Das Bildnis im 19. Jahrhundert

Waldmann, Emil

Berlin, 1921

Die Grundlagen des 20. Jahrhunderts

urn:nbn:de:hbz:466:1-43233

NEUNTES KAPITEL

DIE GRUNDLAGEN DES 20. JAHRHUNDERTS

Man kann *Cézanne* ebensogut zu den Impressionisten rechnen wie zu den Vätern des Expressionismus. Im Grunde gehörte er zu beiden nicht, und der ganze Streit ist ein Streit um Worte. Er ging vom Impressionismus aus und machte etwas ganz anderes daraus; und sein Zusammenhang mit den Expressionisten ist nur sehr lose.

Cézanne hat einmal gesagt, er wolle den Impressionismus zu etwas Museumsmäßigem machen, etwas Solidem und Dauerhaftem. Der Impressionismus gab nach seiner Anschauung etwas Vorübergehendes. Er aber wollte diese Lebendigkeit der bewegten Form zu einer höheren Ordnung zwingen und zu etwas Festem, Baumeisterlichem gestalten. Ihm schien in dieser Kunst etwas zu viel Kunst zu sein und nicht immer genügend „Natur", Natur im tiefen Sinne des Wortes: Ursprüngliches, Primitives. Daß die Erde und die Menschen mit Urelementen verwandt sind, dies sollte man an seinen Bildern sehen, und daß die Natur ein unendlicher Raum ist. Die Schönheit des ganz Einfachen, das sich aus ganz primitiven Grundformen, geometrischen und räumlichen Grundformen aufbaut, wollte er in seinen Bildern aufdecken. Das Wunder der Erscheinung schlechthin ist in ihm wieder lebendig geworden. Wenn er eine Landschaft, einen Menschen, ein paar Äpfel anschaut, alltägliche und banale Dinge, verraten sie ihm das Gefühl von einem Zusammenhang mit dem nicht bloß Sichtbaren. Die Empfindung ihrer Urform, die es nirgend gibt, schwingt in ihm, das Urbild, die Idee des Schöpfers, die hinter jedem Einzelding steht. Mit unendlicher Hingabe und frommer Demut entkleidet er mit seinen Augen die Dinge ihrer Zufälligkeit und ahnt, wie sie geworden, wie sie zu ihrer Form gelangt sind; er macht den inneren Organismus ihrer Erscheinung fühlbar.

Wenn er einen Menschen malt, fängt er an wie Leibl, mit dem Tatsächlichen. Aber dieses Tatsächliche sieht er an als ein

geschlossenes Stück farbigen Tiefenraumes. Und nun durchdringt er dieses feste Stück des Raumes mit allen seinen Beziehungen von Fläche und Raum, von Plastik und malerischer Atmosphäre und farbiger Luft. Er webt das Netz der Töne zusammen, das diesen Raum nach allen Richtungen hin durchzieht, setzt Ton gegen Ton, jeden Einzelton immer auf den Gesamtton beziehend, und kommt dazu, die Luft zu malen, die um die Dinge, um den Kopf, um die Gestalt herum ist. Und weil dieses Unfaßbare so vollkommen gleichmäßig empfunden ist, dieser Raum und diese Luft, haben seine Menschen eine so erschreckende Wahrheit, eine Wahrheit von einer Gewalt, die es sonst in der Welt nicht gibt, weil keiner so wie er die Erscheinung aus allen zufälligen Bedingtheiten erlöst, weil keiner so wie er die Stärke der Erscheinung selbständig gemacht, sie so ganz vom Gegenständlichen abstrahiert hat.

Porträtmalen heißt bei ihm etwas anderes als bei anderen. Mimisches interessiert ihn wenig, nur das einfache Dasein. Das Einzige, an was man sich vor seinen Bildnissen erinnert fühlen könnte, ist die Art, wie auf Marées' Doppelbildnis von Hildebrand und Grant die Figur Hildebrands plötzlich dasteht, geheimnisvoll und ganz wie ein Traum. Nur daß Cézannes Bilder nicht nur aus Licht und Schatten, sondern auch noch aus Farbe gewoben sind. Man kann den Ausdruck auf dem Knabenbildnis (Abb. 123) stumpf und uninteressant finden, und das Gesicht sagt auf den ersten Blick nicht viel. Aber wenn man sich in diese verbogenen Formen hineingelebt hat, in diesen ganz einfach und scheinbar unbeholfen umrissenen Körper, in diesen primitiven Schädel, an dem man zuerst nur die glatte Rundheit wahrnimmt, wenn man die farbige Luft empfunden hat, die ihn umgibt, dann beginnen diese Augen und dieser Mund und dieser ganze Kopf zu leben, und man spürt einen inneren Ausdruck des Seelischen, die Atmosphäre, die bewegte Atmosphäre der Seele, die mit nichts zu vergleichen ist als mit jener Stimmung,

Abb. 123. Paul Cézanne, Bildnis Mr. G.

die Rembrandts Bürgermeister Six hat. Unbestimmtes, ganz leicht Schwebendes geht in der Seele dieses Knaben vor. Weil die Erscheinung als solche, weil das Erscheinungsmäßige infolge seiner letzten Wahrheiten in Licht und Plastik, Luft und Raum und Farbe so stark wirkt, daß man meint, dergleichen noch nie gesehen zu haben, so neu, so überraschend, so zum ersten Male, deshalb hat man den unabweislichen Eindruck von einem Geheimnis. Und den überträgt das Gefühl des Betrachters auf

das Innere des dargestellten Menschenkindes wie in einer Zwangsvorstellung.

Solche Kunst der Menschendarstellung, von einer so genialen Objektivität, die zu dem Gegenstande nichts Eigenmächtiges und Willkürliches hinzufügt, sondern vor der Stärke der reinen Erscheinung zurücktritt fast bis in eine Sphäre von Anonymität und die dabei doch zu derart erschütternden seelischen Wirkungen gelangt, geht weit über alles Impressionistische hinaus. Im Impressionismus blieb manchmal ein ungelöster Rest in der Gleichung zwischen „Bild" und „Porträt". In der Strenge und der Weite der Cézanneschen Naturanschauung ist die Gleichung vollkommen gelöst. Das malerische Problem, zu einer ungeahnten schöpferischen Höhe emporgehoben, geht in jedem Punkte in den Aufgaben der Menschendarstellung auf, weil das Gefühlserlebnis einheitlich und durchaus menschlich, das heißt: auch künstlerisch, auch für die Frage der künstlerischen Mittel unkonventionell, ja antikonventionell war. Dieses Erbe hat Cézanne dem 20. Jahrhundert hinterlassen, und wenn die Wirkung Cézannes erst einmal das Stadium der bloßen Nachahmung durchlaufen und überwunden haben wird, muß dieses Erbe wieder fruchtbar werden. Schöpferische Anschauung geht in der Ökonomie der Kräfte nie verloren. — —

Vincent van Gogh schreibt einmal an seinen Bruder Theo, den Kunsthändler, einen Brief, um sich über seinen Gegensatz zu den Impressionisten zu erklären. Er sagt da: „Statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen. Doch lassen wir lieber die Theorie beiseite, ich will Dir lieber an einem Beispiel klarmachen, was ich meine. Denk Dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst

Abb. 124. Paul Cézanne, Die Frau des Künstlers

male ich ihn also so, wie er ist. So getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem

reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde, beleuchtete Kopf auf dem reichen blauen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im blauen Äther. Ähnlich bin ich auch mit einem Bauernporträt vorgegangen. Nun muß man sich aber so einen Kerl vorstellen in der glühenden Mittagssonne, mitten in der Ernte. Daher dieses flammende Orange wie rotglühendes Eisen, daher die leuchtenden Schatten wie altes Gold. Ach, lieber Freund, das Publikum wird in dieser Übertreibung nur die Karikatur sehen. Aber was machen wir uns daraus?"

Das ist Expressionismus. Cézanne, der „Poussin des Impressionismus", hätte das barbarisch und anarchistisch gefunden. Diese Willkür, die nur starken Ausdruck will, mußte dem Franzosen, der in die französische Kunst wieder Ordnung und „raison" hineingetragen hatte, der in sich die malerischen Kräfte einer jahrhundertalten Vergangenheit so sublimierte, daß er vor dem Objekt wieder anonym wurde, vollkommen unverständlich bleiben. Diese Art der Empfindung und des Wollens war der strikteste, ungeheuerste Gegensatz zu seiner Empfindung; in van Gogh sollte der schrankenloseste Individualismus, ja Subjektivismus recht behalten. Das Erlebnis der Einzelseele sollte der Maßstab werden, das Verlangen nach Ausdruck um jeden Preis sollte als das Leitmotiv des Schaffens gelten.

Van Goghs Demut vor der Natur, sein Verpflichtungsgefühl vor dem Allgemeinen war nicht geringer als bei Cézanne. Mochte Cézanne den, der ihm gesagt hätte, er stilisiere die Natur, fassungslos oder empört anstarren und schwören, daß er nur die Natur male, daß die Dinge, die er darstelle, in Wirklichkeit genau so aussähen wie auf seinen Bildern —, mochte van Gogh wissen, daß er Willkür trieb, mochte er absichtlich und bewußt die Dinge eigenmächtig verstärken: im Grunde taten beide das gleiche. Sie ordneten die Elemente der Natur, auf denen die Wirkung ihres Erlebnisses beruhte, nach heimlichen Gesetzen um und fanden

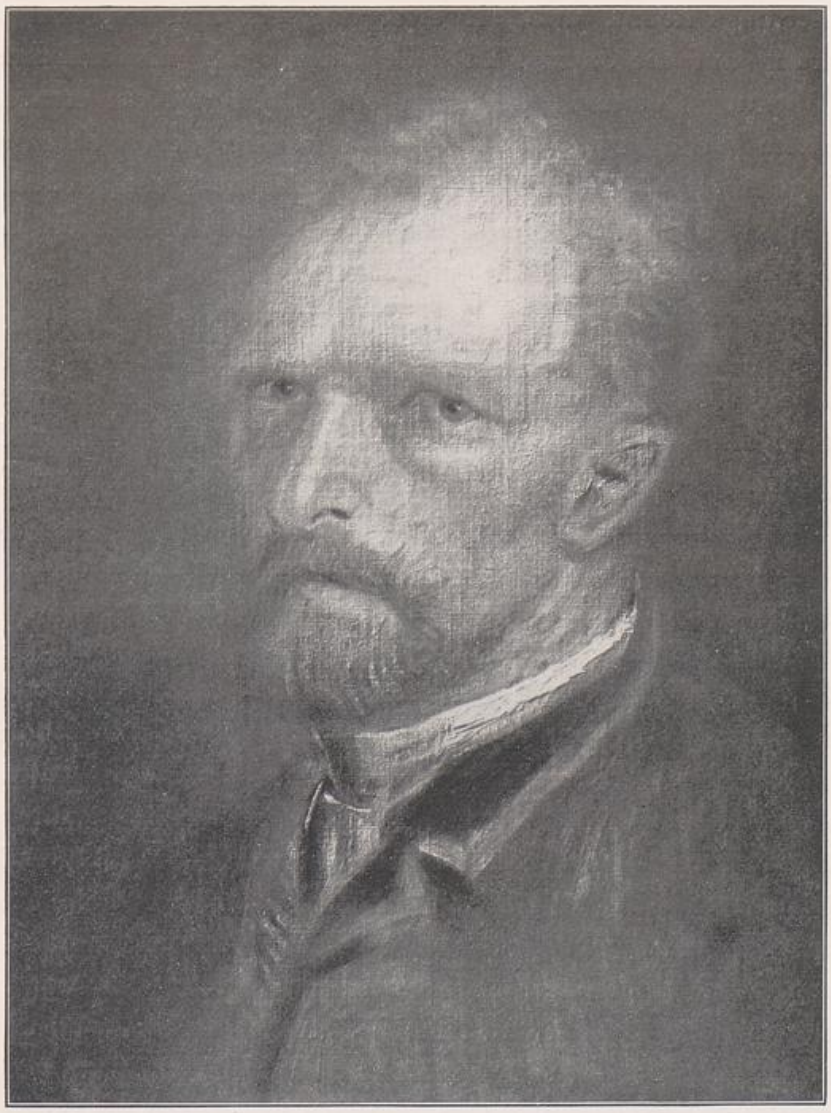


Abb. 125. Vincent van Gogh, Selbstbildnis

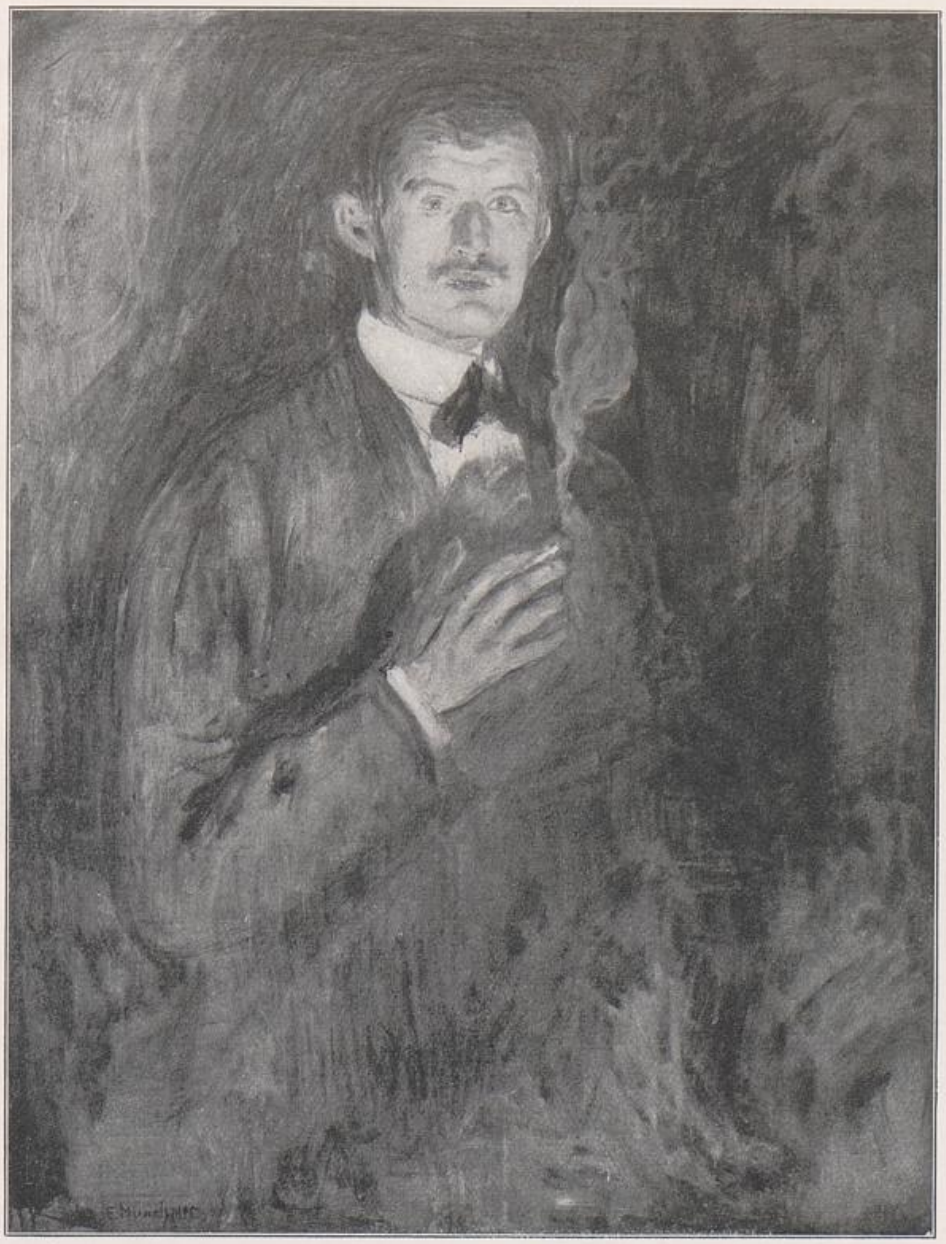
mit diesen neuen, ausschließlichen Elementen die Formel für die Wirkung des Geheimnisvollen, das alle schöpferische Anschauung zu etwas Seelischem macht. Van Gogh, als Germane, ist grüblerischer und programmatischer als der Mensch der Augensinnlichkeit. Er geht unmittelbarer und von Tradition, einer Tradition, die

er allerdings kennt, unbeschwerter auf sein Ziel los, und seine Wirkung auf die Jugend ist daher auch noch unmittelbarer als die Wirkung Cézannes, der einstweilen noch wie ein erratischer Block im Wege liegt. Van Gogh konnte einer der direkten Väter des Expressionismus werden, weil die spezifische Art seines Schöpferischen offen durchschaubar zutage liegt. Cézanne ist ein heimlicher Ahne der neuen Bewegung. —

Daß es sich in van Goghs Brief um einen Künstler handelt, den er malen will, überrascht uns nicht. Nur Freunde und Künstler, von Modellen abgesehen, lassen sich so malen wie ein Stern im Äther. Andere hätten nur die Karikatur gesehen und die fast gotische Hingabe des Gefühls nicht empfunden, die mit dem Engel ringt. In seinen Selbstbildnissen (vgl. Abb. 125) konnte van Gogh am reinsten ausdrücken, was er empfand vom Menschen und seiner Seele, und vor den Zufallsmodellen, denen er begegnete, war nur selten das Abenteuer der Seele so stark, daß es die höchste Form ermöglichte. Albrecht Dürer hat einmal gesagt: „Ein Jeglicher macht gern, was ihm selber gleicht", und so werden die Bildnisse, die solche Naturen schaffen, immer zu einem Stück Selbstbiographie. Und als van Gogh seine „Arlésienne" (Abb. 126) malte, schuf er das weibliche Gegenbild zu seiner eigenen Natur und zu seinem eigenen Schicksal. Er muß sie geliebt haben auf dem Grunde eines tief innerlichen Verstehens, dieser Mensch mit seinem Kummer und seinem Dulden war seinesgleichen, vor ihm empfand er wie in einem hellen Blitz das ganze Rätsel des Daseins. Wie Cézanne vermeidet er alles Mimische und greifbar Psychologische. Diese Frau sitzt nachdenklich da, in einer entspannten Nachdenklichkeit, und ganz mit sich allein. Aber die Welt von Geheimnissen, die in ihrer Seele aufgehäuft ist, wird dennoch fühlbar in dem Visionären des Antlitzes, das aussieht wie die Ekstasen gotischer Heiligengesichter, und in dem absolut Unwirklichen der vereinfachten Form. Der Charakter des Harten und Schmerzlichen, den das Schicksal in diese Züge gegraben hat,

Abb. 126. Vincent van Gogh, L'Arlésienne

dieses Schmerzlichen, das nicht ganz gütig und nicht ganz grausam wirkt, spricht sich im Rhythmus der Flächen und der Umrisse suggestiv aus, mit erschütternder Gewalt. Die Farbe, in ihren bis zum Zerspringen gespannten Kontrasten, diesem harten Gelbgrün und Blauschwarz und Rot, rein und unvermischt auf die Leinwand gesetzt, gewinnt symbolischen Ausdruckswert und gibt den Dingen in ihrer aller Wirklichkeit fernen Einfachheit einen ganz großen Stil. Und die Wirklichkeitsferne erhebt die Gestaltung dieses Erlebnisses in die Sphäre seelischen Rätsels und schicksalsvollen Geheimnisses. Weil van Goghs Erlebnis, das allgemeine sowohl wie das einmalige, vor dem Anblick dieses Menschen in den Bahnen so heftiger Kontraste ging, weil das Innere dieser Frau so von Leid und Dulden durchwühlt war, mußte der ganze Umfang des Formenlebens in so harten Kontrasten sich aufbauen und in so dramatisch erregtem Stil sich vortragen. Das ist Expressionismus, wenn das Wort Expressionismus überhaupt ein Daseinsrecht hat: Ausdruck des seelischen Erlebnisses, dargestellt durch bewußte und willkürliche Übertreibung der einfachen Wirklichkeitsform. Wenn man den Menschen so gemalt hat, wie er ist, möglichst getreu, dann beginnt das eigentlich Künstlerische erst. Ob das Wirkliche auf der Leinwand noch zu sehen ist oder aufgeschluckt wird vom großen Stil, bleibt gleichgültig, da ja niemand in der Kunst weiß, auch van Gogh nicht, wie das eigentlich Wirkliche aussieht. In dem Augenblick, wo man das Schöpferische empfunden, wo man erfahren hat, daß diese Formen zum Ausdruck des Schöpferischen notwendig waren, empfindet man auch die Formen als schön. Menschen, die anfangs van Goghs Bilder in ihrer Formensprache roh nannten, sind heute dahin gelangt, sie auch in ihrer Farbensprache harmonisch zu nennen. Das heißt nichts anderes, als daß im 20. Jahrhundert das Schöpferische in van Goghs Vision sich aufgezwungen hat. Die Kunst der Menschendarstellung, wenigstens soweit sie nach den höchsten Zielen greift, nach dem Ausdruck des Seelischen, besitzt hier einen ihrer



Edvard Munch, Selbstbildnis

größten Maßstäbe. Wohl kann man fragen, ob das Programm, das sich aus van Goghs Malerei ableiten läßt, nicht gefährlich werden kann, indem es einem schrankenlosen Individualismus eine scheinbare Rechtfertigung gibt und auch von Persönlichkeiten für sich ausgelegt werden kann, die keine Persönlichkeiten sind, das heißt keine Menschen mit Verantwortungsgefühl und mit einer so starken sozialen Gesinnung, wie sie van Gogh bei allem Individualismus besaß. Jedoch gefährlich werden kann jedes Programm, und die einzelne Leistung ist mehr wert als jedes Programm.

Van Gogh hat mit seinem ungeheuren Temperament und seiner unerhört gespannten inneren Erregung den dramatischen Stil der Menschen- und Seelendarstellung geschaffen. Die Zeitgenossen konnten diese Schöpfung als einen Einzelfall von höchst persönlicher Bedeutung hinnehmen, vielleicht auch als ein Wiedererwachen des Gotischen ansehen, das in der germanischen Rasse nie ausstirbt und hin und wieder einmal durchbricht. Wir heute wissen, daß hierbei überpersönliche Kräfte geheimnisvoll am Walten waren, daß sich in dieser Persönlichkeit ein neuer Zeitwille geltend machte und gebieterisch nach Ausdruck verlangte. Es herrscht kein Zufall im Geschehen und in der Geschichte der Kunst, die Natur geht mit ihren Kräften ökonomisch um. Und als wir die fast gleichzeitig entstandene Kunst des Norwegers Edvard Munch erlebten, die Kunst dieses anderen Germanen, die fast ohne Einwirkung van Goghs entstand und doch nach ganz ähnlichen Zielen orientiert war, ahnten wir, daß der neue Zeitwille einer großen inneren, neuen Gesetzmäßigkeit gehorchte. Denn Munch ist der lyrisch gestimmte Bruder des großen Dramatikers auf dem Gebiete der neuen Menschendarstellung.

Auch *Edvard Munch* war, wie van Gogh, ursprünglich vom Impressionismus, dem herrschenden Zeitstil, ausgegangen, um ihn bei klarerer Erkenntnis seiner wahren Aufgabe zu überwinden und als untaugliches Mittel seiner Anschauung und seiner Empfindung

zu vernichten. Das Sichtbare allein genügt ihm nicht. Er braucht es nur als einfachen Tatbestand, um daraus das Bild zu formen, das er in sich trägt, und behält von ihm nur das wenige, das als wesenhafter Charakter der Erscheinung den inneren Ausdruck seiner Empfindung trägt, das, woran sein Erleben sich ankristallisiert. Dieser Norweger, einer frischen, aber seelisch überaus differenzierten Kultur entstammend, geistig durchaus auf psychologische Beziehungen gestimmt, wie auf dem Gebiete der Literatur Ibsen und besonders Strindberg, interessiert sich fast ausschließlich für das Innere der Menschen. Er enthüllt mit seiner Kunst die seelische Atmosphäre, die seine Menschen umgibt, indem er die Dinge der sichtbaren Welt zum Symbol nimmt. Als er sich selber darstellt, sieht er sich als Erscheinung (Tafel XXIV). Die Gestalt läßt er aus einem von unbestimmt wogenden Licht- und Schattenwellen schwingenden Luftraum auftauchen. Irgendwoher, vielleicht aus einer künstlichen Lichtquelle, brechen scharfe Reflexe und gespenstische Schatten in den Raum herein, heben den Kopf und die Hand flackernd heraus; sie zerstören die Gestalt und alles, was an ihr unwesentlich für die geistige Gesamtstimmung scheint, und lassen nur gerade noch die Körperhaltung fühlen. Der linke Arm ist überhaupt nicht vorhanden. Mit hellseherischer Klarheit steht die Erscheinung da, helldunkelhaft sich aufzwingend. Das Antlitz, mit visionär gespannter Lebendigkeit wirksam, verrät unsagbares Schauen, mit Worten unaussprechbare seelische Erlebnisse und Erfahrungen. Was dem Dramatiker die Farbe bedeutet, ward ihm, dem Lyriker, der eine allgemeinschwebende musikalische Empfindung ausdrückt, das Licht. Indem er es vergeistigt, macht er es zum Hauptträger der Bildwirkung, die Farbe tritt in solchen persönlichsten Dokumenten zurück und wird dienendes Lichtelement. Nicht als ob Munch die anderen Ausdrucksmittel, Farbe und Form, nicht ebenso vollkommen beherrschte; sondern, da er die Natur ganz konsequent auf Grund seiner Empfindung umformt und im Instinkt hat, welche Elemente für die

Gesamtwirkung dieser Empfindung jedesmal die führenden sind, sieht er mit unfehlbarer Sicherheit die Beziehungen von Überordnung und Unterordnung der Elemente und schafft so jedes Bild zu einem neuen höheren Organismus. Er hat einmal einen Franzosen porträtiert (Abb. 127). Hier sucht er die deutliche, auch äußerlich gültige Charakteristik des ganzen Menschen, und hier nun, bei dieser Deutlichkeit, führen Form und Farbe, hier wird das Licht dienendes Element. Der Mann steht in ganzer Figur da, den Kopf leicht gesenkt, den Blick geradeaus. Was Munch frappierte, war der Eindruck von Lässigkeit und Eleganz, angeborener, nicht äußerlich betonter und gepflegter modischer Eleganz. Linie und Farbe heben diesen Eindruck heraus. Die Haltung, anscheinend ganz zufällig und gewiß alltäglich, bestimmt die Führung des Umrisses mit seinem im ganzen fest geschlossenen, im einzelnen scharf absetzenden Charakter. Keine zufälligen Ausladungen, überall das formal eindeutig

Abb. 127. Edvard Munch, Der Franzose

motivierte Herausspringen der Silhouette. Das Scharfe, Zusammengenommene, die Artikulation Ausdrückende der Liniensprache ist Ausdruck des Charakters. In diesem schmalen Kopf mit seinen klaren, eckigen Gliederungen lebt auch innerlich dieses Scharfe und Spitze, wie es sein Bau und sein Umriß zeigen, die intensive, nachdenkliche Spannung des Mimischen war der Grundtenor, sozusagen das musikalische Vorzeichen dieses hellen Galliers. Da er blond, fast rotblond ist, muß der Anzug scharf blau vor hellem Hintergrund sein, aus derselben Notwendigkeit heraus, aus der van Gogh in jenem Briefe von „willkürlichem Kolorieren" spricht. Diese Charakteristik, durchempfunden bis in die letzten Äußerlichkeiten, die aus der herrschenden Grundempfindung heraus alles nach dem gleichen Gefühl umformt und jedes Detail, das solche Grundempfindung nicht verstärkt, unbekümmert fortläßt, steht auf der höchsten Stufe von innerer Charakteristik, die sich überhaupt denken läßt. Wohl mag einstweilen diese Art von Charakterisieren noch gebunden sein an Persönliches, so, daß sie nur anwendbar ist auf Menschen, die der Künstler aus vertrautem Umgang genau kennt — der Typus des Freundesporträts, der ja bei allem Neuen der Menschendarstellung im ganzen 19. Jahrhundert immer zuerst gefunden wurde. Aber die Menschendarstellung des neuen Jahrhunderts kann auch an diesem Typus nicht vorübergehen. Irgendwann wird sie sich mit ihm auseinanderzusetzen haben, als mit einer neuen Grundlage der Anschauung. —

Ganz auf dem Boden dieses neuen Jahrhunderts steht die Kunst *Oskar Kokoschkas*. Er ist wohl der größte Menschenschilderer der heutigen Generation, wie er unbedingt einer ihrer ernstesten Künstler ist. Sein Tiefblick und sein soziales Verpflichtungsgefühl decken Zusammenhänge des Menschlichen auf, die nur von schöpferischen Künstlern geahnt werden und die zu ganz neuer Formensprache führen. Er geht viel weiter ein auf Körperliches als etwa Munch, viel tiefer. Aus seinen Bildnissen, wie immer aus großen

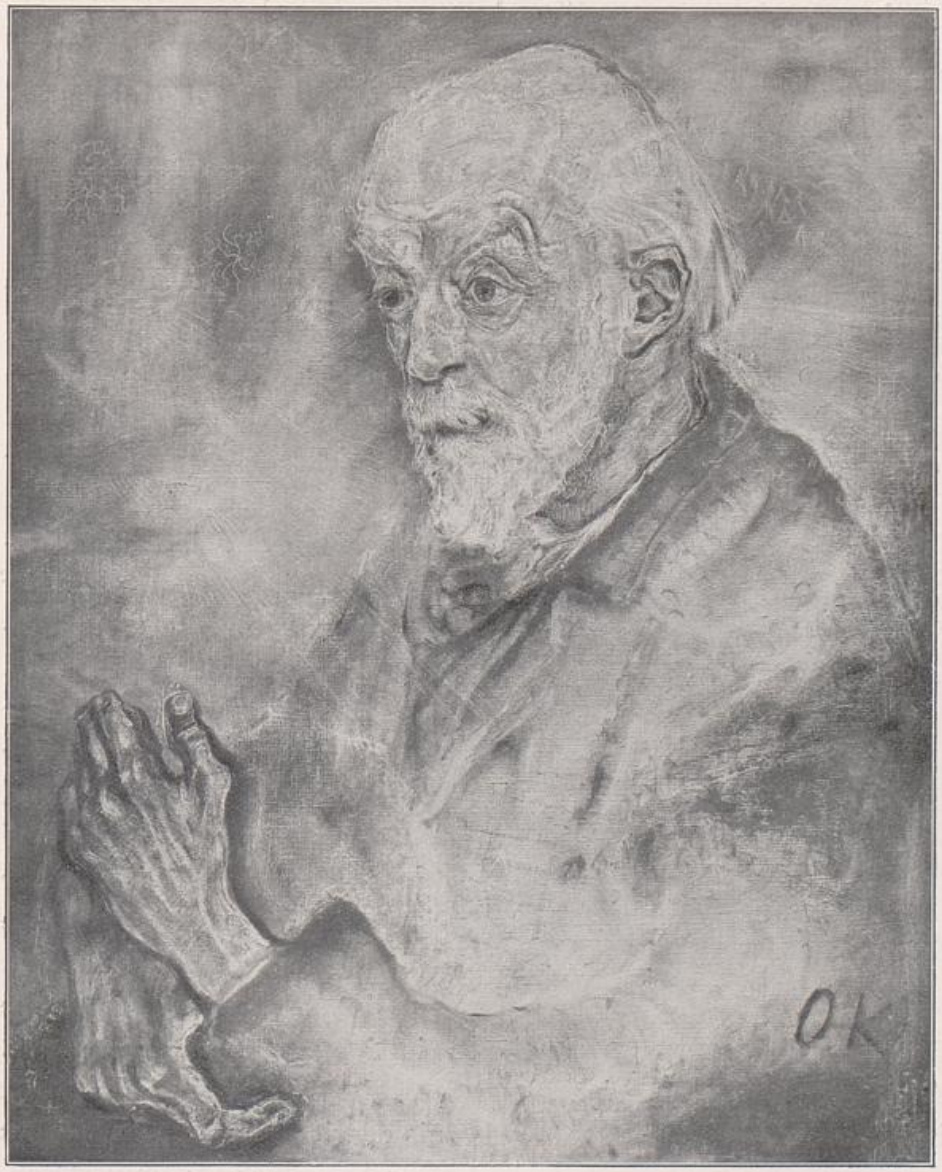


Abb. 128. Oskar Kokoschka, Prof. August Forel
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Bildnissen, kann man die ganze Geschichte des Menschen, den er malt, ablesen, nicht stückweise, hintereinander, sondern in ihrer Ganzheit; plötzlich steht sie vor dem Betrachter. Man muß einen Augenblick an frühere Gelehrtenbildnisse denken, um zu ermessen, was in diesem „Bildnis Forel“ an Menschendeutung steckt (Abb. 128). Dieser halb hinfällige Greis mit dem Fanatismus der Jugend in den glühenden Augen, mit der dämonischen Spannung des inneren Blicks und dem Krampf der leidenschaftlichen Hände, erzählt mit einer Eindringlichkeit von dem Kampf um das Seelische, das erschauern macht. Kopf und Hände allein sind Träger des Ausdrucks. Unter der Haut des Gesichtes spürt man das pulsende Blut und in der Haltung der Finger die tobenden Nerven. Die plastischen Akzente sind in Bewegung geraten, die Formen sind grausam übertrieben in ihrem Funktionsausdruck. Aber die Funktion spricht, und wer dieses Bild einmal gesehen hat, wird die Vorstellung davon nicht wieder los, weil sie, als das formgewordene Symbol eines Menschenschicksals, unverlöschlich im Gedächtnis haust. — Das 20. Jahrhundert hat in der Kunst Kokoschkas die bisher höchste Stufe von Innerlichkeit in der Menschendarstellung erreicht, die heutiger Generation, nach

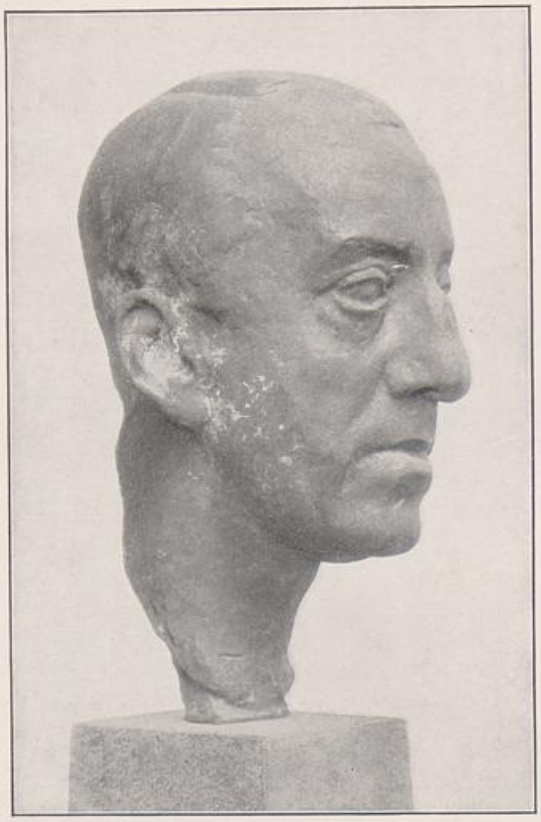


Abb. 129. Georg Kolbe, Henry van de Velde

van Gogh und Munch, möglich scheint. Uns wenigstens will es so vorkommen, als müßte ein weiterer Schritt auf diesem Wege zur Zersetzung führen, zur Zersetzung der zeichnerischen Form, die bei Kokoschka noch sehr groß ist, oder zur Veräußerlichung ins Geometrische oder zu Lenbach. Ein so starker Gehalt an Innerlichkeit verlangt den Bau fester Struktur, weil sonst, bei dieser inneren Spannung, die organische Form in Trümmer geht.

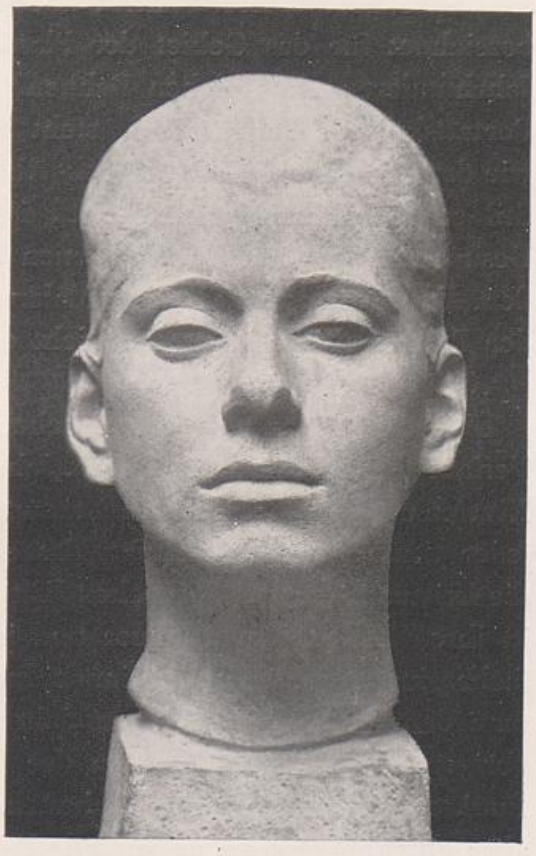


Abb. 130. Kurt Edzard, Frau Edzard

Auf dem Gebiete der Plastik besteht diese Gefahr, wenigstens der Formzersetzung, nicht so sehr, wie die Gefahr der Veräußerlichung. Wie Bildnisse expressionistischer Plastiker aussehen würden, kann man sich einstweilen nicht vorstellen. Die Skulptur, an die Form des Dreidimensionalen gebunden, muß in ihrem Prozeß des Umformens einer gegebenen Wirklichkeit immer mit begrenzter Masse und bestimmten Maßen rechnen. Bildnisbüsten von Edwin Scharff beispielsweise oder Fritz Huf geben in ihrer weitgehenden Abstraktion nicht jenen letzten Grad von seelischem Ausdruck, wie ihn der fester auf dem Boden des Naturalistischen stehende *Georg Kolbe* in seinem „van de Velde“ (Abb. 129) erreicht hat. Auch dieser Kopf ist nur in seinen ganz großen Massen- und Flächenzusammenhängen gesehen und aufgebaut,

architektonisch und bis zu gewissem Grade abstrakt. Aber die Modellierung der Oberfläche, die Bewegung der Masse nach Licht und Schatten, bleibt, als das Lebendige, das führende Element, und nur durch dieses Leben kommt das Innere, Geist und Seele, zum Sprechen. Dieser Schritt, über Hildebrand und Rodin hinaus, bezeichnet für das Gebiet der Plastik die Grundlage des neuen Jahrhunderts. In welchen Bahnen die weitere Entwicklung der Porträtskulptur gehen wird, steht noch dahin. Daß ein Kopf, wie der Frauenkopf *Kurt Edzards* (Abb. 130), bei allem ungesuchten Stil so viel Lebendigkeit besitzt, ist ein gutes Zeichen für die Gesundheit des noch vorhandenen Niveaus. Eine Richtung, die dem Expressionismus in der Malerei entsprechen würde, ist in der Plastik einstweilen noch nicht erkennbar.

Überschaut man mit einem schnellen Blick noch einmal den Verlauf der Bildniskunst im 19. Jahrhundert; denkt man an das Niveau und an die genialen Leistungen; sieht man, wie sich auf jeder Stufe der Entwicklung das allgemeine Niveau hebt, weil die Leistung der schöpferischen Künstler immer größer, daß heißt in ihren Zielen immer reiner und in ihrem Wollen immer einfacher, immer menschlicher, immer innerlicher wird; und vergleicht man dann den Anfang unseres Jahrhunderts mit dem Anfang des vorigen: dann kommt man zu der Feststellung, daß in manchen Punkten große Ähnlichkeiten bestehen, in entscheidenden Dingen aber glücklicherweise prinzipielle Verschiedenheiten der Situation. Ähnlich, über das Jahrhundert hinweg, ist dies, daß eine große Repräsentation da ist. Das 19. Jahrhundert hat die Repräsentation des Bürgerlichen geschaffen, wie das 18. Jahrhundert die des fürstlichen in die Welt gebracht hatte. Ein fast romantisch anmutendes Streben nach Verinnerlichung der Menschendarstellung beherrscht auch unsere Zeit. Aber da einerseits für die gesamte Bildniskunst das malerische Problem kein allgemein kunstgeschichtliches Problem mehr ist, sondern sich von selbst versteht und

sich aus der Überlieferung ernähren kann und da anderseits der Drang nach Vergeistigung und Verinnerlichung der Menschendarstellung nicht nur als romantische Sehnsucht lebt, sondern in der Kunst jener Großen schon vor der Jahrhundertwende erfüllt wurde, auf deren Schultern die Grundlagen des 20. Jahrhunderts ruhen, da also im tieferen Sinne hiermit auch die Gefahr beschworen wurde, die in der Überspannung des malerischen Problems besteht und zeitweise bestand: — aus allen diesen Gründen liegen heute die Verhältnisse in entscheidenden Punkten glücklicher als im Beginn des vorigen Jahrhunderts. Die schöpferischen Künstler haben es leichter, das letzte Menschliche, das die letzte Aufgabe aller Bildniskunst bedeutet, zu gültiger Darstellung zu bringen. Es liegt kein Anlaß vor, zu bezweifeln, daß die heimlichen Kräfte schon am Werke sind.