunst gleichsam aus einem Chaos wieder gebären läßt, bringt sie zwischen Laien und Künstler jenes einzig berechnete Verhältnis der Achtung vor einer großen geistigen Leistung, der Distanz zu einer überragenden Potenz zustande.

Eine Schwarz-Weiß-Ausstellung sollte also - die Berechtigung von Radierungen etc. immer zugegeben - hauptsächlich eine Studiausstellung in diesem doppelten Sinne sein. Daß dies selbst bei Impressionisten möglich ist, hat Liebermann einst bewiesen, als er im Salon Cassirer die Studien zu seiner "Judengasse"²⁾ zeigte. Es war der vorzüglichste und instruktivste Eindruck, den ich von Liebermannscher Kunst empfangen habe. In der Sezession vertritt Hodler diese Aufgabe. Aber die Hängekommission hat sich eines großen Teils der Wirkung beraubt. Rhythmus und Cäsar sollten in ihrer Wirkung doch jedem Künstler so in Fleisch und Blut übergegangen sein, daß solches Auseinanderhängen zusammengehöriger Dinge und eine solch lineare Aufreihung als völlig unzulänglich hätte empfunden werden müssen. Sonst ist dieser Saal der gediegenste, interessanteste der Ausstellung. Man kann an den Skizzen zum "Rückzug von Marignano"³⁾ oder zur "Empfindung"⁴⁾ Hodlers Schaffensart verfolgen, ein Erlebnis, das mich zu den Konstruktionen seiner vollendeten Bilder in ein reiferes Verhältnis gesetzt hat. Und indem die Möglichkeit geboten ist, Hodler mit Rethel⁵⁾ auf der einen, mit Klimt auf der andern Seite zu vergleichen, lernt man nicht nur Hodlers große Zeichenkunst richtig einschätzen, sondern man kann auch den Anteil erkennen, mit dem

dieser der Gegenwart scheinbar so fremde Künstler der Art unsrer Zeit seinen Tribut zahlt. Das Stück Dekadenz, das aus jedem Bilde Hodlers herauszulesen war, kann man mit Klimt vergleichend präzise definieren.

Notizen sind wohl am meisten durch Großmann⁶⁾ vertreten, und da er einer der Jungen ist, dem der Vorstand eine Wand eingeräumt hat, so verlohnt es sich, näher auf ihn einzugehen. Die Stoffe, die diesen Künstler reizen, findet er an den Grenzen der großen Stadt. Es ist ein Vorstadtleben, jenes Dasein, das zwischen Großstadt und Dorf pendelt und eine eigene Atmosphäre von Sinnlichkeit und Verderbtheit gezeitigt hat. Hinter einer Wiesenebene schießt ein himmelhoher Häuserwirrwarr auf. In einer Häuserecke ist ein Karussellrummel eingeklemmt. Kaffees in morbider Farbe mit zweifelhaften Geschöpfen. Eine Vorstadt Bühne. Wenn man sich das Stoffliche, das bei vielen jungen Künstlern wiederkehrt, ganz klar macht, wird man bald sehn, daß die rein künstlerischen Reize dieser Notizen zunächst nicht sehr groß sind. Wenn man diese Notizen z. B. mit denen gleichen Inhalts von Pechstein in der neuen Sezession vergleicht, wird man nicht lange zweifeln können, wo die größere Kraft und das größere Können liegt; die Intensität in der Erfassung des Objekts und die Gefügigkeit der Hand ist bei Pechstein so weit überlegen, daß Großmann steif, flau, stammelnd erscheint.

Der nüchterne Gegenwartsverstand des Sezessionsvorstandes scheint romantisch geworden und, den Tag und die Stunden vergessend, in glorreicher Vergangenheit und ungewisser Zukunft zu schwelgen mit jener romantischen Feierlichkeit, die Ahnherren verehrt und die goldenen Brücken von der großen Kunst der Vergangenheit in die der Zukunft aus luftigen Glaubensversicherungen baut. Wo Taten fehlen, müssen Worte helfen: "[Wir können] mit gutem Gewissen behaupten, daß mehr denn je künstlerische Äußerungen individueller junger Talente zu finden sind, die eine ersprießliche Reife über Jahr und Tag erhoffen lassen." (Aus dem Katalog⁷⁾.)

Die Ahnengalerie ist beinahe vollständig und hat den

Vorzug, daß sie nicht verstaubt wirkt. All diese Bilder sprechen unmittelbar. Und schüttelt man den Kopf: Das also ist der revolutionäre Impressionismus, über den die ältere Generation sich schlug? Wir genießen ihn schon historisch, mit der langen Frage auf den Lippen: Und wir?

So sind wir geworden: Goya war Zeuge mit seinen leicht in Flecken hingeworfenen Zeichnungen. Delacroix war Vater mit seinem scharfen Auge für farbige Wirklichkeit (nur seine göttliche Phantasie ist verloren gegangen. Es wird gut sein, das Lob nachzulesen, das Goethe ihr mit Bezug auf die hier ausgestellten Faust-Lithographien⁸⁾ spendet. Eckermann notiert: "Denn die vollkommene Einbildungskraft eines solchen Künstlers zwingt uns, die Situationen so gut zu denken, wie er sie selber gedacht hat. Und wenn ich nun gestehn muß, daß Herr Delacroix meine eigene Vorstellung bei Szenen übertroffen hat, die ich selber gemacht habe, um wieviel mehr werden nicht die Leser alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden!"⁹⁾ Daumier mit seinen zwei Welten bergenden Karikaturen war Pate (doch ist die Größe seiner Anschauung, die Monumentalität seines Pathos nur selten erhalten) und als Widerspiel Corots inniges Gefühl für die Landschaft, das an Unmittelbarkeit und Frische Jüngere weit übertrifft. Dann kommen die Manet, Degas, Renoir, die Klassiker von heute; schließlich die jüngsten Franzosen: Pierre Bonnard mit Lithographien aus dem Pariser Leben und Maurice Denis mit Lithographien, die in ihren äußerst feinen Stimmungen für sentiment an der aufgehängten Stelle völlig deplaciert sind.

Die Brücke, die von hier zu den verheißungsvollen Jungen führte, ist doch zu wacklig, und um den jungen Künstlern nicht Unrecht zu tun, wird man sie besser an einem zweiten Tage betreten. Aber auch dann kann ich in keinem von ihnen, die ganze Wände bedecken dürfen, eine so starke künstlerische Kraft sehn, daß irgendwelche romantischen Zukunftsgefühle am Platze wären. Nirgends fühlt man jenen Energiestrom künstlerischer Potenz, die selbst bei unzulänglichen Äußerungen in den Werken Hoffnungen erweckt. Hier hat man nur die bange Frage, wann diese Modeberühmtheiten

soweit verpöppelt sein werden, daß Nachfolger sie geräuschlos ablösen müssen.

Hans Meid¹⁰⁾, der über Nacht berühmt gewordene und mit einem Preis ausgezeichnete, ließ im Sommer aus seinen Bildern auf eine rege Phantasie, aber geringere Gestaltungskraft schließen. Auf seinen graphischen Blättern dagegen weist er seine Phantasie als ein Stückchen Slevogt aus, seine Linie als einen Ableger anderer Künstler. Ob auf diesem Wege wirklich eine ersprießliche Tätigkeit herauskommen kann, wird die Zeit erweisen müssen.

Was sonst von der Jugend gezeigt wird, ist gar zu oft mit Liebermann zu bezeichnen, eine Tatsache, die vielleicht ebenso für das starke Talent des Führers wie für die Kraftlosigkeit der Jugend zeugt.

Zwischen Vergangenheit und Zukunft liegt manches Wertvolle der Gegenwart eingebettet. Vor allem Corinths Zeichnungen und Studien. Sie sind von solcher Unmittelbarkeit und Frische, daß man dem Künstler gern folgt und von Blatt zu Blatt schreitend ihm näher kommt, während wir ihm vor seinen Bildern gar zu oft fremd bleiben. Dazwischen findet man phantasiestarke Kompositionsstudien und kräftige Zeichnungen nach der Natur von Beckmann, Röslers¹¹⁾ sehr naturnahe Landschaften und Pascins¹²⁾ Illustrationen. Von Barlach¹³⁾ einen Saal mit Plastiken und Zeichnungen.

¹⁾ Constantin Ernest Adolphe Hyazinthe Guys, 1802 Vlissingen - 1892 Paris; Zeichner, Aquarellist.

²⁾ Max Liebermann, Judengasse in Amsterdam. 1908, Öl auf Leinwand, 74 x 63 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M.

³⁾ Ferdinand Hodler, Rückzug von Marignano. Entwürfe zu den Fresken im Waffensaal des Schweizerischen Landesmuseums, 1896-1899.

⁴⁾ Ferdinand Hodler, Empfindung I. 1901/02, Öl auf Leinwand, 193 x 280,5 cm, Privatbesitz; Empfindung II. 1901/2, Öl auf Leinwand, 120 x 171 cm, Privatbesitz (Fam. Schmidheiny).

⁵⁾ Alfred Rethel, 1816 Diepenbenden (heute Aachen) - 1859 Düsseldorf; Maler, Zeichner.

⁶⁾ Rudolf Großmann, 1882 Freiburg i.Br. - 1941 Freiburg i.Br.; Maler, Graphiker.

⁷⁾ Vorwort. In: Katalog der einundzwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste. Ausstellungskatalog. Berlin 1910, S.9-11, hier S.10.

⁸⁾ Eugène Delacroix, 17 Lithographien nach Goethes Faust, 1826.

⁹⁾ Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, Mittwoch, den 29. November 1826.

¹⁰⁾ Hans Meid, 1863 Pforzheim - 1957 Ludwigsburg; Maler, Graphiker, Buchillustrator.

¹¹⁾ Waldemar Rösler, 1882 Striesen/Dresden - 1916 Arys, Ostpreußen; Landschaftsmaler, Graphiker.

¹²⁾ Jules Pascin, eigentlich Julius Mordechai Pincas, 1885 Vidin, Bulgarien - 1930 Paris; Maler, Graphiker.

¹³⁾ Ernst Barlach, 1870 Wedel, Holstein - 1938 Rostock; Bildhauer, Graphiker, Dichter.

AKADEMIE UND NEUE KÜNSTLERVEREINIGUNG

Ein grauer bleischwerer Tag. Er wußte vor Müdigkeit nicht, ob er wachen oder schlafen sollte.

In der Akademie weder Menschen noch Bilder. Nur die weite Leere der großen Säle. Wie ein Gift, das tätige Nerven zum Schweigen bringt, das Leben aus den Knochen saugt und einschläfert. Ich war bald so träge, daß ich mich nicht zum Fortgehen entschließen konnte. Als ich im Saal 6 ein Gemisch aus Klinger¹⁾ in Zucker, Sonntagsfamilienblatt und Limonade fand, das unter dem Namen: Meyer, Hans: Ein Totentanz mehrere Wände bedeckte, ließ ich mich in einen Sessel gleiten.

Begleitet von einer alten Dame schleppten sich ein paar schlotternde Kniee in den Saal.

“Ich bin ganz verschnupft und erkältet. Was tut man bloß?”

“Nehmen Sie eine warme Limonade” sagte die runzlige Tante. “Sehen Sie nur, wie gut.”

“Sehr, sehr. Tiefsinnig.”

“Meyer, Hans. Ein Totentanz.”

“Vielleicht habe ich auch Influenza.”

“Limode. Und dann tüchtig schwitzen.”

Dann schlotterte er auf seinem Stock hinaus. Ich wurde gezupft und erwachte.

“Michelangelo und Viktoria Colonna²⁾ der deutschen Kritik. Aber ärgere dich nicht, er ist tot.”

- “O —”

“Omega. Ja. Man hat ihm ja schon einen Schwanengesang geschrieben. Die Schwitzkuren werden nicht viel helfen. Im übrigen: Ich bin die Jugend.”

- “Protz doch nicht mit aufdringlichem Symbolismus.”

Aber der Kleine ließ sich nicht beschwichtigen. Er zog mich mit sich fort. Beim Durcheilen nahm er noch ein Bild und drei Köpfe aus den Sälen. Mit den Köpfen spielte er Fußball über den Platz durch das Tor und den Tiergarten hindurch zum Salon Cassirer.

- “Oh - ah”

“Ah - oh - ich bin die Jugend.”

- “Protz nicht.”

Als ich ihm einige qualitätslose Bilder zeigte, duckte er sich einen Augenblick.

“Dilettantismus ist überall. Übrigens: La femme.”

Er hatte Recht. Und nun mußte ich mich von ihm führen lassen. Was er mir zeigte, war Jugend. Das große Ziel einer rein malerischen Dekoration. Die künstlerische Energie verschiedenartigster Individuen.

Ein großer Ausblick. Ein ungeheurer Strom von Lebenskraft, der unmittelbar auf den Beschauer übergang, die Kraft der Augen und des Fassungsvermögens steigerte, hob, in einen seltenen Grad von Vitalität. Das ist unsere Kunst, das sind wir.

“So-o” fragte der Kleine. Also höre: “Diese Ausstellung hätte nur eine Berechtigung, wenn sie ein *Karnevalswitz* wäre, mit dem Münchner Künstler den Snobismus gewisser Berliner Kreise verspotten wollten. Der Witz wäre gut ausgedacht und glänzend durchgeführt. Ernst gemeint ist sie die *tollste Zumutung*, die wir erlebt haben. Diese Skulpturen und Malereien erscheinen dann in ihren scheußlichen Verzerrungen als Ausgeburten eines Wahnsinns, den -.”

- “Schluß! Ich kenne die Weise - -.”

Plötzlich hatte der Kleine einen Bogen in der Hand und auf straffer Sehne richtete er einen Pfeil. Ich konnte seine Bewegung nicht mißverstehen.

“Den *Alten*? Na weeße!”

“Das *Alte*!”

1) Max Klinger, 1857 Leipzig - 1920 Großjena bei Naumburg/Saale; Maler, Radierer, Bildhauer.

2) Vittoria Colonna, 1492 Castello di Marino bei Rom - 1547 Rom; Dichterin.

CURT HERRMANN¹⁾: DER KAMPF UM DEN STIL

Verlag von Erich Reiß, Berlin, 1911

Man hat in den letzten Jahren öfter mit väterlich verletzender Herablassung betont, daß die Theorie immer ein Nachlassen oder Stocken der produktiven Kraft bedeute, und diese zweifelhafte Weisheit mit einem Satz aus Goethes Zitate-warenhaus belegt, ohne zu bedenken, welche kunsthistorischen Werturteile die ev. Richtigkeit dieses Satzes nach sich ziehn würde.

Jeder Künstler schafft bewußt nach bestimmten Prinzipien, und daß sich die modernen Künstler auch über sie äußern, darin sehe ich nur ein erfreuliches Zeichen einer sich selbst bewußten Kultur. Und wer sollte uns Wertvolleres über seine eigene Kunst zu sagen haben als der Künstler selbst, den sie doch am tiefsten berührt? Wer sollte uns besser an jene Grenze führen können, wo überhaupt das Reden aufhört und die Empfindung anfängt? Dieses Lob kann man Herrn Herrmann spenden, daß er den Leser in ein intimes Verhältnis zu seiner Kunst bringt, d. h. zu der des Neo-Impressionismus. Man erstaunt, wie da von technischer Spielerei geredet werden konnte, wo soviel Empfindung und großes Wollen vorhanden ist.

Psychologen haben öfter die skeptische Frage nach dem Werte von Künstlerbüchern aufgeworfen. Ich meine, daß ihre Benutzung nur eine Taktfrage ist. Jede Einseitigkeit wird man dem Künstler als Schöpfer zugestehn müssen. Um so schöner ist es, wenn sie wie hier vermieden ist. Herrmann sieht im Neo-Impressionismus nicht den allein selig machenden Weg, der zur Kunst führt. Das möchte ich ihm noch besonders hoch anrechnen, daß er die eine Kunst als das Ziel betont hat, zu dem verschiedene Wege führen. Der seine, der von Matisse und mancher andre. Es geht nicht an, den Impressionismus als die letzte Phase, als das non plus ultra hinzustellen, wie man es heute in gewissen Kreisen liebt. Der heilige Geist ist ewige Bewegung, und auch die Jungen sind auf dem Wege zur Kunst. Auf einem andern Wege als die Impressionisten. Aber mit gleicher Kunst und Vitalität.

Weniger günstig als über den Autor muß man über den Verleger urteilen. Es geht nicht an, so viele leere Seiten einzukleimen, die unfehlbar aus der Lektüre herausreißen. Auch ist die Auswahl im Abbildungsmaterial mangelhaft. Will Herr Reiß, wie es scheint, wirklich die Lücke in unserm Verlegersystem ausfüllen, die von den jungen bildenden Künstlern so schmerzlich empfunden wird, so muß es mit mehr Form geschehn. Das Bedürfnis war jedenfalls schreiend.

¹⁾ Curt Herrmann, 1854 Merseburg - 1929 Erlangen; Maler, Mitbegründer der Berliner Sezession.

DIE NEUE SEZESSION

Man könnte mit einem hochgegriffenen Gleichnis sagen: In jeder Ausstellung seien Gott der Vater, der Sohn und der heilige Geist zugegen. Am sichtbarsten der Sohn, die leiblich gewordene Offenbarung des Vaters, die zur Materie verdichtete künstlerische Energie des schaffenden Meisters und der heilige Geist - wehe der Ausstellung, in der er nicht unsichtbar in jedem Raume waltet, er, der ewig junge, ständig sich bewegende, der, in seiner Unendlichkeit nie faßbar, sich im Laufe der Geschichte in den mannigfachsten Variationen manifestiert hat, ohne von der Fülle und dem Reichtum des Anfangs zu verlieren! So hätte man den wenigen Eingeweihten der Kunst über eine Ausstellung nichts zu sagen, denn auch der Vater lebt in dem Sohne, der Künstler im Werke, wie man lesen kann: Der Vater ist in mir.

Ich möchte anläßlich der Ausstellung der neuen Sezession über den Künstlertypus schreiben, da mir scheint, daß eine neue Generation hinter diesen Werken steht, die von der ältern völlig verschieden ist. Man wird dazu nicht nur den Konflikt zwischen der alten und der neuen Sezession als notwendig verstehn lernen, sondern auch ein positives Verhältnis zu den weit über Gebühr verspotteten Bildern gewinnen.

Die neue Generation ist die Erbin der alten. Was ein unumschränkter Individualismus in einer erstaunlichen Fruchtbarkeit, in einer verwirrenden Fülle geschaffen und erobert hat, das mußte sie im ganzen Umfange noch einmal erlebend auf sich nehmen und damit ein Leben zu gestalten suchen. Marx sozialrevolutionäre Tendenzen in der Form des sozialen Mitleids oder in herrenmenschlicher Aristokratie hatten die im Wert ihrer Lebenskraft unterschätzten sozialen Abstufungen verwischt und dem Menschen den Zwang des gesellschaftlichen Organismus genommen. Ibsens physiologischen Skeptizismus hatte eine unduldsame Nervosität für seelischen Kram, für Pathos und andre Lebenslügen erzeugt, so daß man mit einem gesteigerten Wissen um sich selbst, mit einer zugespitzten Beobachtung seiner selbst jeden innern Halt

verlor. Man gefiel sich in einer wühlenden Zweifelsucht, die alle Schleier von den Geheimnissen riß und doch in dem Symbolismus Maeterlincks ein Gegenstück fand, in der Angst und dem Anbetungsgefühl des unbekanntes Dämmers, das nicht ans Licht zu reißen war.

Sollte eine Entwicklung überhaupt möglich sein, so mußte die folgende Generation diese Last freudig auf sich nehmen, sie jubelnd bejahen, d. h. sie mußte sie innerlich erlebnismäßig verschmelzen, aus der Fülle der Gegensätzlichkeiten, die man analytisch gewonnen hatte, ein neues einheitliches Gebilde schaffen, aus den Steinen den Bau. Darum ist auf allen Gebieten geistiger Tätigkeit die *Synthese* das Kennzeichen dieser Generation. Es ist nur eine Variation desselben Themas, wenn man die Gelehrten von einer Renaissance der Wissenschaften reden hört, von der Funktion der Soziologie und Biologie, von der Beseitigung des Spezialistentums, oder wenn die bildenden Künstler um den rein malerischen Stil kämpfen, gegen den Impressionismus für die Dekoration. Überall statt der unübersehbaren Materialsammlung ein geschlossenes, geistiges Schaffen, das den verachteten Worten Obstruktion, System, Komposition bereits einen neuen Klang gegeben hat.

Das Wesen der Synthese in der Malerei wäre dahin zu präzisieren, daß man es verschmäht, den flüchtigen Eindruck, die unwiederbringlich verlorne Bewegung des Augenblicks zu fixieren. "Ich ziehe vor, mich, indem ich den Charakter (der Landschaft) betone, der Gefahr auszusetzen, den Reiz zu verlieren und dafür mehr Stabilität zu erhalten. Hinter dieser Folge von Momenten, die die flüchtige Existenz von Wesen und Dingen bildet und ihnen wechselnde Erscheinungsformen verleiht, kann man einen wahren, wesentlicheren Charakter aufsuchen, an den der Künstler sich halten wird, um eine dauerhaftere Interpretation der Wirklichkeit zu geben" (Matisse)¹⁾, und unter der Devise plus de stabilité strebt man nach der Einheit von Form und Farbe.

In demselben Grade, in dem beim Schaffensakt die menschliche Betätigung namentlich nach der intellektuellen Seite hin zunahm, steigerte sich in dem Schaffenden das

Gefühl für die Aktivität seiner Persönlichkeit. Der Impressionismus und die ihm zeitgenössische Wissenschaft waren durch ihre Naturhingabe charakterisiert, die im höchsten Maße passiv zu nennen ist. Man verlor sich an die Natur, man gab sich ihr in einer so eindringenden Weise hin, daß sich so die Nähe dieses Naturalismus und des Mystizismus der Objektivwiedergabe und der immateriellsten Farbe erklärt. Die Abstraktion, die die Bedingung jeder bildenden Kunst ist, wurde zu verwischen gesucht, indem man dem harten Material die Wirkungen aller Sinnesgebiete entriß und so dem Natureindruck nahe zu kommen versuchte. Einer Passivität, die sich durch eine unerhörte Sensibilität aller Sinne charakterisiert, steht eine *intellektuelle Aktivität* gegenüber, die - die Nervosität der Sinnesempfänglichkeit bejahend - die Sinnesindrücke nicht reproduziert - der Wiedererweckung des Eindrucksgefühls wegen, sondern sie zu Ausdruckszwecken zu gestalten versucht.

Ein erstes Kennzeichen dieser intellektuellen Aktivität ist die Tendenz zum *Einfachen*. Man hat mit dem Begriff des Primitiven in unsrer Zeit ausgiebigen Unfug getrieben. Hier zeigt es sich am deutlichsten, wie sehr diese junge Generation die Erbin der vorhergegangenen ist. Ihr Primitives ist die verdichtete, kondensierte Kompliziertheit der Impressionisten. Das Primitive ist nicht ein Kindliches, Naives, Unbewußtes, sondern es ist eine Synthese, eine Vereinfachung, in der alle Elemente höchster Sinnesreizbarkeit und gespanntesten Selbstwissens lebendig mitzittern - allerdings immer mehr instinktmäßig. Es besteht kein Gegensatz der Verneinung sondern der Überwindung. Ein Ausspruch, wie der von André Gide: "Ein großer Mensch hat nur eine Sorge: so menschlich wie möglich, sagen wir sogar, so banal wie möglich zu werden - und o Wunder! aus diesem Streben schafft er seine individuelle Persönlichkeit" ist doch nur möglich, wenn man durch Baudelaires: "La sensibilité de chacun c'est son génie"²⁾ hindurchgegangen ist.

Ein zweites Kennzeichen dieser Aktivität ist die *Klarheit*. Gauguin war der erste, der sie sich als Ruhmestitel anrechnete. Seitdem ist es das Gesetz der Künstler, daß alle

Dinge klar auf der Fläche ausgebreitet sein müssen, daß das Bild eine größtmögliche Sichtbarkeit haben müsse. Über den Wert dieses Zwangs für die Persönlichkeit des Künstlers schreibt Maurice Denis³⁾: "Wenn wir wünschen, daß sein Gefühl sich dem Urteil des Verstands unterwerfe, so erhoffen wir sicherlich von diesen Hemmungen, daß sie seine Fähigkeiten erhöhen und daß sein Genius, der von gerechten Regeln im Zaum gehalten wird, dadurch größere Konzentration, Kraft und Tiefe gewinnt. Es ist richtig, daß wir müde sind des individualistischen Geistes, der darin gipfelt, jede Tradition, jede Lehre, jede Disziplin über Bord zu werfen und den Künstler als eine Art Halbgott anzusehn, dem seine Laune die Regel ersetzt."⁴⁾

Unter welchen innern Krämpfen und Kämpfen man sich dieses Gefühl der Aktivität erstritt, kann man aus der Wertwandlung des Begriffs Pathos ersehn. Er schien alles einzuschließen, was ein Impressionist - ich meine Impressionismus immer als Weltanschauung - aus tiefster Seele haßte: die konventionelle leere Bewegung, den Schwindel der idealen Forderung, den akademisch gesäuerten Gestus, den Staub der gesellschaftlichen Lüge, kurz alles, was nicht phrasenlos, bürgerlich, nüchtern, langweilig war. Es schien unmöglich, noch jemals von einem hohen Pathos zu reden, es war scheinbar für immer hohl. Und gerade in diesen verachteten Begriff gossen die jungen Künstler die aufkeimende Freude ihrer künstlerischen Aktivität, vor der sie manchmal wie vor einem lügnerischen Gespenst gezittert haben. *Pathos* war nun wiederum schöpferische Freude geworden, die alles Daseiende bejaht, weil sie es gestaltet. Es ist ein antibürgerliches Gefühl, denn es ist ein schaffendes.

"In eins zu dichten und zusammenzutragen, was Bruchstück ist am Menschen und Rätsel und grauser Zufall, - als Dichter, Rätselrater und Erlöser des Zufalls lehrte ich sie an der Zukunft schaffen, und alles, das *war* -, schaffend zu erlösen." (Nietzsche, Zarathustra: Von alten und neuen Tafeln)⁵⁾

Aus diesen Andeutungen wird bereits hervorgehn, daß die Künstler der "neuen Sezession" eine neue Generation

vertreten. Es war gut, einmal prinzipiell bei der Eröffnung der Ausstellung zu sagen, daß man unter dem Zwange seiner Persönlichkeit und seiner Zeit schafft. Es gibt ein sehr treffendes Wort von Henri Matisse: "Alle Künstler tragen das Gepräge ihrer Zeit, aber die großen Künstler sind die, in denen sie sich am tiefsten eingepägt hat. Ob wir wollen oder nicht, und wie sehr wir auch betonen mögen, daß wir Heimatlose in dieser Zeit sind: es stellt sich zwischen ihr und uns eine Solidarität her, der keiner entinnen kann."⁶⁾

¹⁾ Henri Matisse, Notizen eines Malers. (Notes d'un peintre, 1908) In: Kunst und Künstler, Jg. VII, Heft 8 (Mai 1909), S.335-347, hier S.340.

²⁾ "Eines jeden Sensibilität ist sein Genie." Charles Baudelaire, Raketen, Nr. XLII, 1855/63.

³⁾ Maurice Denis, 1870 Granville - 1943 Saint-Germain-en-Laye; Maler, Graphiker, Kunsttheoretiker.

⁴⁾ Maurice Denis, Cézanne. In: L'Occident, Nr.68, 1907.

⁵⁾ Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra (1883-85), III. Von alten und neuen Tafeln, 3. (1884). Hervorhebung Nietzsche.

⁶⁾ Henri Matisse, op.cit. S.347.

DIE NEUE MALEREI. NEUE SEZESSION

Die Stärke des Impressionismus hing nicht nur aufs engste mit dem Motiv der Landschaft zusammen, sondern seine Ästhetik betonte immer wieder, daß seine Wurzeln im Gegensatz zu allen Konventionen in dem unmittelbaren Verhältnis zur Natur lägen, in seiner Naturnähe; und dem Eindruck der Natur nahe zu kommen, ist die Aufgabe und das Ziel dieser Malerei. Die Natur war unmittelbare Kunst, sobald man sie unter Abstraktion auf die malerischen Mittel darstellte. Hatte man einmal das Motiv gefunden, so beschränkte sich die Geistestätigkeit auf eine Komposition der Farben. Alles andere überließ man dem Zufall. Es wäre banal, diesen Verismus Naturabklatsch zu nennen und ihn mit der Photographie zu vergleichen. Aber einmal aufmerksam geworden durch einen autoritativen Satz: "die Natur ist eine Gans, man muß erst etwas aus ihr machen" wird man auch in diesem Glaubenssatz des Impressionismus nur eine relative, zugespitzte Formulierung ad hoc erkennen, deren Allgemeingiltigkeit leicht zu erschüttern ist, wenn man das Verhältnis der Natur zur bildenden Kunst untersucht. Leopold Ziegler¹⁾ hat in einem inhaltsreichen Aufsatz des Logos die Kluft zwischen beiden mit höchster Schärfe analysiert. Er leugnet jede Wirkungsgemeinschaft im Gefühl oder in der Stimmung. Die Natur nehmen wir mit allen unseren Sinnesorganen als Zuständigkeit wahr, der Zusammenklang aller Sinneswahrnehmungen erweckt die Pan-Stimmung. Oder wir legen menschliche Gefühle in sie hinein und sehen in ihr ein Gleichnis unserer Seele. "Wegen dieser zweifachen Ursache ist die Stimmung sowohl unmalerisch, nämlich dichterisch oder musikalisch, als auch außermalerisch, das heißt auf andern als optisch räumlichen Eindrücken beruhend."²⁾ Wir empfinden die Natur in ihrem ewigen Wechsel als "Analogie eines Werkes der Zeitkünste [...] darum ist man gerade soweit Bildner, - als man an die Stelle des verharrenden Zustandes den beharrlichen Gegenstand setzen kann, den man künstlich herstellt, da ihn weder Natur noch Erfahrung darbieten."³⁾ Ebenso wenig wie die Gemeinschaft der Stimmung könne

man die gegenständliche Übereinstimmung behaupten. Denn das Werk der bildnerischen Gestaltung entstand aus der Natur durch eine Anzahl obstruktiver Tätigkeiten, die den Gegenstand auf irgend eine Weise verändern mußten, um aus der Natur Kunst zu machen.

Natürlich kann keine noch so scharfsinnige ästhetische Formulierung den Wert einer Kunst nichtig machen. Ich richte mich auch nicht gegen die Meisterwerke der Impressionisten, die wie jede Kunst jenseits aller Werturteile stehen, sondern gegen das ästhetische Dogma. Zwischen Natur und schöpferischer Kraft können die vielfältigsten Beziehungen neben der gepredigten sklavischen Anklammerung bestehen. In früheren Epochen konzipierte man aus dem einzelnen Gegenstand mit Abstraktion aufs Lineare. Der Impressionismus verzichtete darauf, weil er das Objekt in Relation zu Luft und Licht darstellen wollte. Warum sollte es nicht auch noch jenseits dieser Möglichkeit neue Formen geben? Bei den Künstlern der Neuen Sezession ist nun die *Empfindung* das die Konzeption bedingende Element, so daß nicht mehr die Naturnähe sondern der Empfindungsausdruck das Ziel ihrer Arbeit wird. Man denke dabei nicht an das Sentiment irgend welcher Künstler, das sich gewöhnlich vor der Anschauung einstellt, sie durchkreuzt und nicht zur Reife kommen läßt. Erst was die sichtbare Erscheinungswelt an Empfindungen im Künstler auslöst, wird in einer farbigen Komposition zu gestalten gesucht, so daß die Natur wieder herausspringt, aber nicht als Erscheinungswert, als gesteigerte und geklärte Anschauung, als eine im Bildausschnitt zufällige Naturpsychologie, sondern unter völliger Vernichtung der Gegenstandsbedeutung als geschlossenes Bild ihres Wesens, ihres Charakters im Medium dieses Künstlers, als konzentrierter, abstrahierter Ausdruck.

"Es gibt zwei Arten, die Dinge auszudrücken:", sagt *Matisse*, "die eine ist, sie brutal zu zeigen, die andre, sie mit Kunst hervorzurufen. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Bewegung entfernt, gelangt man zu mehr Schönheit und Grösse. [...] Es ist mir nicht möglich, die Natur sklavisch abzubilden; ich bin gezwungen, sie zu interpretie-

ren und dem *Geist des Bildes* unterzuordnen. Wenn alle meine Beziehungen der Farbentöne gefunden sind, so muß sich daraus ein lebendiger Akkord von Farben ergeben, eine Harmonie analog der einer musikalischen Komposition."⁴⁾

Wollte man den künstlerischen Schaffensprozeß und die Stellung der Natur beider Richtungen in eine kurz formulierte, zugespitzte Antithese bringen, so könnte man sagen: Bei dem Impressionismus herrscht unpersönliche Hingabe und persönliche Wiedergabe, bei den jungen Stilisten persönliche Hingabe und unpersönliche Wiedergabe. *Maurice Denis*, der nur bedingt unter genügender Abstraktion in diese Gruppe gehört, schreibt:

"Vom Standpunkt der Subjektivität haben wir den Gedanken: die Natur durch ein Temperament 'gesehen'⁵⁾, ersetzt durch die Theorie des Äquivalents oder des Symbols: wir stellten das Gesetz auf, daß die Empfindungen oder Seelenzustände, die durch einen bestimmten Vorgang hervorgerufen werden, dem Künstler Zeichen oder plastische Äquivalente vermitteln, durch die er imstande ist, diese Empfindungen und Seelenzustände zu reproduzieren, ohne daß es notwendig sei, eine Kopie des eigentlichen Schauspiels zu geben; daß mit jedem Stadium unserer Empfindungen eine objektive Harmonie korrespondieren müsse, die es ermöglicht, sie zu übersetzen. Die Kunst ist nunmehr nicht eine Sensation, die wir mit den Augen in uns aufnehmen [...], nein sie ist eine Schöpfung unseres Geistes, zu der die Natur nur die zufällige Gelegenheit gegeben hat. Statt 'mit den Augen zu arbeiten, erfassen wir mit dem geheimnisvollen Zentrum des Gedankens', wie Gauguin sagte [...] und die Kunst [...] wurde die subjektive Umwandlung der Natur.

Vom objektiven Standpunkt aus wurde die dekorative, ästhetische und rationale Komposition, auf welche die Impressionisten nichts gaben, weil sie sich ihrer Vorliebe für die Improvisation entgegenstellte, [...] der notwendige Milde rungston für die Theorie der Äquivalente. Wie diese zugunsten des Ausdruckes alle selbst karikaturalen Übersetzungen, alle Übertreibungen des Charakters zuließ, so verpflichtete die objektive Umwandlung den Künstler alles in Schönheit zu

transponieren. Kurzum, die ausdrucksvolle Synthese, das Symbol einer Sensation mußte durch eine eindringliche Umschreibung wiedergegeben werden und zugleich ein den Augen wohlgefälliges Kunstwerk sein."⁶⁾

Aus diesen letzten Worten erhellt das Ziel der neuen Bewegung: die geschlossene Komposition.

Während bei den Impressionisten Bildformat und Darstellung in keinem zwingenden, notwendigen Verhältnis standen, während die Größe der Fläche ebenso unbestimmt war, wie der Inhalt ein beliebiger Ausschnitt aus dem ewigen Fluß der Erscheinungen, taucht jetzt ein ehernes Gesetz der Fläche auf. Diese Künstler, die durch und für die Wand denken, komponieren auch unter dem Zwange der Bildfläche, so daß ein Vergrößern und Verkleinern unmöglich wird. Man muß für jede Flächengröße von neuem konzipieren. Neben dem Format zwingt die Fläche als solche. Alles Gegenständliche soll in der Fläche bleiben. Die Raumgestaltung wird ausgeschlossen. Die Farben werden auf der Fläche flach, eben ausgebreitet und soweit sie Gegenständliches umschreiben, durch eine Konturlinie an die Fläche genagelt. Diese Linie - zuweilen schwarz, oft als Kontrast im Ton oder in der Farbe - ist ein malerisches Mittel geworden und in der Elastizität und dem Gehaltreichtum ein kräftiges Ausdruckszeichen. Sie ist nicht formbildend, sondern formumschreibend, Empfindung ausdrückend.

Die Farbenanschauungen, mit denen diese jungen Künstler rechnen, beruhen ganz auf den Errungenschaften ihrer Vorgänger. Da die Naturwiedergabe der Impressionisten niemals ein photographischer Abklatsch der Natur war, sondern künstlerische Psychologie der malerischen Werte der Erscheinungen, so kamen sie zu einer bis dahin ungeahnten Verfeinerung der malerischen Mittel nach der Nuance hin, die für immer ihr Verdienst bleiben wird. Eine Sensibilität ohnegleichen - "la sensibilité de chacun c'est son génie"⁷⁾ sagt Baudelaire sehr bezeichnend - macht für die feinsten Nuancierungen aller sinnlichen Erscheinungen empfänglich und zwang die Hand, jede Differenz der Sinneswahrnehmung wiederzugeben und entpreßte dem harten toten Mittel der

Farbe auch den Ausdruck für die Wahrnehmungen anderer Sinnesgebiete. "Malen habe der junge Herr wohl nicht gekonnt; aber irgendwie rieche man vor ihnen die See; und das verschaffe keins von den richtigen Bildern", äußerte ein Kapitän über Whistler. Und dieser Sieg über die Materie führte in einen Rausch, man formulierte die Kunst, indem man die Gesetze der Materie formulierte. Van de Velde⁸⁾ prägte die Sätze: 1. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe dem Leben zu ... Die erste Spur von Schönheit fällt mit der ersten Spur von Leben im Material zusammen ... Der Gedanke hat nie den Stoff befruchtet, in denen sich Bild, Statue oder Dichtung verkörperte. 2. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe nach seiner unstofflichsten Erscheinungsform hin.

Die Richtigkeit dieses zweiten Satzes hob gleichzeitig die Absicht der Künstler auf. Man wollte - theoretisch wenigstens - möglichst starke Farben, kam aber nur zu einer hellen, blonden Gesamthaltung des Bildes, die den Farben die Schärfe des Lokaltones nahm. Die Farbigkeit hob sich gegenseitig auf.

Den Gegensatz der Farbenanschauungen der Jungen zu den Impressionisten könnte man in die Formel Fechners⁹⁾ fassen: Die Reizunterschiede nehmen ab umgekehrt proportional den Intensitäten. Indem die Farbe dem Ausdruck dienen soll, verwirft man ihre Kleinteiligkeit und die optische Mischung. Man bevorzugt - die Materialität der Farbe absichtlich steigernd - die dunklen und satten Farben des Spektrums und breitet sie in großen Massen aus. Die Impressionisten betonten die Farbqualitäten und suchten die Gesetze ihrer Beziehungen wissenschaftlich zu formulieren. Die Ausbalancierung der Farbmassen konnte man einem nicht immer glücklichen Instinkt überlassen, weil diese auf ein Minimum im Verhältnis zur Bildfläche zerteilt waren. Die Zusammenziehung der Farbteilchen zu Farbflächen warf zwei neue Probleme auf: das Verhältnis von Form und Farbe und die Ausbalancierung der Farbmassen. Der künstlerische Instinkt, der durch den Neo-Impressionismus in eine vielleicht nicht einmal ganz sichere wissenschaftliche These eingeklemmt zu werden drohte, fand in diesen Quantitätsrechnungen eine

Ausdrucksmöglichkeit der individuellsten und variationsfähigsten Art.

Man hat glauben machen wollen, - auch der sonst so nüchterne, posenfreie Liebermann in seinem phrasenreichen Epilog - die ganze neue Bewegung sei nur eine genialische Gebärde von jungen Leuten, die nichts können. Und die Tageskritik hat in einer Unverschämtheit, die nur höchster Impotenz eigen ist, eine erschreckende Verständnislosigkeit offenbart. Man ist wieder einmal mit allen Formeln der Ästhetik bankerott gegangen und erklärt in verblüffend unverschämter Trägheit die jungen Künstler für Idioten. Völlig unfähig, Kunstwerke als Ausdruck eines vollen, starken Energiestromes künstlerischer Gestaltungsfähigkeit zu betrachten, verkennt man den Ernst und das mühsame und arbeitsreiche Streben der Künstler. Man übersieht die ungeheure Breite der Bewegung, die in der Literatur seit langem heimisch ist und sich anschickt, das Theater zu erobern. Es handelt sich nicht um Willkür, sondern um Überzeugungen: Und in ihrem Namen wird der Kampf geführt.

¹⁾ Leopold Ziegler, 1881 Karlsruhe - 1958, Überlingen; Philosoph.

²⁾ Leopold Ziegler, Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. In: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. Hg. v. Georg Mehlis. Tübingen, Bd. 1, 1910/11, S. 95-124, hier S. 105.

³⁾ ebd., S. 105 f; Raphael zitiert hier nicht ganz wörtlich.

⁴⁾ Henri Matisse, Notizen eines Malers, S. 340f. Hervorhebung Max Raphael.

⁵⁾ Emile Zola, s. S. 25, Anm. 1.

⁶⁾ Maurice Denis, Von Gauguin und van Gogh zum Klassizismus. In: Kunst und Künstler, Jg. VIII, Heft 2 (November 1909), S. 86-101, hier S. 92-94.

⁷⁾ s. S. 58, Anm. 2.

⁸⁾ Henry van de Velde, 1863 Antwerpen - 1957 Zürich; Maler, Architekt, Innenarchitekt, Kunsttheoretiker.

⁹⁾ Gustav Theodor Fechner, 1801 Groß Särchen/Hoyerswerda - 1887 Leipzig; Physiker, Psychologe, Philosoph.

DIE "NEUE SECESSION" IN BERLIN

Der Impressionismus war zunächst Naturpsychologie. Die Augen, die die braunen Saucen akademischer Ateliers satt hatten, entdeckten in der Natur einen Schatzbehälter neuer Werte. Man war gierig, die eben gefundenen Köstlichkeiten der Luft und des Lichtes in Farben einzufangen, und die erworbene Fähigkeit, alle Nuancen zu sehen, zwang die manuelle Tätigkeit, alle Nuancen aufzuzeichnen. Zwischen Wahrnehmung und Reaktion lag ein so kurzer Moment, daß die dekorativen Elemente des Bildes stark vernachlässigt werden mußten. Darum besteht der Gewinn des Impressionismus weniger in den Werken selbst als in der neuen Farbenskala, die aus seinen Naturnachbildungen abstrahiert wurde.

Eine Dekoration, gewonnen aus den Farbenanschauungen des Impressionismus: das ist das Programm der jungen Künstler aller Länder; d. h. sie empfangen ihr Gesetz nicht mehr vom Objekt, dessen Eindruck mit den Mitteln der Malerei zu erreichen der Wille der Impressionisten war, sondern sie denken an die Wand, für die Wand und zwar in Farben. Aus den ausgebreiteten Farbflächen hebt sich das Figürliche ab, immer in der Fläche bleibend, mit einer Umrißlinie gleichsam gegen die Fläche gebannt, mit einer Linie, die nicht formausdrückend, formbildend ist, sondern formumschreibend, den Eindruck bezeichnend und das Leben der Fläche bindend. Die Verteilung der Farbmassen, ihre Balancierung, sehr subjektive, nicht zu berechnende Beziehungen von Farbquantitäten und diese Linie sind die Mittel des Künstlers zur Erreichung einer rein farbigen Dekoration. Der Gegenstand als solcher ist dabei natürlich ganz belanglos und nur Träger farbiger oder kompositioneller Werte.

Es ist ein leichtes, diesen dekorativen Impressionismus als die konsequente Fortsetzung der Bestrebungen der modernen Malerei auszuweisen. Die historische Ableitung hat Dr. Niemeyer so versucht: "Der Impressionismus wurde abgelöst durch den Stil Cézannes, die logischen Steigerungen Manetscher optischer Synthesen, der die Malerei nach dem atmosphärischen Absolutismus der Landschaftskunst wieder als

reine Farbschöpfung begreifen lehrte. Seine Kunst [...] stellte der neuen Generation das Problem, die unfaßbare Summe der optischen Scheinbarkeit des Naturbildes in einfach-klare, vom Hauch zartester Kontraste innerlich durchwogte Farbflächen zusammenzuballen, die Funktionseinheit von Körperschein, Luft und Raum als geschlossenen Farbenwert zu fassen [...] Cézannes Malerei bedeutet in der wuchtigen, plastischen Konstruktion und Vereinfachung der Formen die Reaktion des tiefsten romanischen Gefühls gegen die deutlich nordischere Art des Impressionismus mit seiner subtilen Analytik der optischen Erscheinung. Hatte hier die Malerei die Vielheit und Bewegtheit des Naturganzen in der viel zerlegten Farbe und dem bewegten momentanen Auftrag reflektiert, so antwortet das Bild Cézannes dem Natureindruck mit der Einheit des schwebenden Tones. Nach Cézanne gewann in allerjüngster Zeit Henri Matisse Einfluß auf die künstlerische Jugend, indem er aus den plastischen Konstruktionen Cézannes die linearen Essenzen zog."¹⁾

Doch hat geschichtliche Entwicklungskonsequenz das Wutgeheul der Laien nie gemindert und die festersessene Autorität älterer Künstler nur langsam erworben. Darum mußte es im letzten Sommer zu einer Spaltung innerhalb der Secession kommen. Die besten der jungen Künstler, die hoffnungsvollen Träger einer entwicklungsfähigen Zukunft haben sich zu einer "Neuen Secession" konstituiert, weil ihnen plötzlich die lange zugebilligte Ausstellungsmöglichkeit genommen war. Die Gruppe dieser vor die Tür gesetzten Künstler besteht nicht nur aus Trägern des neuen Stilgedankens wie Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Heckel. Der Zufall der Entstehung hat zwei dekorative Lyriker in den Kreis geführt: Melzer²⁾ und Müller-Steglitz³⁾; er hat die neue Secession zum Sammelbecken der jungen Künstler überhaupt gemacht, zu der Stätte, in der jede junge Potenz willkommen ist.

¹⁾ Wilhelm Niemeyer, Vorrede. In: Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, S. 7-16.

²⁾ Moriz Melzer, 1877 Albendorf, Böhmen - 1966 Berlin; Maler, Graphiker.

³⁾ wohl Otto Mueller, 1874 Liebau - 1930 Breslau; Maler, Graphiker

Nachdem der Impressionismus die Malerei aus den Fesseln einer phrasenvollen, konventionellen Akademie befreit und durch ein subtiles Studium der Natur die malerischen Darstellungsmittel bis zur virtuosenhaften Selbstherrlichkeit vervollkommen hat, stellt eine neue, gegenwärtige Künstlergeneration ein neues Ziel auf: das Bild. Die Impressionisten haben den Vorwurf, daß ihre Bilder nur Skizzen seien, durch den überaus billigen Vergleich mit Meissonier zurückgewiesen, woraus natürlich die Überlegenheit ihres illusionistischen, andeutenden Verfahrens hervorging. Ich aber meine nicht die Mittel, sondern das Ziel, wenn ich sage, daß ihre Tafeln nicht Bilder, sondern nur Bildfragmente sind.

Ich glaube, daß bereits die Konzeption eines Bildes wesentlich von dem Entstehen einer Arbeit verschieden ist, die ihre (Modell-)Beziehungen zur Natur oder zum Schöpfer nicht abzubrechen vermochte. Das Bild wird durch ein Ausgehen vom Ganzen gestaltet. Bevor der Künstler an die Niederschrift seiner Sensation gehen kann, muß diese sich in ihm solange gestaltet und geformt haben, bis aus der Fülle und Mannigfaltigkeit des Natureindrucks und der visuellen Vorstellung ein Ganzes geworden ist, ein Bild, das nun von sich aus, von seinem Leben und Dasein jede einzelne Form bestimmt. Man muß sowohl die Natur wie sich selbst überwunden haben, man muß aus dem Zusammenspiel der beiden ein Drittes, ein Neues, noch nicht Vorhandenes gestaltet haben: das Bild, die klare, visuelle Gesamtvorstellung; man muß dieser Gesamtvorstellung nunmehr jede Naturform und jeden persönlichen Erlebniszusammenhang unterwerfen, um von ihr aus die motivische Berechtigung, Umformung oder Verwerfung zu ziehen. Darum, glaube ich, ist jeder Naturalismus unfähig, zur Bildgestaltung zu kommen. Denn er hält sich in seinem Schaffen an die einzelnen Naturformen, er zieht ihre Darstellungsberechtigung aus einer Naturwahrheit persönlicher Auffassung; er kann sie nicht einer Gesamtvorstellung unterwerfen, da das Ganze für ihn erst das herauskommende Produkt ist, die Lösung, die sich aus der Summierung

der selbständig nebeneinander stehenden Teile und Einzelheiten ergibt.

Indem aber der Künstler von einer Gesamtvorstellung bei seiner Bildgestaltung ausgeht, ist er von einem bestimmten Augenblick des Schaffensprozesses an ein freier Schöpfer. Sobald er die Sensation bis zu einer Gesamtvorstellung verdichtet hat, sobald sich in seinem Intellekt die Hauptmassen, Linien, Farben und Lichter geordnet haben, kann er mit freier Bewußtheit daran arbeiten, diesen Hauptträgern den stärkstmöglichen Ausdruck zu geben. Als Könnler wird er nun, nachdem sich das Erlebnis zwischen Bewußtsein und Unbewußtsein geformt hat, die klarste, nachdrücklichste und doch einfachste Wirkung gleichsam ausrechnen können. Weiß er, auf welche Hauptlinien es ihm ankommt, so wird er sie durch Parallele oder Konträre stärken können; er kann dasselbe Thema durch eine andere Kurvigkeit variieren. Dasselbe gilt von der Farbe und vom Licht. Der Künstler kann ohne Naturrücksichten und Gebundenheiten verstärken und abschwächen, wie es ihm für die Harmonie und das Leben des Ganzen notwendig erscheint. Denn nicht mehr aus der Natur holt er sich seine Gesetze, sondern aus dem Bilde. Das Bild aber ist etwas Stabiles, gleichsam eine Situation - ein konträrer Gegensatz zu allen Bewegungs- und Zeittendenzen der Impressionisten. Und hier scheint mir die tiefste ästhetische Begründung einer Tatsache zu liegen, deren Realität Liebermanns "Barmherziger Samariter" von neuem beweist.

Liebermann kämpft seit Jahren hartnäckig um die Bildgestaltung. Sein Mißlingen hat man auf das stoffliche Element zurückgeführt, daß er sich an Legenden hielt, zu denen unsere Zeit keine Beziehungen haben soll. Aber sowohl die Simson-Delila-Historie wie das Samariter-Gleichnis sind von einer so weiten, universellen Fassung, daß sie auch das moderne Empfinden aufnehmen und ausdrücken können. Ihre Form ist so groß, daß sie eine jede auch noch so neue Version des Themas aufnehmen kann. Wenn ich diese Lukasstelle lese:

"Wer ist dein Nächster?"

Da antwortete Jesus und sprach: Es war ein Mensch, der ging von Jerusalem hinab gen Jericho und fiel unter die

Mörder; die zogen ihn aus und schlugen ihn und gingen davon und ließen ihn halbtot liegen.

Es begab sich aber ohngefähr, daß ein Priester dieselbige Straße hinabzog; und da er ihn sah, ging er vorüber.

Desselbigengleichen auch der Levit, da er kam zu der Stätte, und sah ihn, ging er vorüber.

Ein Samariter aber reiste und kam dahin, und da er ihn sah, jammerte ihn sein, ging zu ihm, verband seine Wunden und goß drein Öl und Wein und hub ihn auf sein Tier, und führte ihn in die Herberge und pflegte sein!

Des andern Tages reiste er und zog heraus zween Groschen und gab sie dem Wirte und sprach zu ihm: Pflege sein; und so du was mehr wirst dartun, will ich dirs bezahlen, wenn ich wiederkomme.

Welcher dünkt dich, der unter den Dreien der Nächste sei gewesen dem, der unter die Mörder gefallen war?

Er sprach: Der die Barmherzigkeit an ihm tat."²⁾

An der Hand dieses Gleichnisses haben das so gottlose XVI. Jahrhundert (Veronese) und das pantheistische XVII. Jahrhundert (Rembrandt) ihre Bilder gestaltet und ich sehe nichts in ihm, was einen Künstler des XIX. Jahrhunderts hindern könnte, an ihm die Darstellung des sozialen Mitleids seines Jahrhunderts zu geben. Es ist nicht der Stoff, sondern die impressionistische Tendenz, das Eigenleben der Dinge zu zerstören zugunsten der variierenden Momente der Atmosphäre; oder, auf die Historie übertragen: man muß das Geistige zum Stilleben machen. Und so gibt uns Liebermann nicht den Gestus des sozialen Empfindens seines Jahrhunderts, sondern nur ein schlichtes, aber auch langweiliges Stilleben, geistlos und unoriginell, denn es erinnert an die - noch vor wenigen Jahren hätte man gesagt: akademischen - Pietà-Kompositionen.

Aber lassen wir das Literarische und nehmen wir das Bild. Es ist nicht zu leugnen, daß der Künstler - namentlich gegenüber der zweiten Fassung des Dalila-Bildes³⁾ - Fortschritte zum Bilde gemacht hat. Man sieht deutlich den Konzeptions-Zusammenhang mit der märkischen Landschaft und bewundert das resolute Vereinfachen und Zusammenstrei-

chen zu großen Flächen. Man sieht, wie einzelne Baumstämme durchaus mit Berechnung auf die Figuren gesetzt sind. Aber das hindert nicht, daß die Gruppe des Vordergrundes in ihrer italienischen Flächenhaftigkeit aus dem Bilde herausfällt, daß Figurengruppe und Landschaft zwei getrennte, unverbundene Teile sind; hindert nicht, daß die lichte Gesamthaltung des Bildes viel zu hell gegriffen ist für den Sinn des Dargestellten; hindert nicht, daß der rechte Teil des Hintergrundes mit dem fortschreitenden Manne als Erzählung kleinlich und genrehaft, als Valeur durchaus widersinnig expressiv ist; hindert nicht, daß die zusammengestrichenen Farbflächen armselig und langweilig wirken. Es bleiben nicht mehr als gewisse Pikanterien des rein Artistischen, die man weit stärker in seinem Selbstporträt⁴⁾ genießt und deren glänzender Vertreter auf dieser Ausstellung Slevogt ist. Seine Bilder sind Zeugnisse einer feinen Malerkultur. Sie beweisen, was ein Könnner bei Beherrschung seiner Mittel der Malerei entlocken kann. Wer sich willig diesem virtuosen Können hingibt, vergißt selbst die geistlose Art (wirklich so geistlose Menschen?) zu porträtieren. Diese Kultur des Könnens ist der sicherste und eigenste Fundus der impressionistischen Kunst, von dem die jungen Künstler soviel in ihre Werke hinübernehmen sollten, als es ihr Bildideal zuläßt. Ihre Farbenfreudigkeit scheint mir neben der Intensität des Ausdruckes den Reichtum des Tons zu unterdrücken. Die französischen Künstler scheinen durch Anknüpfung an die Corot-Tradition hierin den unseren voraus zu sein. Aber wie sich der Weg Pechsteins auch immer gestalten mag, neben seiner eigenen Begabung hat das Mißlingen Liebermanns den deutlichsten Beweis geliefert, daß seine Tendenzen und seine Persönlichkeit volle Berechtigung haben.

Wenn man durch die Räume der alten Sezession geht, staunt man, wie schnell und mit welcher Berechtigung man sich an das Epitheton 'alt' gewöhnt hat. Man wird nicht jünger, wenn man sich eine Reihe fader *sogenannter* Expressionisten aus Paris verschreibt, einen Kitscher wie Manguin⁵⁾, der in den Lehrter Bahnhof⁶⁾ gehört, einen Othon Friesz⁷⁾, den man nur als einen Verwässerer Cézannes für die geistig

Armen charakterisieren kann, schwächliche Arbeiten von Puy⁸⁾ und Marquet⁹⁾. Bleiben nur de Vlaminck und die Jugendarbeiten Picassos, man wird nicht jünger, wenn man von einer nationaldeutschen Künstlerjugend schreibt und nicht mehr als hoffnungslose Realität zeigen kann (außer Bondy¹⁰⁾ und Pascin). Herr Corinth sollte das nicht schreiben, überhaupt nicht schreiben, er verrät, daß sein Geist akademisch geworden ist oder es immer war und ruft mir Worte ins Gedächtnis, die aus der satirischen Feder Apollinaires stammen:

“L'ignorance et la frénésie, voilà bien les caractéristiques de l'impressionisme.”

¹⁾ Max Liebermann, Der Barmherzige Samariter. 1911, Öl auf Leinwand, 93 x 111 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

²⁾ Lukas, X, 29-37.

³⁾ Max Liebermann, Samson und Dalila, s. S.25, Anm.3.

⁴⁾ Max Liebermann, Der Künstler mit Zigarette. 1909, Öl auf Leinwand, 113 x 93 cm, Kunsthalle Hamburg.

⁵⁾ Henri-Charles Manguin, 1874 Paris - 1943 St.Tropez; Maler.

⁶⁾ Gemeint ist das Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, Berlin, wo jedes Jahr die traditionalistisch orientierte Große Berliner Kunstausstellung gezeigt wurde [Ron Manheim].

⁷⁾ Achille-Émile-Othon Friesz, 1879 Le Havre - 1949 Paris; Maler.

⁸⁾ Jean Puy, 1876 Roanne, Frankreich - 1960 Roanne; Maler.

⁹⁾ Albert Marquet, 1875 Bordeaux - 1947 Paris; Maler.

¹⁰⁾ Walther Bondy, 1880 Prag - 1940 Toulon; Maler.

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 Zeltmänteln”¹⁾. 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.”²⁾

Hinter diesen Binsenweisheiten 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 Kunstwillen 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 Impressionismus einmal herausgearbeitet werden müssen, damit nur noch böser Wille oder Akademie von einem Dilettantismus des Könnens reden kann.

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 Purrmann³⁾, Erbslöh⁴⁾ und Levy⁵⁾, 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 Verknüpfung 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 gestal-

tenden 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 Beziehungen 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 Naturerforschung 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 Bau eines Formganzen, unabhängig von der Formensprache. 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 zum vollen Kunstwerk wird. Damit tritt Plastik und Malerei erst in die allen Künsten gemeinsame Sphäre, aus der Welt des bloßen Naturalismus heraus, in die Welt der wahren Kunst." (Hildebrand: Problem der Form)⁶⁾

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 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 Quattrocento 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 Erscheinungen 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 Eindrucks 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 Lemaître⁷⁾), 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 Kontinuität ist einem Kunstwillen 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 Willen 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 zukunftsträchtige 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 Bahnhof⁸⁾. Wir wollen sehen: Matisse und Picasso, de Vlaminck und Kees van Dongen, Pechstein und Purrmann, Erbslöh und Levy, Kirchner und Heckel, Schmidt-Rottluff.

¹⁾ Lovis Corinth, Die neueste Malerei. In: Pan, Jg.I, Heft 13 (1.Mai 1911), S.432-437, hier S.434. Vgl. auch: Max Raphael, Das göttliche Auge im Menschen. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1989.

²⁾ Lovis Corinth, op.cit., S.436.

³⁾ Hans Marsilius Purrmann, 1880 Speyer - 1966 Basel; Maler, Graphiker.

⁴⁾ Adolf Erbslöh, 1881 New York - 1947 Icking; Maler, Graphiker.

⁵⁾ Rudolf Levy, 1875 Stettin - 1944 während des Transports nach dem Konzentrationslager Dachau; Maler.

⁶⁾ Adolf von Hildebrand (1847 Marburg - 1921 München; Bildhauer), Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg, Heitz & Mündel, 1908 (6.verm.Aufl.), S.VII-IX (im Vorwort zur 3.Aufl.).

⁷⁾ Jules Lamâitre, 1853 Vennecy, Loiret - 1914 Tavers, Loiret; Schriftsteller.

⁸⁾ s. S.71, Anm.6.

HENRI BERGSONS¹⁾ SCHRIFTEN

Henri Bergson: Zeit und Freiheit (Essais sur les données immédiates de la conscience²⁾); Einführung in die Metaphysik³⁾; Materie und Gedächtnis⁴⁾. Vlg. Eugen Diederichs, Jena.

Einem jeden, der sich in das Gebiet einarbeiten will, wird die Philosophie als ein unentwirrbares Chaos erscheinen, in dem kleinlichste Originalitätshascherei in armseliger Sucht nach Differenzierung scheinbar die wenigen großen, die Menschheit seit Urbeginn bewegenden Probleme mit einer Fülle von Lösungen zugedeckt hat. So ist die königliche Wissenschaft, die nach Simmel ein Reagieren auf das Ganze des Daseins bedeutet, zu einem Tohuwabohu geworden, in das der Atem eines Schöpfers dringen muß, damit die Wasser sich trennen und eine Scheide werde zwischen Himmel, Wasser und Erde.

Ein solcher Künstler ist Henri Bergson. Ich sehe ihn mit seinem Meißel vor den Block treten und ihn mit Meisterhand zerteilen, um zwei Figuren heraus zu arbeiten aus dem toten Gestein, und dann die Figuren verwerfen, um sich dem Fluidum zwischen ihnen zuzuwenden. "Sodaß, wenn man sich buchstäblich an das hielte, was Metaphysiker und Gelehrte sagen, ebenso wie an den Inhalt von dem, was sie tun, man glauben könnte, daß die ersteren unter der Wirklichkeit einen tiefen Tunnel gebohrt haben, daß die letzteren über sie eine prächtige Brücke geschlagen haben, daß aber der lebendige Strom der Dinge zwischen diesen zwei kunstvollen Arbeiten hindurchgleitet, ohne sie zu berühren."⁵⁾

Um ihn seinerseits zu fassen, revidiert Bergson das Mittel zur Erkenntnis. Wie hoch sind der Begriff und das Denken einzuschätzen? Sie ziehen ihren Wert aus der Praxis, sagt Bergson, und da es für das praktische Handeln zum Erfassen und Beherrschen der Erscheinungen geeignet ist, mechanisiert unser Intellekt das Geschehen. Die Tätigkeit des Intellekts ist immer interessiert, entweder auf ein Ziel hin oder von einem Gesichtspunkt aus, und es geht nicht an, diese Art auf ein uninteressiertes Erkennen des Objektes anzuwenden. Und dann: jede Analyse stellt uns den Dingen gegenüber,

reißt eine Kluft auf zwischen Subjekt und Objekt, die der Begriff nicht überbrücken kann, "da es ein Schema, eine vereinfachte Rekonstruktion, oft ein bloßes Symbol, in jedem Fall eine bloße *Ansicht* von der verfließenden Realität ist"⁶⁾.

Um die ewig werdende Kontinuität des Lebens, die nie rastende Schöpfung eines Neuen einzufangen, muß Bergson ein neues Erkenntnismittel finden. Es ist die Intuition, vermöge deren wir die Dinge gleichsam von innen her sehen, eine Art intellektueller Einfühlung, die ein Zusammentreffen, ein Decken mit dem Gegenstande betrifft, so daß ich nun sein eigenstes Leben, sein Individuellstes, Unausdrückbarstes besitze. Während der Verstand alles Geschehen in Teile zerlegt und die wahre Bewegung und Stetigkeit durch stabile Elemente vergeblich zu rekonstruieren sucht, geht der Instinkt auf das Leben selbst, und findet hier nicht die Ruhe, die Grenze, den Raum, sondern Bewegung, Verfließen und Zeit.

Ich denke mir, daß dieses das erschütternde Erlebnis Bergsons gewesen ist, nachdem ihn seine mehr künstlerische Attitude der Außenwelt gegenüber auf das Erkenntnismittel der Intuition gewiesen hatte: daß alles ewiges Fließen, Ineinandererschwimmen und Werden ist. Es ist der stärkste Kontrast, wenn man Bergson gegen die antike Philosophie stellt. Ihr Wesen erschöpft sich in der Entwicklung des Unveränderlichen, der unbeweglichen, ewigen Ideen. Nur indem man das Beharrliche, die in sich ruhende Existenz zum Prinzip machte, konnte Zeno in seinem berühmten Paradoxon die Bewegung leugnen, während er sie in Wirklichkeit nur zu einer Raumstrecke gemacht hat. Auch die christliche Philosophie und Wissenschaft ist räumlich orientiert, und selbst die moderne Naturwissenschaft betont "die Identität der Welt mit sich selbst". Ihre "Gesetze" leugnen die Möglichkeit eines Neuen in der Welt.

Was ist Bergsons "durée intérieure". Sie ist die unmittelbar lebendige Zeit als Entfaltung des Lebens, ist ein ununterbrochener, lückenloser Zusammenhang, ist "le progrès continu du passé". Sie ist nicht zerlegbar und meßbar - das beruht auf räumlichen Verwechslungen, gegen die sich Bergson wahrt. Sie ist eine absolute, nicht reduzierbare, einfache und

klare Tatsache, und die Unbeweglichkeit ist nur die äußerste Grenze der Verlangsamung der Bewegung, eine vielleicht bloß gedachte Grenze, die niemals in der Natur realisiert ist. Diese durée ist nicht durch Analyse zu fassen, sondern man muß sich durch Intuition in sie hineinversetzen, um jene Spannung zu erreichen, die wir nach zwei Seiten hin verfolgen können. Auf der einen treffen wir auf "eine immer zerstreutere Dauer (...), deren Pulsschläge schneller als die unseren sind, indem sie unsere einfache Wahrnehmung zerteilen, ihre Qualität in Quantität verdünnen: an der Grenze wäre das rein Homogene, die reine *Wiederholung*, durch welche wir die Materialität definieren. In der andern Richtung gehen wir auf eine Dauer zu, die sich immer mehr in sich spannt, sich zusammenzieht, immer intensiver wird: an der Grenze würde die Ewigkeit (des Lebens) sein."⁷⁾

So kommt Bergson aus der Definition der Dauer zu dem großen Problem: Materie und Geist, und widmet der Lösung sein Buch: "Materie und Gedächtnis". Im Psychologischen muß mehr als irgendwo sein Zeitbegriff anzuwenden sein. Hier ist alles kontinuierliches Werden. Zunächst reißt er die Kluft auf und setzt die Materie an das eine, den Geist an das andere Ende der Stimmung. Aber die erstere ist nur durch Unterbrechung des zweiten entstanden. In einem seiner anschaulichsten und prächtigsten Bilder sucht er das klar zu machen. Der Dichter kann durch Inspiration ein neues Gedicht schaffen, aber die schöpferische Spannung braucht nur nachzulassen, damit das Gedicht gleichsam automatisch in Buchstaben und Worte zerfällt.

"Das Universum, das Absolute selbst ist Werden und Leben", ist schöpferisch bildender Trieb, der die Materie beseelt, der immer neue und immer reichere Gestalten aus ihr formt, bis er im Menschen sich befreit und zum Herrn des überwundenen Stoffes macht. So sind wir selbst Wellen in dieser anschwellenden Flut; wir stehen in den vordersten Reihen dieser empordrängenden Selbstentwicklung und Entfaltung der Welt, in uns hat die steigende Woge einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Aber sie selbst dringt vorwärts, über uns hinaus, die wir nur flüchtige, vorübergehende, ein-

malige Materialisationen des unerschöpflichen Lebenschwunges sind. Da das Universum selbst lebt und strebt, so können wir ihm nur nahen, wenn wir den Blick auf unser lebendiges Wollen richten. Nicht in Gedanken läßt Gott sich nachbilden, er ist keine in sich ruhende Idee, keine reine Form, er ist Bewegung, Werden, Wachsen. In der freien Tat der künstlerischen Phantasie, da ist er zugegen, da wiederholt sich in uns sein Schöpfungsakt. "Daß eine Welt von Dingen geschaffen werden kann, verstehen wir nicht, daß aber unser Tun wächst und sich steigert, das kann jeder von uns selbst in sich wahrnehmen. Solches Tun ist das Wesen der Welt."

In diesen scharf charakterisierenden Worten Kroners (Logos, Heft 1)⁸⁾ liegt schon Bergsons Anschauung vom freien Willen beschlossen. Ein Mensch, der sich der Welt gegenüber so eminent tätig, schöpferisch fühlt, wie sonst nur ein Künstler, muß gegen die Entpersönlichung und Entwertung des Lebens opponieren. Während alle Materie unveränderlichen, gleichen Gesetzen folgt, folgen muß, so daß in ihrer Gegenwart jede Zukunft zu berechnen ist, hat der Mensch die Wahlmöglichkeit oder wenigstens, er kann sie haben. Denn Freiheit und Notwendigkeit sind nur Gradunterschiede. Je mehr wir von uns selbst Besitz ergreifen, je mehr wir individuell, persönlich sind, um so freier werden wir handeln. Aber es kann kommen, daß Menschen zwischen Geburt und Tod nicht einmal die wahre Freiheit gekannt haben. So sagt Bergson in seinem genialen Erstlingswerk: "Zeit und Freiheit": "Es gibt zweierlei verschiedene Ichs, wovon das eine gleichsam den äußeren Niederschlag des anderen bildet, es räumlich und gewissermaßen sozial vertritt. Das erste Ich erreichen wir durch ein vertieftes Nachsinnen, das uns in unseren inneren Zuständen lebende Wesen erkennen läßt, die sich ohne Aufenthalt umbilden, Wesen, die sich jeder Messung sträuben, die sich einander vollkommen durchdringen und deren Aufeinanderfolge in der Zeit nichts gemeinsam hat mit einer Nebeneinanderreihung im gleichförmigen Raum. Aber die Augenblicke, in denen wir uns selbst in dieser Weise erfassen, sind selten und deshalb sind wir auch nur selten frei. Meistens leben wir entäußert von unserem wahren Selbst, wir

bemerken das nur farblose Gespenst unseres Ichs, den Schat-
ten, der von der reinen Dauer in den homogenen Raum
geworfen wird. So entfaltet sich unser Dasein eher im Raume
als in der Zeit; wir leben mehr für die Außenwelt als für uns
selb; wir werden mehr gehandelt als daß wir handeln; wir
sprechen mehr als daß wir denken. Frei handeln heißt, wieder
Besitz von sich selbst ergreifen, sich in die reine Dauer
zurückversetzen."⁹⁾

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, die Fülle der
feinen Problemstellungen und eigenartigen Lösungen anzu-
deuten und den umfassenden, schöpferischen Geist in die
nötige Distanz zu stellen zu den Krämern und Kärnern der
heutigen Philosophie. Es wird nichts helfen, ihn uns näherzu-
bringen, indem wir unsere Reminiszenzen betonen. Wenn wir
auch an Fichte und den Mystizismus, an Mach und James¹⁰⁾
erinnert werden, keine Aufteilung und Synthese dieser Art
wird uns Bergsons Gedankengänge näherbringen. Er würde
uns darauf vielleicht antworten, alle Gegenwart sei ein Punkt,
der gesättigt mit den Momenten der Vergangenheit in die
Zukunft strebe. Er will als Ganzes, als Künstler betrachtet
sein, als Meister des Wortes, als Kenner des Stoffes, als
Schaffender aus dem Urgrund. Er hat wieder einmal eine
bedeutsame Antwort auf das Ganze gegeben, vielleicht nicht
in den Grenzen der Philosophie. Aber die Grenzen sind nicht
dazu da, den Geist einzuzwängen, sondern um vom Geist
gezogen zu werden.

¹⁾ Henri Bergson, 1859 Paris - 1941 Paris; Philosoph, Nobelpreisträger.

²⁾ französisch 1889; deutsch 1911.

³⁾ Introduction à la métaphysique, 1903; deutsch 1909.

⁴⁾ Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit, 1896; dt 1908.

⁵⁾ Henri Bergson, Einführung in die Metaphysik. Jena, Diederichs, 1909,
S.50. Die Druckvorlage gibt das Zitat verstümmelt wieder.

⁶⁾ op.cit., S.29. Hervorhebung Bergson.

⁷⁾ op.cit., S.39. Einfügung Raphael, Hervorhebung Bergson.

⁸⁾ Richard Kroner, Henri Bergson. In: Logos, Heft 1, 1910.

⁹⁾ Henri Bergson, Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren
Bewußtseinstatsachen. Jena, Diederichs, 1911, S.181 f; die hier zitierte
Übersetzung stammt vermutlich von Max Raphael selbst.

¹⁰⁾ William James, 1842 New York - 1910 Chocorua; Philosoph.

MALEREI UND PERSÖNLICHKEIT

Wenn man bei der Bestimmung vom Wesen des Kunst-
werkes nach einem allgemeinen Merkmal sucht, das ihnen
allen zukommt, so wird man zunächst sagen müssen, daß sie
alle menschliche Schöpfungen sind, daß also ihr Geheimnis
und ihr Wesentlichstes, ihr Ureigenes in der Persönlichkeit
liegt. Die Welt der Objekte, die Daseinssphäre gehört allen
Menschen in gleicher Weise, sie könnte ihnen jedenfalls in
gleicher Weise gehören und darum ist die Differenz, die
Nuance in der Reaktion auf sie das Individuellste des Kunst-
werkes. Sein Geheimnis und seine Größe beruht in dem
Mysterium der Künstlerpersönlichkeit und nicht in der Da-
seinssphäre.

Taine¹⁾ hat dies in seiner "Philosophie der Kunst" glau-
ben machen wollen. Wie groß für ihn auch die Verführung
durch die Naturwissenschaften und den Materialismus gewe-
sen sein mag, wir können die Vergottung von nur beeinflus-
senden oder bedingenden Elementen nur als eine vergebliche
Bemühung betrachten, das Schöpferische zu eliminieren und
die Kunst zu demokratisieren. Es ist die allerliebste Grazie
eines Franzosen und eine unglaublich begriffsnaive Unlogik,
die über einen Abgrund wie diesen hinwegspringt: "Wir ge-
langen dazu, die Regel aufzustellen, daß man sich, um ein
Kunstwerk, einen Künstler, eine Gruppe von Künstlern rich-
tig zu verstehen, mit Genauigkeit den allgemeinen Zustand
des Geistes und der Sitten derjenigen Zeit vorstellen muß, der
sie angehören. Dort findet sich die letzte Erklärung, dort
steckt die Grundursache, welche alles übrige bestimmt."²⁾

Dieser Satz trägt denselben logischen Dualismus, der
die ganze materialistische Geschichtsauffassung charaktéri-
siert. Es ist ihr Verdienst, auf Zusammenhänge von Ereignis-
reihen hingewiesen zu haben, die vorher getrennt nebeneinan-
der herliefen. Die Verbindung aller Kulturtatsachen vom
Wirtschaftlichen bis zum Geistigen ist ihr unleugbares Ver-
dienst. Aber die Verursachlichung des Geistigen durch das
Materielle ist ihre gewagte Hypothese. Wenn man das Kunst-
werk nicht von dem Hintergrund des Gesamtlebens loslösen

kann, so hat dieser Zeitgeist doch nicht das Kunstwerk geschaffen, vielleicht nicht einmal den Künstler. Denn mit gleicher Berechtigung könnte man die Folgen von Ursache und Wirkung umdrehen und sagen: der Künstler hat den Zeitgeist geschaffen. Wenn auch der Künstler ein Produkt von Elementen ist, die seine Zeit konstituieren, sein Werk ist eine selbständige Äußerung seines Geistes, die mit der Natur, d. h. seinem Zeitgeist nur allgemein stofflich und formal verbunden ist. Was ihn mit den anderen Künstlern, was ihn mit seiner Zeit verbindet, ist in seinem Werke das Nebensächliche. Das Einmalige, Persönliche ist sein Eigentum, ist sein Werk, ist Geist, Schöpfung, ist neu und nie gewesen. In dem Mysterium seines Schaffensaktes entsteht die Kunst, seine schöpferische Fähigkeit überbrückt die Kluft zwischen Natur und Werk, zwischen Chaos und Gestaltetem.

Die Natur, der Zeitgeist gebiert das Kunstwerk nicht, und das Bild ist keine Parthenogenesis. Mit unpersönlichen Ausdrücken umschreibt man nicht die Geburt eines Neuen, Dritten; nicht 'es' und 'man', sondern 'er', der Künstler.

Hatte Taine den Künstler stillschweigend eliminiert und mit geringer Rücksicht auf die persönliche, schöpferische Leistung eine Werttheorie geschrieben, so fiel es Mach³⁾ zu, die hier nur ausgeschaltete Persönlichkeit mit allem philosophischen Rüstzeug zu vernichten. In seiner "Analyse der Empfindungen"⁴⁾ wirft er die Frage auf: Was ist das "Ich"?

- "Das Ich ist unrettbar."⁵⁾ Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung. Wenn wir von Kontinuität oder Beständigkeit sprechen, so ist es nur, weil manche Änderung langsamer geschieht. Die Welt wird unablässig und indem sie wird, vernichtet sie sich unablässig. Es gibt aber nichts als dieses Werden. Es gibt kein Ding, das zurückbleiben würde, wenn man die Farben, Töne, Wärmen von ihm abzieht. Das Ding ist nichts außer dem Zusammenhange der Farben, Töne, Wärmen. Nur um uns vorläufig zu

orientieren, sprechen wir von 'Körpern' und sprechen vom 'Ich', von Erscheinung und von Empfindung, die sich doch niemals trennen lassen, sondern sogleich zusammenrinnen.

'Die große Kluft zwischen physikalischer und psychologischer Forschung besteht nur für die gewohnte stereotype Betrachtungsweise. Eine Farbe ist ein physikalisches Objekt, sobald wir zum Beispiel auf ihre Abhängigkeit von der beleuchtenden Lichtquelle (anderen Farben, Räumen) achten. Achten wir aber auf ihre Abhängigkeit von der Netzhaut, so ist sie ein psychologisches Objekt, eine Empfindung. Nicht der Stoff, sondern die Untersuchungsrichtung ist in beiden Gebieten verschieden [...]'⁶⁾ Somit setzen sich die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz, die ganze innere und äußere Welt aus einer geringen Zahl von gleichartigen Elementen in bald flüchtigerer, bald festerer Verbindung zusammen. 'Die ganze innere und äußere Welt, mein Ich und das andere ist nur eine wogende zähe Masse, die hier dicker wird, dort fast zu zerrinnen scheint. Das Ich ist nur ein Name für die Elemente, die sich in ihm verknüpfen.'⁷⁾

'Die Elemente bilden das Ich. Ich empfinde grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn ich aufhöre, grün zu empfinden, wenn ich sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. Nur eine ideelle, denkökonomische, keine reelle Einheit hat aufgehört zu bestehen. Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit. Nicht auf die Unveränderlichkeit, nicht auf die bestimmte Unterscheidbarkeit von anderen und nicht auf die scharfe Begrenzung kommt es an, denn alle diese Momente variieren schon im individuellen Leben von selbst, und deren Veränderung wird vom Individuum sogar angestrebt. Wichtig ist nur die Kontinuität. Die Kontinuität ist aber nur ein Mittel, den Inhalt des Ich vorzubereiten und zu sichern. Dieser Inhalt und nicht das Ich ist die Hauptsache [...] Das Ich ist unrettbar. Teils diese Einsicht, teils die Furcht vor derselben führen zu den absonderlichsten, pessimistischen und

optimistischen, religiösen, asketischen und philosophischen Verkehrtheiten. Der einfachen Wahrheit, welche sich aus der psychologischen Analyse ergibt, wird man sich auf die Dauer nicht verschließen können. Man wird dann auf das Ich, welches schon während des individuellen Lebens vielfach variiert, ja im Schlaf und bei Versunkenheit in die Anschauung, in einen Gedanken, gerade in den glücklichsten Augenblicken, teilweise oder ganz fehlen kann, nicht mehr den hohen Wert legen⁷⁾ (nach Bahr: Dialog vom Tragischen).

Also das Ich ist keine Realität, sondern eine Fiktion, keine irgendwie dauernde Einheit, sondern das jeweilige Produkt fließender Elemente. Welche Philosophie konnte dem Impressionismus adäquater sein als diese? Es ist überaus geistreich, von hier aus bei dem heutigen Stand der Psychologie die Erinnerung zu erklären. Aber darf man einem österreichischen Universitätsprofessor der Physik und seinem begeisterten Anhänger, dem Literaten Bahr, die Frage vorlegen: Wie ist der künstlerische Schaffensakt zu erklären, wenn das Ich nur eine denkökonomische Einheit ist?

Es schien auch mir, als gäbe es Persönlichkeiten in der modernen Malerei, denen man allein mit dieser Auffassung des Ich irgendwie nahe kommen kann. Scheint nicht van Gogh in der Tat beinahe auf jedem Bilde ein anderer zu sein? Aber dunkel ahnte ich Zusammenhänge zwischen den "Kartoffelessern"⁹⁾ und der "Straße von Arles"¹⁰⁾, Momente, die immer klarer und deutlicher wurden. Heute bin ich überzeugt, daß selbst dieses Chamäleon etwas in seiner Persönlichkeit hatte, das sich unter allen Veränderungen gleich blieb oder besser, daß all sein Schaffen nur ein Suchen nach den adäquatesten Ausdrucksmitteln seiner Persönlichkeit war. Er war immer der Gleiche, der hinter allen so differenten Erscheinungen als Schöpfer stand; tausend Dinge veränderten ihn oder besser halfen ihm, sich selbst zu entwickeln. Das Ich ist in der Tat ein Gegebenes, wenn auch nicht Unveränderliches. Alle Einströmungen der Außenwelt zeichnen sich auf ihm ab oder besser alle wesensadäquaten Einflüsse arbeiten es heraus. Wäre das Ich nur ein Konglomerat von Elementen, so müßten alle Menschen gleich sein. Die Verschiedenheit aller Men-

schen, vor allem ihrer höchsten Typen: der Künstler ist der beste Beweis, daß die Persönlichkeit einen gegebenen Kern hat, der sich an den gegebenen Einflüssen als an seinen Widerständen gestaltet. Und wenn schließlich der herausgewickelte Kern nicht mehr die geringste Ähnlichkeit mit der anfänglich wirren Kugelmasse hat, er wäre nie so geworden, wäre auch nur ein Punkt an der ursprünglichen Oberfläche anders gewesen.

Die Geringschätzung der Persönlichkeit fand in den Diskussionen der Tageskritiker und des Publikums ihren Ausdruck in der Überschätzung der 'Technik'. Man konnte Stahl¹¹⁾ und Kunze vom Farbauftrag reden hören, also von rein artistischen Momenten. Daß das Publikum à la Stahl und Kunze natürlich keine Beziehung zur Kunst hat, bewies am deutlichsten die Unfruchtbarkeit all dieser Redereien. Niemand hat versucht, etwas wie ein System der Behandlung der Materie zu schreiben, was wirklich einem notwendigen Bedürfnis entsprochen hätte. Ich kann hier nur wenige Andeutungen machen:

Zunächst hat die Materie ein eigenes, materielles Leben, das vor aller geistigen Gestaltung liegt und von ihr abhängig¹²⁾ ist. Sie hat ihre eigene Dichtigkeit und Intensität, ihre eigene Schwere. Dann aber kann sich der jeweilige Geist des künstlerischen Wollens in einer Verknüpfung mit der Natur direkt ihrer bemächtigen und sich ohne Umweg direkt durch die Materie ausdrücken. Die Folge wird eine Vergeistigung der Materie sein. Während sie in ihrer Selbstschwere der menschlichen Wahrnehmung von innen her unzugänglich ist, appelliert sie nach ihrer Durchgeistigung geradezu an das menschliche Einfühlungsvermögen. Bekannter ist die Relation der Materie zum Stoff, worunter ich nicht nur die Fähigkeit meine, einen Stoff auszudrücken, z. B. Seide, Samt usw., sondern die Stofflichkeit überhaupt, z. B. Licht, Volumen, Feuchtigkeit, Dürre, Frost usw. Eine vierte Ausdrucksmöglichkeit gewinnt die Materie mit Beziehung auf die Fläche, als dekorative Farbe von bestimmter Größe und an bestimmter Stelle neben anderen ebenso umschriebenen.

Die Fähigkeit, diese Ausdrucksmöglichkeiten zu erreichen, zieht der Künstler aus den Qualitätsgesetzen der Materie oder aus den Quantitätsrhythmen, die er ihr auferlegt. Dabei stehen diese beiden Möglichkeiten der Verwendung zu denen des Ausdruckes wie es scheint in einer gesetzmäßigen Verbindung.

Im ganzen aber wird man gut tun, es dem Künstler selbst zu überlassen, über die Materie zu reden. Natürlich hat Matisse recht: "Aber die Idee eines Malers darf nicht losgelöst von seinen Ausdrucksmitteln betrachtet werden, denn sie taugt nur, soweit sie von Mitteln gestützt wird, die umso vollständiger sein müssen [...], je tiefer sein Gedanke ist. Ich kann einen Unterschied zwischen dem Gefühl, das ich vom Leben habe, und der Art und Weise, wie ich dieses Gefühl malerisch übersetze, nicht machen."¹³⁾ Aber der Laie hat gar zu oft geglaubt, daß sich die Idee der Maler im Pinselstrich erschöpfe. Auch die Technik ist nicht das Geheimnis der Kunst. Es ist die Persönlichkeit.

Darum ergibt sich die doppelte Frage, ob wir wissenschaftlich-methodische Mittel haben, die Persönlichkeit und die gewollte malerische Sensation begrifflich einzufangen? Im Prinzip: nein. Die Sprache kann das Besondere der Persönlichkeit nicht genügend markieren:

"L'*individualité* des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est matériellement utile de l'apercevoir. Et là même où nous la remarquons (comme lorsque nous distinguons un homme d'un autre homme) ce n'est pas l'*individualité* même que notre œil saisit, c'est-à-dire une certaine harmonie tout à fait originale des formes et de couleurs, mais seulement un ou deux traits qui faciliteront la reconnaissance pratique." (Bergson: *Le Rire*).¹⁴⁾

Und auch die malerische Sensation liegt außerhalb der literarischen, ja überhaupt außerhalb der Begriffssprache. Das direkte Erlebnis ist der überzeugendste Beweis, für mich überzeugender als alle Künftleraussprüche und die scharfsinnige Beweisführung Fiedlers¹⁵⁾ in seinem Aufsatz über den "Ursprung der künstlerischen Tätigkeit"¹⁶⁾, die selbst den hochmütigsten Intellektuellen überzeugen dürfte. Und schließ-

lich: Wer würde malen, wenn sein Bedürfnis sich auszudrücken mit Worten zu befriedigen wäre?

Wenn es also im Prinzip unmöglich ist, das Wesen der persönlichen malerischen Sensation begrifflich zu fassen, so bleiben uns vielleicht Wege, sich ihr uns zu nähern. Der eine besteht für mich in dem Nachschaffen des künstlerischen Schaffensprozesses. Es gilt das unmittelbare instinktive Erlebnis auf diesem Wege ins Bewußtsein zu ziehen. Wenn ich Schritt für Schritt das künstlerische Schaffen nachschaffe, so sollte man glauben, daß mir kein Zug des Persönlichen und der eigenartigen malerischen Sensation entginge. Die erste Forderung wäre also eine Psychologie des künstlerischen Schaffens. Aber ich täusche mich nicht über den Grenzwert auch dieser Methode. "Ich könnte Ihnen sagen, womit ich auf diesem Bilde begonnen, was ich dann und was später gemalt habe. Aber was würde Ihnen die Reihenfolge lohnen? Ce sont les émotions qui font l'art et sur les émotions on ne peut dire rien", sagte mir Matisse. Und dann: jede begriffliche Formulierung wird in eine Fülle von Momenten zerreißen, zu einer zeitlichen Folge zertrennen müssen, was in Wirklichkeit ein zusammenhängender und fast gleichzeitiger Vorgang ist.

Der andere Weg besteht darin, die gestalteten Formen auf ihre mathematische Grundform zurückzuführen, sie gleichsam gefrieren zu lassen. Von der anorganischen, geometrischen Form bis zur gestalteten, lebendigen hat man eine meßbare Strecke, an der man die individuelle Eigenart begrifflich ausdrücken kann. Der junge Goethe hat das im Erwin von Steinbach ausgesprochen, zugleich aber die Bedingtheit des Weges, der uns auch nur bis an das Geheimnis führt, bis zur Schwelle. Und er hat auch die Folgerung gezogen, die man nur zu oft dem modernen Publikum aufkerben möchte:

"Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbstständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl

der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man *beweisen*, deren Geheimnisse man nur *fühlen* kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius [...] herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genügt als sie, (...) desto glücklicher ist der Künstler, [...] desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes."¹⁷⁾

¹⁾ Hippolyte Adolphe Taine, 1828 Vouziers, Ardennes - 1893 Paris; Kulturkritiker, Historiker, Philosoph.

²⁾ Hippolyte Taine, Philosophie der Kunst, 2 Bde. (Philosophie de l'art, Paris, 1882) Leipzig, Diederichs, 1902, Bd.1, 1. Teil, S.10.

³⁾ Ernst Mach, 1838 Chirlitz bei Brünn - 1916 Vaterstetten; Physiker, Philosoph.

⁴⁾ Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen (1891).

⁵⁾ Ernst Mach, Antimetaphysische Vorbemerkungen, Abschn.12. In: ders., op.cit. Alle Mach-Zitate zit. nach; Hermann Bahr, Das unrettbare Ich. In: Dialog vom Tragischen. Berlin, S.Fischer, 1904, S.92 ff. (Die essayistische Zitation Bahrs wird hier als Raphaels Textgrundlage übernommen.)

⁶⁾ Ernst Mach, Antimetaphysische Vorbemerkungen, Abschn. 9.

⁷⁾ op.cit., Abschn.11.

⁸⁾ op.cit., Abschn.12.

⁹⁾ Vincent van Gogh, Die Kartoffelesser. 1885. Öl auf Leinwand, 82 x 114 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam; 72 x 93 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

¹⁰⁾ wohl Vincent van Gogh, Straßenarbeiter in Saint-Rémy. 1889, Öl auf Leinwand, 71 x 93 cm, Washington, The Phillips Collection. (Damals im Besitz von Hugo von Tschudi, Berlin, wurde auf Ausstellungen gezeigt, war Raphael als "Straßenbau in Arles" zugänglich in: Julius Meier-Graefe, Vincent van Gogh, München, R.Piper & Cie., 1910, S.33.) [Ron Manheim].

¹¹⁾ Fritz Stahl, eigentlich Siegfried Lilienthal, 1864 - 1928; Kunstkritiker des "Berliner Tageblatt".

¹²⁾ gemeint ist wohl unabhängig [Ron Manheim].

¹⁴⁾ Henri Bergson, Le Rire. Essai sur la signification du comique. Paris, 1910; Kapitel: Le comique de caractère, Abschn.I. Hervorhebung Bergson.

¹⁵⁾ Conrad Fiedler, 1841 Oederan - 1895 München; Kunsttheoretiker.

¹⁶⁾ Conrad Fiedler, Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit. Leipzig 1887.

¹⁷⁾ Johann Wolfgang von Goethe, Von deutscher Baukunst, S.13f. Hervorhebung Raphael.

GOETHE'S GEBURTSTAG IN WEIMAR

Die kleine vornehme Residenz Weimar. Es ist kurz vor 12 Uhr; die letzten Läden werden geschlossen; der ganze Ort schläft. Wir gehen zum Goethe-Schiller-Denkmal und setzen uns auf die Stufen. Die Stille und Dunkelheit der Nacht drängt allen Wirrwarr der Gedanken in ein Bild, in eine Vorstellung zusammen, die durch Stille und Dunkelheit ins Unermeßbare wächst und dann ins Grotteske umschlägt. Der Gigant Goethe als Verfertiger eines Tischlein-deck-dich oder der reiche Sternenhimmel als Blumenbukett im Korb des großen Wagens. Es schlägt 12 Uhr. Wir legen einige Blumen auf den Sockel des Denkmals und setzen uns wieder auf die Stufen. Aus dem gegenüberliegenden "Werthersgarten" kommen drei Männer. Und mit ihren rassereim germanisch vollgesoffenen Bierbäuchen sagen sie das echt jüdische Wort "Meschugge". Sie gehen vorüber und alles ist still.

"Wenn man Phantasie hat, könnte man jetzt einen Zug von Menschen denken, die sich der Geburt dieses Mannes freuen."

- "Wenn man Phantasie hat: - Brillen, Gehröcke, verstaubte Schweinsleder-Pergamente."

Am andern Morgen waren die Blumen verschwunden. Unverdrießlich legten wir dreimal frische hin. Die letzten aber waren ein Stoppelkranz mit der Aufschrift: Den Blumenkleptomane aus Reinlichkeitsrücksichten. Gewidmet an Goethes Geburtstag 1911.

Belvedere. Drunten liegt Weimar im Thüringer Lande eingebettet. Die Hügellinien steigen weich und lieblich auf und breiten sich klar über einen weiten Raum hin aus. "Hier in der Landschaft atmet derselbe Geist der Traulichkeit, der drunten in der Stadt als Milieu zur Kultur geworden ist. Keine Stadt Deutschlands hat diese einheitliche Kultur. Allerorten die gleiche Liebe zu allen Dingen, die Gabe des stillen Versenkens in alles Dasein. Solange er diesem Kreis von Menschen die Gegenwart seines schöpferischen Geistes liebte,

gingen von Weimar wirklich 'die Tore und Straßen nach allen Enden der Welt'. Als er aber ging, gab es nur einen sentimentalen Dilettantismus, der noch in der Lektüre physisches Übelsein verursacht.

Was ihn aus diesem Milieu zum Giganten machte, war seine Gabe, das Allzumenschliche in eine allgemeine menschliche Größe zu heben."

- "So werden Sie doch Neo-Klassizist!"

"Lassen Sie mich mit allen Neos in Frieden. Aber er konnte eins: Gestalten! Wer von unsern Malern und Literaten kann das noch? Sehen Sie doch diese langweiligen Kodakaufnahmen in Büchern und Bildern, als ob alle Schöpferkraft bankerott wäre. Der formende Geist ist durch die impressionistische Kultur zu einem Fabelwesen geworden, das auf ausgedorrten Wüsten grasen geschickt wird. Läßt sich hier und da einer einfallen, die Natur eine Gans zu nennen, so schicken ihn Gedächtnisschwindsüchtler unter die Hungerleider. Glücklicherweise sind sie von Gottesgnaden. Wenn die Photographen tot sein werden, erstehen sie sicher, die Gestalter unseres eigenen Daseins. - Gehen wir ins Theater!"

- "Wundern Sie Goethes schauspielerische Neigungen nicht?"

"Durchaus nicht. Wenn nicht die Naturkopie von Eselsgnaden die Hauptsache in der Kunst ist, sondern die schöpferische Begabung eines Gestalters, dann heißt es: 'Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen, und es ist mir im Grunde ziemlich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln.'"

Im Naturtheater konnten wir eine kleine Weile mimen. Dann gingen wir durch die Dichtergänge.

"Es ist wohl die wichtigste Forderung, sich über die Grenzen Goethes klar zu werden."

- "Sie sollten den Geist der Goethephilologen fürchten."

"Lassen Sie dieses Gesindel von geistigen Krämern und Kärrnern. Sie sehen ja, wie diese blutleeren Hungerleider den Geburtstag ihres Brotherrn feiern. Sie würden ebenso lammsgeduldig aus schmierigen Trögen ihr Futter holen. Hebbel hat

einmal die Grenzen Goethes abgesteckt und gefunden, 'daß er ebenso im Faust, als er zwischen einer ungeheuren Perspektive und einem mit Katechismusfiguren bemalten Bretterverschlag wählen sollte, den Bretterverschlag vorzog und die *Geburtswehen* der um eine neue Form ringenden Menschheit, die wir mit Recht im ersten Teil erblickten, im zweiten zu bloßen *Krankheitsmomenten* eines später durch einen willkürlichen, nur notdürftig-psychologisch vermittelten Akt kurierten Individuums herabsetzte [...]'"¹⁾

- "Und wie erklären Sie das?"

"Natürlich aus dem Wesen seines Charakters, dessen Grundbedürfnis Harmonie war. Es war seine Art, jede Dissonanz aufzulösen. Die Disharmonie zwischen der bewußten Persönlichkeit und dem Universum ist unauflösbar. Darum konnte er sie nur umgehen. Auch lag in der Legende des Dr. Faust keine Diskrepanz prästabiliert wie etwa in der des ewigen Juden. Darum hat Goethe bei seiner andächtigen Ehrlichkeit und Liebe dem Objekte gegenüber aus diesem Stoff niemals etwas machen können."

- "Sie meinen also, ein neuer Gigant müßte die Disharmonie zwischen Individuum und Universum bejahen, aus dieser Bejahung - seine Lebenskräfte ziehen und aus ihnen die neue Form des modernen persönlichen Lebens."

Drunten in der Stadt wurden höhere Töchter geduldig spazieren geführt. Unsere Blumen waren verschwunden.

"Sie sehen, Goethe als deutscher Kulturträger ist anno 1911 eine Farce geworden. Ich reise dorthin, wo die deutschen Wälder am dichtesten und die Pfaffen am schwärzesten sind."

- "Und dort ist die deutsche Kultur?" -

"Am stärksten - gleich Null."

¹⁾ Friedrich Hebbel, Vorwort zu "Maria Magdalene", betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte. (1844) In: ders., Werke in 2 Bdn., 2. Bd., Hrsg. v. Karl Pörnbacher. München, Hanser, 1952, S.284, Hervorhebungen von Hebbel.

PURRMANN UND LEVY

Die Auslese, die ich in den Salons des Artistes halten konnte, war gering und wäre beschämend im Vergleich zu anderen Ländern, sollte damit die deutsche Kunst in Paris erschöpft sein. Aber auch hierin folgen die Deutschen dem Gesamtrhythmus der Ausstellung. Wie von den Franzosen Matisse nur mit einem Bild vertreten ist, während Picasso, Braque, Derain ganz fehlen, so haben sich auch die begabtesten jungen Deutschen aus persönlichen oder aus sachlichen Gründen ferngehalten. Von ihnen will ich reden. Zunächst von Purrmann und Levy.

Hans Purrmann war in Deutschland bereits ein geschätzter und von der wirklich autoritativen Kritik anerkannter Künstler. Es waren Maler - also Kenner, die seine Sachen in den Sezessionsausstellungen kauften. Man liebte an seinen Bildern die jugendliche Kraft, die einen geborenen Maler erkennen ließ, die instinktive Unbekümmertheit, die aus Begabung nie daneben hieb, man bewunderte die Fülle, die ein unbestrittenes Talent ausschüttete. War das Publikum auch oft stupefakt, die Kenner spannten ihre Erwartungen aufs Höchste.

Purrmann seinerseits erkannte, daß er auf diesem Wege mit seinem Temperamente zu wirtschaften dahin kommen würde, sich auszugeben oder im günstigsten Falle sein Leben lang mehr oder minder gute Malerei zu liefern. Er fühlte das Bedürfnis, seiner Begabung einen festen und soliden Boden zu sichern, von dem aus sie rationell arbeiten und zu einer sich immer vervollkommnenden Kunst gelangen könne. Er orientierte sich an den neuen Bestrebungen der französischen Malerei, die sich um Matisse konzentrierten und die darauf ausgingen, hinter dem flüchtigen Reiz, den die Impressionisten mit bewunderungswürdiger Meisterschaft gegeben hatten, den wahren Charakter, die Stabilität zu suchen. Man wollte seine Sensationen bannen, kondensieren, konzentrieren, man hielt sich mehr an Cézanne als an Renoir, man arbeitete wieder mit der Linie, man zeichnete wieder.

Diese Tendenzen schienen für Purrmann die fruchtbar-

sten Stilelemente zu enthalten, sie schienen seiner Begabung und der Art seiner Sensationen adäquat. Und mit großer Selbstdisziplin nahm er seine Kraft in die Zügel, um die neuen Prinzipien mit seinem Geiste zu füllen. Was Purrmann in dieser Epoche geschaffen hat, konnte den Verehrern seiner Frühwerke vielleicht furchtsam erscheinen. Aber sie unterschätzen die ungeheuren Dienste, die ihm dadurch verschafft wurden. Seine Werke, die früher von Jugend lebten, sind gehalten und gebändigt in ihrer Kraft. Sie sind vornehm in Farbe und Zeichnung geworden, sie sammeln und konzentrieren alles, was zu sagen ist. Die Arbeiten sind mehr durchdacht, sie sind berechneter, überlegter, gewollter. Aber hinter diesem Raisonnement steht die gleiche frische Kraft wie früher nur auf einer sehr soliden Grundlage.

Ich glaube, Purrmann verdankt es seinem klaren und immer wachen Intellekt, daß er sich auf diesem Wege zur Konzentration seiner Sensationen den Einflüssen von Matisse fernhält. Er hat sich an ihm orientiert, aber er hat nie mit ihm den Schwindel getrieben, der in den Sälen der Indépendants sich bemerkbar macht. Er hat ihm viel zu danken, aber er ist immer ganz er selbst geblieben, er hat nicht mehr und nichts anderes getan, als so viele begabte deutsche Künstler vor ihm.

Ich könnte vieles von dem, was ich von Purrmann gesagt habe, bei Levy wiederholen. Auch bei ihm ist das Streben nach Konzentration und Stabilisierung der Sensationen, das Suchen nach den geeignetsten Ausdrucksformen. Daß zwei Künstler von solcher Intelligenz sich an den neuen Stilformen bilden, beweist am besten ihre Fruchtbarkeit und Notwendigkeit. Der Geist der jungen Generation findet nicht mehr Platz zwischen den Relationen von Natur und Persönlichkeit, von Farbe und Farbe, wie der Impressionismus sie für sich genügend fand. Die neue Sensation hat vor allem *eine* neue Forderung gestellt: die Forderung nach dem geschlossenen Bilde. Der Impressionismus war Naturpsychologie. Man interpretierte die Natur, mit der die gemalte Leinwand nie die Beziehung verlor. Man ordnete innerhalb des Naturausschnittes alles mit Beziehung auf die Wirklichkeit und kümmerte sich meistens nicht weiter um eine Bildeinheit, als daß eine

farbige Gesamtharmonie zustande kam. Das lag in der impressionistischen Schaffensart begründet, konnte aber die jungen Künstler nicht hindern, darüber hinauszugehen. Man unterwarf seinen Geist nicht mehr der Natur, um sich von ihr Gesetze zu holen, sondern dem Bilde. Man ging von dem Flächenformat aus, auf dem man arbeitete und wollte zunächst vor allem ein Equilibre in Linien, Farben und Valeurs erreichen. Darum gab jetzt die Bildeinheit die Gesetze für die Verteilung der Massen, für die Harmonisierung der Linien, für die Durchrechnung der Valeurs. Man ging damit einen guten Schritt auf die Traditionen zurück, entfernte sich aber nicht von der Grundlage der modernen Sensibilität. Kurz, man wurde nicht im geringsten akademisch, indem man alte und gesunde Kunstforderungen aufnahm, sondern man versucht neue Bilder, neues Gleichgewicht und Verteilung der Fläche zu schaffen, wie der Impressionismus eine neue Naturschauung geschaffen hat. Levy, der sich in seinen Stilleben besonders bemüht, innerhalb der Konzentration seiner Sensationen ein neues Equilibre zu finden, eine persönliche Ausgleichung der Linien und der Valeurs, befindet sich auf einem guten Wege. Man spürt auf jeder Tafel seine Begabung und seinen selbständigen Willen, der noch immer weiter danach strebt, sich von allen Einflüssen zu emanzipieren.

Es ist eine neue Arbeitskraft und eine neue Energie, die in diesen Künstlern steckt. Nichts mehr von einem blöden genialischen Draufloshauen, bei dem der Künstler selbst nie weiß, was herauskommt, keine Malerei à la manière de ..., die ebenso einfach wie schwindelhaft und geistlos ist. Als Laie kann man diese Energie kaum einschätzen. Man müßte noch dazu halten, daß ihnen aus freiwilliger Wahl jeder Kontakt mit dem Publikum fehlt.

[P.S.] Der Beitrag entstand im Frühjahr zu Paris, während gleichzeitig in Berlin (Salon Cassirer) Bilder der beiden Künstler ausgestellt waren. Die Berliner Kritik hat sie fast ausnahmslos geschnitten oder verurteilt.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

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 fünffigurige Komposition aus der letzten Zeit fehlt. Damit hätte man mit noch größerem Gewicht über die interessanteste Frage diskutieren können, die diese Ausstellung aufgeworfen hat: Welche Bedeutung hat Hodler für eine zukünftige Malerei? Man ist namentlich in akademischen Kreisen geneigt, dieselbe 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 bewunderungswürdig 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 oeuvre 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, lebensschwellige, 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 Waagerechten. Ein grauer Wolkenstreifen spiegelt sich im See. Diese waagerechten Farbstreifen, in paralleler Korrespondenz übereinandergelagt, sind durchaus mißlungene Versuche, direkt aus der Landschaft ein Bild zu gewinnen d. h. eine Äußerung, die eine zwingendere und sichtlichere Einheit aufweist als die reine farbige Harmonie der Impressionisten.

Dort aber, wo Hodler sich ohne Präntentionen in den letzten Jahren vor die Natur stellt, scheint er mir seine reinsten Leistungen geschaffen zu haben. Ein neues Massengefühl 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 Monet¹⁾ 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 d. h. parallel geordneten Gruppierung.

Das erste Werk dieser Art ist 'dialogue intime'. Vor einer zu hohem Horizont aufsteigenden Hügellandschaft schreitet auf einem viereckigen, hellen Sandweg feierlich ein überschlanke, nackter Jünglingskörper mit erhobener Armgebärde.²⁾ Die Eigenart jeder Hodlerschen Gebärde besteht in ihrem Verhältnis zum Körper d. h. in ihrer geringen Entfernung von ihm. Von Tanzbewegungen abgesehen, könnte man ein bestimmtes, nur Hodlersches Verhältnis zwischen der Geschlossenheit der Silhouette und dem Grade der Ausladung der Gebärde konstatieren. Diese Tafel ist in einer nach grau stilisierten Farbenharmonie gemalt und findet in dieser durchgehenden 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.

Bereits vierzehn Jahre später ist das nächste Bild des Frühlings³⁾ 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 Erlebnis kraft 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 künstlich-intellektuell, nicht unmittelbar sinnlich gestaltenden Temperamentes 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 freiheitliches 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 gern 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.

Einer der Künstler aus der "neuen Sezession", Herr Melzer, hatte eine Kollektivausstellung bei Keller & Reiner. Seine Holzschnitte sind mir der angenehmere Teil seines Schaffens. Während ich vor den Bildern nie ganz das Gefühl der Leere verlieren kann, sehe ich in jedem seiner Schnitte eine geschlossene und eigenwillige Leistung. Die Harmonie

der Farben ist in ihrer ausgesuchten Zartheit von großem Reiz, während das Liniengefüge einen stark intellektuellen Willen verrät. Doch liegt hier eine illustrative Begabung, und die Ausstellung war ein Versprechen auf Leistungen, die man freudig erwarten darf. Doch wird man sie durch nichts sicherer unterbinden können, als wenn man den Künstler vorzeitig als fertig in die Öffentlichkeit zerrt.

Die Erziehung zur Kunst des werdenden Künstlers und des Laien: Dieses große Problem hat die Ausstellung von Arbeiten aus der Schule des Herrn v. Kunowski⁴⁾ zur Diskussion gestellt. Seine langjährigen Bemühungen richteten sich darauf, nach Auseinandersetzung mit den Traditionen und mit der Moderne das Gebiet des Erlernbaren in der Kunst festzulegen. Dieses Miteinbegreifen der Moderne gab wohl der Ausstellung eine gewisse Frische, die man sonst auf Schülerausstellungen vermißt. Trotzdem bin ich nicht überzeugt, daß es gelungen ist, das volle Ziel zu erreichen. Ich glaube nicht, daß es ein absolutes und erlernbares Handwerk gibt, losgelöst von dem, was ein Künstler zu sagen hat. Mit der Variierung des artistischen Inhaltes variieren sofort die Ausdrucksmittel, und es gibt keine Technik, kein Können diesseits oder jenseits alles Wollens. Die Methodologie und die Philosophie der künstlerischen Mittel bestimmen sich von der Kunst her und nicht umgekehrt. So vermisse ich eine wirklich überzeugende künstlerische Begabung unter den Schülern und kann andererseits darauf hinweisen, daß die begabtesten unserer jungen Maler Autodidakten sind.

Dagegen scheinen mir die Bestrebungen des Herrn v. Kunowski überaus wertvoll für eine Erziehung unserer Augenkultur. Wer weiß, wieviele Geschmacklosigkeiten auf das Konto unempfindlicher Blindheit zu schreiben sind, wie schwer bisher jede Erziehung des Auges zur sinnlichen Auffassung der Wirklichkeit vorwärts gekommen ist, wird es nun als Notwendigkeit freudig begrüßen können, daß man einmal systematisch an diese Frage herantritt. In diesen Grenzen ist die energische Arbeit nicht genug zu loben, und es war ein glücklicher Gedanke, die Möglichkeiten des Fortschrittes an einem Beispiele dauernd zugänglich zu machen. In einem

Buche: Unsere Kunstschule (erschien im Verlag der Nationalstenographie, Liegnitz 1910) hat das Ehepaar Kunowski⁵⁾ die Resultate in Wort und Bild niedergelegt, und es wäre zu wünschen, daß diese Riesenarbeit für die Kultivierung des deutschen Auges fruchtbar würde.

Man kann vielleicht sagen, daß in keinem Lande so viele und so gute Versuche gemacht werden, die Sinnlichkeit des Auges zu klären und zu heben als bei uns. (Man könnte das als Beweis für die geringe Augenkultur des deutschen Volkes ansehen.) Ich rechne dazu jene groß angelegte Publikation des Verlages Eugen Diederichs (Jena) einer Kunstgeschichte in Bildern in 25 Bänden à 6 M., also einer weitesten Kreisen zugänglichen Veröffentlichung von 25 x 200 guten Photographien aus der Kunst aller Zeiten und aller Völker. Die Monumentalität einer solchen Publikation wird hoffentlich dem deutschen Volke die selbstverständliche Pflicht der Ausnutzung dieses Materials auferlegen.

Es war der Krebschaden jeder Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung, daß man zu viele Worte machte, die ohne wesentliche Beziehung zum Werke waren, ja daß man ohne Materialvorlagen darauflos redete. Dieser Übelstand wird nun in einer umfassenden Weise gehoben. Was in den drei Bänden vorliegt, ist z. T. fast vollkommen. Ich meine die beiden Bände, die Herr Prof. Dr. Heidrich⁶⁾ ausgewählt und eingeleitet hat. Hier hat ein Kenner das Typische herausgegriffen und ein erlebender Historiker das Notwendige zum Verständnis klar und einfach gesagt. Ich würde nur wünschen, daß gegenüber einzelnen Zerteilungen ins Detail Gesamtheiten mehr zur Geltung kämen. Es ist eine unerläßliche Pflicht, die Abbildung einiger Altäre zu geben, um jene Eigenart des Zusammenstellens von Architektur, Plastik und Malerei zu illustrieren. Es genügt nicht, daß nur davon gesprochen wird, da den Worten kein Bild in der Vorstellung der meisten Leser entspricht. Aber alles in allem sind diese altniederländische und altdeutsche Malerei vollkommene Muster für das Ganze. Verfehlt scheint mir dagegen die Arbeit des Herrn Prof. Dr. Hamann⁷⁾. Innerhalb einer so monumentalen Publikation ist es individualistische Gelehrtenwillkür, einer Zeit von kaum

dreißig Jahren einen Band mit zweihundert Abbildungen zu widmen. Wie will man die Malerei von vor 1300 bis 1600 dann in drei Bände bringen? Und gerade die italienische Malerei hätte die Hochschule für die Erziehung des Auges werden müssen. Ebenso sehe ich in der Einleitung eine Unmöglichkeit für den Laien, und in dem Zerkleinern der Abbildungen das geeignetste Mittel, Verwirrungen anzurichten.

Damit ist nichts gegen den Wert der gesamten Publikation gesagt, der man nur im allgemeinsten Interesse wünschen kann, daß rege Teilnahme des Publikums sie nicht ins Stocken kommen läßt und daß die Teilnahme kompetenter Gelehrter manches im Programm ändert. So ist es mir unbegreiflich, wie man die französische Plastik völlig übergehen will, die doch die höchste Blüte der mittelalterlichen Kultur war und die Mutter aller anderen plastischen Schulen des Abendlandes. Wünschenswert scheint mir dann ein Band, der die Entwicklung der Landschaftsmalerei illustriert, weil diese der Stoff der modernen Malerei ist.

Wenn ich zurückblicke, wundere ich mich über die Fülle der Erscheinungen, mit der die Saison eröffnet wurde. Ich verzeichne noch: In der Akademie die Neuerwerbungen der Nationalgalerie. Im Künstlerhaus: Berlin im Bild.

¹⁾ in der Druckvorlage Manet.

²⁾ Ferdinand Hodler, Zwiegespräch mit der Natur. Um 1884, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Bern, Dep. d. Gottfried Keller-Stiftung.

³⁾ Ferdinand Hodler, Der Frühling. 1901, Öl auf Leinwand, Folkwang-Museum, Essen.

⁴⁾ Lothar von Kunowski, 1866 Ober-Wilkau, Schlesien - ?; Graphiker und Kunstschriftsteller.

⁵⁾ Gertrud von Kunowski, 1877 Bromberg, Preußen - ?; Malerin.

⁶⁾ Ernst Heidrich, 1880 Nakel, Preußen - 1914 Dixmuiden, Belgien; Kunsthistoriker.

⁷⁾ Richard Hamann, 1879 Seehausen bei Oschersleben a.d. Bode, Harz - 1961 Immenstadt, Allgäu; Kunsthistoriker.

ZUR MODERNEN MALEREI

Julius Meier-Graefe: Cézanne.¹⁾ - van Gogh.²⁾ E. H. du Quesne-van Gogh: Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh.³⁾ Erschienen bei R. Piper & Cie., München.

Unserer Zeit scheint auf allen Gebieten geistiger Äußerungen der Begriff einer in sich geschlossenen Leistung verloren gegangen 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-Graefe⁴⁾ sage, daß man damit keine Wissenschaft macht, so wird er mir sagen, daß er stolz darauf ist, Anakademiker 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 anakademischen 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 u.s.w., 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 Traum-Realität, die für uns kaum noch eine ist. Was ihren Inhalt von dem Inhalt wirklicher Träume unterscheidet, ist das stete

Streben, den Nebel des Gefühls zu durchbrechen und den festen Boden der Ideen zu betreten."⁵⁾

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 Rubek⁶⁾ 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.

¹⁾ Julius Meier-Graefe, Paul Cézanne. Mit 40 Abb. München, Piper, 1910, 3. verb. u. erw. Aufl.

²⁾ Julius Meier-Graefe, Vincent van Gogh. Mit 40 Abb. und dem Faksimile eines Briefes. 3. durchgesehene Aufl., München, Piper, 1910.

³⁾ E(lisabeth) H(uberta) du Quesne-van Gogh, Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh. München, Piper, ²1911.

⁴⁾ Alfred Julius Meier-Graefe, 1867 Reschitza, Banat - 1935 Vevey, Schweiz; Kunsthistoriker, Schriftsteller.

⁵⁾ Friedrich Hebbel, Tagebücher 1835 - 1843. Vollständige Ausgabe in 3 Bdn., Bd.1. Hrsg.v.Karl Pömbacher. München, dtv, 1984, S.248.

⁶⁾ Prof. Arnold Rubek, aus: Henrik Ibsen, Wenn wir Toten erwachen. (Når vi dode vågner. Kopenhagen-Berlin, 1899).

CHARLES DE COSTER. FLÄMISCHE LEGENDEN¹⁾

Deutsch von Marie Lamping und Fr. von Oppeln-Bronikowski. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena.

Wer das Buch mit dem trefflichen Titelholzschnitt im Fenster sieht und in Erinnerung an den "Ulenspiegel"²⁾ begierig darnach greift, wird nicht enttäuscht sein, wenn er von vornherein bedenkt, daß die "Flämischen Legenden" neun Jahre früher entstanden sind. Sie enthalten gleichsam das Versprechen zum "Ulenspiegel". Alle Charakterzüge und künstlerischen Fähigkeiten, die wir in dem großen Epos des flämischen Volkes bewunderten und liebten, liegen hier keimartig und beginnen sich zu entfalten. Auch die Stoffe sind hauptsächlich der glorreichen Zeit der leidensvollen Befreiungskriege entnommen und schildern den Charakter des belgischen Volkes. Nur ist hier alles auf einzelne Erzählungen aufgeteilt, gemäß einem Rezept Goethes, daß der junge Künstler nur kleine Gegenstände behandeln solle. So bieten uns diese Legenden zusammen mit dem "Ulenspiegel" den seltenen Genuß, einen Künstler bis zum vollen, klaren und notwendigen Ausreifen seiner Begabung gelangen zu sehen. Sie war derart, daß sie nur einen kleinen Kreis umspannte, den aber in vollem Umfang und reinstem Wohlklang. Darum ist seine Wiederbelebung eine Tat.

¹⁾ Charles De Coster, *Légendes flamandes*, 1858.

²⁾ ders., *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses de Thyl Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, 1868.

Vive la bagatelle!

Swift

LIEBER HERR PECHSTEIN!

Paris, Place du Panthéon 11.

Schade, daß Sie nun auch der durch unwissende Bericht-erstatte verbreiteten Meinung Vorschub leisten, als bestände die Kunst und die Bedeutung Picassos darin, daß er eine neue Form, das Kubische zu geben, erklügelt hätte. *Mit dem Intellekt läßt sich Kubismus und Futurismus machen, ein Bild Picassos aber ist eine Vision.*

Der Kubismus ist ein Versuch schöpferisch-impotenter Ruhmstüchtiger, die von Picasso das 'Räuspern und Spucken' gelernt haben und nun mit der ganzen Armseligkeit einiger Äußerlichkeiten Zeitungen und Ausstellungen in Bewegung setzen, um durch Reklame Geschäft zu machen. Der Amerikanismus der Kunst. Man sagt sich: Ich habe bisher neoimpressionistisch gemalt. Das zog nicht, denn man kannte Signac. Nun hat Picasso den direkten Kubus. Vielleicht geht es damit besser. Denn Picasso stellt nicht aus, und sollte man ihn kennen, so werde ich ihn totschimpfen, ich Monsieur Metzinger¹⁾. So sind alle. Sie kommen von außen und klügeln und können so doch niemals ins Innere finden. Sie als Künstler wissen aber, daß nur die Gestaltung des Erlebten Kunst ist.

Und das ist der *Futurismus*: eine national-italienische Angelegenheit. Der Schwachsinn unfähiger, von jahrhundertelanger Kultur ausgemergelter Nerven, über die der ganze Wirrwarr der modernen Welt herfällt, ohne ein einziges inneres Organ der Aufnahme zu finden. Der Diebstahl aus allem, Akademie und die völlige Willkür letzter Gestaltungs-impotenz.

Picasso aber ist der Schöpfer einer neuen Welt. Er hat sie aus sich herausgesetzt wie eine Frau ihre Leibesfrucht: mit einer enormen Gebärfähigkeit begabt und unter dem Schmerz des Ringens. Es ist letzte Innerlichkeit, Vision des Ich-Erlebnisses. Und in jedem Augenblick entsteht sie neu im Wachsen, in der Logik ihrer eigenen Möglichkeiten. Ihr Reichtum

wird immens. Und die wenigen, die ihn werden sehen können, werden ein neues Leben beginnen.

Daß etwas in der Natur so ist - auch das psychische Erlebnis, die innere Sensation sind als solche noch Natur -, berechtigt es nicht, auf einem Bild gemalt zu werden.

Die Kunstwelt ist reine Schöpfung, deren Distanz zur Natur gleichgültig ist - Poussin und Corot stehen darin auf gleicher Stufe. Sie entsteht durch Vergeistigung des Erlebnisses, durch Konzentration der Einzelsensationen unter ein sie beherrschendes Gesetz und schließlich durch jenen inneren Elan, den uns keine Psychologie und keine Ästhetik erklären wird. *Hier berühren sich Kunst und Metaphysik.*

Die Gestaltung dieser Welt ist die Arbeit Picassos. Wieder nicht die Arbeit eines reinen Intellektes, der kalt rechnend Form gegen Form fügt und aus der einen die Notwendigkeit der andern erschließt, sondern seines Lebens selbst, der Evolution des Schaffenden, der die jeder Vision immanenten Möglichkeiten immer reicher erlebt und immer plastischer gestaltet. Der Vision eine immer reichere und zugleich geschlossener plastische Erscheinung geben, in der nichts mehr Willkür, Zufall oder Laune ist - das ist der herrische Wille Picassos. Denken Sie an Tuschzeichnungen Rodins, denen man die Schönheit der Zufälligkeit nachrühmte, mit der der Meister die Tinten auf dem Papier verlaufen ließ. Vielleicht würde Picasso dazu sagen: Das ist Schwindel. Kunst ist Gestaltung, Gestaltung ist Notwendigkeit. Sein Eigenstes, sein Erleben drängt ihn dahin. Seine schöpferische Fähigkeit ließ ihn in der direkten Darstellung des Kubischen ein Mittel finden. Wirklich nur eins, lieber Herr Pechstein. Es ist ein Bindemittel in einem Bau, wie ihn kein anderer der Modernen aufgebaut hat, frei von Erinnerung an Tradition, frei von Anekdote nicht nur im Literarischen und im Malerischen - denn was ist Wintervormittag 10 Uhr an der Seine etc. anders als Anekdote - und auch noch frei von der Anekdote des psychischen Erlebnisses ...

Wir werden lange lernen müssen, ehe wir seine Gesetze begreifen und die ungeheure Welt, die er ihnen unterwirft. Haben wir Ehrfurcht auf diesem Wege. Denn er ist groß und

rein. Reden wir nicht von Kubus, lassen wir das der Unwissenheit der Kritik zum Gebrauch für den Kaffeetisch des Bourgeois. Reden wir auch nicht von Valeur und Couleur. *Was sagen Sie zu der Mitteilung, daß mir Picasso letzte Bilder zeigte, auf denen er reines Blau und Rot als reine Materie verwendet - wohlverstanden nicht die Farbe Matisse's, sondern die reine Materie in voller Stärke?* Versuchen wir wie er Herr zu werden über den Wirrwarr inneren Erlebens, das sich in uns drängt und steigert und gleichwertig nebeneinander legt, indem wir aus ihm selbst die Gesetze seiner Beherrschung ziehen ...

Das ist ein wenig von dem, was mir ein Bild Picassos sagt. Weil er nicht nur den Kubus sucht, sondern eine Welt baut, klingt es vielleicht sogar moralisch. Es ist dies meine feste Überzeugung: *die Kunst Picassos muß eine neue Ästhetik und eine neue Lebensanschauung zur Folge haben.* Wir hatten den Impressionismus lange eingesargt. Er war uns Jüngeren dumm, leichtfertig und Schwindel. Wir haben die Aufgabe, unsere Welt zu zeigen.

Gestalten wir sie mit allen unseren Kräften und schweigen wir von den Mitteln. Denn unsere Welt ist doch die Hauptsache!

In alter Neigung
Ihr
M. R. Schönlink.

¹⁾ Jean Metzinger, 1883 Nantes - 1956 Nantes; Maler, Kunsttheoretiker; schrieb gemeinsam mit Albert Gleizes "Du cubisme", 1912.

Hier in den etwas engbrüstigen Zimmern des Salons Gurlitt muß ich an ein Ackererlebnis denken. Über die frische Erde stapft weitschreitend ein Mann, kurz hineinfassend, eng abwerfend die Saat in eine unbestimmte Zukunft. Einen Schritt hinter ihm, im Schweigen segnend, ein schwangeres Weib. Unter ihnen die Gleichgültigkeit der Scholle, über ihnen die ganze Ungewißheit der Himmelsglocke.

So ist Pechsteins Kunst. Beladen mit der ganzen Schwere persönlicher Naturerlebnisse und uralte Saaten der schöpferischen Kraft in sie hineinwerfend. Da ist der Herbst mit der ganzen goldenen Pracht und dem ewigen Fallen seines Todes. Da kann nichts mehr aufstehen. Da ist das Meer in dem Takt seiner Bewegung, ewig Wellen rollend, auf und ab. Da ist ein Mensch, der gesund wird, mit dem ganzen Jammer der Schmerzen und dem erwachten Zweifel am Leben. Es liegt in der Art seiner künstlerischen Begabung, daß Pechstein jedes persönliche Stimmungserlebnis in das elementarste Darstellungsmittel der bildenden Kunst übersetzt: in die Figur. Meer und Morgen, Herbst und Düne werden bewegte Figur mit unverkennlicher Geste. Sie wächst so aus der Landschaft heraus, wie die Bäume, der Strauch und der Rasen. Sie sind wie Sand und Laub und Wasser. Und darum bewegen sie sich wie die ewigen Elemente, die sie in der Phantasie des Künstlers haben erstehen lassen.

Er, dem so sehr der Quell seines Schaffens in dem verlebendigen Fühlen der Natur liegt, muß notwendig einen besonderen Reiz vor der Aufgabe des Porträts empfinden. Eine ganz bestimmte psychische Gegebenheit in ihrem Wesen wiederzugeben durch einen notwendigen Rhythmus auf der Fläche, durch *die* eine mögliche Flächenerlösung, das ist in der Tat Pechsteins Stärke. Keiner schürft so tief wie er in das Wesen des Menschen hinab, keiner hat wie er den Mut zu allen Tiefen und Untiefen des modernen Menschen. Wer hätte wohl diese moderne Dame à la mode de Gerson¹⁾ so auf die Fläche bringen können, daß wir hinter der ganzen Garnitur des modernen Weibchens noch den Funken Eva spüren? Pech-

steins Porträts können das letzte Wort über einen Menschen sagen, darum sind sie in erstaunlichster Weise ähnlich.

Wie Pechstein bei seinem Betreiben, seinen lebendig gefühlten Erlebnissen dadurch eine höchste Ausdruckskraft zu geben, daß er zum Gestus der menschlichen Figur griff, die Illustration vermied, wird immer ein Geheimnis seiner Begabung sein. Doch kann man sagen, daß er weit in die Elemente hinunterstieg und sie erweiterte, indem er die Ausdruckskraft der einzelnen Linie und Farbe, ihrer Kombinationen und Massen prüfte und feststellte; und daß er höher hinaufstieg, indem er das Gesamterlebnis auf mathematische Grundform reduzierte und ihm damit eine bildmäßige Stabilität sicherte, die wir wohl aus der Tradition, aber nicht aus der impressionistischen Moderne kennen!

Man würde Pechsteins Wollen gröblich mißverstehen, wollte man ihn einen Naturalisten, Psychologen oder Formalisten nennen. Er ist von jeder Anekdote gleich weit entfernt. Das zeigen vor allem seine Stilleben. Hier war alles tot, Materie, Willkür. Hier konnte der Künstler frei den Sinn seiner schöpferischen Tat zeigen. Wir sehen, wie er die Grundelemente der Kunst darstellt: den fallenden Rhythmus in freier Verteilung der Massen, den steigenden in geschlossener Komposition. Die Stabilisierung der Gegenstände durch ihre Einzwängung in ein Rhomboid. Und die Gegenstände selbst? Da ist ein Apfel, auf den jeder Maler stolz sein könnte. Nicht weil ein Vogel hineinpicken oder ein kleines Mädchen ihn aufessen möchte, sondern weil es ein Apfel ist. Ein Apfel und nicht nur ein toter, materieller Farbklex. Da ist ein Tuch mit Ornamenten, in dem durch den Klang der Töne die Ornamentik aufgehoben und das Ganze stofflich lebendig gemacht ist. Auch diese toten Gegenstände gewinnen allmählich Leben, und das ist der Sinn der ganzen Kunst Pechsteins. Aus den Erlebnissen heraus eine Kunst schaffen, die fest und solide aber lebendig ist. Die nicht tots schlägt, sondern schafft, formt, bildet.

So erfüllt Pechstein die beiden Forderungen Cézannes, einer eigenen Sensibilität und einer eigenen Logik. Er geht den haarschmalen Weg zwischen den Klippen des Naturalis-

mus und des Formalistischen. Die Banalität des nur Realen und das mit ihrer Wiedergabe notwendig verbundene Artistentum hat in Deutschland durch ihn seinen Überwinder gefunden. Alles trennt ihn von der vorigen Generation. Für ihn ist die Kunst wieder Gesetz und zwar ein seit Anbeginn bestehendes und immer nur annähernd wieder von neuem zu erfüllendes Gesetz. Darum liebt er die alte Kunst. Nicht wie der Ästhet als Gaumengeschmack. Sondern um der Gesetze willen, die in ihr liegen und die auch in jeder neuen Kunst liegen müssen, will sie vor dem Geist der Geschichte nicht nur Totgeburten produzieren. Aber diese Gesetze sind nicht apriorische Formalien, die unbekümmert um jede Beschwerde durch reale Erkenntnis aus Geschmack oder Wissen zu befriedigen sind, wie neuerliche Formalisten und Ästhetiker, diese Gaukler des modernsten Kunstbetriebes, glauben machen wollen. Sie werden vielmehr in der Realität und nur in der Realität durch die reine Empfindung des Künstlers geboren. All die neuen Schlagworte von Abstraktion und kindlich primitiver Einfachheit berühren Pechsteins Willen nicht. Nicht Einfachheit, sondern Einheit, nicht Abstraktion, sondern Schaffen, so sagt sein Werk ganz deutlich. Und damit ist in seinen Arbeiten eine reinliche Scheidung auch gegen die Formalisten und ihre Dogmen von der reinen Fläche und der reinen Farbe gezogen, die um nichts weniger banal und albern sind, weil sie jüngeren Datums sind als das Dogma von der Hellmalerei des Impressionismus.

Diesen von lockenden Schwindeln umgebenen Gratweg zu gehen, hilft Pechstein seine bäuerliche Veranlagung: Ich säe, ich werde ernten. Denn das Leben muß dem Schaffen rechtgeben, dem Gebären, dem Wachsen. Hier eine Stelle aus einem Brief an mich (datiert vom Frühjahr, als er den Krach mit den Sezessionsleuten hatte und Berlin der Reklametrommel des Futuristenschwindels nachlief):

“Hol’s der Teufel, schaden kann’s mir doch nicht, denn ich arbeite trotz allem und jedem weiter ... Eine jede Arbeit in der etwas von der Lebensenergie des Schaffenden ist, hat Bestand und erregt doch früher oder später im einzelnen

Menschen etwas von dem Schönheitsgenuß, den der Schaffende empfunden; und was will man, man malt doch ohne jede Rücksicht und weil man muß. Theorie ist gut, aber eine Maschine nur theoretisch auf dem Papier, arbeitet noch nicht, löst noch nichts aus. Herrgott, wie kräftig ist ein Frühling, treibt, schießt und stößt die Kräfte heraus; unbekümmert um den Mist, mit welchem der Boden gedüngt, kommen die Blumen durch.”

Das ist der Mensch Pechstein. Und warum soll man nicht von ihm reden, da sein Werk in dieser Ausstellung uns lehrt, zwischen Leben und Kunst keine Scheide zu machen? Da hängen zwei Selbstporträts, die von einer wichtigen Wandlung seines Lebens erzählen. Das erste datiert von 1910, zeigt uns noch die kecke Pose des Welteroberers, der die harte Realität noch immer nicht in ihrer Unüberwindlichkeit gefühlt hat. Das zweite, vom Ende 1912, zeigt den, der die brutale Last des Daseins als einer dinghaften Bestimmtheit in ihrer ganzen Schwere auf sich nahm ...

Seine Kunst ist zu einem unendlichen Weg geworden, zu einer Aufgabe, zu einer moralischen Pflicht gegen seine Begabung. Eine Welt an Erlebnissen liegt zwischen diesen Bildern. Sie trennt ihn nunmehr radikal von allen Ästhetikern und Formalisten, die immer nur mit scheelem Verdacht auf ihn sahen. Und sie bringt ihn selbst der Harmonie seiner seelischen Kräfte näher, die ja unbedingte Voraussetzung alles Schaffens ist. Jener Raubtierzug, der sich gierig auf alle Erscheinungen des Lebens stürzte, immer aktiv, sammelnd, krösische Schätze einheimsend, als müßte für Enkel und Urenkel aufgehäuft werden, was im Leben reizte, ist vor dem Drang nach Ordnung, Durcharbeitung, Gestaltung ein gutes Stück gewichen.

Die Organisation des gesamten Erlebens ist gewachsen, alle Willkür beschränkt, gehemmt. Nach Worten wird geschieden. Ja und Nein, Gut und Böse, Wahr und Falsch, Schön und Häßlich härter, reiner voneinander gesondert. Paktieren wird unmöglich, weil es Verrat am Leben und an der Kunst bedeuten würde.

Diesen freieren Blick für den Menschen und den Künstler Pechstein verdanken wir seinen Fresken in der gelben Villa vor dem Walde. Indem er uns hier ein ganz neues Erlebnis vom Raume schuf, gab er uns zu seinen Einzelbildern eine neue Distanz. So durchgearbeitet sie sind, sie bedeuten uns nur Anweisungen, Vorbereitungen auf eine neue Großtat.

Er gab den Deutschen eine neue Kunst. Wird er mit ihr auch den unerquicklichen Stand unserer erstickenden Kunstpolitik revoltieren können? Wir wollen ihm auf diesem Wege helfen mit dem Ruf: Wände her für Max Pechstein!

II.

ZU DEN FRÜHEN SCHRIFTEN MAX RAPHAELS

¹⁾ Berliner Modegeschäft

PATRICK HEALY

PHILOSOPHISCHE GRUNDLAGEN DES FRÜHWERKS
VON MAX RAPHAEL

1909 entschließt sich Max Raphael, München zu verlassen und sich als Student der Philosophie in Berlin einzuschreiben. Im Sommer desselben Jahres unternimmt er eine Reise nach Italien und erwähnt in seinen Aufzeichnungen einen Ausflug nach Ravenna und wie er die Kunst Giottos und Tintoretos kennenlernte. Die anschließenden Begegnungen zählen für Raphael zu den einschneidensten in seiner intellektuellen Entwicklung. 1910 begegnet er Max Pechstein. Er faßt das Jahr schlicht zusammen: "Begegnung mit Pechstein (und der eigenen Generation). Reise nach Holland und Wanderung am Rhein. Erste Begegnung mit französischer Kunst. Entschluß nach Paris zu reisen. Erste Artikel."¹⁾

In seiner 1910 publizierte Besprechung der Sonderbund-Ausstellung in Düsseldorf - Düsseldorf war seit 1872 neben Berlin das zweite Zentrum organisierter Kunsttätigkeit in Preußen - wird erstmals Raphaels Theorie des Impressionismus und seine Auffassung von Cézanne und Matisse, als exemplarische Künstler der Moderne, sichtbar.

Aber die Ausstellung wies auch ein grundsätzliches Problem für die deutsche Rezeption des Impressionismus auf. Raphael bemerkt, daß "im allgemeinen die deutsche Landschaft zu hart in den Lufttönen ist, zu unbeweglich und in den Bewegungen zu unwahrnehmbar und verdeckt"²⁾. Mit Ausnahme Liebermanns vermochte, seiner Meinung nach, keiner der deutschen Künstler in der Ausstellung diese Barriere zu überwinden. Von den Franzosen werden sowohl Vuillard als auch Signac kommentiert. Entscheidend an der neuen Malerei ist für Raphael, daß die "Natur jeden Wert verliert und daß die in Farben schaffende Phantasie des Künstlers eine unbeschränkte zügellose Freiheit gewinnt"³⁾.

In der Annahme, daß es die Kunst Cézannes sei, die die

künstlerischen Probleme für die neue Generation von Künstlern definiere, folgt Raphael ziemlich genau der von Wilhelm Niemeyer⁴⁾ im Vorwort des Katalogs entworfenen Argumentation. Gegenstand ist nicht mehr die natürliche Form oder die naturalistische Darstellung, sondern ein neues Streben nach der subjektiven dekorativen Form. Matisse und Kandinsky führten diese Suche nach subjektiver Freiheit und die Befreiung von der mimetischen naturalistischen Repräsentation vor: "Hier verschwindet das Vorbild ganz, der Künstler empfängt seine Gesetze nicht mehr vom Objekt, der Spiegel in der Phantasie des Künstlers ist alles."⁵⁾

Raphael verbleibt in diesem Artikel im vorgegebenen Rahmen einer Ausstellungskritik. Die wichtigsten von ihm angeführten Punkte sind: die Frage des Verhältnisses zur Landschaft, das dekorative Phänomen der modernen Malerei und die Verteidigung der neuen Subjektivität des Malers. Noch nicht erkennbar wird Raphaels Bewegung hin zu jenem Standpunkt, den er ein Jahr später einnehmen wird - mit seiner strikten Ablehnung des Impressionismus - hin zu einer Parteinahme für die neue Ästhetik des Expressionismus.

Entscheidend wird seine Hinwendung zur 'Weltstadt Berlin', in die er zurückgekehrt war. Einen Satz aus Schefflers gerade erschienenem Buch über Berlin⁶⁾ zitierend, bestimmt er das Dilemma der modernen Stadt und ihrer eingepferchten Geschichte: "[...] verdammt immerfort zu werden und niemals zu sein [...] der Feind aller Harmonie [...] Sein eigenes Leben ist ein ewiges Hin und Her [...] er ist der moderne Ahasver [...] irrend und ruhelos."⁷⁾

Die Beschreibung der Unruhe in der modernen Stadt, dem weltlichen Ort ständigen Werdens, und die Forderung eines Montageverfahrens, um ein solches Phänomen einfangen zu können, zeigen, wie nah Raphael dem Denken Georg Simmels stand.⁸⁾

Eine der primären Forderungen der Lebensphilosophie hatte darin bestanden, nach der Beziehung zwischen Objekten und Individuen zu suchen, das Leben in seinen elastischen, flüchtigen und vergänglichen Formen, in seinen molekularen

Prozessen zu verstehen und soziale Formen als Produkte menschlicher, kreativer Handlung zu begreifen. Der Antagonismus, der Dualismus und die Ambiguität in der Beziehung zwischen Gesellschaft und Individuum konnten nie zu einer synthetischen Auflösung finden.

Simmel hatte dem philosophischen Relativismus seine maximale systematische Ausdehnung und logische Effizienz verliehen. Die Philosophie war keine rein 'negative' Operation, nur befaßt mit der Zerstörung philosophischer Kategorien. Es ist eine der Ironien in Raphaels Leben, daß ihn seine Rückkehr nach Berlin - mit dem Ziel, Philosophie zu studieren - wieder zur Kunst führte. Simmel hatte gegen jeden positivistischen Anspruch, daß begriffliche Erkenntnis die einzig mögliche Form der Erkenntnis sei, angekämpft. Mit der unmittelbaren schöpferischen Anschauung des Künstlers wird uns ein Horizont eröffnet, der weiter ist als der von Metaphysik und Erkenntnistheorie erschlossene.⁹⁾

Wenn man von einem *annus mirabilis* in Raphaels Leben sprechen möchte, so ist dies 1911: Er publizierte in diesem Jahr sechzehn Aufsätze, schrieb die Einleitung für den Katalog der Neuen Sezession, traf Picasso und Matisse und begann mit dem ersten Entwurf für "Von Monet zu Picasso".¹⁰⁾

In dem Aufsatz "Weiß und Schwarz" reagiert Raphael auf die Ausstellung von Zeichnungen und Graphiken in der jährlichen Berliner Sezession und äußert sich über den Wert der Ausstellung von Zeichnungen für das Verständnis der Entwicklung eines Künstlers. Trotz der eindrucksvollen Präsentation von Liebermanns Studien der Judengasse wurde offensichtlich, daß die Künstler der Sezession wenig für die Zukunft der Kunst zu bieten hatten. Ebenso deutlich war, daß Künstler wie Pechstein in der Neuen Sezession weit bessere Arbeiten hervorbrachten.¹¹⁾

Die Geschichte der Berliner Sezession war die Geschichte der Begegnung Deutschlands mit der Moderne. Die Eröffnungsausstellung hatte im Sommer 1898 die erste große Auseinandersetzung über den Impressionismus in Deutsch-

land bewirkt. Unter der strengen staatlichen Kunstförderung im Wilhelminischen Preußen stellte eine solche Ausstellung - mit ihrer Aufhebung einer realistischen Abbildung der Welt, der Betonung ihrer Instabilität und ihrem internationalen Charakter - eine fundamentale Bedrohung für die preußische Kunstpolitik dar. Anders als Wien sah sich die Berliner Sezession mit feindseligen offiziellen Instanzen konfrontiert.

In seinem Artikel "Die Neue Sezession" verdeutlicht Raphael seinen Standpunkt in bezug auf die aktuelle Situation in Berlin und seine Parteinahme für die fortgeschrittensten Tendenzen künstlerischer Aktivität. Er bemerkt in der malerischen Synthese eine neue Form des Subjektivismus¹²⁾, des Primitivismus und der intellektuellen Aktivität - der Passivität des Impressionismus entgegengesetzt, in welchem, um Baudelaire zu zitieren, "la sensibilité de chacun c'est son génie".

Raphael sollte seine Ansichten in einem hochgradig polemischen Text gegen Lovis Corinth ("Die neue Malerei") noch weiter entwickeln. Das neue Kunstwollen hatte ein anderes Ideal: "Das neue Ideal heißt das Bild. Man wollte wieder ein von allen fremden, äußeren Beziehungen 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."¹³⁾ Noch weiter geht Raphael in einem nahezu programmatischen Text, der Einleitung für den Katalog der Neuen Sezession, Berlin: "Eine Dekoration, gewonnen aus den Farbenanschauungen des Impressionismus: das ist das Programm der jungen Künstler aller Länder; d.h. sie empfangen ihre Gesetze nicht mehr vom Objekt, ... sondern sie denken an die Wand, für die Wand und zwar in Farben."¹⁴⁾

Für die neuen Künstler gab es kein Absolutum unterhalb des kontingenten Flusses der Erfahrung. In einer fast sloganhaften Formel verkündet Raphael die Regel der neuen Ästhetik: "Nicht Schema sondern Gestaltung." Imitation war nicht

das konstitutive Prinzip der visuellen Kunst. Wie die byzantinische Kunst, konnte man auch den Primitivismus als Abstraktion betrachten. Adolf von Hildebrands Suche nach dem 'Ding an sich' stellte eine Reaktion im Sinne einer klassizistischen Ästhetik dar.

Der Einfluß Bergsons auf Raphael kann an zwei während dieses Jahres geschriebenen Artikeln abgelesen werden: "Bergsons Schriften" und "Malerei und Persönlichkeit"¹⁵⁾, eine Schrift, die sehr wichtig ist als Hinweis auf Raphaels Einstellung gegenüber der von Ernst Mach vertretenen Spielart des Positivismus und auf sein Verhältnis zu den theoretischen Arbeiten Konrad Fiedlers.

Raphael scheidet kategorisch jede Erklärung aus, die von der Sphäre der Objekt-Welt ausgeht und verwirft jene Art von reduzierter materialistischer Interpretation, wie sie sich in der Philosophie Taines findet, in der der Künstler zu einer bloßen Chiffre des Zeitgeistes verkommt.

Die Aporie der Kunst kann, wenn überhaupt, dann nur von der Seite des Schaffenden her aufgelöst werden. Aber daraus ergibt sich ein Paradoxon. Das Sein des Schaffenden ist geheimnisvoll und verschwiegen. "Das Einmalige, Persönliche ist sein Eigentum, ist sein Werk, ist Geist, Schöpfung, ist neu und nie gewesen."¹⁶⁾ Die Tatsache, daß der Künstler etwas Neues schafft, ist eine der Schlüsselvorstellungen in der Ästhetik der Lebensphilosophie bei ihrem Versuch, die Dualismen zu überwinden.

Raphael verwarf die Machsche Idee einer Denkökonomie, die seiner Meinung nach zu einer vollständigen Aufhebung individueller Unterschiede führte. Auf der anderen Seite stand der Neu-Kantianer Konrad Fiedler mit seiner Betonung der Subjekt-Seite. Raphael schätzte den radikalen Bruch mit naturalistischen Modellen, den Fiedlers epistemologische Position erlaubte; ebenso die Umkehrung der Vorstellung des Verhältnisses von Kunst und Sichtbarkeit, in Berufung auf die konstitutiven Leistungen des Verstandes - eine Theorie, die Alois Riegls Arbeiten nachhaltig beeinflussen sollte.

Raphael teilt jedoch Georg Simmels Ansicht von der

überintellektualistischen und statischen Anlage der kantischen Problematik mit ihrer Rationalisierung des Kontingenten und der Verinnerlichung des Problems der Relativität.

Die Philosophie Machs - die die solipsistische Konsequenz mit Hilfe eines Analogieschlusses zu verhindern suchte - schlug vor, daß die Wissenschaft sich darauf beschränken sollte, eine möglichst vollständige Beschreibung des Phänomens vom Standpunkt solcher Empfindungen zu geben. Dies war für die frühen ästhetischen Theorien von Robert Musil und Carl Einstein von Bedeutung. Für Mach ist das Ich eine Fiktion, ein Bündel von Empfindungen, ein nützliches Ordnungsschema, für das keine zusammenhängende Theorie konstruiert werden kann, da es nichts gibt außer dem Werden.

Raphael stellt die rhetorische Frage, welche Philosophie dem Impressionismus adäquater sein könne als diese, und wie der künstlerische Schaffensakt zu erklären sei, wenn das Ich nur eine denkökonomische Einheit sei.

Andere Versuche, das Kunstwerk im Blick auf Materialien und Techniken zu erklären, waren ebenso unzulänglich. Die angemessenste Vorgangsweise bestand darin, den Künstler selbst über sein Material sprechen zu lassen. Es stellt sich die Frage, ob es einen Weg geben kann, das Verhältnis von malerischer Empfindung und Persönlichkeit zu verstehen. Raphael verneint dies grundsätzlich.

Wenn also im Prinzip die persönlichen, malerischen Empfindungen nicht erfaßt werden können, so erscheint es doch möglich, sich ihnen auf einem anderen Wege anzunähern. Nach Raphael besteht der dafür einzige Weg in einem Prozeß des 'Nachschaffens'. Er deutet zwei Wege an: "Der eine besteht für mich in dem Nachschaffen des künstlerischen Schaffensprozesses. [...] wenn ich Schritt für Schritt das künstlerische Schaffen nachschaffe."¹⁷⁾ Ein solcher Ansatz würde die Möglichkeit einer *Psychologie des künstlerischen Schaffens* eröffnen. Aber selbst sie stellte eine stark abgeschwächte Form des Verstehens dar, und wenn die Möglichkeit des Nachschaffens zweifelhaft war, so existierte doch die zweite Möglichkeit, "die gestalteten Formen auf ihre mathe-

matische Grundform zurückzuführen - sie gleichsam gefrieren zu lassen. Von der anorganischen geometrischen Form bis zur gestalteten."¹⁸⁾

Bergson hat in seiner frühen Arbeit zwischen intellektueller und persönlicher Zeit unterschieden.¹⁹⁾ Das 'moi profond' existiert für Bergson in einer heterogenen Zeit, und der mit diesem in enger Verbindung stehende Künstler hat eine direkte Wahrnehmung seines Seins in der Dauer. Der künstlerische Akt ist für Bergson ein freier Akt, der die gesamte Persönlichkeit ausdrückt. Die vom Künstler und vom Philosophen verfolgten Ziele sind letztlich identisch - ein Gedanke, der in Simmels Schrift "Hauptprobleme der Philosophie" wieder anklingt.²⁰⁾

Der philosophische Text oder der künstlerische Akt erfordern beim Leser oder Betrachter eine neue Form der schöpferischen Einsicht. Im Geist des Betrachters findet sich etwas, das einer konkreten Geburt gleicht: die Schöpfung einer dynamischen Form. Aus dem dauernden Fluß des Bewußtseins treten Bilder hervor. Die entscheidende Entdeckung des frühen Bergson besteht in einer Konzeption der Simultaneität und einer cinematographischen Konglomeration von Bildern.

In "Lieber Herr Pechstein!" formuliert Raphael seine Verpflichtung Bergson gegenüber in einer fast programmatisch zu nennenden Aussage.²¹⁾ Das Kunstwerk wird durch die geistige Transformation von Erfahrung hervorgebracht, durch die Konzentration individueller Empfindung unter der Herrschaft des Gesetzes, und letztendlich durch den inneren 'élan', den uns keine Psychologie und keine Ästhetik je erklären wird. Hier treffen sich Kunst und Metaphysik.

Raphael insistiert an diesem Punkt darauf, daß es einer neuen Ästhetik bedürfe. Der Impressionismus wurde als Schwindel entlarvt. Die Aufgabe der jungen Generation bestehe darin, ihre eigene Welt sichtbar zu machen. Aber es sollte beachtet werden, daß die Ästhetik in ihrer Erklärungskraft begrenzt war und daß die Kunst ihre eigenen Metaphysik darstelle.

Teil des Hintergrunds für das in "Von Monet zu Picasso" angegangene Problem ist die Frage, ob es eine Möglichkeit gebe, die Gesetze des Bewußtseins zu bestimmen, ohne die Kantsche Ausschaltung der Erfahrung, der Intuition, durchzuführen.

Mit Kants Verinnerlichung der Erfahrung im transzendentalen Subjekt tauchen zwei Gedankenstränge auf, die zu den Schwierigkeiten der Dritten Kritik beitragen: Das ist der Ausschluß des Ästhetischen in der Phänomenologie des Subjekts und die Lokalisierung der objektiven Sphäre des Begriffs innerhalb des ästhetischen Diskurses. Dieser führte zu der von Hegel aufgezeigten Konsequenz einer Spaltung zwischen dem egoistischen Vergnügen und seiner durch ein begriffliches Band zum Moralischen hergestellten Privilegierung im Bereich des Erhabenen. Raphael versucht, mittels seiner Analyse des schöpferischen Triebes, eine Lösung dieses Problems zu finden. Es ist wichtig, diese erste von ihm hier entwickelte Auffassung des schöpferischen Prozesses zu verstehen, da sie in seiner Entwicklung von entscheidender konzeptueller Bedeutung ist.

Das theoretische Objekt seiner Analyse ist der schöpferische Trieb und der Wunsch zu zeigen, daß dieser zu einer die Subjektivität ausschließenden Objektivierung fähig ist. Der schöpferische Trieb ist unendlich und insofern teleologisch, als er in seiner Tätigkeit seine Reinheit und Originalität bewahrt.

Die aktive Kraft zu schaffen ist unermüdlich, und im schöpferischen Leben kehren dieselben Themen immer wieder. Kunst und Endlichkeit schließen einander gegenseitig aus. Die Kunst ist ein ständiger Prozeß des immer wieder von vorne Beginnens. Dies zeigt, daß sie nicht bloß Nachahmung der Natur oder eine Art der Stilisierung beziehungsweise der bewußten Rekonstruktion sein kann. In dem Drang nach seiner eigenen Autonomie (seinem eigenen Leben, seinem Raum, seiner Zeit und Kausalität) erweist sich, daß der kreative Trieb in einer Welt liegt, die intendiert werden muß, bevor sie geschaffen wird.

Weder das Allgemeine noch das Individuelle können

ausreichende Objekte für den schöpferischen Trieb sein; allein die Totalität ist dazu befähigt: ein formales Konzept, das den Berührungspunkt der Bewußtseinsfunktionen mit dem Objekt bezeichnet.

Das Schaffen entgegengesetzter Bewegungen von Subjekt zu Objekt und vice versa enthält qualitative Pluralitäten im Sinne Bergsons, das heißt: eine Einheit von Kräften, die nach Ausdruck streben. Die typische Funktion des unendlichen schöpferischen Triebes, die aller Individualisierung unterliegt, ermöglicht die Vorstellung von der *ars una in artes*.

Kein Medium existiert a priori. Es ist Teil des Handwerks des Künstlers, das Medium und seine Wirkungen zu kennen, aber sein Gebrauch ist weder eine naturalistische Beschreibung noch bloßer Formalismus. Er hängt vom Prozeß des Schaffens, des Schöpferischen ab.

Aber es stellt sich sogleich die Frage, worin das Moment der Transformation in die Seinsbedingungen des schöpferischen Triebes im allgemeinen und in den bildenden Künsten im besonderen besteht.

Folgt man Wilhelm von Scholz, ist es die Setzung eines sich selbst setzenden Konflikts, der in den bildenden Künsten letztlich in Form der Schaffung eines Wesens, das seine eigene Begründung enthält, ausgedrückt werden muß, und die Konkretisierung oder Bestimmung der Dreidimensionalität als des Ausdrucksbereichs der Malerei. Die Gestaltung von Raum in der Malerei kann nur erreicht werden, indem man die Zweidimensionalität der Oberfläche gegen die Dreidimensionalität des natürlichen Raums aufwiegt.

Der physiologische und der geometrische Ausdruck von Raum dürfen jedoch nicht miteinander verwechselt werden. Die Übersetzung der Dimension der Tiefe auf die plane Oberfläche wird durch den Ausgleich zwischen Raum und Oberfläche erreicht. Gegenüber Adolf von Hildebrand, der die zentralen Elemente der Gestaltung von Form ausgearbeitet hatte, zeigt Raphael, daß es zahlreiche verschiedene Arten von Form gibt und daß Form a posteriori ist. Durch die 'Balance' mit der Oberfläche wird der Raum zur Funktion, die selbstschaffend ist und ihr eigenes Leben aufweist.

Entgegen skeptischen und destruktiven Argumentationen betont Raphael, daß es möglich sei, ein Kunstwerk zu bewerten. Um ein Kunstwerk zu bewerten, muß man seine Stellung im Verhältnis zur absoluten Schöpfung und, innerhalb ihrer eigenen Ebene der Schöpfung, der Kunst als solcher, einschätzen. Der auf der Schöpfung basierende Wertungsmaßstab ermöglicht auch ein Verständnis des instrumentellen Wertes der Kunst, ebenso wie ihrer Autonomie.

Der Künstler, jenes groteske Bündel von Kontrasten, ist das schöpferische Wesen, das uns aus der Verzweiflung des Skeptizismus und dem Quietismus der Religion treibt und folglich eine wahrhaft menschliche Existenz ermöglichen kann.

¹⁾ Handschriftliches Manuskript von Raphaels Autobiographie. Claude Schaefer-Archiv, Paris.

²⁾ Max Raphael, Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet. In: Deutsche Kunst und Dekoration 38, S.57-62, S.131-141.

³⁾ M. R. Schönlank, Der Sonderbund in Düsseldorf. In: Nord und Süd, Jg. XXXV, H.135, S.154-157.

⁴⁾ Wilhelm Niemeyer, Kunsthistoriker. Seit 1905 unterrichtete er als Dozent an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. In der von ihm veröffentlichten Denkschrift des Sonderbunds, "Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei und Gegenwart", betont Niemeyer: "Der Neo-Impressionismus ist der Akt des Übergangs von der objektiv bedingten zur subjektiv gestalteten Farbharmonie. Braque, Derain und Vlaminck sind die Erfinder einer neuen dekorativen Landschaftsform.

Purrmann, Kirchner, Schmidt-Rottluff haben, als Reaktion auf Cézanne und van Gogh, die Vitalität des seelischen Sehens zum Postulat der modernen Kunst erhoben und den Irrealismus, den seelischen Absolutismus der Malerei, proklamiert. Der Begriff Malerei wird wieder identisch mit dem Begriff vom Leben der Farben an sich." (Niemeyer, op.cit. passim).

⁵⁾ Vgl. Anm. 3 sowie Magdalena M. Moeller, Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf. Köln, Rheinland-Verlag, 1984.

⁶⁾ M.R. Schönlank, Die Weltstadt Berlin. In: Nord und Süd, Jg. XXXV, H.135, S.506-509.

⁷⁾ Karl Scheffler, Berlin. Erich Reiss Verlag, Berlin, 1910.

⁸⁾ Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt (Hrsg.), Georg Simmel und die Moderne, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1984.

⁹⁾ Georg Simmel, Philosophische Kultur. Leipzig, Alfred Kröner, ²1919. François Léger, La Pensée de Georg Simmel. Paris, Edition KIMÉ, 1989.

¹⁰⁾ Wassily Kandinsky in einem Brief an Franz Marc vom 2.10.1911: "Heute hatten wir einen 2 Stunden Besuch des Herrn Schönlanke [...] er will über Künstlerpsychologie schreiben."

¹¹⁾ M.R.Schönlank, Weiß und Schwarz. In: Nord und Süd, Jg. XXXV, Bd.136, H.423, S.241-244.

¹²⁾ M.R.Schönlank, Die Neue Sezession. In: Nord und Süd, Jg. XXXV, Bd.137, H.427, S.70-73.

¹³⁾ A.R.Schönlank (sic), Die Neue Malerei. Neue Sezession. In: Der Sturm, Jg.1911, H.585, S.463f.

¹⁴⁾ Siehe auch Karl Scheffler, Zur 3. Ausstellung der Neuen Sezession. In: Kunst und Künstler, Berlin, IX.Jg., 1911, S.364.

Donald E.Gordon, Expressionism: Art and Idea, Yale University Press 1987, S.93.

"But Raphael's remarks actually describe as much a Fauve as a Post-Impressionist point of view. And the art of such prominent Neue Sezession exhibitors as Cesar Klein, Georg Taffert and Lasar Segal would readily fit this generic description. Still, it is the Neue Sezession leader Max Pechstein, who had extensive experience with decorative wall painting and even stained glass windows, to whom Raphael's words most directly apply."

¹⁵⁾ M.R.Schönlank, Malerei und Persönlichkeit. In: Die Aktion, Jg.I, H.31, Sp.974 - 979.

¹⁶⁾ *ibid.*

¹⁷⁾ *ibid.*

¹⁸⁾ *ibid.*

¹⁹⁾ Gilles Deleuze, Le Bergsonisme. Paris, PUF, ³1989.

²⁰⁾ Georg Simmel, Hauptprobleme der Philosophie. Berlin, Walter de Gruyter & Co, ⁶1927.

²¹⁾ M.R.Schönlank, "Lieber Herr Pechstein!" In: Pan, Jg.II, H.25, S.738-739.

RON MANHEIM

MAX RAPHAEL VOR MAX RAPHAEL

'M. R. SCHÖNLANK' UND DIE FRÜHESTE EXPRESSIONISMUSTHEORIE IN DEUTSCHER SPRACHE*)

Im Jahr 1914 wurde das Wort *Expressionismus* zum ersten Mal als Titel eines Buches verwendet.¹⁾ Der Autor, Paul Fechter, zu jener Zeit ein engagierter Fürsprecher der neuesten Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst, bemühte sich darin, Expressionismus, Kubismus und Futurismus als historisch berechnete, den Impressionismus ablösende 'Gegenbewegungen' dem Publikum verständlich zu machen. Obwohl der Buchtitel suggeriert, daß mit ihm, als Oberbegriff, alle diese neuen Kunstströmungen gemeint seien, wird im Text selber der Expressionismus als eigentlich deutsches Phänomen von den beiden anderen Richtungen getrennt.²⁾ Indem er diesen Begriff auf die neue, expressive Kunst anwendete, die vor allem im deutschsprachigen Teil Europas zu Hause sein sollte - Fechter verwies auf die "gotische Seele" und auf einen "Trieb [...], der in der germanischen Welt von je wirksam gewesen" sei³⁾ - lieferte er einen wichtigen Beitrag zur Festigung der auf den Ideen Wilhelm Worringers aufbauenden völkerpsychologischen Betrachtungsweise,⁴⁾ die von Anfang an bei der Diskussion um den Begriff Expressionismus und seinen Inhalt eine wesentliche Rolle gespielt hatte.⁵⁾ Über viele Jahre sollte sie die deutschsprachige Expressionismustheorie und -kritik dominieren, und selbst heute noch bildet sie eine wesentliche Komponente in der Literatur zur expressiven bildenden Kunst aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet.⁶⁾

Die Diskussion um den Expressionismus setzte 1911 ein, als eine Reihe von Werken junger französischer Künstler, von denen die meisten zuvor zum Fauvismus gehört oder ihm nahegestanden hatten, auf einer Ausstellung der Berliner Secessions unter der Gruppenbezeichnung 'Expressionisten' dem Publikum vorgestellt wurde.⁷⁾ Bereits im gleichen Jahr

kam in der deutschen Kunstkritik der Gedanke auf, daß die expressive Sprengung bildkünstlerischer Traditionen vor allem eine deutsche oder germanische Angelegenheit sei.⁸⁾ Die ursprüngliche, eher kosmopolitische Anwendung des Begriffs hatte in der folgenden deutschsprachigen Kunstliteratur kaum noch eine Chance.⁹⁾

Hätte ein deutscher Autor sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt mit einer nicht auf völkerpsychologischen Prämissen gegründeten Theorie der neuen Kunst an ein größeres Publikum gewandt, so wäre die weitere Entwicklung einer solchen Richtung in der damaligen zeitgenössischen Expressionismus-Apologik vielleicht möglich gewesen. Ein wichtiger Ansatz findet sich zwar in der von Ludwig Coellen 1912 veröffentlichten Schrift "Die neue Malerei"¹⁰⁾, die ein "Die Expressionisten" genanntes Kapitel enthält, in dem nebeneinander Künstler wie Derain, Pechstein, Mense, Mogilewsky¹¹⁾ und Marc genannt werden. Als Grundlage einer weiterführenden theoretischen Legitimierung der neuen Kunst eignete sich Coellens Buch jedoch kaum, da der Autor die nachimpressionistischen Richtungen lediglich als Phänomene einer romantischen Übergangsphase zwischen dem jüngst vergangenen impressionistischen "Naturalismus" und einem neuen, als "Zusammenschluß der beiden ersten Phasen" zu erwartenden Klassizismus auffaßte.¹²⁾

DIE UNVERÖFFENTLICHTE

EXPRESSIONISMUS-MONOGRAPHIE VON 1911

Einen völlig anderen Beitrag zur Entwicklung eines nicht national gefärbten Schrifttums über den Expressionismus in der bildenden Kunst hätte das bereits 1911 vorliegende Buchmanuskript Max Raphaels liefern können, das damals unter dem Titel "Expressionismus" erscheinen sollte. Am 24. Mai 1911 teilte Raphael dem Verleger Reinhard Piper schriftlich mit, er werde ihm das Manuskript eines "Expressionismus" genannten Buches "nach der Vollendung" einsenden.¹³⁾ Wie aus einer anderen Quelle hervorgeht, hatte er dem Verleger bereits Proben seines Textes zur Verfügung gestellt¹⁴⁾,

woraufhin Piper ihm in einem wahrscheinlich verlorengegangenen Brief vom 22. Mai sein grundsätzliches Interesse bestätigt und die Bedingungen einer etwaigen Veröffentlichung in seinem Verlag mitgeteilt haben mag.¹⁵⁾

Daß Raphael 1911 ein Buchmanuskript fertigstellte, gehört zu den längst bekannten Tatsachen aus seiner Biographie.¹⁶⁾ Es wurde bisher allgemein als erste Fassung seines 1913 in erster Auflage erschienenen Buches "Von Monet zu Picasso" angesehen, das aus einer gründlichen Überarbeitung des Textes von 1911 entstanden sei. Die Frage, wie gründlich diese Überarbeitung, wie groß der Unterschied zwischen beiden Buchfassungen war, wurde bislang nicht erörtert, wohl hauptsächlich wegen der mangelhaften Quellenlage.

Der kürzlich entdeckte Raphael-Brief mit dem Titel des geplanten Buches sowie der Fund einer Reihe bisher unbekannter Aufsätze aus den Jahren 1910 und 1911 erlauben es, die sogenannte 'erste Fassung' seines Buches "Von Monet zu Picasso" als eine erste theoretische Begründung des Expressionismus in deutscher Sprache zu betrachten und den Inhalt seiner Theorie und deren Entstehung zu rekonstruieren.¹⁷⁾

Hatte Max Raphael in "Von Monet zu Picasso" für die zeitgenössischen Expressionisten kaum noch ein gutes Wort übrig, so muß das im Manuskript von 1911 ganz anders ausgesehen haben. Mit den allerorts an der neuen subjektiven Expressivität sich orientierenden Künstlern ging er 1913 hart ins Gericht: "Eine Kunst, die sich zu diesem egozentrischen Subjektivismus verdammt, verurteilt sich damit zu einer völligen Armut, weil nicht der Inhalt gilt, sondern nur die geistige Funktion [...]"¹⁸⁾ Was den emotionalen Ausdruck betrifft, kennzeichne sich die neue Tendenz durch "ein Gemisch aus Lyrik und Pathos"; inhaltlich bilde sie "eine Skala von den niedrigsten Instinkten zu mystisch-somnambuler Geistigkeit"; "Mannigfaltigkeit" verkehre sich in ihr zu "Willkür".¹⁸⁾

Diese Äußerungen verraten nicht das Geringste von seiner ehemaligen begeisterten Unterstützung der Künstler der Neuen Secession, die 1910, nach ihrer Ausjurierung bei der Sommerausstellung der Berliner Secession, diesem Verein um Max Liebermann, Lovis Corinth und dem Kunsthand-

ler Paul Cassirer den Rücken gekehrt und eine eigene Ausstellungsgruppe gebildet hatte.²⁰⁾ Damals, im Frühjahr 1911, wertete Raphael sie in der von Arthur Roessler herausgegebenen Zeitschrift "Bildende Künstler" als die "besten der jungen Künstler, die hoffnungsvollen Träger einer entwicklungs-fähigen Zukunft", und in den wichtigsten Mitgliedern dieser Gruppe - Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Nolde - erkannte er die "Träger des neuen Stilgedankens".²¹⁾

DIE FRÜHEN AUFSÄTZE: 1910 - 1913

Zu diesem Zeitpunkt war Raphael bereits seit einem Jahr mit einer Reihe von Ausstellungsbesprechungen, Rezensionen und einem Katalogvorwort als Publizist hervorgetreten.²²⁾ Anfangs in der ab 1907 von Ludwig Thoma, Hermann Hesse, Albert Langen und Kurt Aram herausgegebenen Zeitschrift "März", einer "Halbmonatsschrift für deutsche Kultur", dann in "Nord und Süd", einer seit 1877 erscheinenden "Deutschen Monatsschrift", in der um 1910 auch Kunsthistoriker und -kritiker wie Richard Hamann, Julius Elias, Max Osborn, Curt Glaser und Alfred Gold zu Wort kamen, des weiteren in Herwarth Waldens Zeitschrift "Der Sturm" und 1911 im Katalog der dritten Ausstellung der Berliner Neuen Secession. Nur sein erster Aufsatz war unter seinem eigenen Namen erschienen, allerdings um den Namen seines Geburtsortes Schönlanke erweitert; unter den sonstigen Texten stand das Pseudonym M. R. Schönlank. Später sollten dann weitere Aufsätze in "Nord und Süd", zwei Beiträge in Franz Pfemferts "Aktion", einer im "Sturm" und in den Jahren 1912 und 1913 je ein Aufsatz in der von Paul Cassirer (neu-)gegründeten Zeitschrift "Pan" folgen, alle unter dem gleichen Pseudonym, bis er schließlich mit "Von Monet zu Picasso" wieder unter seinem eigenen Namen an die Öffentlichkeit trat.

In den frühen Aufsätzen beschäftigte sich Raphael mit einer Reihe unterschiedlicher Themen. Die meisten waren der zeitgenössischen bildenden Kunst gewidmet. Daneben rezensierte er sowohl Kunstbücher als auch schöngeistige Literatur, besprach drei in deutscher Übersetzung erschienene Werke

des französischen Philosophen Henri Bergson und machte einen Versuch auf dem Gebiet der literarischen Skizze.

AMERIKA: EIN MATERIALISTISCHER ANSATZ

Raphaels Hang, seinen intellektuellen und ästhetischen Erfahrungen einen breiten theoretischen Hintergrund zu verschaffen, äußerte sich bereits im ersten von ihm bekannten Aufsatz, einer ausführlichen Besprechung der im Frühjahr 1910 im Gebäude der Akademie der Künste in Berlin gezeigten 'Amerikanischen Ausstellung'.²³⁾ Nach einem merkwürdigen, einführenden Abschnitt über eine kreisförmige, sich nach dem Lauf der Sonne richtende Verbreitung der Kulturen über die Erde, und einigen weiteren, teils höchst spekulativen kulturphilosophischen und kunsthistorischen Umwegen, bei denen er u. a. die Loslösung der Kunst von ihren ursprünglichen Zweckbindungen erörtert, kommt Raphael in diesem Aufsatz zu einer Bewertung der bildenden und literarischen Kunst der jüngsten Vergangenheit, des Impressionismus, als einer 'Kunst für die Künstler': "Hinter dem Wust von Bildern und Büchern birgt sich einsam, für *die* ganz wenigen geschaffenen, die alle Sinne bis zur feinsten Faser ausgebildet haben, *l'art pour l'art*. Die Kunst ohne Zweck, die Kunst ohne Nützlichkeit, die einzige Kunst unserer Zeit." In den wichtigsten Vertretern dieser Kunst, Monet, Stefan George und Nietzsche, sieht er eine 'Aristokratie', "die sich gegen die neue Form der Demokratisierung wehrt: gegen die des Wirtschaftslebens und alle daraus entspringenden Kunstformen".²⁴⁾

Dann erst findet er zum eigentlichen Thema seines Aufsatzes: die amerikanische Kunst. Zwar entdeckt er auf der Berliner Ausstellung nur schwache Nachahmungen europäischer, vor allem französischer Kunstströmungen, gerade von der amerikanischen Kunst erwartet er jedoch eine grundsätzliche Erneuerung. Amerika, das Land, "in dem die Demokratisierung des Wirtschaftslebens die reinsten Formen auf allen Gebieten gezeigt hat: in der Befriedigung der täglichen Bedürfnisse, in den Organisationen und so weiter"²⁵⁾, werde das Aufkommen einer neuen Kunst ermöglichen. In den schwa-

chen, uneuropäischen Nachahmungen beobachtete er eine Ablehnung der europäischen Dekadenz, eine "sichere Stärke der künstlerischen Empfindung, die auf ganz andre Dinge gerichtet ist: auf das Schaffen ganz neuer, den Europäern fast fremder Werke". Dabei handelte es sich seines Erachtens um "Formen, die sich neu an neuen Bedürfnissen entwickeln".²⁶⁾ Diese materialistische Sicht, die wohl auf seine Auseinandersetzung mit den 'Kathedersozialisten' Adolf Wagner und Gustav von Schmoller zurückzuführen ist, deren Vorlesungen er 1908 in Berlin gehört hatte, sollte in seinen frühen Schriften nicht wieder auftauchen. Mit dem Impressionismus jedoch, dieser von allen Zwecken losgelösten, dekadenten, aber auch 'sublimen' Kunst²⁷⁾, sollte er sich von nun an beim Versuch einer theoretischen Begründung der nachimpressionistischen Kunst immer wieder beschäftigen.

KLASSIZISMUS UND IMPRESSIONISMUSKRITIK

Im zweiten Aufsatz, der einige Wochen später, Anfang August 1910, und nun erstmals unter dem Pseudonym M. R. Schönlink, erschien, findet sich bereits der Kern jener Idee eines jeder menschlichen Aktivität zugrundeliegenden 'schöpferischen Triebs', die er 1913 in "Von Monet zu Picasso", als Ergebnis einer kritischen Auseinandersetzung mit der Kantischen Erkenntnistheorie zur Grundlage seiner Ästhetik machen sollte.²⁸⁾ 1910 fehlte aber noch die philosophische Grundlage. Raphael beschränkte sich darauf, "jedes menschliche Bemühen, selbst das rein materielle" aus dem Versuch zu erklären, das Chaos zu überwinden, dem sich der Mensch gegenübergestellt sehe, der "die Grenze des naiven Erlebens überschritten hat". Die Kunst deutete er in diesem Zusammenhang als "das Gestalten dieses chaotischen Spieles mit den ihr eigenen spezifischen Mitteln".²⁹⁾ Damit gestand er der Kunst einen relativ autonomen Bereich der Wirklichkeitsaneignung zu, ein Gedanke, der eng an die Theorie der 'autonomen Welten' Georg Simmels anschließt, bei dem Raphael 1908 in Berlin studiert hatte.³⁰⁾

Auch ein zweiter Aspekt des Buches von 1913 findet

sich bereits in diesem frühen Aufsatz, nämlich die Überzeugung, daß nicht die Erklärung der fertigen Werke eine grundsätzliche und wissenschaftlich fundierte Einsicht in das Phänomen Kunst ermöglicht, sondern einzig und allein die Frage nach deren Entstehungsprozeß: "Man wird den Nerv eines Kunstwerkes erfassen, wenn man sagen kann, wie der Künstler der Natur, dem Ablauf der Bilder gegenüber tritt, wie sie sich in seiner Phantasie spiegelt, wie er sie konzipiert und mit seinen Mitteln formt."³¹⁾

Noch ein drittes Element des späteren Buches kommt hier zum Ausdruck und zwar sein von damaligen Rezensenten mit Verwunderung registrierter oder sogar mit Hohn bedachter Klassizismus,³³⁾ die Überzeugung, das höchste Ideal sei in einer Art absoluten, klassischen, nur dem Genie zugänglichen Harmonie beheimatet. Folgerichtig wählte Raphael denn auch 1913 in "Von Monet zu Picasso" den großen Klassizisten Poussin zum Maßstab, an dem die neue Kunst zu messen sei. Namentlich die 1910 auf der Großen Berliner Kunstausstellung gezeigten Kartons von Puvis de Chavannes hatten ihn in dieser Hinsicht tief beeindruckt: "Die gigantisch überragende Persönlichkeit und das Genie des Meisters allein konnten die griechischen Elemente zu solcher Poesie und Monumentalität, zu einem eigenen, persönlichen Charakterausdruck verarbeiten." Und diesen hymnischen Zeilen fügte er noch hinzu: "Vielleicht ist dies die Erfüllung."³³⁾ Für die Künstler der eigenen Zeit sei dieses Ideal noch nicht erreichbar: "Aber sicher ist, daß wir nur auf einem noch langen Wege in geduldigem Schaffen das Ziel erreichen können. Dann werden die Stürmer von heute die anerkannten Meister sein."³⁴⁾ Dieses Ziel erblickte er anscheinend in einem Zusammenspiel der bei Puvis beobachteten Elemente 'Poesie', 'Monumentalität' und 'persönlicher Charakterausdruck', die man vielleicht übersetzen darf als eine in der Einheit von Form und Inhalt begründete Stimmungsqualität, eine allgemeingültige Gestaltung und eine im Werk erkennbare, diese Allgemeingültigkeit nicht beeinträchtigende, unverwechselbare Individualität des Künstlergenies. Namentlich die beiden letzten Elemente sollten 1913 seine Ablehnung der nur-subjektiven

Expressionisten begründen, und bereits 1910 warnte er, daß der Einzelne niemals den 'Zeitstil' werde schaffen können,³⁵⁾ den Raphael selber offenbar herbeiwünschte.

Neben der Gefahr eines allzu großen Subjektivismus nannte er in diesem Aufsatz auch die einer völligen Verselbständigung der künstlerischen Mittel, die Gefahr des reinen Formalismus: "Werden aber diese Mittel zum Selbstzweck, so erstarren sie im Dekorativen." Seltsamerweise bringt Raphael aber gleichzeitig den jüngsten Künstlern, bei denen er als Zielsetzung die Erschaffung einer 'Dekoration' erkennt, viel Verständnis entgegen: "Sie wollen die Gesetze zur Füllung ihrer Fläche nicht aus dem Objekt, sondern aus der Mauer und ihrer Stimmung. Aus einem Spiel von geschlossenen Farbflächen und Linien soll eine Dekoration geschaffen werden."³⁶⁾

In diesem Bestreben erblickt er den Grund des Konflikts zwischen der Leitung der Berliner Secession und den 'Zurückgewiesenen', die sich gerade in der Neuen Secession zusammengeschlossen und mit einer ersten Ausstellung dem Publikum vorgestellt hatten. Offensichtlich hatte er zur Zeit dieser Ausstellungsbesprechung bereits die Bekanntschaft Max Pechsteins gemacht, des Brücke-Künstlers, der führend an der Gründung der Neuen Secession beteiligt gewesen war. Der Schlußsatz dieser langen Ausstellungsbesprechung, in der die Sommerausstellung der Berliner Secession die wichtigste Rolle spielte - namentlich auf die dort gezeigten Arbeiten von Max Liebermann und Wilhelm Trübner ging Raphael ausführlich ein -, schloß an die Bemerkung über die Neue Secession an und lautete: "Das stärkste Talent ist Pechstein. Wir werden warten müssen, was er uns bringt."³⁷⁾

Die Impressionismuskritik des ersten Aufsatzes hatte sich in diesem zweiten Text zu einer eingehenden Betrachtung des 'impressionistischen Menschen' gewandelt. Drei Elemente machten für ihn dessen Wesen aus. Zunächst charakterisierte eine außerordentliche Sinnesempfänglichkeit den impressionistischen Künstler: "Man sieht neue Nuancen im Spielen des Lichtes, die subtilsten Abstufungen der Farben, man empfindet neue Reize im räumlichen Neben- und Hinter-

einander, man erlebt die leisen Bewegungen, die unhörbaren Töne." Auch sei der Impressionist gekennzeichnet durch sein Gefühl der 'passiven Relativität': "Das Gefühl der Relativität nimmt dem heutigen Menschen den christlichen Standpunkt als den Mittelpunkt des Seins, als den Zweck aller Dinge. Er fühlt sich gemäß der naturwissenschaftlichen Erkenntnis nur als ein gleichwertiges Glied neben den andren Organismen der Natur, er empfindet sich nur unter ihren Bedingungen und in Beziehung zu ihnen und nicht mehr für sich."³⁸⁾ Diesem Gefühl oder dieser Haltung stehe aber ein "Bedürfnis nach Superiorität" entgegen, das dem den Menschen auszeichnende Wissen entspringe: "Der Mensch weiß sein Wissen. Das gibt ihm eine Überlegenheit."³⁹⁾ Nur verunsichere, bedrohe das Bewußtsein der Relativität gleichzeitig dieses Superioritätsgefühl.

Anscheinend steckt hinter dieser Konstruktion der Widerspruch zwischen der Bewunderung, die Raphael für die großen Meister des Impressionismus empfand, und seiner grundsätzlichen Infragestellung der bleibenden Gültigkeit ihrer Errungenschaften. Einerseits lobte er ihre Werke: "Im Zurückgehen auf die Anschauung sehe ich den grundlegenden Wert dieser Malerei, die aus der naturalistischen Wiedergabe der Erscheinung eine allgemeine Stilidee entwickelt hat."⁴⁰⁾ Andererseits konnte ihn die Erscheinungsform dieser 'Stilidee' aber nicht befriedigen. Das Ideal wäre eher in der Nähe von Puvis de Chavannes zu finden, und die neuesten Tendenzen, wie er sie unter anderem bei den jüngsten Künstlern der Neuen Secession beobachtete, schienen ihm von einem Suchen in der richtigen Richtung zu zeugen.

RAPHAELS ERSTE VERTEIDIGUNG DER 'JÜNGSTEN BESTREBUNGEN'

Anknüpfend an seinen Hinweis auf das Dekorative in der neuesten Kunst, nun aber gänzlich ohne den kritischen Ton des zweiten Aufsatzes, formulierte Raphael im Herbst 1910 den ersten Ansatz zu einer Theorie der zeitgenössischen Avantgarde, und zwar in einer Besprechung der Ausstellung

des Sonderbundes, die von Mitte Juli bis Anfang Oktober in Düsseldorf stattgefunden hatte.⁴¹⁾

Die Ausstellung zeigte neben den reichlich vertretenen 'Sonderbündlern' Max Clarenbach, August Deußner und Julius Bretz vor allem die Vertreter der neuesten Bestrebungen in der Malerei, wobei nur der Kubismus noch außerhalb des Blickfeldes blieb. Aus Frankreich waren die Fauvisten mit u.a. Derain, Friesz, Vlaminck und Van Dongen gut vertreten, und auch von Braque wurden zwei fauvistische Bilder gezeigt. Unter den deutschen oder in Deutschland ansässigen Künstlern fielen vor allem Kandinsky und Jawlensky auf, aber auch die Vertreter der Künstlergruppe Brücke erregten Aufsehen. Matisse erstaunte das Publikum mit einem Bild aus seiner jüngsten Schaffensphase, einer stark stilisierten und flächenhaft ausgearbeiteten Aktdarstellung. Aus dem Kreis älterer Künstler waren u.a. noch Max Liebermann, als Ehrenmitglied des Sonderbundes, und die Franzosen Signac, Bonnard, Vuillard und Denis vertreten. Von Picasso zeigte die Ausstellung schließlich noch ein 'Junges Mädchen', ein nicht näher identifizierbares Bild aus seiner vorkubistischen Zeit.⁴²⁾

Für Max Raphael war diese Ausstellung der Ort, wo dem Impressionismus "die jüngsten Bestrebungen der modernen französischen Malerei" entgegengehalten wurden. Um diese näher charakterisieren zu können, griff er zunächst wieder auf seine Darstellung des Impressionismus zurück: "Der Impressionismus ist eine die Natur nachschaffende persönliche Haltung dem Kosmos gegenüber; und zwar unter Betonung der beweglichen Elemente von Licht und Luft durch einen tiefen einfühlenden und sensiblen Charakter."⁴³⁾ Sein Gegenpart, die "neue Malerei", sei eine bewußt flächenhafte, die dem Impressionismus jedoch viel verdanke: "eine Dekoration, gewonnen aus den durch den Impressionismus erworbenen Farbenanschauungen". Diese neue Dekorativität sah Raphael in diesem Aufsatz dann in positiver Weise mit einem weitgehenden Subjektivismus verbunden: "Damit ist gesagt, daß die Natur jeden gegenständlichen Wert verliert, und daß die in Farben schaffende Phantasie des Künstlers eine unbeschränkte, zügellose Freiheit gewinnt."⁴⁴⁾ So legt er den

Grundstein zu seiner zumindest für die nächsten anderthalb Jahre gültigen Expressionismustheorie, die er allerdings erst zu einem etwas späteren Zeitpunkt mit diesem Begriff in Verbindung bringen sollte.

Die Aktdarstellung von Matisse bot ihm die Gelegenheit, das neue Konzept näher zu beschreiben: "Das Bild ist nicht mehr eine Fülle scheinbar willkürlich gesetzter Farbpunkte oder -flecken, sondern wird in zwei oder drei große Farbflächen aufgeteilt. Die künstlerische Kraft äußert sich in dem Rhythmus, in dem die Flächen gegeneinanderstehn und in dem die Körper auf sie gesetzt sind; dann in der Abstimmung der Farben, die einen besonderen Klang haben müssen, da man sie in großen Flächen sehn muß."⁴⁵⁾ Zusammenfassend versucht er dann den Kern dieses neuen Kunstkonzeptes folgendermaßen zu treffen: "Man will eine Form, aber nicht die natürliche, sondern die subjektiv-dekorative."⁴⁶⁾ Mit diesem Begriff des 'Subjektiv-Dekorativen' brachte er die Spannung zwischen dem Subjektiven und dem Gemeinverständlichen auf einen Nenner, die den Hauptbestandteil seiner Expressionismus-Theorie bilden sollte.

DIE ERSTE EXPRESSIONISMUS-THEORIE IN DEUTSCHER SPRACHE: 'DEKORATIVER IMPRESSIONISMUS'

Ohne Zweifel war es die mit Pechstein angeknüpfte persönliche Beziehung, die dazu führte, daß Raphael für den Katalog der dritten Ausstellung der Neuen Secession, die im Februar 1911 in der Galerie Maximilian Macht in Berlin eröffnet wurde, ein Vorwort verfaßte.⁴⁷⁾ Auch hier skizziert er wieder den Impressionismus als Grundlage der neuesten Entwicklungen, die er, zurückgreifend auf eine Formulierung in seinem vorhergehenden Aufsatz, folgendermaßen charakterisiert: "Eine Dekoration, gewonnen aus den Farbenanschauungen des Impressionismus: das ist das Programm der jungen Künstler alle Länder [...]." Anders als in seinem früheren Text vertritt er in diesem Katalogvorwort deutlich die Ansicht, daß die neue Kunst, verglichen mit dem Impressionismus, eine höhere Stufe der künstlerischen Entwicklung

ausmache: "Man schuf eine Reihe sehr wertvoller Exerzitien in einer neuen, vielfältigen Ausdrucksform, mußte aber einer späteren Generation überlassen, mit diesen Mitteln in einer größeren Freiheit vom Objekt die große Dekoration zu schaffen [...]"⁴⁸⁾

Einige Monate bevor Wilhelm Worringer sein bekanntes Plädoyer für die neue Avantgarde einschließlich der 'jungpariser Synthetisten und Expressionisten' abfaßte,⁴⁹⁾ und zu einer Zeit, als er selber aller Wahrscheinlichkeit nach bereits weit mit seinem 'Expressionismus'-Buchmanuskript vorangekommen war, formulierte Raphael in diesem Katalogtext, in einer Synthese der subjektivistischen Einstellung der Brücke-Künstler, wie sie in deren Manifest von 1906 zum Ausdruck gekommen war,⁵⁰⁾ und der von Matisse 1908 in seinen "Notes d'un peintre" vorgetragenen Idee einer "dauerhaften Interpretation der Wirklichkeit",⁵¹⁾ die erste Expressionismus-Theorie in deutscher Sprache, hier allerdings noch unter der Bezeichnung "dekorativer Impressionismus".⁵²⁾

Der Begriff 'Dekoration' hatte hier noch einen weihvollen, den großen Idealen des Jugendstils entlehnten Klang, der nun aber mit dem Finden von allgemeingültigen Formen bei der zweidimensionalen Erfassung individueller Wirklichkeitserfahrungen verknüpft wurde: Die jungen Künstler "wollen nicht mehr die Natur in jeden ihren flüchtigen Erscheinungsformen wiedergeben, sondern die persönlichen Empfindungen von einem Objekt derartig verdichten, zu einem charakteristischen Ausdruck zusammenpressen, daß der Ausdruck ihrer persönlichen Empfindung stark genug ist, um für ein Wandgemälde auszureichen". Es gehe in der neuen Kunst um die Verknüpfung von persönlichem Gefühlsausdruck und dekorativ-monumentalen Qualitäten, wobei der Linie eine ganz neue Funktion zuteil werde: "Diese Farbflächen vernichten nicht die Grundlinien der dargestellten Gegenstände, vielmehr wird die Linie bewußt als Faktor wieder angewandt, nicht formausdrückend, formbildend, sondern formumschreibend, einen Empfindungsausdruck bezeichnend und das figürliche Leben an der Fläche heftend." Dementsprechend sah Raphael die wirklichkeitsnachbildende Funktion

der Malerei als gänzlich verschwunden: "Schon dadurch, daß alles Gegenständliche in der Fläche bleibt, wird seine Realitätsbedeutung völlig negiert. Ein jedes Objekt ist nur Träger einer Farbe, einer Farbenkomposition und das gesamte Werk zielt nicht auf den Eindruck der Natur sondern auf den Ausdruck der Empfindungen."⁵³⁾ Allerdings meinte er damit keinen reinen, auf jede Figuration verzichtenden Formalismus, vielmehr hielt er nach wie vor an einer auf der Begegnung mit der gegenständlichen Welt basierenden Bildsprache fest.

Ungefähr gleichzeitig mit diesem Vorwort muß Raphael eine Anfang Februar in "Nord und Süd" veröffentlichte Besprechung der Winterausstellung der Berliner Secession geschrieben haben.⁵⁴⁾ Namentlich über die jungen Künstler weiß er darin nicht viel Gutes zu berichten. Er nimmt sogar die von ihm beobachteten Unzulänglichkeiten in den Arbeiten des Zeichners und Graphikers Rudolf Großmann zum Anlaß, seinen nicht vertretenen Freund aus dem oppositionellen Lager, Max Pechstein, zu loben: "[...] die Intensität in der Erfassung des Objekts und die Gefügigkeit der Hand ist bei Pechstein so weit überlegen, daß Großmann steif, flau, stammelnd erscheint."⁵⁵⁾ Diese Äußerung belegt, wie sehr Raphael an der Priorität der Objektdarstellung im künstlerischen Prozeß festhält, auch wenn die Wiedergabe nicht mehr das Ziel des Werkes bilden soll.

Ebenfalls um die gleiche Zeit formulierte er die besondere Qualität der neuen Kunst in der Zeitschrift "Der Sturm" als "rein malerische Dekoration".⁵⁶⁾ Mit sonst bei ihm nicht so oft anzutreffenden ekstatischen Wendungen pries er dort die in der Galerie von Paul Cassirer veranstaltete Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München: "Die künstlerische Energie verschiedenartigster Individuen. Ein großer Ausblick. Ein ungeheurer Strom von Lebenskraft, der unmittelbar auf den Beschauer überging, die Kraft der Augen und des Fassungsvermögens steigerte, hob, in einen seltenen Grad von Vitalität. Das ist unsere Kunst, das sind wir."⁵⁷⁾

Tatsächlich waren auf dieser Ausstellung die 'verschiedenartigsten' Künstler vertreten. Und es ist bezeichnend für

die damalige offene, begeisterungsfähige Haltung Raphaels, daß er auch in den stark abstrahierenden Werken Kandinskys, mit denen er hier konfrontiert wurde und denen er später eher mit großer Skepsis begegnen sollte, einen "Strom von Lebenskraft" erkannte.⁵⁸⁾

Wahrscheinlich erstmals stand Raphael auf dieser Berliner Ausstellung des Münchner Neuen Künstlervereins einigen kubistischen Werken gegenüber, unter denen Picassos heute im Art Institute von Chicago befindliche Zeichnung 'Frauenkopf' von 1909 wohl geeignet war, das größte Aufsehen zu erregen.⁵⁹⁾ Kurz darauf, bei seinem Paris-Aufenthalt im Frühjahr 1911, lernte er Picasso persönlich kennen, ebenso wie den bereits seit längerer Zeit von ihm bewunderten Matisse.⁶⁰⁾ Es sollte noch einige Zeit dauern, bis die Beschäftigung mit den Werken Picassos ihren Niederschlag in Raphaels kunstkritischen und -theoretischen Erörterungen fanden. Werke und Ideen von Matisse spielten jedoch von Anfang an eine wichtige Rolle bei der Herausarbeitung und weiteren Differenzierung seiner Expressionismus-Theorie.

MATISSE UND DER 'GEIST DES BILDES'

Anfang April 1911 formulierte Raphael seine Ideen über die neue Kunst noch einmal ausführlich in den Zeitschriften "Nord und Süd" und "Der Sturm", beide Male in einem der Neuen Secession gewidmeten Aufsatz. In der ersten Zeitschrift stützte er sich vor allem wieder auf die "Notes d'un peintre" von Matisse. Gleichzeitig betonte er hier den intellektuellen Aspekt der neuen Kunst als Überwindung der geistigen Passivität des Impressionismus: "Einer Passivität, die sich durch eine unerhörte Sensibilität aller Sinne charakterisiert, steht eine intellektuelle Aktivität gegenüber, die - die Nervosität der Sinnesempfänglichkeit bejahend - die Sinneseindrücke nicht reproduziert - der Wiedererweckung des Eindrucksgefühls wegen, sondern sie zu Ausdruckszwecken zu gestalten versucht."⁶¹⁾

Auch im "Sturm" erscheint das 'Expressionismus'-Konzept immer noch ohne den neuen Begriff: "Erst was die

sichtbare Erscheinungswelt an Empfindungen im Künstler auslöst, wird in einer farbigen Komposition zu gestalten gesucht, so daß die Natur wieder herausspringt, aber nicht als Erscheinungswert, als gesteigerte und geklärte Anschauung, als eine im Bildausschnitt zufällige Naturpsychologie, sondern unter völliger Vernichtung der Gegenstandsbedeutung als geschlossenes Bild ihres Wesens, ihres Charakters im Medium dieses Künstlers, als konzentrierter, abstrahierter Ausdruck.⁶²⁾ In diesem Aufsatz deutet sich bereits eine Abwendung von der bis dahin akzeptierten künstlerischen Subjektivität an, indem Raphael einerseits die "persönliche Hingabe" des Künstlers bei der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit akzeptiert, andererseits eine "unpersönliche Wiedergabe" fordert.⁶³⁾

Der Theorie von Matisse entnimmt er den Grundsatz, der Künstler dürfe die Natur nicht sklavisch abbilden, sondern er solle sie interpretieren und dem "Geist des Bildes" unterordnen.⁶⁴⁾ Dieses 'Unterordnen' bekommt bei Raphael den Charakter einer intellektuellen, verstandesmäßigen Bewältigung der vom Bildganzen gestellten Aufgaben. Andererseits betont er die Bedeutung der Linie als 'Ausdruckszeichen': "Sie ist nicht formbildend, formbezeichnend, sondern formumschreibend, Empfindung ausdrückend."⁶⁵⁾ Auch bei der näheren Erörterung des neuen Umgangs mit der Farbe findet sich hier neben der Hervorhebung einer neuen, intellektuellen "Ausbalancierung der Farbmassen", die auf eine Zurückdrängung des Persönlichen zugunsten einer ausgewogenen Ganzheit des Bildes hindeutet, die Überzeugung, in diesen "Quantitätsrechnungen" finde sich "eine Ausdrucksmöglichkeit der individuellsten und variationsfähigsten Art."⁶⁶⁾

Kurz nach dem Erscheinen dieser beiden Aufsätze wurde die Sommerausstellung der Berliner Secession eröffnet, in deren Katalog die anfangs erwähnten französischen Künstler als 'Expressionisten' vorgestellt wurden. Vielleicht brachte dies Raphael dazu, seinem ersten Buchmanuskript den Titel 'Expressionismus' zu geben. Die bis dahin einige Male verwendete Formel 'dekorativer Impressionismus' machte ja zu wenig die grundsätzliche Abkehr von der vorangegangenen

'Eindruckskunst' deutlich. Außerdem knüpfte die neue Bezeichnung unmittelbar an den Begriff 'Expression' an, der bei Matisse eine zentrale Rolle spielte.

Bevor Raphael im September 1911 seine kunsttheoretischen Überlegungen endlich unter dem Titel "Der Expressionismus" in der Zeitschrift "Nord und Süd" zusammenfaßte, fügte er Anfang August seinen bis dahin entwickelten Ideen einen weiteren Aspekt hinzu, und zwar in einem Aufsatz über Max Liebermanns Bild "Der barmherzige Samariter", das auf derselben Sommerausstellung der Berliner Secession gezeigt worden war, auf der die französischen 'Expressionisten' soviel Aufsehen erregt hatten.⁶⁷⁾ Nur aus einem Seitenhieb auf "eine Reihe fader sogenannter Expressionisten"⁶⁸⁾ geht hervor, daß Raphael zu dieser Zeit unter Expressionismus etwas ganz anderes verstand als das, was unter diesem Namen von den Künstlern Manguin, Friesz, Puy und Marquet, die er namentlich kritisierte, präsentiert wurde.

In einer glutvollen Sprache formulierte er in diesem Aufsatz den vor allem aus der Auseinandersetzung mit Matisse gewonnenen Gedanken eines logischen Ineinandergreifens zweier Elemente, nämlich des persönlichen, subjektiven Impetus des Künstlers und seiner freiwilligen Unterwerfung unter die Idee einer von ihm selber entwickelten Gesamtvorstellung. Wie in einem Manifest stellte er die neue Kunst dem Impressionismus gegenüber: "Nachdem der Impressionismus die Malerei aus den Fesseln einer phrasenvollen, konventionellen Akademie befreit und durch ein subtiles Studium der Natur die malerischen Darstellungsmittel bis zur virtuosenhaften Selbstherrlichkeit vervollkommen hat, stellt eine neue, gegenwärtige Künstlergeneration ein neues Ziel auf: das Bild."⁶⁹⁾ Der Impressionismus habe nur 'Bildfragmente' geschaffen: das wirkliche 'Bild' hingegen habe eine ganz andere Qualität: "Das Bild wird durch ein Ausgehen vom Ganzen gestaltet. Bevor der Künstler an die Niederschrift seiner Sensation gehen kann, muß diese sich in ihm solange gestaltet und geformt haben, bis aus der Fülle und Mannigfaltigkeit des Natureindrucks und der visuellen Vorstellung ein Ganzes geworden ist, ein Bild, das nun von sich aus, von

seinem Leben und Dasein jede einzelne Form bestimmt. Man muß sowohl die Natur wie sich selbst überwunden haben, man muß aus dem Zusammenspiel der beiden ein Drittes, ein Neues, noch nicht Vorhandenes gestaltet haben: das Bild, die klare, visuelle Gesamtvorstellung; man muß dieser Gesamtvorstellung nunmehr jede Naturform und jeden persönlichen Zusammenhang unterwerfen, um von ihr aus die motivische Berechtigung, Umformung oder Verwerfung zu ziehen."⁷⁰⁾

Deutlich kündigte sich hier das 1913 theoretisch begründete Konzept der 'absoluten Gestaltung' an, ein höchstes Niveau der Kunstproduktion, das erst durch eine an überpersönlichen künstlerischen Gesetzmäßigkeiten orientierte Begegnung zwischen Subjekt und Objekt erreicht werden könne. 1911 fehlte aber noch die erkenntnis- und produktions-theoretische Grundlage. Hier, wo er dem Impressionisten Liebermann seinen Freund Pechstein gegenüberstellt, lesen sich die Auffassungen über den Prozeß der schöpferischen Gestaltung bei den neuen Künstlern noch wie direkt aus der Anschauung der Werke und aus den Gesprächen mit Künstlern gewonnen: "Sobald er [der Künstler] die Sensation bis zu einer Gesamtvorstellung verdichtet hat, sobald sich in seinem Intellekt die Hauptmassen, Linien, Farben, Lichter geordnet haben, kann er mit freier Bewußtheit daran arbeiten, diesen Hauptträgern den stärkstmöglichen [sic] Ausdruck zu geben. Als Könnler wird er nun, nachdem sich das Erlebnis zwischen Bewußtsein und Unbewußtsein geformt hat, die klarste, nachdrücklichste und doch einfachste Wirkung gleichsam ausrechnen können."⁷¹⁾

'DER EXPRESSIONISMUS':

MATISSE, PICASSO, PECHSTEIN, PURRMANN

Einen Monat später, Anfang September 1911, erschien dann der Aufsatz mit dem Titel "Der Expressionismus".⁷²⁾ Einem von Lovis Corinth, dem neuen Vorsitzenden der Berliner Secession, in der Zeitschrift "Pan" veröffentlichten Angriff auf "Die neueste Malerei"⁷³⁾ stellte Raphael seine Verteidigung der Künstler Matisse, Picasso, de Vlaminck,

van Dongen, Pechstein, Purrmann, Erbslöh, Levy, Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff entgegen. Hier wird deutlich, was Raphael als Expressionismus-Apologet noch von dem späteren Theoretiker der 'absoluten Gestaltung' trennt. Das klassizistische Suchen nach dem Absoluten hinter der Erscheinungsform - er verweist auf Hildebrands "Problem der Form"⁷⁴⁾ - liegt ihm noch fern; absolute Werte, die ihm 1913 zum Maßstab werden sollten und für die dann im Schlußkapitel seines Buches Poussin zu einem über alles Historische erhobenen Repräsentanten wurde, erkannte er hier noch nicht an. 1911 waren es noch der Künstler und dessen zum 'Bild' gestaltete 'persönliche Empfindung', die den Kern seines Kunstbegriffes und seiner Expressionismus-Theorie ausmachten: "Für den modernen Künstler [...] 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."⁷⁵⁾

Obwohl unter den von Raphael namentlich genannten Expressionisten die Brücke-Künstler, die ja heute wegen ihrer direkten, impulsiven Pinselsprache als Vorfahren der 'heftigen Malerei' der achtziger Jahre gelten, einen bedeutenden Platz einnahmen, allen voran natürlich Pechstein, spielte eine an der Künstlerhandschrift direkt ablesbare Emotionalität in Raphaels Expressionismus-Konzept keine Rolle. Im Gegenteil: "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."⁷⁶⁾ Daß

dieser Gedanke sich nicht mit einer individuellen, sichtlich emotional gesteuerten Künstlerhandschrift und ebensowenig mit der abstrakten Formensprache eines Kandinsky vertragen konnte, liegt auf der Hand. Und er deutet bereits den Konflikt an, der letzten Endes zum Abschied vom Expressionismus führen würde.

ZWISCHEN UNIZITÄT DES INDIVIDUUMS UND 'ABSOLUTER GESTALTUNG'

Der Konflikt zwischen einer verabsolutierten Subjektivität und einem durch das als Medium auftretende genialische künstlerische Subjekt gestalteten Absoluten blieb in den Aufsätzen von 1911 noch ungelöst. Es handelte sich um einen Widerspruch, der - vor allem in der Spannung zwischen Anspruch und Werk - einen wesentlichen Aspekt der heute als expressionistisch betrachteten Kunst ausmacht. 1913 sollte Raphael, nunmehr gerichtet auf das Ideal der Ganzheitlichkeit, diesen Widerspruch nicht mehr mit seiner Auffassung einer den höchsten Normen entsprechenden Kunst in Einklang bringen können.

Im September 1911 traten diese beiden Pole, in zwei etwa gleichzeitig erschienenen Aufsätzen, noch einmal hervor. In einer Besprechung einiger Bücher von Henri Bergson betonte Raphael in "Nord und Süd" die religiöse, in Gott begründete Einheit alles künstlerischen Schaffens: "Nicht in Gedanken läßt Gott sich nachbilden, er ist keine in sich ruhende Idee, keine reine Form, er ist Bewegung, Werden, Wachsen. In der freien Tat der künstlerischen Phantasie, da ist er zugegen, da wiederholt sich in uns sein Schöpfungsakt."⁷⁷⁾ Hier kündigte sich die Norm der 'absoluten Gestaltung' an, die dem Künstler nahegelegte Verpflichtung, die eigene Freiheit aufzufassen als Pflicht des Genies, im Schöpfungsakt selber den höheren, nicht mehr im Subjektiven gründenden Gesetzen zu genügen. Um die gleiche Zeit erschien in der "Aktion" unter dem Titel "Malerei und Persönlichkeit" eine Polemik gegen Ernst Mach und Hippolyte Taine.⁷⁸⁾ Beim ersten sei das Ich zusammen mit allem anderen zu einer

bloßen "wogenden, zähen Masse" geworden; das Ich sei bei Mach "nur ein Name für die Elemente, die sich in ihm verknüpfen".⁷⁹⁾ Dem stellt Raphael den Künstler entgegen als 'höchsten Typus' des Menschen, der der beste Beweis sei, "daß die Persönlichkeit einen gegebenen Kern hat, der sich an den gegebenen Einflüssen als an seinen Widerständen gestaltet".⁸⁰⁾ Daß Raphael hier mehr im Sinn hatte als die Verteidigung der menschlichen Individualität, daß er hier vielmehr gleichzeitig auf die absolute Einmaligkeit des Individuums als höchste Instanz hinzielte, geht aus seiner Widerlegung der Milieutheorie Taines hervor, in der er "die Vergottung von nur beeinflussenden oder bedingenden Elementen" kritisierte. Auch hier ist der Künstler Hauptzeuge: "Was ihn mit den anderen Künstlern, was ihn mit seiner Zeit verbindet, ist in seinem Werke das Nebensächliche. Das Einmalige, Persönliche ist sein Eigentum, ist sein Werk, ist Geist, Schöpfung, ist neu und nie gewesen."⁸¹⁾

Im darauffolgenden Jahr, 1912, veröffentlichte Raphael nur einen einzigen Aufsatz.⁸²⁾ Es ist das Jahr seines zweiten Paris-Aufenthaltes, das Jahr, von dem er selbst im Rückblick schreibt, es habe ihm ein "Neues Erwachen [...] des sich zur Allgemeinheit erweiternden Selbstbewußtseins" gebracht.⁸³⁾ Es mag sich bei dieser Erweiterung vor allem um die Aueinandersetzung mit Bergson gehandelt haben, dessen Vorlesungen er 1912 in Paris hörte, und um die Entwicklung einer eignen Philosophie, mit der er seine kunstwissenschaftlichen Bestrebungen in Einklang bringen konnte. Nach seinen eigenen Angaben verdankte er den Anstoß zu diesem 'neuen Erwachen' ja dem neukantianischen Philosophen Richard Kroner,⁸⁴⁾ auf dessen Aufsatz über Henri Bergson im ersten Jahrgang der Zeitschrift "Logos" Raphael in seiner Bergson-Rezension vom September 1911 nachdrücklich hingewiesen hatte.⁸⁵⁾

Durch Bergson wuchs in diesem Jahr Raphaels Achtung vor Picasso, oder sollte man vielleicht sagen, daß er der grenzenlosen Bewunderung für diesen Künstler eine aus der Philosophie Bergsons gewonnene Legitimierung verlieh? Der Aufsatz von 1912 war die Reaktion auf einige kritische

Äußerungen Pechsteins über Picasso als einen "der Formensprache nachgrübelnden intellektuellen Geist", der mit "rhythmisch an- oder ineinander gefügten Flächen" nur einen "kubistischen Inhalt" male.⁸⁶⁾ Dieser Verkürzung der Intentionen Picassos stellte Raphael eine kaum zu übertreffende Lobeshymne auf dessen Genie entgegen, in die er Bergsons Ideen über die "ewig werdende Kontinuität des Lebens" und die "nie rastende Schöpfung"⁸⁷⁾ einfließen ließ: "Picasso [...] ist der Schöpfer einer neuen Welt. [...] Es ist letzte Innerlichkeit, Vision des Ich-Erlebnisses. Und in jedem Augenblick entsteht sie neu im Wachsen, in der Logik ihrer eigenen Möglichkeiten. Ihr Reichtum wird immens. Und die wenigen, die ihn werden sehen können, werden ein neues Leben beginnen."⁸⁸⁾

Dieser Aufsatz wurde im Frühjahr 1912 geschrieben,⁸⁹⁾ wohl mehr als ein Jahr bevor Raphael das Manuskript seines Buches "Von Monet zu Picasso" zum Abschluß brachte.⁹⁰⁾ Der große Abstand zwischen der noch in einer Identifizierung mit der expressionistischen Versöhnung von individueller Unizität und Allgemeingültigkeit befangenen Begeisterung für Picasso und der viel distanzierteren Einschätzung von dessen Bedeutung im Buch von 1913 - dort tadelte er den Künstler, weil dieser "eine sehr bedekliche Art von materieller Realität" in seine Bilder hineinnehme, und weil er in seinen Werken die Objekte vergewaltige, "ohne von ihnen das zu erreichen, was er wollte"⁹¹⁾ - läßt sich nicht nur durch eine nachlassende Faszination für diesen Künstler erklären. Er muß vielmehr als Konsequenz von Raphaels Versuch gedeutet werden, unter der Bezeichnung 'Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der Malerei' eine umfassende philosophische Begründung der bildenden Kunst zu entwerfen, die sich nicht mehr nur auf die zeitgenössische Avantgarde, sondern, ahistorisch, auf die Kunst überhaupt bezog, und die dadurch, mit dem Wertmaßstab der 'absoluten Gestaltung' normativ und im Grunde klassizistisch wurde.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Am Schluß des "Expressionismus"-Aufsatzes vom September 1911 machte Max Raphael eine Bemerkung, aus der eindeutig hervorgeht, daß das erste Buchmanuskript inzwischen tatsächlich abgeschlossen war, daß aber Reinhard Piper an dessen Veröffentlichung kein Interesse mehr hatte: "Neugierige muß ich auf mein Buch über den Expressionismus verweisen, das erscheinen kann, sobald ein Verleger den Mut zum Druck findet."⁹²⁾ Auch und gerade vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, muß es bedauert werden, daß es nicht zur Veröffentlichung dieses Buches kam. Raphaels Zeitschriftenaufsätze gingen bald in der Menge der Tageskritik unter. Das Buch dagegen hätte einen guten Ansatz bilden können für eine auf die Besonderheiten der künstlerischen Gestaltung gegründete Theorie der damals noch unter dem Nenner 'Expressionismus' von Raphael zusammengefaßten neuen Tendenzen in der bildenden Kunst. Gleichzeitig wäre es vielleicht ein wirksames Gegengewicht zu den anfangs erwähnten völkerpsychologisch ausgerichteten Expressionismus-Theorien gewesen, deren Spuren sich noch bis heute in der Kunstliteratur verfolgen lassen.⁹³⁾

Das 1913 erschienene Buch "Von Monet zu Picasso" spielte in dieser Entwicklung weiter keine Rolle. Zunächst weil es nur von französischer Kunst handelte⁹⁴⁾, dann wegen seiner vielfach kritisierten, philosophischen Überfrachtung und schwer lesbaren Sprache⁹⁵⁾, schließlich aber auch, weil vor allem das Scheitern der heute unter dem Nenner Expressionismus bekannten Künstler hervorgehoben wurde. Vielleicht wurde Raphael dabei das Opfer seines eigenen fanatischen Bedürfnisses nach einer alles umfassenden Theorie,⁹⁶⁾ denn die Künstler, deren Versagen an den von ihm gesetzten höchsten Maßstäben er 1913 in so unzweideutiger Weise aufzeigte, sollten nicht aufhören ihn zu faszinieren.

*) Den Anlaß zu diesem Aufsatz ergab der Fund eines Briefes von Max Raphael an den Verleger Reinhard Piper vom 24. Mai 1911 im Archiv des Verlages R. Piper GmbH & Co. KG in München. Herrn Ernst Reinhard Piper danke ich an dieser Stelle herzlich für die großzügig erlaubte Einsichtnahme in die wertvollen Archivbestände. Diesem Fund folgte dann ein ergebnisreiches Suchen nach bisher unbekanntem frühen Aufsätzen Raphaels (siehe den bibliographischen Anhang und Anm. 17).

¹⁾ Paul Fechter, *Der Expressionismus*. München 1914.

²⁾ Im 3. Kapitel, Die späten Gegenbewegungen, werden Expressionismus, Kubismus und Futurismus einzeln behandelt. Daß der Expressionismus von Fechter als deutsches Phänomen gesehen wurde, geht u.a. daraus hervor, daß er Dresden zur "Vaterstadt des Expressionismus" (S. 28) erklärte, weil dort die Künstlergruppe Brücke gegründet worden sei.

³⁾ Fechter (wie Anm. 1), S. 28.

⁴⁾ Siehe: Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*. München 1990.

⁵⁾ Siehe: Ron Manheim, *Expressionismus - Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffes*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte Jg. IL* (1989), H. 1, S. 73-91. Zu diesem Thema auch: Gerhard Leistner, *Idee und Wirklichkeit. Gehalt und Bedeutung des urbanen Expressionismus in Deutschland, dargestellt am Werk Ludwig Meidners*. Frankfurt / M. - Bern - New York 1986, S. 23-32.

⁶⁾ Eine völkerpsychologische Betrachtungsweise lebt vielfach dort weiter, wo eine angeborene, direkte Beziehung der deutschen Expressionisten unseres Jahrhunderts zu der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance im deutschen Sprachgebiet angenommen wird. Vgl. z.B.: Herschel B. Chipp, *The Human Image in German Expressionist Graphic Art*. In: *The Human Image in German Expressionist Graphic Art from the Robert Gore Rifkind Foundation, Ausstellungskatalog*. Berkeley 1981, S. 11-37, hier S. 11; Peter Krieger, *Expressionismus - Beginn der Moderne in Deutschland*. In: ders. (Hrsg.), *Meisterwerke des Expressionismus aus Berliner Museen*, Berlin 1982, S. 6-15, hier S. 13; Christos M. Joachimides, *Feuerriß durch die Welt*. In: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985*. Ausstellungskatalog 1986. München, Staatsgalerie Stuttgart, 1986, S. 9-11, hier S. 11. Eine gute Übersicht über die bisherige Expressionismusliteratur bei: Rose-Carol Washton Long, *Scholarship: Past, Present, and Future Directions*. In: *German Expressionist Prints and Drawings. The Robert Gore Rifkind Center for Expressionist Studies. Volume 1: Essays*. Los Angeles - München 1989, S. 183-205.

⁷⁾ Zu dieser Gruppe gehörten u.a. Georges Braque, André Derain, Kees van Dongen, Raoul Dufy, Othon Friesz, Albert Marquet, Pablo Picasso und Maurice de Vlaminck. Siehe dazu weiter: Manheim (wie Anm. 5). Die Bezeichnung 'Expressionisten' erschien vor Eröffnung der Secessions-Ausstellung in Ankündigungen der Tagespresse, u.a. in den Hamburger Nachrichten vom 2.4.1911 und der Germania vom 6.4.1911.

⁸⁾ Siehe: Manheim (wie Anm. 5).

⁹⁾ Siehe: Bushart (wie Anm. 4).

¹⁰⁾ Ludwig Coellen, *Die neue Malerei: Der Impressionismus, van Gogh und Cézanne, Die Romantik der neuen Malerei, Hodler, Gauguin und Matisse, Picasso und der Kubismus, Die Expressionisten*. München ²1912 (=1912). Biographische und bibliographische Information zu Ludwig Coellen bei: Lorenz Dittmann, *Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte*. In: ders. (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart 1985, S. 51-88, hier S. 60f.

¹¹⁾ Alexander Mogilewsky (1880-?), russischer Maler, nahm u.a. an der 2. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (September 1910) und an der Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912 teil.

¹²⁾ Coellen (wie Anm. 10), S. 52-53.

¹³⁾ Brief von Max Raphael an Reinhard Piper vom 24. Mai 1911, im Archiv des Verlags R. Piper GmbH & Co. KG, München: "z.Z. Berlin, Prenzlauerstr. 24, d. 24. V. ii / An den Verlag R. Piper & Co. / Sehr geehrter Herr, / ich bestätige dankend Ihren w. Brief vom 22. d. M. u. werde Ihnen das Manuskript meines Buches 'Expressionismus' nach der Vollendung ein-senden. Ich bedaure aber, mich nicht präzise ausgedrückt zu haben. Es ist mir unmöglich die Kosten der Publikation zu tragen, ich dachte mir daß Sie einen Vertrag formulieren könnten, in dem Sie sich zunächst die vollkom-mene Deckung der von Ihnen festgesetzten Kostensumme vorbehalten. Meine Honorierung würde bis auf diesen Zeitpunkt zurückgestellt werden. / Natürlich müßten dem Buch Photographien beigegeben werden. Ich habe mir von den Herren Matisse u. Picasso das Reproduktionsrecht ihrer Werke gesichert. / Ihrer Entscheidung über das Buch: die primitive christliche Kunst sehe ich entgegen. / In der Angelegenheit der Broschüre contra Vinnen werde ich mit Herrn Pechstein sprechen. Unsere Beiträge werden Sie dann erhalten. / In ergebener Hochachtung / Max Raphael - Schönlanke".

Ebensowenig wie das Expressionismus-Buch kam das Buch über primitive christliche Kunst zustande. Auch die Pläne für dieses zweite Buch waren der Raphael-Forschung bisher unbekannt. Über die: Broschüre contra Vinnen: Ron Manheim, *Im Kampf um die Kunst. De discussie van 1911 over contemporaine kunst in Duitsland*, Hamburg 1987.

¹⁴⁾ Brief von Franz Marc an Reinhard Piper vom 7. Mai 1911, in: Ulrike Buegel-Goodwin / Wolfram Göbel (Hrsg.), *Reinhard Piper. Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903-1953*, München - Zürich 1979, S. 122-123, hier S. 122: "Ich bin fleißig über der Lektüre von Schönlanke's Schrift, - leider kein Genuß. Ich möchte mich aber noch eines definitiven Urteils enthalten, bis ich es ganz u. gründlich durchgenommen u. Ihnen auch die Gründe klar sagen kann, die mich für und wider stimmen. Ich bin Ihnen sehr dankbar, daß Sie mich mit der Durchsicht betrauten, die für mich von wirklichem Wert u. Interesse ist."

¹⁵⁾ Siehe Anm. 13.

¹⁶⁾ Vgl. z.B.: Hans-Jürgen Heinrichs, Einleitung. In: Max Raphael, Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays, hrsg. von Heinrichs, Frankfurt/M. - New York 1985, S.7-43, hier S.21.

¹⁷⁾ Raphael erwähnte das Buchmanuskript in seinem Aufsatz: Der Expressionismus. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.138, H.437 (ca. 1.9.1911), S.360-365, hier S.364-365; diese Stelle wurde bisher von der Forschung nicht aufgegriffen. Die umfangreiche Bibliographie der Schriften Raphaels in: Heinrichs (Hrsg.), Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen. Max Raphaels Werk in der Diskussion. Frankfurt/M., 1989, S.257-265, konnte inzwischen für die Jahre 1910-1913 beträchtlich erweitert werden. Siehe den bibliographischen Anhang im vorliegenden Band. Der Aufsatz: Gespräch mit Rodin. In: Max Raphael, Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Heinrichs, Frankfurt/M. - New York 1985, S.30-34 (Erstveröffentlichung aus dem Nachlaß), gehört m.E. nicht zu den im Zeitraum 1910-1913 entstandenen Texten; einige Formulierungen deuten auf eine beträchtlich spätere Entstehungszeit hin, als die vom Herausgeber angegebenen Jahre 1912/13.

¹⁸⁾ Max Raphael, Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. München ³1919? (¹1913), S.98. In der von Klaus Binder herausgegebenen und in stilistischer Hinsicht stark überarbeiteten Neuauflage (Frankfurt/M. - New York ²1985, S. 159) ist 'verdamm't seltsamerweise durch 'bekenn't ersetzt worden.

¹⁹⁾ *ibid.* S.97.

²⁰⁾ Siehe: Peter Paret, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Berlin 1981, S.287-336. Dazu jedoch meine Rezension: Die Berliner Secession. Eine Geschichte. In: Kritische Berichte, Jg.X (1982), H.3, S.67-75.

²¹⁾ M.R.Schönlank, Die "Neue Secession" in Berlin. In: Bildende Künstler, Jg.I, H.4 (April? 1911), S.155-156, hier S.156.

²²⁾ Siehe den bibliographischen Anhang.

²³⁾ Max Raphael-Schönlanke, Die amerikanische Ausstellung. In: März, Jg.IV, H.12 (ca. 16.6.1910), S.497-500.

²⁴⁾ *ibid.* S.499. Hervorhebungen im Original.

²⁵⁾ *ibid.* S.499.

²⁶⁾ *ibid.* S.500.

²⁷⁾ Vgl.: *ibid.* S.499.

²⁸⁾ M.R.Schönlank, Berliner Ausstellungen. In: März, Jg.IV, H.15 (2.8.1910), S.234-237.

²⁹⁾ *ibid.* S.234.

³⁰⁾ Vgl. z.B.: Heinz Jürgen Dahme, Ottheim Rammstedt, Einleitung. In: Georg Simmel, Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl, herausgegeben und eingeleitet von Heinz Jürgen Dahme und Ottheinrich Rammstedt. Frankfurt/M. 1983, S.7-34, hier S.14.

³¹⁾ Schönlank (wie Anm.28), S.234.

³²⁾ Vgl. z.B.: Sascha Schwabacher, Max Raphael. Von Monet zu Picasso. In: Das literarische Echo, Jg.XVI, H.17 (1.6.1914), Sp.1229-1230.

³³⁾ Schönlank (wie Anm.28), S.236.

³⁴⁾ *ibid.* S.236.

³⁵⁾ *ibid.* S.237.

³⁶⁾ *ibid.* S.237.

³⁷⁾ *ibid.* S.237.

³⁸⁾ *ibid.* S.235.

³⁹⁾ *ibid.* S.236.

⁴⁰⁾ *ibid.* S.235.

⁴¹⁾ M.R.Schönlank, Der Sonderbund in Düsseldorf. In: Nord und Süd, Jg.XXV, Bd.135, H.2 (ca. 15.10.1910), S.154-157.

⁴²⁾ Siehe zur Zusammensetzung dieser Ausstellung: Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler. Düsseldorf, 1910. Illustrierter Katalog. Düsseldorf 1910.

⁴³⁾ Schönlank (wie Anm.41), S.154.

⁴⁴⁾ *ibid.* S.156.

⁴⁵⁾ *ibid.* S.156.

⁴⁶⁾ *ibid.* S.156.

⁴⁷⁾ M.R.Schönlank, Die Neue Secession. In: Katalog der Neuen Secession Berlin. III. Ausstellung. Gemälde. Februar-April 1911. Berlin 1911, auf 8 nicht nummerierten Seiten. Auf dieses Vorwort und dessen Rolle in der Herausbildung einer von Matisse beeinflussten Expressionismus-Theorie in der deutschen Kunstliteratur wurde bereits hingewiesen in: Marit Werenskiöld, The Concept of Expressionism. Origin and Metamorphoses. Oslo etc. 1984, S.42-44. In der zeitgenössischen Presse wurde mehrmals ausdrücklich auf dieses Vorwort eingegangen: ago., Die Neue Secession. In: Frankfurter Zeitung Nr.53 vom 22.2.1911, 1.Morgenausgabe; Fedor von Zobeltitz, Die vergnügte Sezession. In: Hamburger Nachrichten Nr.121 vom 12.3.1911, 2.Morgenausgabe.

⁴⁸⁾ Schönlank (wie Anm.47), o.S.

⁴⁹⁾ Wilhem Worringer, Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst. In: Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler". Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller. München 1911, S.92-99. Zu Worringers Stellung in der damaligen Kunstdebatte: Manheim (wie Anm.13), S.99-102, S.115-117. Worringer wird allgemein als einer der bedeutendsten Theoretiker des Expressionismus betrachtet. Über seine eigentliche Beziehung zur zeitgenössischen Avantgarde bereite ich einen Aufsatz vor.

⁵⁰⁾ Das von Ernst Ludwig Kirchner 1906 in Holz geschnittene Manifest wurde in der Literatur zur Künstlergruppe Brücke wiederholt abgedruckt. Siehe z.B.: Horst Jähner, Künstlergruppe Brücke. Geschichte - Leben und Werk ihrer Maler, Stuttgart 21986, S.416. Der individualistische Kern dieses Programms lautet: "Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen draengt."

⁵¹⁾ Henri Matisse, Notes d'un peintre. In: La Grande Revue, Jg.LII, H.24/25 (Dezember 1908), S.731-745. In deutscher Sprache zuerst in einer Übersetzung der Künstlerin Margarete Moll in: Kunst und Künstler, Jg.VII, H.8 (Mai 1909), S.335-347. Hier zitiert nach der neuen Übersetzung in: Henri Matisse, Über Kunst. Hrsg. von Jack D. Flam. Zürich 1982, S.86-77, hier S.71.

⁵²⁾ Schönlink (wie Anm.47), o.S. Ob dieser Begriff von Raphael selber erfunden oder von ihm aus einer anderen Quelle übernommen wurde, ist nicht sicher. Wilhelm Niemeyer, einer der Organisatoren des rheinländischen Sonderbundes faßte, wohl etwa gleichzeitig, unter der Formel 'rheinischer dekorativer Impressionismus und schraffierender Silhouettismus' die Werke der Sonderbund-Künstler Max Clarenbach, Julius Bretz, Walter Ophé und Wilhelm Schmurr zusammen; siehe: Wilhelm Niemeyer, Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung 1910. Düsseldorf 1911, S.47-54. 1912 verwendete Herwarth Walden den Begriff 'dekorativer Impressionismus' im Begleitwort zu einer seiner ersten Ausstellungen; siehe: W.Neuß, Aus der neueren ästhetischen Literatur. In: Die Bücherwelt, Jg.XVIII, H.6 (Juni 1921), S.113-119, hier S.114.

⁵³⁾ Schönlink (wie Anm.47), o.S.

⁵⁴⁾ M.R.Schönlink, Weiß und Schwarz. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.136, H.423 (ca. 1.2.1911), S.241-244.

⁵⁵⁾ *ibid.* S.242.

⁵⁶⁾ M.R.Schönlink, Akademie und neue Künstlervereinigung. In: Der Sturm, Jg.1911, H.49 (4.2.1911), S.392.

⁵⁷⁾ *ibid.* S.392.

⁵⁸⁾ *ibid.* S.392. In "Von Monet zu Picasso" setzte Raphael sich äußerst kritisch mit den Ideen Kandinskys auseinander: "Diese Dogmatisierung des stofflichen Mangels weist notwendig auf einen Defekt des Subjektes, da es erkenntnistheoretisch kein Subjekt geben kann ohne die Tendenz zum Objekt. Man [...] sucht durch das Dogma nur zu verdecken, daß die Verbindung unter den schöpferischen Funktionen unterbrochen und gehemmt ist, kurz daß ein künstlerisches Schaffen überhaupt nicht vorliegt." (S.44; S.76 in der Ausgabe von 1985 - wie Anm.18) 1911 war Raphaels Interesse für Kandinsky wohl noch weit positiver, wie aus einem Brief Kandinskys an Franz Marc vom 2.10.1911 hervorgeht: "Heute hatten wir 2 Stunden-Besuch des Herrn Schönlanke. Ich wurde interviewt auf's Gründlichste: er will über Künstlerpsychologie schreiben." Siehe: Klaus Lankheit (Hrsg.), Wassily Kandinsky - Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc. München - Zürich 1983, S.61.

⁵⁹⁾ Siehe für die Zusammensetzung dieser Ausstellung: Donald E.Gordon, Modern Art Exhibitions 1900-1916. Selected Catalogue Documentation. München 1974, Bd.II, S.457-458. Für die dort fehlenden Nummern und Abbildungen, u.a. der Picasso-Zeichnung: Rosel Gollek (Bearb.), Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der

Städtischen Galerie. München ²1982 (¹1974), S.396-397, S.399.

⁶⁰⁾ Vgl. u.a. den Brief von Raphael an Reinhard Piper vom 24.5.1911 (wie Anm.13). In Paris besuchte er damals auch die dort arbeitenden Maler Hans Purrmann und Rudolf Levy; siehe M.R.Schönlink, Purrmann und Levi [sic]. In: Der Sturm, Jg.1911, H.84 (November 1911), S.671 (dort: "Der Beitrag entstand im Frühjahr zu Paris [...]").

⁶¹⁾ M.R.Schönlink, Die neue Sezession. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.137, H.427 (ca. 1.4.1911), S.70-73, hier S.72.

⁶²⁾ A.R.Schönlink (sic), Die neue Malerei. Neue Sezession. In: Der Sturm, Jg.1911, H.58 (8.4.1911), S.463-464, hier S.463.

⁶³⁾ *ibid.* S.463.

⁶⁴⁾ *ibid.* S.463.

⁶⁵⁾ *ibid.* S.464.

⁶⁶⁾ *ibid.* S.464. In diesen 'Quantitätsrechnungen' kündigt sich möglicherweise Raphaels Interesse für die mathematischen Gesetzmäßigkeiten an, die 1913 in "Von Monet zu Picasso" eine wichtige Rolle spielen sollten. Siehe für eine Reaktion auf diesen Aufsatz im Sturm: W.S. Guthmann, Offener Brief an Herrn M.R. Schönlink. In: Die Aktion, Jg.I, H.12 (8.5.1911), Sp.363.

⁶⁷⁾ M.R.Schönlink, Liebermanns barmherziger Samariter. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.138, H.435 (ca. 1.8.1911), S.210-212.

⁶⁸⁾ *ibid.* S.212.

⁶⁹⁾ *ibid.* S.210.

⁷⁰⁾ *ibid.* S.210.

⁷¹⁾ *ibid.* S.210.

⁷²⁾ M.R.Schönlink, Der Expressionismus. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.138, H.437 (ca. 1.9.1911), S.360-365.

⁷³⁾ Lovis Corinth, Die neueste Malerei. In: Pan, Jg.I, H.13 (1.5.1911), S.432-437.

⁷⁴⁾ *ibid.* S.363.

⁷⁵⁾ *ibid.* S.363.

⁷⁶⁾ *ibid.* S.363.

⁷⁷⁾ M.R.Schönlink, Henri Bergsons Schriften. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.138, H.438 (ca. 15.9.1911), S.429-432.

⁷⁸⁾ M.R.Schönlink, Malerei und Persönlichkeit. In: Die Aktion, Jg.I, H.31 (18.9.1911), Sp.974-979.

⁷⁹⁾ *ibid.* Sp.976.

⁸⁰⁾ *ibid.* Sp.977.

⁸¹⁾ *ibid.* Sp.975.

⁸²⁾ M.R.Schönlink, Lieber Herr Pechstein. In: Pan, Jg.II, H.25 (9.5.1912), S.738-739.

⁸³⁾ Raphael (wie Anm.16), S.172.

⁸⁴⁾ *ibid.* S.172.

⁸⁵⁾ Schönlink (wie Anm.77), S.431.

⁸⁶⁾ Max Pechstein, Was ist mit Picasso? In: Pan, Jg.II, H.23 (25.4.1912),

S.665-669, hier S.669; in einer Vorbemerkung wird darauf hingewiesen, daß der eigentliche Autor dieses Aufsatzes der mit Pechstein befreundete Dichter Walter Heymann war, der "alles Erforderliche über Picasso und mich in meinem Sinne für den Pan ausgeführt" hatte.

⁸⁷⁾ Schönlink (wie Anm.77), S.430.

⁸⁸⁾ Schönlink (wie Anm.82), S.738. Dem wirklich grenzenlosen Lob für den kubistischen Picasso - "Wir werden lange lernen müssen, ehe wir seine Gesetze begreifen und die ungeheure Welt, die er ihnen unterwirft. Haben wir Ehrfurcht auf diesem Wege. Denn er ist groß und rein." (S.739) - steht in diesem Aufsatz ein äußerst scharfer Angriff auf die Kubisten um Jean Metzinger und auf die Futuristen gegenüber: "Der Kubismus ist ein Versuch schöpferisch-impotenter Ruhmsüchtiger [...]" (S.738); "Und das ist der Futurismus: eine national-italienische Angelegenheit. Der Schwachsinn unfähiger, von jahrhundertelanger Kultur ausgemergelter Nerven [...]" (S.738).

⁸⁹⁾ Raphael erwähnte in diesem 'offenen Brief' seinen damaligen Aufenthaltsort: Paris, Place du Panthéon 11.

⁹⁰⁾ Das genaue Erscheinungsdatum des Buches ist nicht bekannt. Die früheste Rezension erschien wahrscheinlich erst im Februar 1914: Richard Messleny, Neue Kunstbücher. In: Der Grenzbote, Jg.1914, H.8, S.372-376.

⁹¹⁾ Raphael (wie Anm.18), S.116; S.188 in der Ausgabe von 1985 (s. ebenda).

⁹²⁾ Schönlink (wie Anm.72), S.364-365.

⁹³⁾ Vgl. Anm.6.

⁹⁴⁾ Dies wurde bereits in einer zeitgenössischen Rezension kritisiert: M.E., Max Raphael. Von Monet zu Picasso. In: Zeitschrift für Bücherfreunde Neue Folge, Jg.VI (1914), H.2, Referate S.308.

⁹⁵⁾ Siehe für diesbezügliche zeitgenössische Kritik: Messleny (wie Anm.90); Wilhelm Waetzold, Max Raphael, Von Monet zu Picasso. In: Geisteswissenschaften, Jg.I (1913/14), H.36, S.1001-1002; Schwabacher (wie Anm.32).

⁹⁶⁾ Siehe zu dem Abstand zwischen Raphaels philosophischer Konstruktion und der künstlerischen Wirklichkeit bereits: Richard Hamann, Krieg, Kunst und Gegenwart. Aufsätze, Marburg 1917, S.96: "[...] mehr ein Konstruieren aus formalen Begriffen der Philosophie heraus als Analyse und Erkenntnis der Bedingtheit des Neuen." Auf Hamanns Vorwurf, "Von Monet zu Picasso" zeige eher "das Denken des Expressionismus" als "das Denken über den Expressionismus" reagierte Raphael mit dem Aufsatz: Über dem Expressionismus. Offener Brief an Herrn Prof. Rich. Hamann. In: Das Kunstblatt, Jg.I, H.4 (April 1917), S.122-126, wiederabgedruckt in: Max Raphael, Aufbruch in die Gegenwart (wie Anm.17), S.103-111.

BERND GROWE

ÜBER BILDER SPRECHEN

MAX RAPHAEL UND DIE GEGENWÄRTIGE
KUNSTWISSENSCHAFT*)

In der Kunstgeschichte der Bundesrepublik Deutschland existiert seit langem ein erhebliches Defizit an fruchtbaren und innovativen Diskussionen. Das Selbstverständnis dieser Wissenschaft durchläuft genau in dem Augenblick eine Krise, in dem ihrer Praxis eine neue soziale Relevanz zuwächst. Die Zeiten, in denen die Kunstgeschichtsschreibung eine vornehme geisteswissenschaftliche Betätigung war, scheinen unwiederbringlich vergangen. In eben jener Zeit aber sind die meisten der Texte Max Raphaels entstanden und insofern mag ihrer Wiederbegegnung eine Beachtung zukommen, die über bloß nostalgisch gestimmte fachhistorische Neugier deutlich hinausgeht.

Um ihre Krise überwinden und ihre aktuellen Problembereiche erfassen zu können, ist die Kunstgeschichte darauf angewiesen, die den wissenschaftlichen Status des Faches prägenden Positionen und Verfahren einer selbstkritischen Prüfung zu unterziehen.¹⁾ Und es erscheint sinnvoll, dazu auch solche Methoden heranzuziehen, die noch keinen Eingang in den Kanon des Faches gefunden haben. Spätestens mit Hans Beltings gleichnamiger Streitschrift gegen die 'dogmatische Tradition'²⁾ des Faches ist diese Selbstreflexion nicht mehr zu umgehen.

I

In der Kunstgeschichte, so der Befund Beltings, ist es zur Krise gekommen, weil in ihr zwei Kunstgeschichten konkurrieren, ohne miteinander im Gespräch zu sein: die der Tradition und die der Moderne. Das Fach vermittele "kein Bild des Ganzen mehr". Aus der Klage über den "Wegfall der historischen Perspektive" erwächst daher bei Belting die Forderung nach dem neuen Versuch einer "Synopsis alter und

moderner" Kunst, trotz der zwischen beiden Seiten durchaus erkannten und festgehaltenen fundamentalen Unterschiede. Erklärte Voraussetzung eines solchen als notwendig erachteten Versuchs zur Synopse ist freilich die Einbindung der Moderne in das historische Epochenspektrum, die entschiedene Überzeugung, "daß die moderne Kunst inzwischen selber Gegenstand *historischer* Darstellungen geworden ist."³⁾

Man muß sich fragen, ob nicht ein Zusammenhang zwischen der Promotion der Moderne einerseits und ihrer nachdrücklichen Historisierung andererseits besteht. Der *Störfaktor Moderne* kann auf diesem Wege ausgeschaltet werden; sie selbst wird der Übertragung alter Fragen und Zugangsweisen ausgesetzt. Zwar artikuliert sich das Bündnis von Historismus und politischer Gegnerschaft zur Moderne nicht mehr so unverblümt, wie z. B. bei Erich Steingräber, der noch 1978 die Moderne aus der Sicht der Geschichte geächtet zu sehen wünschte. "Progressiv erscheinen solchen Eiferern (der Moderne), die nie gelernt haben, das Heute an den Dimensionen der Geschichte zu messen, insbesondere natürlich gewisse Exegeten des Götzen Duchamp, die Hand in Hand mit den politischen Anarchisten kämpfen und fast zwei Menschenalter nach Dada unter dem Schutzmantel der von der Verfassung garantierten Freiheit immer noch kritiklos und stinkfady mit dem Nullpunkt kokettieren ..."

Als *ein* Motiv ist solche Kritik der Moderne jedoch in der Diskussion gegenwärtig geblieben. Die Diffamierung einer historisch nicht gezähmten Moderne hat nach wie vor Konjunktur - ja, Teile der zeitgenössischen Avantgarde beteiligen sich bereitwillig an ihr, etwa unter dem amorphen Etikett 'Postmoderne'. Moderne ist also immer noch Synonym für Orientierungslosigkeit, für Künstlerwillkür und Destruktion. Sie steht immer noch im Verdacht des Ästhetizismus, ist Einbahnstraße der Reduktion und des Purismus oder Sackgasse einer Radikalisierung von Subjektivität. Sie gilt als Ausdruck des Nihilismus, des Verlustes von Verbindlichkeiten, als Symptom von Bürokratisierung und Kommerzialisierung der Kunst. Das alles ist nicht etwa in uralten Debatten nachzulesen, sondern in dem ebenfalls 1984 er-

schienenen Buch "Has modernism failed?" von Suzi Gablik.⁴⁾ Das Fragezeichen im Titel ist rein rhetorisch, die Antwort ein klares 'Ja'. Auch andere Autoren spekulieren offen über den Fehlschlag der Moderne, während ihr Erfolg denunziatorisch überwiegend als eine Leistung der Interpreten ausgegeben wird.⁵⁾ Bleibt also hinter dem neuerdings geforderten Akzeptieren der Moderne durch die Kunstgeschichte unter der Prämisse ihrer Historisierung nicht doch eine unterschwellige, bisweilen manifeste Kritik ihrer Ansprüche virulent?

Damit ist das Phänomen einer ambivalenten Rezeption der Moderne beschrieben, das, wie die Namen der Autoren anzeigen, über Ländergrenzen hinweg in der gesamten westlichen Kultur beobachtet werden kann. Hierzulande hat jedoch die Unterbrechung aller Traditionen der Moderne im Faschismus, die ja als massive Verketzerung ihrer 'Entartung' betrieben wurde, eine besondere Situation geschaffen. Vielleicht muß man heute erst wieder daran erinnern, daß damit nicht nur im damaligen Deutschen Reich die Entfaltung produktiver Beziehungen zwischen der Kunst der Moderne und ihrem Publikum drastisch abgewürgt wurden und daß darüber hinaus auf eine für ganz Mitteleuropa folgenreiche Weise jede Konzentration geistiger und künstlerischer Kräfte auf die Moderne radikal zerschlagen wurde.⁶⁾ Die Anamnese jener auch für die Kunstgeschichte 'kritische(n) Periode' zwischen 1933 und 1945 hat in den Forschungen von Heinrich Dilly bereits wichtige Ergebnisse erbracht.⁷⁾ Den hier immer noch wirksamen Verdrängungen muß aber auch aus der Perspektive Max Raphaels besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Es kann deswegen nicht verwundern, wenn die Kunstgeschichte nach 1945 erst nach Wegen suchen mußte, an den so gründlich zum Verstummen gebrachten Dialog mit der Moderne erneut anzuknüpfen. Sie hat die darin liegende Aufgabe und Chance seither allerdings nur vereinzelt wahrgenommen: Die Unsicherheit des Publikums gegenüber der Moderne ist auch eine der Kunstgeschichte, deren tradierte Normen und Verfahrensweisen kaum Möglichkeiten zu Verständnis- oder Sehhilfen an die Hand gaben. Im Gegenteil,

die Zunft hat oft genug geglaubt, das politische Verdikt über die Moderne im nachhinein von generalisierenden Vorgaben her 'wissenschaftlich' erhärten zu müssen, statt die in den Werken der Moderne liegende Herausforderung zur Veränderung der Anschauungserfahrungen auch für die eigene Arbeit ernst zu nehmen.

Die Forderung nach einer Kunstgeschichte der Moderne wie der Tradition ist indes nicht neu und kein spezielles Problem der Nachkriegskunstgeschichte. Walter Friedländer etwa hat bereits 1919 eine "Kunstgeschichtsschreibung der Moderne" verlangt und skizziert, die gerade von einer Kritik der Historisierung der Moderne ausging.⁸⁾ Und auch andere den Werken der Moderne gegenüber aufgeschlossene Kunsthistoriker wie Wilhelm Worringer, Hans Tietze oder Carl Einstein - allesamt keine betriebsblinden, unkritischen Modernisten - haben diese als den Prüfstein für die Ansprüche und Methoden der Kunstgeschichte genommen. Die kritische Analyse dieses kunstgeschichtlichen Erbes ist erst noch zu leisten; sie ist neuerlich auf dem XX. Deutschen Kunsthistorikertag in Berlin 1986 in Gang gekommen und kann unter den heute veränderten historischen Bedingungen verstärkt fortgesetzt werden.⁹⁾ Es stimmt also nicht, wenn Hans Belting sagt, daß "alle Kunsthistoriker, die das Profil des Faches geprägt haben, an der Modernen Kunst vorbeigegangen" seien!¹⁰⁾ Denn für jene Autoren war, jenseits aller Zweifel an einzelnen Positionen, die Moderne ein Paradigma, an dem sich kunstgeschichtliche Arbeit zu bewähren hatte!

Raphael ist in dieser Diskussion noch vor wenigen Jahren eine Randfigur gewesen, obwohl seine Theorie als strikte Konsequenz aus einer Auseinandersetzung mit der Moderne verstanden werden kann, ohne deren Apologie zu sein, ja unter Einschluß eines erheblichen Maßes an Kritik. Sie ist umso bedenkenswerter, gerade weil sie sich nicht mit einem abgeschlossenen Begriff von Modernität präsentiert, sondern als 'work in progress' in zahlreichen Analysen das Einzelwerk ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeiten stellt und so dem üblichen Schematismus jener Jahre im Verhältnis zur Moderne entkommt: entweder im Ganzen ihre Inquisition zu

betreiben oder ihre Apologie zu sein. Wenn sich inzwischen auch die Situation durch die Edition der Schriften Max Raphaels und die in Gang gekommene Beschäftigung mit den "Altmeistern moderner Kunstgeschichte"¹¹⁾ entscheidend verbessert hat, so sind doch die Motive für letztere primär wissenschaftsgeschichtlich bestimmt und nicht so sehr an der Erarbeitung von *Modellen* für die kunstgeschichtliche Interpretation oder die Kunsthistoriographie interessiert.¹²⁾ Die Intention einer Beschäftigung mit Raphael sollte jedoch über ein rein wissenschaftsgeschichtliches Interesse hinauskommen und seine Überlegungen in den Kontext aktueller Problemstellungen kunsthistorischer Theoriebildung einbringen. Das Werk Max Raphaels ist dazu wie kein anderes geeignet.

II

Max Raphael stellte gleich zu Beginn seines 1930 verfaßten Vorwortes zu "Demands of Art"¹³⁾ klar, daß er seine Studien als eine bewußte Herausforderung des tradierten Selbstverständnisses der Kunstgeschichte verstanden wissen wollte: "Diese Arbeit will Kunst aus dem Kunstwerk, also auf kunstwissenschaftliche Weise verstehen lehren. Keiner einzelnen Wissenschaft soll das Recht abgesprochen werden, sich mit Kunst zu beschäftigen, nicht einmal der Kunstgeschichte, die freilich weder Geschichte nachzeichnet noch von der Kunst handelt."¹⁴⁾ Auf eine derart kritisch und provokativ formulierte Sicht der Kunstgeschichte, die sich auch sonst immer wieder in Raphaels Schriften äußert, hat das angesprochene Fach beinahe ohne Ausnahme mit Schweigen und Verdrängung reagiert.

Das Vorwort von 1930 stellt die beiden zentralen Theoreme Raphaels für seine Bildanalysen heraus, die dann auch für das resumierende Glossar der "Grundbegriffe der Kunstbetrachtung"¹⁵⁾ den Rahmen abstecken. Es sind dies zum einen die Fundierung aller Kunsterfahrung in einem bewußten Sehakt, "verstanden als eine Leistung nicht nur des Auges, sondern aller menschlichen Kräfte"¹⁶⁾ und zum anderen die Forderung nach Konzentration der Kunstbetrachtung auf die Analyse von Einzelwerken. "Die Empirische Kunstwissen-

schaft stellt sich die Aufgabe, die Kunst und nur diese zum Gegenstand der Erkenntnis zu machen. (...) Ich werde eine Theorie der Kunst entwickeln, die ich empirisch nenne, weil sie aus der Analyse von Kunstwerken aller Zeiten und Völker gewonnen wurde."¹⁷⁾ Beide Forderungen Raphaels an die Kunstbetrachtung verstehen sich auch heute keineswegs von selbst, ja beide besitzen vielmehr eine spezifische Aktualität. Das erste Argument will die in den entwickelten Methoden der Kunstgeschichte geradezu systematisch verschüttete sinnliche Seite der bildenden Kunst zur Geltung bringen, ihre sinnliche Organisationsform zur Grundlage kunsthistorischer Reflexion werden lassen, und es trägt darüber hinaus jenen "Grenzen begrifflicher Arbeit"¹⁸⁾ Rechnung, die nach Raphaels Auffassung für die Arbeit der Auslegung bestimmend sind. Die unbedingte Bindung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst an die Anschauung hat enorme, für manchen durchaus problematische Konsequenzen.¹⁹⁾ Zum Beispiel wirft sie Fragen hinsichtlich der Chance auf, auch eine *Geschichte* der Kunst schreiben zu können, wie Raphael selbst einräumt: "Die Geschichte des Sehens kann niemals die Geschichte der Kunst sein."²⁰⁾

Das zweite Argument will, als eine Konsequenz des ersten, jede *vorzeitige* Vereinnahmung der Kunsterfahrung durch historische oder kunstgeschichtliche Zuordnungen ausschließen und, im methodischen Rekurs allein auf das einzelne Werk als der "unmittelbarsten Gegebenheit"²¹⁾ der Kunsterfahrung, gerade die genuinen Bedingungen des künstlerischen Schaffens erschließen. Beiden Überlegungen gemeinsam ist der Akzent auf der Erfahrung des betrachtenden Subjekts. Ebenso dürfte die gemeinsame Wurzel beider im vertrauten Umgang Raphaels mit der Kunst seiner Zeit, mit Monet, Matisse oder Picasso sein. Ja, die Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne hat stärker als jeder andere Faktor die kunsttheoretischen Überzeugungen Raphaels geprägt. Für Raphael also gehört die Moderne von Beginn an in die Geschichte der Kunst. Wenn er sich nicht bloß selektiv und über persönliche Interessen an einzelnen ihrer Positionen weit hinausgehend um ein Verständnis der Moderne bemüht, so

steht er damit im Kontext einer Vielzahl ähnlicher Bemühungen. Carl Einstein etwa gehört hierher, der feststellte: "Jede kunstgeschichtliche Betrachtung wird durch den Standpunkt der Gegenwart und deren Kunst bestimmt."²²⁾

Raphael erkennt bald, daß es gilt, auch in der kunsthistorischen Methodik Konsequenzen aus den von der Kunst der Moderne für unser Kunstverständnis generell betriebenen Veränderungen zu ziehen. Denn wie sollte, nachdem die Moderne so gut wie alle herkömmlichen Bildvorstellungen befragt und verändert hatte, die Tradition und die Moderne als *eine* Geschichte erzählt werden können? Ließ sich zwischen einem Rembrandt und einem Cézanne überhaupt noch ein Zusammenhang, etwas Verbindendes annehmen? Unter welchen Bedingungen könnte die Kunst der Moderne und die Kunst der Vergangenheit *zusammen* gesehen werden? Während die fachwissenschaftliche Literatur das Problem zunächst in der Regel schlicht ignorierte, sofern sie sich nicht überhaupt in drastischen Bannsprüchen über die neue Kunst erging²³⁾ und die Kette der Stilbegriffe in die Gegenwart fortschrieb, suchte Raphael nach einem Weg, der ihm jenseits biographischer Erklärungsmuster und definierter Stilbegriffe Zugang zur Kunst sowohl der Moderne wie der Tradition eröffnen sollte. Max Dvorak artikulierte - ohne dabei an Raphael zu denken - diesen Zusammenhang zwischen einer fundamental veränderten Kunsterfahrung und dem Druck zu methodischem Paradigmenwechsel schon 1911: "Es war die Entwicklung der modernen Kunst, der es die Kunstgeschichte zu verdanken hat, daß ihr schließlich doch die Augen für die Wahrnehmung von künstlerischen Qualitäten an Kunstwerken der Vergangenheit geöffnet wurden, von denen die alte Stillehre keine Ahnung hatte."²⁴⁾

Man kann darüber nachdenken, ob Raphaels Verständnis für die Moderne nicht zuweilen dort seine Grenzen finden mußte, wo es mit Vorstellungen kollidierte, die sich aus klassischen Normen ableiten.²⁵⁾ So blieb es für Raphael immer wieder ein "Manko der Moderne", das Kunstwerk nicht mehr als "vollkommenes Ganzes" realisieren zu können.²⁶⁾ Auf der anderen Seite hat er aber ebenso mit Nachdruck darauf auf-

merksam gemacht, daß solche Verlusterfahrungen immer erst am gewandelten Kunstbegriff zu messen seien.²⁷⁾ Die alten Normen und Ziele sind in den neuen Aufgaben der Moderne aufgegeben oder relativiert: "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."²⁸⁾ Für Raphael brachte die Erfahrung der Kunst des Impressionismus und Cézannes jedenfalls die Überzeugung, es mit einer für die Zukunft grundlegend veränderten Ausgangslage für die Kunstgeschichte zu tun zu haben, die einen Wechsel wissenschaftlicher Vorgehensweisen in der Auseinandersetzung mit ihr bedingte. Und zweifellos läßt sich nicht nur zwischen den politischen und den ästhetischen Überzeugungen Raphaels, sondern auch den kunsttheoretischen Überlegungen hierzu selbst Widersprüchliches finden. Aber ob er wirklich alles gebilligt und nicht vielleicht doch auch manches kritisiert hat, ist für unsere Frage nicht so entscheidend, sondern wie sich die Verbindung seiner Theoreme zu den gegenwärtigen Fragestellungen der Kunstgeschichte ausnimmt. Die Diskussion von Problemlagen sollte auch hier vor der Bewertung von Positionen stehen, wie es Werner Hofmann in diesem Zusammenhang gefordert hat.²⁹⁾

Daß Raphaels Texte für die gegenwärtige Kunstgeschichte immer noch inspirierend, herausfordernd sind, verdeutlicht der Blick auf drei für die aktuelle Diskussion gewichtige Problembereiche. Erstens die Überzeugung, aus der Erfahrung der Moderne das Paradigma kunsthistorischer Praxis gewinnen zu müssen. Zweitens seine Zuwendung zur Frage der Bedeutung, die der Betrachter in der Bilderfahrung gewinnt. Und drittens die Aufmerksamkeit, die Raphael der Bild-Beschreibung geschenkt hat. Vom ersten Punkt ist bereits die Rede gewesen, auf die anderen beiden komme ich jetzt zu sprechen.

III

Raphael begnügt sich nicht damit, die Symptome eines in der Moderne gewandelten Kunstverständnisses zu debattieren, sondern erforscht in seinen Studien die methodischen

Konsequenzen, die sich aus den fundamentalen Veränderungen in der Kunst der Moderne für den wissenschaftlichen Umgang mit der Kunst insgesamt ergeben mußten. So hatte ihn sein eigener Umgang mit der Moderne gelehrt, daß das Verhältnis von Bild und Betrachter nicht länger als eine festgelegte, fixierte Beziehung zu verstehen ist. Vielmehr gewinnt der Betrachter in dem durch die veränderte Werkverfassung verlangten aktiven Sehen ein Bewußtsein von *seinem* Anteil an der Bildproduktion. Diesen hat die Kunstgeschichte genauer zu bestimmen, wie die ausdrückliche Thematisierung des Sehens bei Raphael bezeugt.³⁰⁾

Das aktive Sehen, die konkrete Erfahrung des Werkes in der Anschauung, ist für Raphael durch nichts zu ersetzen, schon gar nicht durch den Rekurs auf werkfremde Instanzen. "Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung ist das Sehen - verstanden als eine Leistung nicht nur des Auges, sondern aller menschlichen Kräfte. Sehen ist eine doppelte, aktive Beziehung zu den Dingen."³¹⁾ Das Sehen ist bei Raphael daher nie als passiver Vorgang, sondern als "Ansatz zu einem produktiven Akt" verstanden. Und die Bildauslegung verliert weitgehend ihren Charakter als Arbeit der Dechiffrierung: sie wird statt dessen zur aktiven Nach- und Neuschöpfung des Werkes, indem der Betrachter sich in die Gestaltungsarbeit 'einsieht'. "Sehen, Konzipieren, Komponieren" können für Raphael sogar ein *simultaner* Vorgang in Produktion und Anschauung sein!³²⁾ Über die Thematisierung des Sehens sucht Raphael die *Konstitution* von Bedeutungen im Prozeß künstlerischer Gestaltung zu klären.

Der Wandel in der Erfahrungsform der Kunst und die Krise des Werkbegriffs führen Raphael weg vom Werk als einer definierten, vollendeten Gegebenheit und lassen ihn die Frage nach dem "künstlerischen Schaffensprozeß" stellen, in dem sich beide artikulieren, bzw. niederschlagen. Ausschließlich die Frage nach dem künstlerischen Schaffensprozeß führt Raphael zufolge "zur Kunst selbst"³³⁾, während alle Hilfswissenschaften (Ikonographie, Psychologie u. a.) sie durchaus verfehlen.³⁴⁾ Die Rekonstruktion des künstlerischen Schaffensprozesses aber bringt für den Betrachter "die Sprache der

Formen" zum Reden. Dabei ermöglicht die Bedeutungs-
vielfalt des Terminus "Schaffensprozeß" im Rahmen der Theorie
Raphaels immer wieder andere Ansatzpunkte: Die Ausbil-
dung eines künstlerischen Konzeptes, die Werkgenese im
engeren Sinn oder die Entwicklung eines ganzen Œuvres. Aus
allen Blickwinkeln wird die Produktivkraft des Sehens um-
kreist.

Auch für seine Theorie des "schöpferischen Auge(s)"
hätte Raphael unter den Zeitgenossen Unterstützung finden
können. So bei Carl Einstein, der die "kritische Intelligenz des
Sehens" fördern wollte, und der 1921 verlangte, "das Sehen
als schöpferische Tätigkeit zu fassen."³⁵⁾ Für ihn wie für
Raphael ging es freilich nicht um das Sehen als ein "isoliertes
Vermögen"; - schon weil bestimmte Künste mehr als das
Auge verlangen³⁶⁾ - das Sehen wird vielmehr mit einer Hin-
wendung zum historischen und gesellschaftlichen Horizont
der Rezeption verknüpft. Denn keinesfalls wollte Raphael
eine so vage Größe wie den 'Eindruck' zur fundierenden
Instanz der Kunstbetrachtung machen! Er verstand seine
Theorie des Sehens da schon eher als eine Theorie des
Denkens, welche die Werkerfahrung im Rekurs auf die Bilde-
lemente und das Verhältnis von Bild und Sprache reflektiert.

IV

Raphael wandte sich früh gegen den naiven Konsens
über die Selbstverständlichkeit der Bildbeschreibung als einer
logischen Wiedergabe des visuell Gegebenen und lenkte die
Aufmerksamkeit gezielt auf den Prämissencharakter, den
jede Werkbeschreibung für die Interpretation besitzt.³⁷⁾ Er
stellte die implizite Frage nach dem methodischen Status der
Bildbeschreibung für die Kunstgeschichte und räumte ihr
Vorrang vor der Ausarbeitung expliziter Regeln ein. Der
Prozeß der Verbalisierung anschaulicher Erfahrungen, die
sprachliche Bilderschließung stehen so sehr im Zentrum
vieler seiner Texte, daß mit Recht gesagt wurde: "Bildbe-
schreibung, nicht Bildbetrachtung ist sein Metier."³⁸⁾ Ra-
phael sieht in seinem mit großem deskriptiven Aufwand
vorgetragenen Versuch, die Differenzierung der Darstellungs-

mittel und ihren sinnlichen Ausdruckscharakter zu erfassen,
alles andere als eine formale Spielerei. "Das Bild hat eine
sinnliche Erscheinung gewonnen, in dieser und wegen dieser
eine tiefere, allgemeinere und umfassendere Bedeutung: Das
Bild ist zugleich sinnlicher und sinnvoller geworden."³⁹⁾ - so
formuliert er einmal das Resultat seiner Beschreibungsan-
strengungen. Seine Beschreibungen zielen auf eine Rekon-
struktion des Schaffensprozesses, sie sind mithin nicht der
Versuch einer Wiedergabe dessen, was *auf* einem Bild darge-
stellt ist, sondern der Versuch seiner Wiederherstellung.
Aufgabe der Bildbeschreibung ist es nach Raphaels Überzeu-
gung, die in der formalen Disposition der Werke realisierte
Weltanschauung freizulegen. So muß - nach Raphael - aus
dem Bild analysiert werden, was im Bild Form geworden ist.
Insofern handeln diese Bildbeschreibungen auch von 'objek-
tiven' Tatbeständen und resumieren keine Eindrücke. Das
äußert sich schon in der Anstrengung zu möglichst bruchlo-
sem sprachlichen Erfassen der bildlichen Elemente und Pro-
zesse. Raphael beschreibt kaum je aufzählend Personen und
Sachgehalte, deren Geschichte etc., sondern er praktiziert ein
radikal deiktisches Sprechen, in dem die Benennung von
formalen Relationen oder gar Blickführungen dominiert. Sein
Text ist ein fortlaufender Verweis auf das Bild, oft genug
unterstützt durch Handskizzen, die als visuelle Re-Präsen-
tation des Versprachlichten dessen enge Bindung an das Werk
weiter stärken.

Man darf wohl von einem Beschreibungsfuror Raphaels
sprechen, der durch die extreme Nahsicht seiner Beschreibun-
gen radikalisiert wird und ihnen den Charakter einer Autopsie
gibt, als habe sich das Auge am Detail festgebissen. Die
Gewaltsamkeit seines Zugriffs auf die Werke äußert sich in
einer - trotz der von den Herausgebern der Werkausgabe bei
Suhrkamp vorgenommenen Milderungen! - bis zur Gliede-
rungsmanie gehenden Überstrukturierung seiner Beschrei-
bungen. Gelegentlich wendet sich daher das Ideal einer voll-
ständigen Durchschaubarkeit der Werke bei der Durchfüh-
rung gegen sich selbst, und die Texte werden sperrig, ver-
schließen sich. Obendrein besaß Raphael eine gehörige Skep-

sis darüber, inwieweit das anschaulich Erfahrene überhaupt in sprachlichen Bestimmungen eingeholt werden kann. Immer wieder spricht er die "Grenzen begrifflicher Arbeit" an.

Er steht damit in einer Tradition, in der die Bilder als "bestimmte Negation der sprachlich geordneten Welt" verstanden sind.⁴⁰⁾ Die Werkbeschreibung ist als Gattung ein Kind erst des 18. Jahrhunderts und Wolfgang Kemp hat eindrucksvoll gezeigt, wie sich in ihrer Geschichte die Verbindung zwischen einer wachsenden Sprachskepsis und der steigenden Zuwendung zur Anschauung verfolgen läßt.⁴¹⁾ Die Behauptung der Inkongruenz von Bild und Sprache führte zur Lösung der Kunst aus der Kommunikation: "Sprachliche Äußerungen erscheinen unangemessen, wenn sie die Werke zuerst als unendlich und unbeschreiblich konstruiert haben."⁴²⁾ Zuletzt löst die Reproduktion der Begegnung mit dem Werk in der Schrift den geselligen Austausch vor einem Bild ab.

So hat die von Raphael betriebene exzessive Verschriftlichung der Kunstbetrachtung auch ihre problematischen Seiten. Eine unerwünschte Folge der Sprachskepsis Raphaels ist vielfach die Partikularisierung seiner Beobachtungen und die aus der Detaillierung seiner Bestimmungen resultierende Vereinzelung von Wahrnehmungen. Er wurde zum Ingenieur der Bildbeschreibung, bei dem die Akkuratess der Detailwiedergabe jeder gelungenen Formel Konkurrenz macht. Fast könnte man bei der Fülle vergewissernder Repetition und kontrastierender Variation des Gesehenen von kubistischen Beschreibungsprinzipien sprechen. Und unter Umständen führt eine solche Extensivierung der Beschreibung auch nur zu einer "Vervielfältigung des Schweigens"⁴³⁾.

Wo sie gelingen, werden Raphaels Beschreibungen aber zur Wiedergabe eines Sehens 'in actu', welche die Wahrnehmung von Bildern als einen *Prozeß* bewußt zu machen vermögen. Schon das war ein immenser Gewinn gegenüber dem Status, den die Bildbeschreibung sonst in jener Zeit besaß. Es ist nicht auszuschließen, daß Raphael auf ihre Bedeutung durch einen zuerst 1932 erschienenen Aufsatz von Erwin Panofsky⁴⁴⁾ zum Problem der Bildbeschreibung aufmerksam geworden ist, wo die Beschreibung schon als Bestandteil der

Auslegung verstanden ist. Wohltuend ist jedoch vor diesem Hintergrund, daß Raphael gerade nicht die Textauslegung als Modell und Anleitung der Bildauslegung⁴⁵⁾ praktiziert, sondern sich strikt ans Erfassen des Werkstoffs hält und eine Verbalisierung seiner anschaulichen Erfahrungen versucht. Der Akt der sprachlichen Erfassung des zu Sehenden wird zum zentralen Modus der Methode und die Akribie der Bildbeschreibung zwingt zu einer Langsamkeit der Lektüre, die dem üblichen Verfügen über die Darstellung diametral entgegengesetzt ist.

So kann es sein, daß Raphael das Sperrige seiner Texte nicht nur in Kauf genommen, sondern sogar gewünscht hat. Von seinem Lehrer Wölfflin wird berichtet, daß seine sonst flüssige Rede etwas Stockendes bekam, wenn er das Auge auf das Bild gerichtet, zu seinen Studenten sprach. "Wenn manche seiner Schüler gerade dieses Stockende seiner Redeweise nachahmen, so doch gewiß nicht aus äußerlicher Manier, sondern weil sie fühlen, daß diese Schwerflüssigkeit etwas Positives birgt. Wölfflins Rede erweckt niemals den Eindruck eines Vorbereiteten, das auf das Kunstwerk als etwas Fertiges geworfen wird, sondern eines vom Bilde im Augenblick erst Erzeugten."⁴⁶⁾ Eine ähnlich positive Wirkung mag Raphael auch von der gestauten, tastenden Schreibweise seiner Texte erwartet haben.

Sie repräsentiert an jeder Stelle den *Vorgang* der Verinnerlichung des Bildes, seiner Übersetzung und gibt damit über das Verhältnis von Bild und Betrachter Auskunft. Raphaels Texte gewinnen damit einen Zuwachs an Einsicht in der Frage der Zeitlichkeit des Bildes, die vielleicht sogar als heimliche Leitidee des Vorgehens von Raphael gesehen werden kann. Und zwar schon deshalb, weil Bilder nach Raphaels Grundüberzeugung nicht als Objekte, als Material zu verstehen sind, sondern als Geschehen. Indem er die komplexen Beziehungen von Bildprozessen und Sprachprozessen weniger reflektiert, als sie darstellt, tritt im Prozeß sprachlicher Bilderschließung der Ereignischarakter von Bildlichkeit hervor.

Es fiel leicht, den Versuch einer sprachlichen Wiedergabe der Unendlichkeit der Wahrnehmung zu kritisieren,

zumal bei Raphael noch jede Strichlage einer Darstellung vollständig determiniert scheint.⁴⁷⁾ Hier liegen Widersprüche zwischen dem Anspruch der Methode und der Beschreibungspraxis. Einerseits kommt es zur Paralisierung der Anschauung durch die Auswüchse des inventarisierenden Verbalisierungsprozesses. Andererseits entwinden sich die Bilder aber schon in der Sequenz der Sätze den Nomenklaturen. Insofern der Zusammenhang zwischen der sinnlichen Organisation des Bildes und dem Bildsinn bei Raphael thematisch ist, widersetzt sich die in den Beschreibungen erfolgte Auflösung der Bilder in eine Bewegung immer wieder dem Anspruch einer geschlossenen Bildbedeutung.

In jedem Fall ist es berechtigt, in der Bildbeschreibung "das Zentrum der Wissenschaft von der Kunst"⁴⁸⁾ für Raphael zu sehen, denn seine Bildbeschreibungen sind gleichermaßen konkrete Bilderkundung und angewandte Theorie. Fruchtbar werden sie als das, was sie zuallererst sind: *Versuchsanordnungen*, in denen immer neu das Verhältnis von Sehen, Beschreiben und Auslegen mitreflektiert ist!

V

In der fachwissenschaftlichen Rezeption Raphaels wurde lange die kunstsoziologische und ideologiekritische Seite seines Werkes betont⁴⁹⁾, während Raphaels Bemühen um eine angemessene Repräsentation der sinnlichen Präsenz der Werke zu kurz gekommen ist. Dabei kann man in der Entwicklung seines Œuvres durchaus eine Akzentverschiebung in diese Richtung sehen.

Dennoch sollte es heute nicht länger darum gehen, eine Front zwischen dem 'materialistischen' Raphael und einem etwa 'zeitgemäß gewendeten' aufzubauen, schon gar nicht, wie geargwöhnt wurde, um eine völlige Umdeutung Raphaels zu einem "Repräsentanten formimmanenter Kunstbetrachtung".⁵⁰⁾ Die Diskussion seiner Analysen und Theorien ist aus der Phase der Rehabilitationsanstrengungen in Koppelung an wechselnde innerscientifische Diskurse⁵¹⁾ heraus: Jetzt könnte Raphael neu gegen den Strich gelesen werden. Selbstverständlich stellt sich die Frage, ob wir die Prämissen, unter

denen die theoretischen Grundlagen Raphaels gewonnen wurden und innerhalb derer sie Geltung beanspruchen, akzeptieren können. Mit der Empfehlung, Raphael zu lesen, sollen keine unkritischen Rückgriffe auf theoretische Standards der Vorkriegskunstgeschichte angesonnen werden. Die entscheidende Prämisse einer Korrektur an den wechselnden Raphaelbildern der bisherigen Rezeption ist nun durch eine leicht zugängliche Ausgabe der Schriften Raphaels gegeben. Die Kunstgeschichte kann beginnen, sich erneut - und anders! - einer Reihe der Fragen zu vergewissern, die Raphael für sich bereits formuliert hatte. Und die Feststellung einer "Übereinstimmung mit den heutigen Ergebnissen kunsthistorischer Spezialforschung" ist dabei keineswegs überflüssig, sie entwürdigt Raphael noch nicht zum "Vehikel".⁵²⁾

Eine kritische Revision der Begriffe und Verfahren der Kunstgeschichte ist mit Raphael in zentralen Aspekten möglich: wo es um die Bestimmung des Verhältnisses zur Moderne geht; wo die Rolle des Betrachters angesprochen ist oder der Status der Bildbeschreibung. Raphael mag also durchaus zu der eingangs geforderten Diskussion und einer "Aufweicheung der Fronten" in der aktuellen Debatte um die maßgeblichen Problembereiche der Kunstgeschichte beitragen, gerade weil die Situation in dieser Hinsicht durch konkurrierende Defizite gekennzeichnet ist: Wo die einen auf der Rettung der Individualität des Werkes beharren, verstehen die anderen das Werk als Objektivierung der Totalität eines Œuvres, einer Epoche, eines Stils. Das ist in der extremen Spannung zwischen Evidenzerfahrung und Determination des Werkes aber auch ein Widerspruch der Theorie Raphaels selbst.

Wie immer man Raphaels Werk aus der Sicht gegenwärtiger Kunstgeschichtsschreibung bewertet: Unstreitig ist, daß er bislang zu Unrecht im Schatten anderer stand. Dazu mag die Vielschichtigkeit seines Werkes beigetragen haben, das neben der Kunstgeschichte unter anderem noch in die Gebiete der Archäologie und der Ethnologie ausgreift, die Raphael häufig als Mangel an Kontinuität vorgehalten wurde. Sie wurde auch zum Hindernis für eine mögliche Rückkehr

Raphaels aus der Emigration nach Leipzig, wo er 1948 als Dozent für Soziologie der Kunst vorgeschlagen - und abgelehnt wurde.

Ich habe Bereiche zu zeigen versucht, in denen Raphaels Werk als 'Gegenbild' aktueller Diskussionen der Kunstgeschichte dienen kann. In diesem Sinne darf man sagen, daß Raphaels Produktivität, seine Bedeutung *für uns*, nicht vornehmlich im Nachvollzug und der Einordnung seiner Gedanken liegt, sondern im Weiterdenken, im praktizierenden Überschreiten!

*) Der vorliegende Text wurde für den Max Raphael Kongreß (Hamburg 6.-8.10.1989) verfaßt. Gegenüber der Vortragsversion wurde der Text gekürzt, um die Anmerkungen ergänzt und überarbeitet.

¹⁾ Vgl. dazu Oskar Bätschmann: Aktuelle Problembereiche der Kunstgeschichte. In: W.Prinz, P.Weingart (Hrsg.), Die sogenannten Geisteswissenschaften: Innenansichten. Frankfurt/M. 1990, S.204-216 und Willibald Sauerländer, Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin? In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, I, München 1985, S. 375-399.

²⁾ Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983, S.95.

³⁾ *ibid.* S.93. Hervorhebung Bernd Growe.

⁴⁾ Suzi Gablik, Has Modernism Failed? New York 1984.

⁵⁾ z.B. Henry Kramer, Donald B.Kuspit.

⁶⁾ Die angesprochene Historisierung der Moderne zeitigt auch in diesem Zusammenhang erhebliche Nebeneffekte, wie jüngst der mit einem antimodernistischen Index versehene Streit um die Zulassung der Produkte nationalsozialistischer Kunstpolitik zu den Museen zeigt, oder aus anderer Richtung das böse Wort von den "Blockwarten der Moderne" (Hrdlicka), das vor dem Hintergrund des Schicksals moderner Kunst im Dritten Reich unerträglich ist!

⁷⁾ Heinrich Dilly, Deutsche Kunsthistoriker 1933 - 1945 (München 1988). Dilly diskutiert auch den Problembereich einer kunsthistorischen "Exilwissenschaft". Dennoch ist Max Raphael leider nur am Rande erwähnt. (S.27).

⁸⁾ Walter Friedländer, Zur Kunstgeschichtsschreibung der Moderne. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jg.12 (1919), S.286-297, hier S.286.

⁹⁾ Vgl. Klaus-Heinrich Meyer, Wiederverwendung von Kunsthistorikern und von kunsthistorischem Erbe? Überlegungen zum XX. Deutschen Kunsthistorikertag 1986 in Berlin. In: kritische berichte, 14.Jg. (1986), H.4, S.113-116 sowie ders., Der Deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945. Antwort auf Robert Suckale "Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945". In: kritische berichte, 15.Jg. (1987), H.1, S.41-48.

¹⁰⁾ Belting, *op.cit.* S.39. Werner Hofmann hat den Vorhaltungen Beltings in seinem Nachruf auf Hans Sedlmayr mit einer sehr eindringlichen Gegenüberstellung geantwortet: Werner Hofmann, Anstelle eines Nachrufes. In: IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, III (1984), S.7-17.

¹¹⁾ Vgl. Heinrich Dilly (Hrsg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990.

¹²⁾ Eine Ausnahme ist hier Gottfried Boehm, der die Schriften der deutschen Kunsthistoriker vom Beginn dieses Jahrhunderts gerade aus diesem Blickwinkel analysiert hat. Gottfried Boehm, Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 - 1930. Stuttgart 1985, S.113-128.

¹³⁾ Max Raphael: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? Hrsg. von Klaus Binder. Frankfurt/M. 1984, S.7-10.

¹⁴⁾ *ibid.* S.7.

¹⁵⁾ *ibid.* S.303ff.

¹⁶⁾ *ibid.* S.7f.

¹⁷⁾ Aus dem Vorwort von 1941, *ibid.* S.303.

¹⁸⁾ *ibid.* S.9.

¹⁹⁾ Vgl. die von Hans-Jürgen Heinrichs zusammengestellten Aufsätze zur Rezeption Raphaels in dem Band: Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen. Max Raphaels Werk in der Diskussion. Frankfurt/M. 1989; dort insbesondere das rezeptionsgeschichtliche Resümee von Harald Justin, "Die Sphinxfrage des Schöpferischen". Zur Subgeschichte der Rezeption Max Raphaels. S.12-48.

²⁰⁾ Grundbegriffe der Kunstbetrachtung - Die Einzelform: *ebd.* S. 320.

²¹⁾ *ibid.* S.8.

²²⁾ zitiert bei Tanja Frank in ihrem instruktiven Nachwort zur Neuausgabe von Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Leipzig 1988, S.335-351, hier S.349. Wie groß gerade in jener Zeit in diesem Punkt die Übereinstimmung gewesen ist, läßt sich auch in den von Boehm diskutierten Texten nachlesen. Vgl. Anm.13. Umso erstaunlicher ist aus heutiger Sicht, wie wenig die Autoren in dieser Frage voneinander Kenntnis genommen haben.

²³⁾ Die Ablehnung des Dissertationsprojekts durch Wölfflin, der glaubte, keine Arbeit über Picasso annehmen zu dürfen, ist dazu ein marginales Indiz von freilich einigem Symptomwert.

²⁴⁾ zitiert nach Werner Hofmann, Anstelle eines Nachrufes, *op.cit.*, S.8.

²⁵⁾ Beim Max Raphael-Kongreß in Hamburg hat Werner Hofmann in seinem Vortrag die These vertreten, das Kunstwerk stehe für Raphael stets unter einer Endvorstellung der Harmonie, der Einheit - es müsse ein "vollkommenes Ganzes" sein. Ähnlich Harald Justin, *op.cit.*, S.32f. Zu Raphaels Kritik an der Moderne, besonders in seiner Schrift *Von Monet zu Picasso*, vgl. auch Johann Konrad Eberlein: "Wölfflin ist absolut nichtssagend." Max Raphael und die Kunstgeschichte. In: Hans-Jürgen Heinrichs (Hrsg.), *Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen*, *op.cit.*, S.173-191, vor allem S.179f.

²⁶⁾ Es wäre noch zu untersuchen, inwieweit sich solche Kritik eher aus allgemein zivilisationkritischen Motiven speist, als daß sie konkret Werken der Kunst Defizite vorhält: "Das ist das Manko der modernen Kunst, daß sie sich vom Individualismus nicht befreien und - die Totalität der Welt nicht in ihre Konzeption aufzunehmen vermag." Max Raphael, *Von Monet zu Picasso*. (1913) Frankfurt/M 1989, S.198.

²⁷⁾ Besonders scharf besteht Raphael in einer frühen Kritik an Lovis Corinth auf diesem Punkt. Max Raphael, *Der Expressionismus* (1911), abgedruckt in Max Raphael, *Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1985, S.166-175.

²⁸⁾ *ibid.* S.171.

²⁹⁾ Werner Hofmann, Anstelle eine Nachrufes, *op.cit.*, S.11.

³⁰⁾ Vgl. hierzu ausführlicher vom Verf., *Anschaung und Schaffensprozeß. Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu Max Raphaels Bildstudien*. In: Max Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* Hrsg. von Klaus Binder, Frankfurt/M. 1984, S.369-395.

³¹⁾ *ibid.* S.8.

³²⁾ Vgl. *ibid.* S.45f, wo Raphael diese Überlegungen an der Malerei Cézannes entwickelt.

³³⁾ *ibid.* S.7.

³⁴⁾ *ibid.* Die Tatsache der ausdrücklichen Koppelung von Ikonographie und Psychologie an dieser Stelle läßt die Vermutung zu, daß es sich möglicherweise um ein gegen die Warburg-Schule gerichtetes Argument handelt.

³⁵⁾ Vgl. Tanja Frank: Nachwort, *op.cit.*, S.335ff.

³⁶⁾ Harald Justin wendet sich in seiner "Kritik am Augensinn" (S.28) gegen eine Privilegierung der Seherfahrung in der Kunstgeschichte, ohne auf den historisch erst gewachsenen Bedarf einer Korrektur des logozentrischen Bildverstehens einzugehen. Harald Justin: "Die Sphinxfrage des Schöpferischen", *op.cit.*, S.28 und S.44f.

³⁷⁾ Vgl. dazu ausführlicher vom Verf., *Die Bildbeschreibungen Max Raphaels*. In: Max Raphael: *Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst*. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt/M. 1987, S.427-462.

³⁸⁾ Hans-Jürgen Heinrichs in seiner Einleitung, *ibid.* S.12.

³⁹⁾ Max Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* *op.cit.*, S.109.

⁴⁰⁾ Zur Aktualität des Themas und zum Stand der Diskussion vgl. Oskar Bätschmann, *Bild-Text: problematische Beziehungen*. In: Clemens Fruh u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte - aber wie?* Berlin 1989, S.27-46, aber auch Michael Baxandall, *The Language of Art History*. In: *New Literary History*, 10 (1979), S.453ff sowie die Akten der First International Conference on Word & Image. In: *Word & Image*, Jg.4 (1988), H.1.

⁴¹⁾ Wolfgang Kemp, *Die Kunst des Schweigens*. In: Thomas Koebner (Hrsg.), *Laokoon und kein Ende: der Wettstreit der Künste*. München 1989, S.96-119.

⁴²⁾ *ibid.* S.113 (vgl. auch S.110).

⁴³⁾ Laut Kemp der Effekt der These von der Defizienz der Sprache gegenüber dem Bild. *ibid.* S.116.

⁴⁴⁾ Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. In: *Logos* 21 (1932), S.103-119.

⁴⁵⁾ Zur problematischen Dominanz dieses Modells vgl. Bätschmann, *Bild-Text*; *op.cit.* S.30f.

⁴⁶⁾ Franz Landsberger, *Heinrich Wölfflin*. Berlin 1924, S.93f.

⁴⁷⁾ vgl. dazu grundsätzlich Kemp, *op.cit.*, S.116f, und mit Bezug auf Raphael Hans-Jürgen Heinrichs: "In Raphaels Analysen erscheint jedes von ihm beschriebene Kunstwerk als ein von Notwendigkeit, Unausweichlichkeit und Gesetz bestimmtes Werk. Selbst wenn man in Betracht zieht, daß er nur Meisterwerke zum Gegenstand nimmt, so erstaunt doch der geringe Anteil, den er dem Zufälligen und Modischen, dem Individuellen, Unbestimmten, Nicht-Form-Gewordenen läßt." (Hans-Jürgen Heinrichs, *Einleitung*, *op.cit.* S.16).

⁴⁸⁾ *ibid.* S.19.

⁴⁹⁾ Bei Norbert Schneider, *Kunst und Gesellschaft: der sozialgeschichtliche Ansatz*. In: Hans Belting u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte - aber wie?* (*op.cit.*) firmiert Raphael immer noch in dieser Rubrik.

⁵⁰⁾ Harald Justin, *Die Sphinxfrage des Schöpferischen*, *op.cit.*, S.16.

⁵¹⁾ Es bleibt aber Justins Verdienst, herausgearbeitet zu haben, wie sehr die Rezeption Raphaels "vom Entwicklungsstand des innerscientifischen Diskurses der Kunstwissenschaft geprägt" (*ibid.* S.16) worden ist.

⁵²⁾ *ibid.* S.31. Zu Justins Kritik vgl. auch S.28.

BIBLIOGRAPHIE DER FRÜHEN SCHRIFTEN
MAX RAPHAELS (1910 - 1913)

1910

Max Raphael-Schönlanke, Die amerikanische Ausstellung. In: März, Jg.IV, H.12 (Mitte Juni), S.497-500.

M.R.Schönlank, Berliner Ausstellungen. In: März, Jg.IV, H.15 (2.August), S.234-237.

M.R.Schönlank, Ein Manetbuch. In: März, Jg.IV, H.18 (16.September), S.494-495.

M.R.Schönlank, Der Sonderbund in Düsseldorf. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.135, H.2 (2.Oktoberheft), S.154-157.

M.R.Schönlank, Die Weltstadt Berlin. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.135, H.6 (2.Dezemberheft), S.506-509.

1911

M.R.Schönlank, Ossip Dymow. Der Knabe Wlaß. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.136, H.422 (2.Januarheft), S.168.

M.R.Schönlank, Die neue Seession. In: Katalog der Neuen Seession Berlin. III. Ausstellung. Gemälde. Ausstellungskatalog. Berlin 1911 (Februar - März)[Gemäß einer Mitteilung von Patrick Healy]. Und in: Katalog der Neuen Seession Berlin. III. Ausstellung. Gemälde. Februar - April 1911. Berlin, Wm.Baron Verlag, 1911.

M.R.Schönlank, Weiß und Schwarz. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.136, H.423 (1.Februarheft), S.241-244.

M.R.Schönlank, Akademie und neue Künstlervereinigung. In: Der Sturm, Jg.1911, H.49 (4.Februar), S.392.

M.R.Schönlank, Curt Herrmann: Der Kampf um den Stil. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.136, H.424 (2.Februarheft), S.355.

M.R.Schönlank, Die neue Seession. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.137, H.427 (1.Aprilheft), S.70-73.

A.R.Schönlank (sic), Die neue Malerei. Neue Seession. In: Der Sturm, Jg.1911, H.58 (8.April), S.463-464.

M.R.Schönlank, Die "Neue Seession" in Berlin. In: Bildende Künstler, Jg.I, H.4 (April?), S.155-156 (Abbn.b.S.189).

M.R.Schönlank, Liebermanns barmherziger Samariter. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.138, H.435 (1.Augustheft), S.210-212.

M.R.Schönlank, Der Expressionismus. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.138, H.437 (1.Septemberheft), S.360-365.

M.R.Schönlank, Henri Bergsons Schriften. In: Nord und Süd, Jg.XXXV, Bd.138, H.438 (2.Septemberheft), S.429-432.

M.R.Schönlank, Malerei und Persönlichkeit. In: Die Aktion, Jg.I, H.31 (18.September), Sp.974-979.

M.R.Schönlank, Goethes Geburtstag in Weimar. In: Die Aktion, Jg.I, H.32 (25.September), Sp.1006-1007.

M.R.Schönlank, Purrmann und Levi (sic). In: Der Sturm, Jg.II, H.84(1.Novemberheft), S.671-672.

M.R.Schönlank, Berliner Ausstellungen. In: Nord und Süd, Jg.XXXVI, Bd.139, H.442 (2.Novemberheft), S.260-264.

M.R.Schönlank, Zur modernen Malerei. Julius Meier-Graefe: Cézanne. - van Gogh. E.H.du Quesne-van Gogh: Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh. In: Nord und Süd, Jg.XXXVI, Bd.139, H.443-444 (1.u.2.Dezemberheft), S.437-438.

M.R.Schönlank, Charles de Coster, Flämische Legenden. In: Nord und Süd, Jg.XXXVI, Bd.139, H.434-444 (1.u.2.Dezemberheft), S.444-445.

1912

M.R.Schönlank, Lieber Herr Pechstein! In: Pan, Jg.II, H.25 (9.Mai), S.738-739.

1913

Max Raphael, Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, München, Delphin-Verlag 1913 (²1919).

M.R.Schönlank, Max Pechstein. In: Pan, Jg.III, H.21 (21.Februar), S.492-495.

ZUR AUSGABE

Die Ausgabe enthält sämtliche neu aufgefundenen oder bereits bekannten frühen Schriften Max Raphaels, auch solche, die bereits in der Raphael-Werkausgabe bei Suhrkamp publiziert worden waren, nämlich die beiden Aufsätze "Zur modernen Malerei" und "Der Expressionismus", beide erschienen in Hans-Jürgen Heinrichs (Hrsg.), Max Raphael, Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts. Erweiterte Neuauflage, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989. Es wurden auch Rezensionen literarischer Werke aufgenommen, da sich auch hier Raphaels wissenschafts- und kunsttheoretischer Standpunkt abzeichnet. Damit liegt eine umfassende Edition der Frühschriften Raphaels vor.

Die Schreibweise wurde vereinheitlicht, die zahlreichen Druckfehler der Vorlagen wurden stillschweigend korrigiert, bei sich daraus ergebenden inhaltlichen Änderungen wurde die Korrektur angemerkt.

Alle Anmerkungen zu den Aufsätzen Max Raphaels wurden von den Herausgebern oder der Redaktion hinzugefügt. Zitate wurden, soweit es uns möglich war, überprüft, korrigiert und nachgewiesen. Um Hinweise auf die Herkunft nicht nachgewiesener Zitate und Bilder bittet die Redaktion, Gesellschaft für Kunst und Volksbildung, c/o LaWie, A-1030 Wien, Landstraßer Hauptstraße 96.

Fallweise Erläuterungen zu Personen erfolgen durchgehend bei deren Erstnennung.

ZU DEN AUTOREN

BERND GROWE

1950 geboren in Warburg; 1979 Promotion bei Max Imdahl zum Dr.phil. mit der Dissertation "Kontingenz und Verdinglichung. Zur Bedeutung und Aktualität der Bildkonzeption Edgar Degas (1834 - 1917)"; lehrte als Hochschulassistent bis 1990 Kunstgeschichte an der Justus Liebig-Universität in Giessen; danach freier Autor, Kunstkritiker; schrieb Aufsätze zur Kunst und Kunsttheorie des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Geschichte des Kolorismus und zur Kunstkritik; arbeitete an Ausstellungen mit: "Georges Seurat. Zeichnungen", Bielefeld 1983, Katalog München 1983. "Die Gegenwart der Farbe", Kunsthalle Bielefeld, Katalog Bielefeld 1986; Mitarbeit beim Arbeitskreis "Stadtzeichner Alsfeld" und Herausgeber einer Vortragsreihe, die in diesem Zusammenhang stattgefunden hat: "Zeichnung und Moderne", Alsfeld 1990. Zuletzt erschien "Edgar Degas", Köln 1991.

1992 verstorben in Brauweiler, Pulheim, NRW.

PATRICK HEALY

studierte Philosophie, Soziologie und semitische Sprachen an irischen Universitäten, arbeitete als Archivar für Geschichte der Medizin am Royal College der Chirurgen in Irland.

Er publizierte eigene literarische Arbeiten, machte Interviews zum Film (besonders mit Fellini in Rom, April 1991), veröffentlichte gemeinsam mit anderen Autoren Texte über angewandte Kunst in Irland im 18. Jahrhundert und schrieb Artikel über zeitgenössische Kunst. Er übersetzt und gibt die Schriften Max Raphaels auf Englisch heraus; von 1994 an ist er auch an der deutschen Ausgabe derselben beteiligt. Derzeit schreibt er eine Studie über Carl Einstein und eine Monographie über die Theorie des Ornaments von Alberti bis Gombrich. 1992 wurde eine Lesung Healys von Joyces Finnegans Wake in Dublin auf Compact Disc aufgenommen.

Veröffentlichungen (Auswahl):

Up in the Air and Down. Malton Press, 1986. Ins Deutsche

übersetzt von Lutz Weißenstein

Gold-tooled Book bindings in the 18th century. Hrsg. von der Trinity College Dublin Irish Georgian Society als Herausgeber: Max Raphael, Pablo Picasso. Der Künstler und sein Kritiker. Alle Briefe Max Raphaels an Picasso zwischen 1910 und 1952. Erscheint 1994.

HANS-JÜRGEN HEINRICHS

geboren 1945, ist Ethnologe, wissenschaftlicher Publizist und Schriftsteller. Er promovierte mit einer Arbeit "Zur Neubegegründung der Wissenschaften vom Menschen in Ethnologie und Psychoanalyse"; er veröffentlichte zahlreiche Arbeiten zum Strukturalismus (Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan u.a.), zur Magieforschung, zur bildenden Kunst und zur Literatur (u.a. auch zur neueren afrikanischen Literatur); gab die Werke von Michel Leiris, Max Raphael, Victor Segalen, Bachofens "Mutterrecht", Métraux' "Die Osterinsel", Studien und literarische Arbeiten von Hubert Fichte, Fritz Morgenthaller, Leonard Woolf u.a. heraus.

Seine Arbeiten sind von seinen ethnologischen Interessen und von seinen Reisen in außereuropäische Länder geprägt.

Die von ihm edierte Raphael-Ausgabe liegt in einer Taschenbuchausgabe bei Suhrkamp vor.

Letzte Veröffentlichungen s. S.

RON MANHEIM

geboren 1943 in Amsterdam, studierte Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Nimwegen, Niederlande. Von 1985 bis 1991 war er dort Dozent für neueste Kunstgeschichte, derzeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des Joseph-Beuys-Archivs bei der Stiftung Museum Schloß Moyland und Mitglied im Arbeitskreis für Nationalismusforschung an der Universität Köln. Forschungsschwerpunkt: Kunstkritik und Kunsttheorie in Deutschland zur Zeit des Expressionismus.

GESELLSCHAFT FÜR KUNST UND VOLKSBILDUNG

**WIENER
KUNSTHEFTE**

Das theoretische Organ der Gesellschaft für Kunst und Volksbildung. Kritische Beiträge zu Theorie, Geschichte, Philosophie und Vermittlung der bildenden Kunst.

Erscheint 4 mal jährlich.

Einzelpreis öS 50.-, Jahresabo öS 150.-
für Mitglieder der Gesellschaft kostenlos
(Mitgliedsbeitrag jährlich öS 200.-)

Redaktion:

Günther Berger, Karl Hochwarter, Philipp Maurer

Redaktionsadresse:

Kleine Galerie, 1080 Wien, Neudeggasse 8

Mitarbeiter: Johann Dvorak, Hubert Christian Ehalt, Wilhelm Filla, Ulrich Gansert, Henriette Horny, Peter Leisching, Robert Poslusny, Dieter Schrage, Mario Schwarz, Martin Seiler, Hilde Zaloscer,