

Deutsche Kunst in Luzern

Autor(en): **Rüdlinger, Arnold**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **33 (1953-1954)**

Heft 6

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160203>

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.

DEUTSCHE KUNST IN LUZERN

VON ARNOLD RÜDLINGER

Mit über vierhundert Werken ist die Ausstellung deutscher Kunst im Luzerner Kunsthaus schon äußerlich ein sehr imposantes Unternehmen. Wie keine Ausstellung zuvor orientiert sie über die vielschichtige Gesamtheit der deutschen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, und zwar mit einer freiwilligen oder unfreiwilligen Objektivität, die neben den positiven Aspekten auch die Schwächen mit aller Deutlichkeit zeigt.

Die Ausstellung beginnt zeitlich mit der Dresdener Brücke, vertreten durch Heckel, Kirchner, Otto Müller, Nolde, Pechstein und Schmidt-Rottluff. Die Fortsetzung bilden nicht, wie in der Darstellung des historischen Ablaufs zu erwarten gewesen wäre, der Blaue Reiter, sondern die außerhalb von Gruppen stehenden Maler Corinth, Kokoschka, Beckmann, Hofer, gefolgt vom Bauhaus mit Schlemmer, Feininger, Kandinsky und Klee. Die Gegenwart ist vertreten durch Baumeister, Gilles, Meistermann, Nay, Werner, Winter und andere. Lehmbruck, Barlach, Blumenthal, Marcks, Mataré, Stadler und Uhlmann sind als die wichtigsten Repräsentanten der Bildhauerei zu nennen.

Nachdem die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts eigene Wege gegangen war und sich mit der französischen nur gelegentlich berührt hatte, bildete sich nach 1905 aus ähnlichem Erleben, Denken und Wollen eine Formensprache heraus, die jener der französischen Fauves sehr nahe kam. Nach einem Jahrhundert der geistigen Reisläuferei nach Italien trat Paris in den Blickpunkt des künstlerischen Interesses, und es wurde Kontakt gesucht mit den großen Meistern der französischen Malerei. Eine hellhörige, international gesinnte Elite deutscher Schriftsteller, Kritiker und Künstler spürte überall die jungen Talente auf; innert kurzer Zeit wurden Berlin, Dresden, München und Köln Brennpunkte eines intensiven europäischen Kulturaustausches.

Der Frühexpressionismus der «Brücke» war unter dem Einfluß von Munch, van Gogh und Gauguin der erste elementare Ausbruch aus den Sehkonventionen des neunzehnten Jahrhunderts, eine rauschhafte Hingabe an das subjektive Form- und Farberlebnis. Wenn er vereinfachend mit dem Fauvismus in Parallele gesetzt werden kann, so darf man den «Blauen Reiter» als den deutschen Diskussionsbeitrag zum Problem des Kubismus bezeichnen.

Im Gegensatz zur «Brücke» ging es dem «Blauen Reiter» nicht um die gesteigerte Reproduktion eines subjektiven Seherlebnisses, um einen «monumentalen Impressionismus», wie Kirchner ihn ein-

mal genannt hatte, sondern um Erkenntnis und Konstituierung einer neuen Bildgesetzlichkeit. Die theoretische Auseinandersetzung im Werk von Kandinsky, Marc und Klee steht denn auch als selbständige geistige Leistung hohen Ranges neben dem bildnerischen Oeuvre. Dank der geistigen Klärung der Grundlagen waren es die Überlebenden des «Blauen Reiters», die mit Schlemmer, Feininger und Moholy-Nagy den Lehrkörper des Bauhauses bildeten. Leider wird dieses in der modernen deutschen Kunst seltene Phänomen einer echten Kontinuität durch die Ausstellung nicht deutlich herausgearbeitet.

Es stellt sich die Frage, wie weit die in Luzern gezeigten Künstler und Werke aus ihrer nationalen Gebundenheit heraustreten und, aus ihrem historischen Zusammenhang gelöst, auch heute noch ihre volle Aussagekraft bewahrt haben. Viele Besucher bestätigen, wie fremd ihnen heute die laute Sprache des Expressionismus geworden sei. Viele Szenen haben etwas Gespenstisch-Unwirkliches, sie scheinen wie durch eine Glaswand von uns getrennt. Die Spätwerke von Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein und anderen wirken heute so dünn, daß auch ihre früheren Bilder suspekt werden.

Angesichts dieser negativen Aspekte fragt man nach der Eignung der Ausstellungsdisposition. Sie scheint unter einer beträchtlichen psychologischen Verkennung der schweizerischen Situation getroffen worden zu sein. Man hat übersehen, daß die Schweizer in den letzten Jahren so verwöhnt wurden und die Fülle des Gebotenen die Ansprüche derart gesteigert hat, daß nur noch das Beste gut genug scheint, wenn es seine Wirkung tun soll. Kirchner, Kokoschka, Klee, Kandinsky, Marc wurden in Sonderausstellungen mit bedeutenderen Werken besser gezeigt. Auch gehört zu den Eigenarten der deutschen Kunst, daß die qualitativen Schwankungen von Bild zu Bild im allgemeinen viel größer sind als beispielsweise in der französischen Kunst. Alle diese Einwände hätten eine strengere, sorgfältigere und psychologisch ausgewogenere Auswahl verlangt, wenn die Ausstellung das hätte werden sollen, was geplant war: Ein propagandistischer Erfolg für die moderne deutsche Kunst.