



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Fechter, Paul: Bildende Kunst

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Bildende Kunst

Von Paul Fechter

Seit einem Jahr hat sich das Bild unseres Kunstbetriebes erheblich geändert. Überall gibt es wieder Ausstellungen; neue Salons sind entstanden: aus den Trümmern der Luxussteuer blüht neues Leben. Wenigstens auf den ersten Blick. Sieht man näher zu, so erkennt man, daß es mit den Ausstellungen geht wie mit den Theatern. Die wissen alle nicht recht, was sie spielen sollen: zum wenigsten nichts Neues. Sie spielen Ibsen und den Naturalismus, Hauptmann und Hirschfeld, als lebten wir vor zwanzig Jahren: alles was damals aktuell war, sollen wir mit ergauenden Haaren nochmals als aktuell auffassen — um der neuen Zuschauer willen. Zu einer Zeit, da man schärfer als je auf das horcht, was die heraufkommende Jugend zu unserer durcheinandergeschüttelten Welt zu sagen hat.

Mit den Ausstellungen ist es ebenso. Wir relapitulieren den Impressionismus und was vor ihm lag, allenfalls auch noch die Anfänge und ersten Träger des Expressionismus — das Neue schweigt. Cassirer zeigt Cézanne, Justi kündigt in der Nationalgalerie eine große Thoma-Ausstellung an: Gurlitt bringt Corinth's Lebenswerk von anno 1888 bis heute, die Sezession zeigt Lesser Ury von 1880 bis 1920 — die modernsten Ausstellungen, die wir bekommen, führen Max Beckstein, Franz Marc, Max Beckmann vor, lauter Maler, die auch schon alle die Vierzig hinter sich haben. Und der Feininger'sche Kubismus bei Wallerstein ist auch nicht gerade Dokument dessen, was die Generation will, die den Expressionismus abzulösen hat.

Immerhin: man muß zugeben, daß diese Relapitulation auf beiden Gebieten einen guten Sinn hat, auch für uns und für die, die heute an den Anfängen ihrer Arbeit sind. Nach dem Wirrwarr der Kriegsjahre und der ersten Zeit nach der Revolution ist diese Rückschau über die Leistungen der letzten dreißig Jahre wie ein Besinnen, wie ein Abschütteln dessen, was von außen her in die Entwicklungen hineingekommen war. Kriege und Revolutionen pflegen zu geistigen Bewegungen, als welche wir auch unsere Kunst und unsere Literaten immerhin noch auffassen können, innerlich in sehr wenig Beziehungen zu stehen: so bekommt dieses Rückblicken jetzt seinen

Sinn von daher, daß wir die von außen verzerrten Linien jetzt klar sehen und dann auf den neuen wesentlichen Voraussetzungen, die sich innerlich, nicht nur durch Krieg und Revolution ergeben haben, weiterbauen wollen.

Von hier aus haben die beiden Ausstellungen bei Gurlitt und in der Sezession, die Überblicke über das Schaffen von Lesser Ury und Lovis Corinth geben, sehr wohl eine lebendige Bedeutung für die Gegenwart. Schade ist nur, daß die Freie Sezession ihr Haus nicht mehr hat, sonst müßte sie jetzt eine Gesamtausstellung Max Liebermanns veranstalten. Denn die gehört durchaus neben die beiden andern, gäbe mit ihnen vereint die Möglichkeit, nun einmal wirklich über die Anfänge des Berliner Impressionismus und über diesen selbst ein paar Feststellungen zu machen, die im Interesse der Klarheit über den eigentlichen Sinn dieser Epoche der jüngsten Malerei endlich einmal gemacht werden müßten. So muß man sich begnügen, das Werk Liebermanns nur in Gedanken daneben zu stellen — und es wäre viel besser, wenn man das in der Realität könnte.

Denn die Ausstellung der Sezession, die das Lebenswerk Lesser Urys zeigt, ist im letzten Grunde eine Art von Protestausstellung gegen die bisherige Wertung Max Liebermanns. Die Sezession hat sie sicher nicht so aufgefacht, sondern hat ihrem jüngsten Ehrenmitglied nachträglich zum 60. Geburtstag eine Freude machen wollen. Ury selbst, und der Kreis derer, die ihm nahe stehen, haben aber sicherlich zugleich an die Möglichkeit einer Revision des historischen Urteils in dem Sinne gedacht, daß man auf Grund dieser Ausstellung Lesser Ury nun als den eigentlichen Vater des Berliner Impressionismus auf den Schild erheben müßte. Was nur möglich wäre unter gleichzeitiger Absetzung des Usurpators Liebermanns.

Wer den Dingen näher steht, kennt die Feindschaft, die sich aus anfänglich freundschaftlichen Beziehungen zwischen Lesser Ury und W. L., wie er seinen einstigen Genossen nur noch nennt, ergeben hat. Durchwandert man diese Ausstellung und denkt sich daneben eine gleichzeitige von Werken Liebermanns,

so sieht man, daß diese Feindschaft sicherlich, wie die meisten, aus Mißverständnissen entstanden ist. Hier vor allem aus einer Art Prioritätsstreit, den die Freunde Urys jetzt wieder in den Vordergrund geschoben haben — und der im Grunde gänzlich belanglos ist.

Sie behaupten nämlich, Lesser Ury gebühre der Ruhm, als erster in Deutschland die Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus begonnen zu haben. Die Ausstellung zeigt, daß sie damit durchaus recht haben. Ury hat in der Tat zu Beginn der achtziger Jahre im Anschluß an Manet, an die Belgier und ähnliche Vorbilder die impressionistische Malweise aufgenommen, im Freilicht gearbeitet und ähnliches mehr. Liebermann hat zwar auch bereits 1881 den Hof des Amsterdamer Waisenhauses, 1882 die Bleiche, und in dem selben Jahre den Kinderspielfeld im Tiergarten gemalt: Urys Blumenstillleben von 1881 kommt aber sichtbarer als irgend eines der genannten Bilder Liebermanns von Manet her, also daß damit die impressionistische Anknüpfung ohne weiteres legitimiert ist.

Was aber ist damit bewiesen? Seien wir aufrichtig: im Grunde nichts. Lesser Ury hat in der Tat als einer der ersten begonnen, Errungenschaften des Impressionismus malerisch zu verwerten: da aber seine persönlichen Voraussetzungen ganz anderer Art, im wesentlichen die der vorübergehenden Generation waren, so blieb diese Auseinandersetzung im Grunde auf Technisches beschränkt. Seine Seele war von sehr anderer Art, als die der Impressionisten, das Voraussetzungslose, die neuen Augen, die allein lebendige neue Malerei schaffen konnten — und die neue Seele, die fehlten ihm zuletzt doch. Er war ein starkes Talent mit Instinkten für das Neue; aber er blieb doch dem Vergangenen verbunden, aus dem er herkam. Unter dem Impressionistischen wird viel mehr der belgische Einschlag und darunter noch mehr das Düsseldorfische seiner Art sichtbar: das Neue ergab sich nicht aus einer neuen Besonderheit des unmittelbaren Verhältnisses zur Welt, sondern im Grunde aus der Wahl der Themen, des Ausschnitts und dem Lockeren des Vortrags. Die neue Vision fehlte — trotz allen Qualitäten, die einzelne Bilder in der im übrigen viel zu vollen, viel zu dicht gehängten Ausstellung haben.

Hätten wir jetzt daneben die Liebermannausstellung, so könnte man zum Trost für Ury zeigen, daß auch Liebermann im Grunde so wenig Impressionist im französischen Sinne gewesen ist, wie Ury. (Keine Impressionisten waren bei uns überhaupt fast nur Talente zweiter Ordnung.) Man würde zeigen müssen, wie der Berliner Impressionismus überhaupt von ganz anderen Voraussetzungen ausgeht, gar nicht von farbigen, wie die Franzosen, sondern vom Ton, wie die hineinschwingende Bewegung ihn wigig wieder ins Illustrative hineinzieht, Freilichtgenre malen läßt und was dergleichen mehr ist. Wir haben diese Ausstellung nicht; so muß man sich versagen und sich auf ein Wort über die Gurlittsche Übersicht über Corinths Schaffen vor allem der letzten Jahre beschränken.

In dieser Ausstellung hängen unter anderen ein paar neue Selbstbildnisse Corinths. Skizzen, Studien — zum Teil ganz verhauen und doch merkwürdig ergreifend. Irgendwie traurig, verwitert, Selbstbetrachtungen eines Alternden — und neben diesen Bildnissen hängen die neuen Landschaften vom Walchensee und die neuen Stillleben von 1921 und strahlen ein Leben aus von einer Schönheit und warmen Fülle, daß das ganze frühere Werk Corinths von ihnen aus einen neuen Glanz bekommt. Der jüngere Corinth war nur stark und darum bei aller Kraft etwas, zu dem die letzte persönliche Beziehung oft ausblieb: jetzt ist diese Kraft wie von innen her durchstrahlt und leuchtet in einem tiefen sehnächtigen Glanz, den der Corinth der Akte und der Schlächterläden nie besessen hat. Und vor diesen in einer neuen Farbigkeit leuchtenden Flächen des jetzt 64-jährigen empfindet man wieder, was man in den letzten Jahren vor einzelnen Werken schon immer wieder erkannte: daß nämlich von den führenden Männern der impressionistischen Generation Lovis Corinth der stärkste und größte Maler ist. Er besitzt nicht die Klugheit und Schärfe Max Liebermanns, nicht Elevogts nervöses behäbiges Beweglichkeit: er besitzt das, was man zuletzt trotz allem immer wieder als das entscheidende empfindet: die Kraft der inneren seelischen Konsistenz, die kein Intellekt zerlegt hat, die Vitalität, die jetzt vom Leben gelöst und geläutert, seelische Energie geworden ist, und das Bild der Welt mit einer Kraft und Schönheit hinstellt, die das Glück ausstrahlt, das wir eben Schönheit nennen — und das ist zuletzt alles.