Bemerkungen über die deutsche Malerei der Gegenwart : zu den Ausstellungen von Otto Dix und Max Beckmann

Autor(en): **Thoene, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **25 (1938)**

Heft 11

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-86737

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Bemerkungen über die deutsche Malerei der Gegenwart

Zu den Ausstellungen von Otto Dix und Max Beckmann

Zusammenhänge und Kontinuität

Ein Gang durch die Ausstellungshallen neuer Malerei lehrt, dass sie nicht mehr neu ist. Ein grosser Teil der Nachkriegskunst ist bereits Geschichte geworden. Nicht im Sinne der Verewigung, öfter in jenem anderen der Antiquiertheit. Viele Namen sind Klänge von gestern; Werke, vor wenigen Jahren lebhaft angekündigt, nur schattenhafte Hülle kunstpolitischer Programmatik, literarische Abhandlung der Künste.

Aber gab es nicht in jeder Epoche Schöpfer und Epigonen? Solche, die Neues aus zwingender Vision formten und jene, die den Gebilden der Nachahmung verfielen?

Eine Betrachtung deutscher Malerei seit der Ablösung vom Impressionismus verführt leicht zu einer Auseinandersetzung mit jenen Mächten, die alle unabhängigen und neuen Versuche in der deutschen Kunst auszulöschen bestrebt sind.

Der Gang der künstlerischen Entwicklung muss in seiner eigenen Gesetzmässigkeit begriffen werden. Wie das Schicksal der deutschen Kunst eng verknüpft ist mit dem aller neuen Kunst, ist ihr Heute nur begreiflich aus dem Gestern.

Durch historische Analogie wird der nahe Tag mit seinen Revolten und Paradoxien, seinem Schöpfertum und seinen Gefahren in den weiten gesetzmässigen Ablauf der Geschichte eingeordnet. Auch dann, wenn eine Künstlergeneration glaubt, dass sie von vorne anfängt.

Im impressionistischen Sehen war bereits gegenstandsfeindliche Tendenz. Das Momentbild der Pleinairisten war immer subtiler geworden, bis es in der Auflösung kein Weiter gab. Der Pointillismus war der zur Technik reduzierte Ausdruck einer ehedem revolutionären Kunsthaltung. In der Beschreibung der Wirklichkeit war auf diesem Wege kaum mehr eine neue Nuance zu entdecken. Die letzte und feinste Variante, die der Impressionismus finden konnte, war seine Selbstauflösung.

Die Generationen, die nach der Jahrhundertwende kamen, standen dem naturalistisch-positivistischen Weltbild der Väter skeptisch gegenüber. Die tiefe Sicht spezialisierter Forschung schien nicht mehr Schlüssel aller Geheimnisse der Natur, sondern öffnete neue Abgründe, neuen Einblick in den Leerraum des Unerkannten, und schuf ein neues Verlangen nach dem zusammenfassenden Weltbild an Stelle exakter Einzelwahrheiten.

So entsteht im deutschen Expressionismus eine Kunst äusserlicher Abkehr von der Natur, die aber in Wahrheit nur die Abkehr von ihrer Aeusserlichkeit erstrebte. Die Maler der «Brücke» und später die Maler des «Blauen Reiters» wollten eine wahre Natur, eine tiefer verstandene, umfassender konzipierte, die unter die naturalistische Oberflächenwahrheit dringend nach kosmischen Zusammenhängen suchte.

Es gelang selten. Aus flachem Positivismus entstand vielfach flacher Irrationalismus. Nach der Gebundenheit an die äussere Natur führte die Ablehnung des äusserlich gesehenen Gegenstandes zur schliesslichen Verneinung aller sichtbaren, «gegenständlichen» Wahrheit.

Aber in allen Zeiten ist Talent seltener als Mittelmässigkeit. Maßstab sind allein die Schöpferischen. In ihnen und nicht im flüchtigen Tumult der Mitläufer wird der kühne Aufbruch jener Generation junger Deutscher sichtbar bleiben, die sich dem Vergangenen zu entringen versuchten, und deren Werk heute auf Verordnungswege verdammt wird.

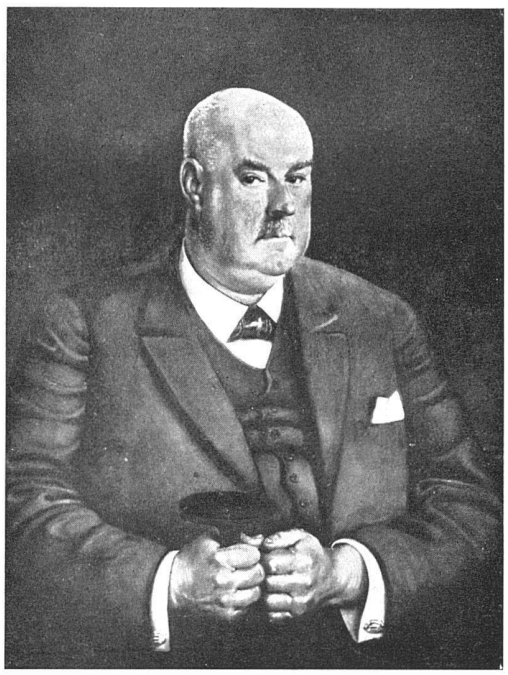
«Brücke» und «Reiter»

Wie in Frankreich die Fauves, hatten in Deutschland die Maler der «Brücke» das Gebiet der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und physikalische Farbenanalyse begründete, verlassen. Sie durchforschten die Landschaft der inneren Natur, in der sie nach dem verwehenden Pleinairismus wieder gesicherte Struktur, Statik und Bildbau suchten. Nach dem ungewissen, irisierenden Abbild der äusseren Natur entstand nun ein ungewisses chaotisches Abbild ihres inneren Widerscheins. Diese künstlerische Neuorientierung gruppierte sich am Anfang des Jahrhunderts um die Maler der «Brücke»: Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Müller.

Die Generation des Expressionismus, der eine eminent deutsche Angelegenheit ist, stand unter dem Einfluss von Cézanne und Gauguin, Vincent van Gogh, Hodler und Munch. Kein Zufall, dass Munchs Einfluss besonders spürbar wurde. Es ist die seelische Haltung, das Literarisch-Problematische, die dramatische Gespanntheit des Strindbergschen «Traumspiels» oder Frank Wedekinds «Frühlings Erwachen», die hier die Seele verstrickt.

Die vom Kubismus und den Fauves inspirierten deutschen Maler vereinigten sich knapp vor dem Kriegsjahr im Namen des «Blauen Reiters»: Franz Marc, August Macke, Wassilij Kandinsky, Paul Klee u. a.

Diese Gruppe wollte den Expressionismus in letzter Konsequenz. Sie wollte den Rest der naturalistischen Form und der impressionistischen Oberflächenmalerei aufheben, um einen neuen Raum zu gewinnen, der der alten Konstruktionslehre, der klassischen Anatomie, der akademischen Farbenharmonie und der Schulperspektive nicht mehr bedurfte.



Dass im Programm des «Blauen Reiters» die blaue Blume der Romantik enthalten war, ist ein Wahrzeichen deutscher Wesensart. Im Dämmerwald romantischer Vorstellungen geschah die Begegnung von Meister Ekkehard mit der Relativitätstheorie. Eine Verbindung gotischer Sehnsucht ins Raumlose mit der Flugperspektive, eine Kombination von Seelenwanderungsmagie mit Psychoanalyse.

Kandinsky erreichte das Gebiet absoluter Abstraktion. Klee und Marc blieben mit dem Motiv verbunden. Klee, indem er Traumgesichte bezifferte, Marc, indem er aus der Seele der Dinge, Pflanzen und Tiere die Welt deutete: «Nicht wie ich sie ansehe, sondern wie sie sind (wie sie selbst die Welt sehen und ihr Sein fühlen)», versuchte er zu malen.

Transzendentale und soziale Sachlichkeit

Der «Blaue Reiter» war aufgebrochen, um nach der Zeit äusserer Ekstase der Expressionisten eine seelische Harmonie wiederzugewinnen. Es wurde daraus der apokalyptische Ritt des Krieges (Marc und Macke fielen). Mancher unter den Künstlern bemerkte den zerstörenden Sturm nicht oder tat so, als ob am Ende dieses Todes gleichmütig weitergemalt werden könnte, was unfertig auf der Staffelei stand und wartete.

Die Konstruktivisten hatten sich aus dem ästhetischen Bereich der Kunst auf ihre Weise zu lösen gesucht; es schien, als seien Zirkel und Quadrat Propaganda für den neuen Menschen; Aufklärung gegen Seele und Himmelreich; sachliches, irdisches Beginnen eines konstruktiven Neubaus.

Eine Gruppe von Malern war von der gegensätzlichen Meinung erfüllt, dass diese Sachlichkeit der konstruktivistischen Kunst eine Art Flucht sei: «Kandinsky musizierte und projizierte die seelische Musik ins Leinwandviereck. Paul Klee häkelte am Biedermeiernähtisch zarte Jungmädchenhandarbeiten ...», so schrieb George Grosz, der politische Satiriker, dessen schattenlos konstruierte helldurchsichtige Zeichnungen der Schreckspiegel aller Düsternis und des Zerfalls der Zeit waren.

Losgelöst von Grosz und dennoch aus gleicher Ursächlichkeit wirkten Otto Dix und Max Beckmann. Nach der Allgemeinheit der Abstraktion war der Wunsch nach überkonkreter Präzision erwacht. Nach der Gegenstandslosigkeit verfiel man auf reportagehafte Berichterstattung. Dies ist der Ausgangspunkt für den deutschen Verismus, wie er um Dix gruppiert war, oder die «transzendentale Sachlichkeit», die das Werk Beckmanns repräsentiert.

Die neue und alte Sachlichkeit

Der deutsche Maler Otto Dix fand im Kunstsalon Wolfsberg an der Bederstrasse in Zürich eine grosszügige Gaststätte. 1913 entstand das frühe Selbstbildnis, dem Quattrocento entstiegen. Hier begann jene Pedanterie des Handwerks, die aus altdeutscher Vergangenheit herrührt und im späteren Werk zur bewussten Ueberbetonung der Detailwahrheit bis in die Poren dringender Grossaufnahmen wurde. Es ist die Handschrift der Fotolinse: Ueberdeutlichkeit, die manchmal wie geniale Tiefenschau, manchmal peinliche Panoptikumssymbolik berührt. Spuk armselig erotischer Tanzlokale, der verhandelten Liebe im Strassendämmer, Oede eines Familien-Sonntagsspazierganges in die entfremdete Natur, feierlicher Leerlauf des Todes, da der Sarg durch gleichgültige Strassen schwankt, oder Schützengrabengemälde aus der grauen Landschaft des Sterbens. Dieses sind die gespenstischen Motive der Kriegs- und Nachkriegswirklichkeit: Inflation, Dadaismus und deutsche Romantik.

Die Anmut der Verworfenheit eines Toulouse-Lautrec, Sehnsucht und Süsse von Mensch und Natur bei Philipp Otto Runge, Baldung Griens gotische Schärfe und Verrenktheit schimmern aus diesen Werken des Malers und Graphikers Dix.

In seinen neuen Arbeiten scheint manches von der Knappheit und Schärfe verloren. So das Selbstbildnis mit Kind, der Maler als Pseudo-Christophorus auf grünleuchtendem Hintergrund, etwas jugendbewegt, von Theatergewölk und tieferer Symbolik umwoben: Christophorus — Dix, der die Kunst zu tragen sucht an einem Ort, wo ihr Gewicht erdrückt, da ihre Visionen verlacht sind.

Und der richtige «Christophorus», das Hauptbild der Ausstellung! Ein Gemälde in Grossformat, frappierend

Otto Dix

Seite 346:
Porträt J. E. Wolfensberger

Seite 347:
«Flandern», 1936/37

Seite 348:
«Christophorus», 1938

alle Kunstsalon Wolfsberg, Zürich

durch Buntheit des Kolorits, das an Heiligen-Oeldrucke erinnert. Ein dunkelblonder Hühne, nackt, mit wirrem Barthaar und kostbar barock gerafftem kardinalsrotem Mantel. Auf breiter Schulter sitzt das überirdisch-helle Baby. (Das so wenig jenem anderen Neugeborenen gleicht, von alter Hand getragen, in realistischer Schärfe.) Unter schillerndem Regenbogen, bläulich ragenden Alpen watet der profane Heilige durch das astralgrüne, pedantisch gekräuselte Wasser. Erregend ist die Dissonanz der Farben, das Himmelblau-Violett mit dem heftigen Grün, das aneinander zerbricht. Die Vision dieser Landschaft projiziert der Maler auch in die Darstellung seiner Berninagruppe und des Engadins. Randegg im Gewitter und der Hohentwil: Bergruinen, kahles Geäst, Raben, Ferne und Geheimnis, wo Verismus und Romantik zusammenstossen.

Ein spezifischer Dix unter den neuen Werken ist das Kriegsbild Flandern. Schon früher einmal hat das «Schützengrabenbild», ein gemaltes Manifest des bedingungslosen Pazifismus, Begeisterung und hassvolle Verfolgung erfahren. 1936/37 taucht in Dix das Trauma des Krieges wieder auf, vielleicht nicht mehr allein als Erinnerung des Vergangenen, sondern als Ahnung des kommenden Todes. Vermoderte Wesen hocken, liegen, wachsen aus dem Humus von Blut und Hirn. Verjährte Totenschädel, aus denen bereits neuer vergesslicher Frühling Blüten spriessen lässt. Grünlich schimmernde Wassergräben durchsickern die Landschaft. Im Hintergrund, sehr raumtief wie eine Bühne, leuchtet die zerstörte Stadt und im Gewässer spiegelt sich Unter- oder Aufgang der Sonne. Natur, Menschen und Dinge sind ineinander verwoben. Die tote Hand neben dem knorrigen Ast, der in der Oede — ehe es ganz hell oder ganz dunkel wird — aufragt, mit einem Dornenkranz umwunden: ein gekreuzigter Baumstumpf. Nach allen Ehrungen von Seiten offizieller Würdenträger hatte Dix den unbekannten Soldaten des vergangenen und kommenden Krieges solches Ehrenmal errichtet.

Unter den gezeigten Bildern haben die älteren mehr Dichtigkeit und Schärfe: «Streichholzverkäufer», «Tochter des Künstlers», «Neugeborenes Kind». An ihnen erweist sich, dass die mikroskopisch detaillierte Schilderung, die bedingungslose Vordergründlichkeit nicht nur Element bösartiger Eindringlichkeit, sondern auch Mittel lebensstarker Intensität sein können.

Max Beckmann

Otto Dix wurde 1891 als Sohn eines Eisenbahners bei Gera in Thüringen geboren. Max Beckmann — den im Mai das Kunstmuseum Winterthur und im Juni die Galerie Aktuaryus zeigten — kam 1884 in Sachsen als Sohn von Bauern zur Welt. Im Werk dieser beiden Maler sind Idee und Grenze bedeutsamer Bestrebungen des deutschen Expressionismus enthalten. (Selbst wenn beide Maler den Begriff Expressionismus ungern auf sich beziehen möchten.)

Realität und Magie

Die Welt, die Beckmann aus Farbe und Form baute, entbehrte trotz ihrer Spukhaftigkeit nicht der Wirklichkeitsnähe. Wenn auch in Symbolwerte transponiert, ist die Atmosphäre und das Geschehen seiner Zeit darin enthalten, wie etwa Traum und Wirklichkeit der Scholastik in den Gebilden des Hieronymus Bosch.

Wie auf Trapezen im gotisch steilen Gedränge nach

oben bewegt sich die nachtwandlerische Personage im zweidimensionalen Raum der Fläche. Ein Volk, erfüllt von Bedrücktheit und Exaltation, Triebhaftigkeit und dumpfem Unbewusstsein. Schwerter und Fische, Masken und Messer, Netze und Ketten, Marterpfähle und Possenreisser und das Flackern der Kerze sind die Soffitten des nächtlichen Szenariums.

1918—1919 malt er «Die Nacht». Ein schriller Reflex aus der Dunkelheit der europäischen Kriegsbilanz: lautlos geschehen Morde, Menschen werden gewürgt, Angst und Wehrlosigkeit sind lähmend in die Fläche gebannt.

«Vor dem Maskenball», «Die Barke», «Der Fisch», «Der Leiermann» lassen aus Ocker und Violett, vielerlei Grün und krassem Schwarz Albdruck, Zwangsvorstellung und die Magie der modernen Zivilisation erwachen: Uniformierte Städte, Menschen aus Massenquartieren, Nummer im Standesamtsregister, auf der Arbeitslosenkarte, auf der Erkennungsmarke in Schützengraben und Lazarett. Ende jener vergotteten Persönlichkeit, die im Frack in der «Königin-Bar» oder nackt bei der «Geburt» vergangen ist.

Existenzen hinter Masken, die der Maler, der sie malt, zugleich lüftet. Schicksalhaft, somnambul, dunkel, keiner Ich-selber, gefesselt im Zwang der Konventionen und der Not und immer sehnsüchtig auf das Bildnis starrend, das ausserhalb des Erreichbaren ruft.

«Traum, der mit Tränen begann und endet mit dem Weinen des Todes» (Klopstock, Messias) ist die Formel

für das grosse Tryptichon «Versuchung», das 1937 gemalt wurde. Im tragischen Getümmel einer Mythologie von Samothrake bis zur Tauentzienstrasse sitzt der Maler, der malen möchte, die Arme über den Rücken aneinander gefesselt. Nah und unerreichbar sieht er das Modell, nackt und bekleidet, immer seinem Blick abgewandt, sich verändernd und ungreifbar.

Die Simultanität des Filmes erweitert den gedanklichen Raum, in dem der Maler Schatten, Gespenster, Menschen mit sicherem malerischem Entschluss baut. Liebe, Traum oder Krieg sind nicht filmisches Konterfei der Begebenheiten wie bei Dix, sondern transponiert in eine untergründige Welt, deren verborgene Tür die schwere Faust des Malers Beckmann in mancher Stunde zu öffnen weiss.

Das neuere Schaffen Beckmanns (er lebt seit zwei Jahren in Amsterdam) scheint durch eine positive Kraft bereichert. Die Frauenbildnisse, die Meerlandschaften und sogar die sozialen Gesellschaftsporträts erscheinen gelöster und die breiten Bögen der Zeichnung haben zarte Valeurs, die an Matisse erinnern.

Gewiss, immer wieder wird der lateinisch geschulten Aesthetik deutsches Kunstschaffen als ideologisch zu belastet erscheinen. Bei Dix mag die Berichterstattung manchmal die Form sprengen, das Willkürliche der Allegorie den Rhythmus der Konstruktion aufheben (Triumph des Todes, Die sieben Todsünden). Bei Beckmann ist die seelisch ideologische Absicht Ausgangspunkt für eine Farb-Formgestaltung, die immer den Gesetzen der Kunst selbst entstammt. So gehört er zur Familie der Ideenmaler, zu Hieronymus Bosch, zu Mathias Grünewald, vielleicht auch verwandt seinem Zeitgenossen Rouault, der im Zusammenhang mit Beckmann oft genannt wurde.

Ausblick

Alles Leben wurzelt im Vergangenen und realisiert sich, indem es im Kommenden aufgeht. So auch die Kunst.

Ich sprach mit abstrakten und konstruktivistischen Malern, mit surrealistischen und kubistischen. Kaum einer duldete ein anderes Gesetz als das seines eigenen Schaffens. Die meisten unter ihnen waren von der gleichen Intoleranz gegen andersgerichtete Kunstbestrebungen, die sie an ihren eigenen Kritikern rügten. Und doch bleibt aus allen Richtungen und Schulen nur das übrig, was die Grenze der Programmatik sprengt und das alte sich immer erneuernde Gesetz der künstlerischen Qualität erfüllt. Denn die Kunst ist ein Ganzes, sie holt sich die Impulse aus den Gegensätzen und verbindet sie zur Einheit innerhalb der weiten Dimension der Zeit.

Um die Kunsttendenzen dieses Jahrhunderts in Deutschland zu überprüfen, hätte man eine Reihe von Strömungen und Einzelpersönlichkeiten erörtern müssen.

Max Beckmann. Triptychon «Versuchung», 1937

Hervorragende Gestalter wie den späten Lovis Corinth und Oskar Kokoschka; Ideen und Einflüsse des Bauhauskreises, die Experimente des Surrealismus und die wenigen Versuche eines deutschen Konstruktivismus. Wir hatten an dieser Stelle aus Anlass der Ausstellungen zweier deutscher Maler in der Schweiz, am Werk von Dix und Beckmann, die Entwicklung zu illustrieren versucht. Von den speziellen Standorten dieser Künstler zum allgemeinen Standort der deutschen Kunst unserer Zeit kommend, ergeben sich die Schlüsse, dass der Expressionismus Ausdruck einer sozialen und kulturellen Situation war. Seine polemische Intransigenz scheint überwunden, und die ihm eigentümlichen Errungenschaften sind aufgegangen in das Bewusstseinsgut der Zeiten. Wohin es weiter geht, ist kaum mit prophetischer Gewissheit zu sagen. Der Weg der Kunst ist nicht selbständig und ausserhalb der gesellschaftlichen Wirklichkeit vorstellbar. Nicht wohin die Kunst geht, sondern wohin die Menschheit sich wendet, ist die bange Frage. Auf keinen Fall — das lehrt die Geschichte und Gegenwart — verläuft diese Entwicklung gradlinig.

Wenn wir den lauten Ekstasen der Fauves und der Expressionisten von Dada bis zum Jazz von 1920 wiederbegegnen, runzeln wir verwundert die Stirne und missbilligen mancherlei unserer Vorlieben aus vergangenen Tagen.

So kommt es, dass wir auf der Suche nach Sammlung und Klarheit, nach Ideenweite und künstlerischer Vollendung — wie jede Generation — das Gestern in Frage stellen. Nicht im Sinne jener Mächte, die in die Entwicklung der künstlerischen Notwendigkeit einzugreifen unternehmen und eine ganze Epoche deutscher Kunst auszulöschen versuchen. Sondern in jenem andern Sinne, der auf dogmatische Ueberspitzungen verzichten kann und das Neue nicht vom Erbe der Menschheit isoliert, sondern es einfügt in den Gesamtbau künstlerischer Intuition und Schöpfung.

Peter Thoene

Schneiderkünste

Er kommt natürlich aus warmempfindendem Herzen und ist vom ästhetischen Verantwortungsgefühl erfüllt bis an den Hals — der Vorschlag, das Gebäude, das bisher die Basler Kantonalbank beherbergt hat und fortan ein städtisches Amt aufnehmen soll, durch Wegschlagen der üppig wuchernden Steinhauerarbeit erträglicher zu gestalten und sozusagen nachträglich in die menschliche Gesellschaft einzuführen. Die Regierung hat den schönen Antrag mit ernsthaftem Kopfnicken zuhanden genommen und überlegt nun im stillen Kämmerlein, wie das Ding zu deichseln wäre.

Lieber Leser, du hast das schöne Gebäude, um das es sich handelt, kaum je «mit Bewusstsein» betrachtet. Wenn du das nächste Mal nach Basel kommst und dir bei der Gelegenheit wieder mal die Amazone von Karl Burckhardt besiehst, so hebe deine Augen auf: grad dahinter