

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 9-10 (2002-2003)

Anhang: Wohin weht der "Geist der Gotik"? : Über einen Stilbegriff der deutschen Moderne
Autor: Claussen, Peter Cornelius / Mondini, Daniela

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

WOHIN WEHT DER »GEIST DER GOTIK«? ÜBER EINEN STILBEGRIFF DER DEUTSCHEN MODERNE

Hrsg. von Peter Cornelius Claussen und Daniela Mondini

Inhalt

225	Peter Cornelius Claussen Einleitung: Heimliche und unheimliche Gotik	269	Uschi Raymann Die Gotik und der moderne Zweckbau: Hans Poelzig und Peter Behrens
I. STILBEGRIFFE DER SEHNSUCHT		277	Uschi Raymann Gotik im frühen Bauhaus
231	Peter Cornelius Claussen, Urs Lengwiler »Abstraktion und Einfühlung« und »Formprobleme der Gotik«: Wilhelm Worringers frühe Schriften	283	Karin Plaschy »Klarster Kristalliker« – Lyonel Feiningers Bilder als Ausdruck mystischen Weltgefühls
237	Daniela Mondini, Lino Sibillano »Der Geist der Gotik«: Eine Schrift von Karl Scheffler	289	Nina Hasen, Paola von Wyss-Giacosa Aspekte deutscher Retrospektive – Einleitung
240	Karin Plaschy, Linda Schädler Vision einer Geistesrevolution – Adolf Behnes Buch »Die Wiederkehr der Kunst«	291	Paola von Wyss-Giacosa »Ein ähnlich starkes Kunstwerk aus dem Geist unserer Zeit« – zur »Kreuzabnahme« von Max Beckmann
II. GRALSSUCHER DER MODERNE		305	Nina Hasen »Der gewaltigste Schutzheilige des Ringens der neuen deutschen Kunst« – zur Grünewald-Rezeption im deutschen Expressionismus
245	Barbara C. Birg, Michael Dumkow Die Geistigen: Franz Marc und Wassily Kandinsky – Einleitung	III. KONTINUITÄT UND BRÜCHE NACH 1933	
247	Barbara C. Birg »...der neue Gotiker ohne Dom und Bibel, ohne Bild und Gestalt, der europäische Gedanke ohne Form« – Franz Marcs Gotik- Begriff und die kunsthistorische Rezeption seines Werkes	323	Michael Dumkow Gotik als taktisches Argument im Streit um künstlerische Selbstbehaup- tung – zur Kunsttheorie des Bildhauers Bernhard Hoetger
255	Michael Dumkow Wie kommt der Geist in die Kunst? Zu Wassily Kandinskys Kunst doktrin	334	Urs Lengwiler »Meine Kunst ist deutsch, stark, herb und innig« – Emil Nolde als Vertreter der deutschen Avantgarde im »Dritten Reich«
261	Karin Plaschy, Uschi Raymann, Linda Schädler Glasklar und grenzenlos – Kristall als Metapher für den »gotischen Geist« – Einleitung	344	Bibliographie
263	Linda Schädler »Der gotische Dom ist das Präludium der Glasarchitektur« – Gotik-Rezeption bei Bruno Taut von 1914 bis 1921		

Heimliche und unheimliche Gotik

Die Jahre der frühen Moderne in der europäischen Kunst verstanden sich als Fortschritt und sind doch zugleich verbunden mit einem grossen Schritt zurück hinter alle Geschichte und Tradition. Als »Hang zu den Ursprüngen« ist diese Erscheinung von Harald Szeemann mit einer glücklichen Formulierung bezeichnet worden; weniger glücklich, aber im Wortsinn das Gleiche bezeichnend, wurde lange Zeit von »Primitivismus« gesprochen. Die ästhetische Faszination durch afrikanische Masken im Kreis um Derain, Picasso und Modigliani ist nur das deutlichste Zeichen für eine allgemeine Suche nach Wahrheit und Reinheit jenseits der europäischen Zivilisation, die Maler wie Nolde auf künstlerische Entdeckungsreise bis ins ferne Ozeanien trieb. Eine ähnliche Wahrhaftigkeit konnte in der Volkskunst, in der Kunst der psychisch Kranken, der »Naiven« und der Kinder, sogar in der Psyche der Tiere gesucht und entdeckt und für die eigene Kunst reklamiert werden.

Auf eine allgemeine Deutung des Ursprünglichkeitsdrangs als Teil der frühen Moderne kommt es in der hier gewählten Verengung auf die deutsche Situation unter dem Stichwort Gotik nicht an. Sicher haben aber diejenigen Recht, die das Gesamtphänomen als Teil retrospektiver Tendenzen ansehen, wie sie seit der Romantik die Ideen der Neuzeit begleiten, besonders virulent immer in Zeiten, in denen Industrie und technischer Fortschritt die geistige und künstlerische Produktion verunsicherte. Aber auch die Mechanik des Vorgangs an sich mag einleuchten. Wer einen derartigen Bruch mit der akademischen Tradition vollzieht, wer derart ins Neue will, braucht für diesen Sprung einen weiten Schritt zurück, dorthin, wo der Boden fest und unverschmutzt erscheint.

Welche Rolle spielt die mittelalterliche Kunst in dieser Situation des Suchens nach reinen Ursprüngen? Auf's Ganze gesehen eine eher marginale: Der Hang zum Mittelalter und zur Gotik beschränkt sich vor allem auf Deutschland. Kaum einem der französischen Avantgarde-Künstler (ausser André Derain)³ ist es offenbar eingefallen, die Skulptur der Romanik oder die der gotischen Kathedralen als Legitimation für die eigene Formfindung aufzufen. Vielleicht waren und sind die Kathedralen einfach zu sehr im

»Die Sehnsucht der Zeit ist eine neue Gotik.« (Paul Fechter 1914)

»Die herrliche und noch immer nicht erschöpfte Welt der Gotik, die – Ausdruck ferner Sehnsucht – in der Harmonie ihres universalen Gefühls wieder leuchtend über den Zielen der Gegenwart steht.« (Georg Biermann 1921)

kulturellen Selbstbewusstsein Frankreichs als nationale Grösse gegenwärtig, um als Fremdheit und Rohheit wahrgenommen und auf diese Weise ästhetisch wirksam werden zu können. Rodins Kathedralenbuch zeigt diese Sicht auf eine Kunst, die zwar als Gegensatz zur Dekadenz der eigenen Zeit, aber als fortwirkender nationaler Genius und höchste Kulturleistung, nicht als Kunst »primitiver« Anfänge zu verstehen ist.⁴

Dass in der Ausstellungspraxis der deutschen Expressionisten, in Zeitschriften und Künstlerschriften neben Werken der zeitgenössischen Moderne und den eben genannten »Primitiven« auch Werke des Mittelalters und dabei bevorzugt solche, die man der Gotik zuschrieb, auftauchen, erstaunt aus heutiger Sicht. Offenbar gab es eine deutsche Sonderform des Hangs zu den Ursprüngen, ein Anspruch auf Reinheit und Wildheit in der eigenen Vergangenheit, wie er in Hausensteins Formulierung über deutsche Künstler des Mittelalters als »Neger des Nordens« zum Ausdruck kommt.⁵ Was bedeutet diese deutsche Mittelalter-Referenz in der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg? Weshalb fällt so oft das Stichwort Gotik in Zusammenhängen, die nicht eigentlich retrospektiv sind, sondern eine Kunst der Zukunft entwerfen? Dieser »Geist der Gotik«, dem Magdalena Bushart eine ebenso gründliche wie anregende Untersuchung gewidmet hat,⁶ war Thema eines Seminars, das im Wintersemester 1999/2000 am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich stattfand und dessen studentische Beiträge hier in Auswahl, Bearbeitung und einigen Ergänzungen vorgelegt werden.

Als Repräsentanten retrospektiver Sehnsüchte kommen hier im Wort auch stellvertretend für andere die einflussreichen Wortführer Worringner, Scheffler und Behne mit jeweils unterschiedlichen Positionen bei ähnlicher Zielrichtung auf. Zwischen 1911 und 1925 häufen sich Kunstbücher, in deren Abbildungsteil afrikanische, ozeanische und asiatische Kunst mit europäischer Volkskunst und sehr viel Mittelalter der zeitgenössischen expressionistischen Kunst gegenübergestellt werden. Im Falle des Almanachs »Der Blaue Reiter«



Abb. 1: Ernst Ludwig Kirchner, »Zwei Frauen auf der Strasse«, 1914, Öl auf Leinwand, 120,5 x 91 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

wird eine solche Auswahl zum künstlerischen Manifest. Auch wenn die Zielrichtung einer derartigen Bildargumentation in erster Linie einer Aufwertung der Moderne dient, nämlich auf deren ästhetische Einbindung in eine Art Weltkunst jenseits der vorherrschenden Erwartung an akademisch geprägte Kunst, wirkt diese Ästhetik auch zurück auf die Beurteilung des Mittelalters: Romanische und gotische Werke können angesehen werden, als seien sie Zeitgenossen des Expressionismus. Im Sinne einer Erweiterung des Begriffes der Moderne werden historische und kulturelle Gräben überbrückt oder aufgehoben. So wird ein mittelalterliches Werk zum Nachbarn eines expressionistischen oder eines ozeanischen.

Die ästhetische Entdeckung der mittelalterlichen Skulptur und Buchmalerei läuft, zumindest in der deutschsprachigen kunsthistorischen Forschung, dem künstlerischen Hang zu den Ursprüngen synchron. Expression oder Ausdruck werden in der Beschreibung mittelalterlicher Kunst bei deutschen Kunsthistorikern selbst dann zu Schlüsseltermini, wenn diese dem Expressionismus als zeitgenössische Kunstäusserung eher reserviert gegenüberstehen. Die Entdeckung der mittelalterlichen Kunst mag für manche eher konservative Kunstliebhaber tatsächlich so etwas wie eine national und historisch legitimierte Alternative zur Moderne gewesen sein. Umgekehrt wird die Kunstgeschichte als Wissenschaft dabei vielfach zur Stichwortgeberin für die Künstler – Bushart spricht von ihrer Rolle als »Eideshelferin« des Expressionismus.⁷

Der »Geist der Gotik« hat nichts zu tun mit dem historischen Stiletiket, das Kunstformen des 12. bis 15. Jahrhunderts gegeben wurde, noch weniger mit den Wellen der Neugotik des 19. Jahrhunderts. Zum Erfolg des Begriffs Gotik in der deutschen Moderne gehört seine Unschärfe. Der »Geist der Gotik« tritt nur dann auf, wenn es um etwas Undefinierbares geht. Die »geheime Gotik« (Worringer 1911, von Paul Westheim 1913 in eine »heimliche Gotik« verwandelt)⁸ ist deshalb so wirksam, weil sie verhüllt bleibt und sich allenfalls in einer besseren Zukunft entschleiern wird. Indem man ein retrospektives Ideal unscharf in die Zukunft projizierte, konnte man die eigene Zeit, die man als defizitär und negativ verstand, zur Durchgangsstation machen. Eher wird ein Gefühl oder eine Gesinnung umschrieben als etwas, was konkret ablesbar wäre. Thematisiert wird das Unbeschreibliche als Erwartung an die Zukunft und immer mit der Warnung verbunden, den Begriff nicht wörtlich als Fortschreibung gotischer Formen und gotischen Stils zu verstehen.

Methodisch ergibt sich daraus für den heutigen Beobachter ein Dilemma: Wie soll man etwas illustrieren, was kaum jemals konkret bezeichnet wird? Wir sehen zwar die gleichen Bilder wie die Generation des Ersten Weltkriegs, aber wir sehen sie unter anderen Voraussetzungen und mit anderen Gefühlen und deshalb mit anderen Augen. Nicht immer springen die Zusammenhänge so ins Auge wie in Feiningers programmatischem Holzschnitt zur Eröffnung des Bauhauses, in dem Sujet, Titel und Einzelformen als

expressionistische Metamorphose einer gotischen Kathedrale gelesen werden können. Wie aber, wenn einer heutigen Betrachterin oder einem Betrachter vielleicht bei Kirchners Berliner Strassenszenen der vage Verdacht aufkommt, derartig lang gezogene Gestalten, eine derartige Steilheit der Szenerie, eine derart konturierte Leuchtkraft der Farben und Gebrochenheit des Linearen hätten die Zeitgenossen als gotisch bezeichnen können (Abb. 1)? Dafür wird allerdings selten ein so konkreter Beleg zu finden sein wie im Titel der ironisch anspielungsreichen Abstraktion von Paul Klee »Lachende Gotik« (1915),⁹ weil der »Geist der Gotik« sich per definitionem nur allgemein und unscharf zeigt. Konsequenter wäre also eine Publikation fast ohne Illustrationen, da jeder Versuch, etwas durch das Bild zu erläutern, ja einer nachträglichen Definition gleichkäme.

In den einzelnen Beiträgen wird mit diesem Dilemma unterschiedlich umgegangen, die Schwierigkeit ist aber allen Beteiligten und auch demjenigen, der dieses Thema als Seminarveranstaltung angezettelt hat, bewusst. Zwar ist man oft versucht, dem »Geist der Gotik« doch konkreter auf die Schliche zu kommen, zumindest motivisch oder schlagwortartig: Etwa, wenn Künstler wie Feininger oder auch Kirchner gehäuft Spitzbogenformationen in ihren Bildern auftreten lassen. Der Verdacht liegt nahe, dass diese Art von Gotik-Assoziation wie ein Trick bewusst eingebaut wurde, um bestimmten »Gotikerwartungen« entgegenzukommen. Insgesamt hat aber in der Seminargruppe die Skepsis überwogen gegenüber Versuchen, sich auf das heikle Terrain der historischen Einfühlung zu begeben.

Inhaltlich sind die Dinge vielleicht deutlicher zu fassen. So fällt auf, dass die konkreten Anspielungen an mittelalterliche und insbesondere gotische Kunst sich immer dann häufen, wenn die Themenstellung oder Aussage religiös geprägt ist. Einen besonderen Höhepunkt feiert z. B. die Passionsthematik in der Endphase des Ersten Weltkriegs, nicht nur bei Max Beckmann, als die anfängliche Kriegsbegeisterung in Deutschland auch bei den Künstlern in Depression und Selbstmitleid umgeschlagen war. Die deutsche Seele erkannte sich vornehmlich in dem geschundenen Christus von Grünewalds Isenheimer Altar wieder. Das sind Ausnahmen, bei denen sich Form und Inhalt vereinigen. In den allermeisten Fällen ist aber das, was den Zeitgenossen gotisch, kristallin, deutsch und geistig vorgekommen ist, inhaltlich nicht so leicht als psychische Revitalisierung des Mittelalters zu fassen. Entsprechend versuchen die wenigen eingestreuten Beschreibungen auch nicht, eine derartige Sinnsuche nachträglich einführend zu fingieren, sondern sehen die Werke mit heutigen Augen.

Was hier als Ergebnisband einer Seminarveranstaltung vorgelegt wird, kann nur Schlaglichter auf die spezifisch deutsche Aktualisierung des Mittelalters im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts werfen. Wer den Fragen in Richtung einer Theoriebildung des Expressionismus und einer Rezeptionsgeschichte in der Kunstkritik nachgehen will, muss weiterhin zu der Untersuchung von Magdalena

Bushart greifen, der auch das Verdienst zukommt, die zunehmende Nationalisierung und auch die Krise dieses Gotikbegriffs in eine klare historische Periodisierung gebracht zu haben.

Die Auswahl der hier versammelten Beiträge ist vielfach durch Zufälle bestimmt, guten und schlechten. Zu den schlechten gehört, dass die Künstler der Brücke, die allerdings in der Untersuchung von Magdalena Bushart eine wichtige Rolle spielen, hier ausgeblendet sind. Dafür wird man unter dem Überbegriff des Kristallinen relativ viel Architektur, aber auch den Maler Feininger finden oder in der Auseinandersetzung mit Nolde das ganze Dilemma der nationalen deutschen Moderne. Wenn neben Marc auch Kandinsky auftritt, so soll dieser gewiss nicht der deutschen Gotiktümelei zugerechnet werden. Vielmehr wird eher Kandinskys Distanz zur Gotikhinwendung der deutschen Avantgarde deutlich. Ein Abstand allerdings, der unter dem Leitgedanken des Geistigen in der Kunst durchaus Parallelen zu anderen, ebenfalls retrospektiven und konservativen Tendenzen der deutschen Moderne aufweist. Die Rolle der universitären Kunstgeschichte in der Gotikdiskussion bleibt hier leider ausgeblendet. Das Thema wäre es aber wert, in einer breit angelegten Untersuchung angepackt und in einen weiteren Rahmen gestellt zu werden. Die temporäre Popularisierung und Instrumentalisierung des Mittelalters im Kontext der deutschen Moderne würde sich besonders bei einer Durchsicht der Kunstzeitschriften während der Zeit des Ersten Weltkriegs und in den Jahren danach erschliessen.

Das Seminar begann mit einer Auseinandersetzung über Worringers eigentümlichen Gotikbegriff und endete mit einem Beitrag über die Ausstellung »Entartete Kunst« sowie die Kulturpolitik in den ersten Jahren des Hitlerstaates. Das sieht nach einer Zwangsläufigkeit und Logik aus, die in der historischen Rückschau als Gesamtprozess ihre Berechtigung hat, aber dem Einzelfall und auch der politisch zerspaltenen und polemisch aufgeheizten Situation kaum gerecht werden kann. Die brisante Frage, ob es eigentlich nur ein merkwürdiger Zufall war, dass die als deutsch und nordisch, bisweilen »gotisch« auftretende Kunst des Spätexpressionismus nicht den Geschmack Hitlers traf, ist in den Abschnitten über Hoetger und Nolde indirekt angesprochen worden. Die historische Alternative zu der durch die Nationalsozialisten gelenkten Pathologisierung des Expressionismus, nämlich eine bruchlose Weiterführung der deutschen Moderne in den Hitlerstaat, schien vielen Künstlern des Jahres 1933 offenbar als Erfüllung ihrer Hoffnungen geradezu selbstverständlich.

Peter Cornelius Claussen

An dieser Stelle sei allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars gedankt, die diskutierend und mitdenkend zur Genese der vorliegenden Texte beigetragen haben.¹⁰ Ebenso gilt ein grosses Dankeschön Samuel Vitali und Barbara Dieterich für Lektorat und Schlussredaktion des Manuskripts. Dass die Beiträge drei Jahre nach ihrer Fertigstellung doch noch zur Drucklegung kommen, ist das Verdienst von Wolfgang Kersten, der nach dem finanziellen »Scheitern« des studentischen Buchprojekts den Manuskripten einen Platz im Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts gewährte. Die Texte konnten aber bibliographisch nicht mehr auf den neuesten Stand gebracht werden. Unter anderen sind hier die von Hannes Böhringer und Beate Söntgen herausgegebenen Kongressakten »Wilhelm Worringers Kunstgeschichte« nachzutragen.¹¹

Peter Cornelius Claussen
Daniela Mondini

- 1 Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, 2. Aufl., München 1914, S. 39f.
- 2 Biermann, Georg, *Kunstwende. Die neue Kunst als soziologisch-psychologisches Problem*, in: *Der Cicerone* 13, 1921, S. 467–476, hier S. 474.
- 3 Siehe Messina, Maria Grazia, *Un capolinea per l'avanguardia: il periodo gotico di André Derain*, in: *Arte d'occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Rom 1999, Bd. 3, S. 1161–1169.
- 4 Rodin, Auguste, *Les Cathédrales de France*, Paris 1914; dt.: *Die Kathedralen Frankreichs*, Leipzig 1917.
- 5 Hausenstein, Wilhelm, *Romanische Bildnerei*, München 1922, S. 5.
- 6 Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.
- 7 Ebd., S. 208–224.
- 8 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 127; Westheim, Paul, *Neue Malerei?*, in: *Sozialistische Monatshefte* 19, 1913, Heft 1, S. 170–173, hier S. 172.
- 9 In der jüngsten Publikation wird allerdings dieses Aquarell »Lustig?« betitelt; siehe *Paul Klee. Catalogue Raisonné*, Bd. 2: 1913–1918, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 2000, Kat. B364, Farbtaf. S. 241.
- 10 Bettina Bickel, Barbara Birg, Tanja Chicherio, Michael Dumkow, Nathalie Fayet, Iren Häcki, Nina Hasen, Sabina Imhof, Rebekka Kieseewetter, Urs Lengwiler, Karin Plaschy, Uschi Raymann, Gudrun Sachse, Linda Schädler, Annabrigitte Schlittler, Lino Sibillano, Igor Trochanowski, Gabi Weber, Monika Wiget, Madeleine Witzig, Paola von Wyss-Giacosa.
- 11 Böhringer, Hannes/Söntgen, Beate (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, Akten des Kongresses »Die Kunstgeschichte Wilhelm Worringers« (Braunschweig 1999), München 2002.

Fotonachweis

Grisebach, Lucius, *Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938*, Köln 1995, Abb. S. 109: 1.

I. STILBEGRIFFE DER SEHNSUCHT

»Abstraktion und Einfühlung« und »Formprobleme der Gotik«:

Wilhelm Worringers frühe Schriften

»Auf einer Pariser Studienreise führt den jungen Studenten der Kunstgeschichte, der noch zu keiner Themenwahl für seine Doktorarbeit herangereift war, ein pflichtmässiger Besuch ins Trocadero-Museum. Ein stimmunglos grauer Vormittag. Das Museum völlig menschenleer. Das einzige Geräusch: meine hallenden Schritte in den weiten Sälen, in denen sonst alles Leben erstorben ist. Auch von den Monumenten, den gipsernkalten Nachbildungen mittelalterlicher Kathedralplastik, geht keine stimulierende Kraft aus [...].

Da ... eine Unterbrechung! Im Hintergrund öffnet sich eine Tür und lässt zwei weitere Besucher ein. Beim Nähertreten welche Überraschung: ich kenne sogar den einen von ihnen! Es ist der Berliner Philosoph Georg Simmel [...].

Also, nun hallen ausser meinen Schritten auch die Simmels und seines Begleiters an den Monumenten vorbei. Von ihren Gesprächen fange ich nur ein unverständliches Echo auf.

Warum erzähle ich diese Situation so ausführlich? Was ist an ihr so besonders bemerkens- und erinnerungswert? Dieses: dass sich in den Stunden, die ich in einer bloss gegenwartsatmosphärischen Verbindung mit Simmel nun noch in den Trocaderoräumen zugebracht habe, der sturzartig plötzliche Geburtsakt jener Gedankenwelt in mir vollzogen hat, die dann in meine Doktorarbeit eingegangen ist und die zuerst meinen Namen bekanntgemacht hat.¹

Der junge Student war Wilhelm Worringer. Aus vierzigjähriger Distanz berichtet er in autobiographisch verklärter Form über jenes Erlebnis, das seinem weiteren akademischen Leben die Bahn gab. Die Inspiration sei mit dem Katalysator Simmel vor den wenig stimulierenden Gipsabgüssen der Gotik einer »Sturzgeburt« gleich über ihn eingebrochen.

Was Worringer 1907 unter dem Titel »Abstraktion und Einfühlung« als Dissertation abschloss, ist aus heutiger Sicht einer der letzten Versuche, der Kunst ein einheitliches und wertendes System zu unterlegen. »Abstraktion« und »Einfühlung«, die Titelstichworte, markieren die gegensätzlichen Pole, nach denen sich alle Erscheinungen ordnen.

Mit Einfühlung ist Naturalismus assoziiert, sinnliche Schönheit, das organische Sein; in der Kunst: Klassik und Renaissance. Abstraktion ist dagegen »Stil«, Schönheit des Anorganischen (Gesetzmässigkeit der kristallinisch organisierten Materie)², Unnatürlichkeit, Linienkunst, gesteigerter Ausdruck. Durch Abstraktion geprägt sind neben den altorientalischen Kulturen der nordische Tierstil und die Gotik, der aber auch Einfühlung beigemischt ist. Mit letzterer »sank der letzte Stil dahin«.³ Hoch geschätzt wird dagegen im Gefolge von Alois Riegl der Abstraktionsdrang, der »am Anfang jeder Kunst« stehe. Dahinter steht ein kulturpsychologisches Argument: In der Beunruhigung und Angst der frühen Völker gebe die Abstraktion Halt. »Die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmässigkeit musste für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die grösste Beglückungsmöglichkeit darbieten. [...] hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht.«⁴ Es bestehe ein »kausaler Zusammenhang [...] zwischen primitiver Kultur und höchster, reinsten gesetzmässiger Kunstform«.⁵ Ausgeschlossen von diesem Kunstsystem bleibt die Höhlenmalerei (Worringer nannte ihre Schöpfer »aquitanische Troglodyten«)⁶, die Produktionen der Naturvölker und Kinderkritzeleien. Diese sind keine »eigentliche Kunst«.

Abstraktion und Einfühlung mischen sich in den verschiedenen Kulturen und können wie bei den Griechen (Einfühlung gibt hier den Ton an) zu Schönheit und Harmonie führen. Und trotzdem liegen Worringers Hoffnungen ausgerechnet in der Psyche des nordischen Menschen, die er als defizitär beschreibt, durch komplizierte Individualität zerrissen und mit wenig Talent zur Sinnlichkeit. Der Norden – gemeint ist das Germanische und im Besonderen das Deutsche – hat gegenüber allen anderen Menschentypen und Kulturen eine Sonderstellung, die immer wieder mit dem Wort Steigerung bezeichnet wird.

Worringers Schrift, die Gültigkeit für alle Völker und Kunststile beansprucht, steckt trotz und wegen mancher Differenzierungs-

versuche voller Ungereimtheiten. Altorientalische (-semitische) Kulturen und Religionen, Ägypten, byzantinische und frühmittelalterliche Kultur werden einem »orientalischen Geist der Abstraktion« untergeordnet. Nordischer Tierstil und geometrischer Stil der Griechen und der Gotik sind auf andere, aber undefinierbare Weise ebenfalls überwiegend abstrakt. Diese bergen bereits zarte Ansätze von Einfühlung und Naturalismus, die in der griechischen Klassik zur Blüte kommen und positiv, in der Renaissance jedoch eher negativ konnotiert sind. Das neue Wertesystem erschloss sich wohl schon den Zeitgenossen nicht leicht.

In »Formprobleme der Gotik« (1911), seiner Habilitationsschrift, setzte Worringer ein zweites Mal an. Er entwickelte sein Kunstsystem weiter, indem er seinen Begriff von Gotik ins Zentrum der Betrachtungen stellte. Worringer scheidet in dieser Arbeit zwischen einem primitiven, einem klassischen, einem orientalischen und einem gotischen oder nordischen Menschentyp.

Den primitiven Menschen sieht Worringer, wie schon in »Abstraktion und Einfühlung«, als hilfloses Wesen, das einer bedrohlichen Aussenwelt gegenübersteht, sein ganzes Tun und Handeln mit religiösen Beziehungen überlädt und sich in seiner Kunst Symbole des Notwendigen in geometrischen Gebilden schafft.⁷ Der klassische Mensch steht an einem Punkt des Gleichgewichts zwischen Instinkt und Verstand. Der absolute Dualismus von Mensch und Aussenwelt erlischt. Das Göttliche wird seiner Jenseitigkeit entkleidet, verweltlicht und ins Diesseits einbezogen.⁸ Der orientalische Mensch hingegen steht durch die Erkenntnis des Instinkts dem primitiven Menschen wieder nahe. Doch die Welfurcht verwirrt und quält ihn nicht mehr. Er empfindet den Dualismus zwischen Mensch und Aussenwelt als erhabenes Schicksal und beugt sich vor dem grossen Geheimnis des Seins.⁹ Schliesslich der gotische Mensch. Worringer charakterisiert ihn mit folgenden Worten: »Zwischen der aus Rationalismus und naiver Sinnlichkeit organisch emporgewachsenen Weltfrömmigkeit des Griechen und der ins Religiöse geläuterten Weltverneinung des Orientalen steht er mit seiner glücklosen Welfurcht, ein Produkt irdischer Friedlosigkeit und metaphysischer Verängstigung. Und da ihm Ruhe und Klarheit vorenthalten sind, bleibt ihm nichts anderes übrig, als seine Unruhe und Unklarheit bis zu dem Punkte zu steigern, wo sie ihm Betäubung, wo sie ihm Erlösung bringen kann.«¹⁰

Auf dieser Basis entwirft Worringer eine Kulturgeschichte des nordischen Menschen. Die erste Station seiner Entwicklung ist die nordeuropäische Ornamentik, insbesondere der germanische Tierstil. Hier sieht Worringer eine Kraft wirken, die er als »gotischen Formwillen« umschreibt. Dieser Formwille sei auch da gleichsam unterirdisch tätig, als eine Art »geheime Gotik«, wo er durch mächtigere äussere Umstände gehemmt und an freier Entfaltung gehindert eine fremde Verkleidung annehme.¹¹ Die Bewegtheit und Phantastik der Linie im germanischen Tierstil erlaubten Worringer einen Blick in die Seele des nordischen Menschen: »Das Aufgeregte, Zuckende, Fiebernde des nordischen Lineaments [wirft] auch unzweideutig ein Schlaglicht auf das unter einem

starken Druck stehende Innenleben der nordischen Menschheit. [...] Es ist [...] das Verlangen, aufzugehen in einer unnatürlichen gesteigerten Bewegtheit unsinnlicher geistiger Art [...], um in dieser Steigerung loszukommen vom unmittelbaren Gefühl der Wirklichkeitsgebundenheit und [...] dieses Verlangen nach einer über alle Sinne erhabenen unsinnlichen oder, um das rechte Wort zu nennen, übersinnlichen Bewegtheit, das diese bis zum äussersten Ausdruck aufgepeitschte Ornamentik schuf, war es auch, das das brünstige Exzelsior der gotischen Kathedrale, diesen versteinerten Transzendentalismus, entstehen liess.«¹²

Schon im Begriff, den Bogen zur eigentlichen Gotik zu schlagen, wendet sich Worringer zunächst der Romanik zu. Auch hier sieht er gotische Kräfte wirken, doch sie befinden sich im Widerstreit zu klassischen Formen. Für Worringer stehen die beiden Kunstwelten spröde nebeneinander, und er sieht in der Romanik »den Versuch einer Gotik [...] mit untauglichen Mitteln«.¹³

Erst in der eigentlichen Gotik kann der nordische Geist sich befreien und zum Höhenflug ansetzen. Die gotische Kathedrale zeige in reinster Form alle Charakterzüge des nordischen Menschen: seine innere Zerrissenheit, die nur betäubt werden kann, die in Rauschsucht Erlösung sucht und die ihn in eine »erhabene Hysterie« treibt.¹⁴ Und weil dem Gotiker der sinnliche Selbstgenuss des klassischen Menschen¹⁵ fremd ist, weil ihm die ihm eigene Sphäre des Unsinnlichen versperrt ist, muss er, so Worringer, zum Übersinnlichen streben.¹⁶

Dies alles liest Worringer aus der Form der gotischen Kathedrale, aus den Steinmassen, die er als »entmaterialisiert« und »vergeistigt« empfindet, aus den Gewölben, die für ihn nicht horizontale und vertikale Kräfte, sondern einzig künstlerischen Ausdruck tragen, und aus den Pfeilern, die er – im Gegensatz zu Säulen – als unsinnliche, objektiv-konstruktive Gebilde beschreibt.¹⁷ Die Renaissance setzt der gotischen Bewegungswucht ein jähes Ende – für Worringer eine Katastrophe.¹⁸ Erst im Barock findet gotisches Kunstwollen wieder ein Gefäss, sich auszudrücken.

Trotz aller Kraft der nordischen Kultur beschreibt Worringer sie auch als äusserst zerbrechlich. Ihr wird die Basilika aufgedrängt, sie steht widerstandslos dem römischen Recht gegenüber, sie wird vom Christentum überrumpelt und schliesslich bricht die Renaissance über sie herein.¹⁹

Warum entwarf Worringer diese Kulturgeschichte, die, wenn sie auch einem Zeitstrang folgt, letztlich ahistorisch gedacht ist? »Gotik« wird nicht mehr als Epochen- oder Stilbegriff verstanden, sondern als zeitlose, universal wirkende Kraft. Dennoch ist das zentrale Anliegen von »Formprobleme der Gotik« ein nationales. Indem Worringer den Stilbegriff der Gotik zu einer universalen Kraft weitet, wertet er die Gotik gegenüber anderen Stilen und Epochen auf. Und wenn Worringer die deutsche Gotik von der französischen bzw. englischen abzugrenzen sucht, wird deutlich, dass er den gotischen Stil letztlich für Deutschland reklamiert.²⁰

»[...] Trotzdem kann man Frankreich nicht das eigentliche Heimatland der Gotik nennen: nicht die Gotik entstand in Frankreich, nur das gotische System. [...]

So kann man sagen, dass Frankreich die schönsten lebendigsten gotischen Bauten geschaffen hat, aber nicht die reinsten. Das Land der gotischen Reinkultur ist der germanische Norden. [...]

Die englische Gotik ist reservierter, fast möchte man sagen phlegmatischer und läuft deshalb leicht Gefahr, frostig und steril zu erscheinen. Vor allem ist sie äusserlicher, spielerischer als die deutsche Gotik. Was bei dieser als innere Notwendigkeit wirkt, wirkt bei der englischen Gotik wie mehr oder weniger willkürliche Dekoration.²¹

Worringer hatte im ganzen Buch den Rassebegriff vermieden, doch am Schluss, auf den letzten beiden Seiten, greift er den Rassendiskurs seiner Zeit auf: »[...] Gotik nannten wir die grosse unvereinbare Gegensatzerscheinung zur Klassik, die nicht an eine einzelne Stilperiode gebunden ist, sondern durch all die Jahrhunderte hindurchgehend in immer neuen Verkleidungen sich offenbart und nicht nur eine Zeiterscheinung, sondern im tiefsten Grunde eine Rassenerscheinung ist, die in der innersten Konstitution [sic!] der nordischen Menschheit verwurzelt ist und deshalb auch durch die nivellierende europäische Renaissance nicht entwurzelt werden konnte.

Allerdings dürfen wir Rasse nicht im engeren Sinne verstehen; vielmehr muss das Wort Rasse hier all die Völker zusammenfassen, in deren Rassenmischung die Germanen die entscheidende Rolle mitgespielt haben. Und das trifft für den grössten Teil Europas zu. Soweit er mit germanischen Bestandteilen durchsetzt ist, zeigt er einen Rassenzusammenhang im grösseren Sinne, der trotz des Rassenunterschiedes im gemeinen Sinne sich unverkennbar wirksam macht und der in historischen Erscheinungen wie der Gotik gleichsam für alle Zeiten festgelegt und dokumentiert worden ist. Denn die Germanen [...] sind die *conditio sine qua non* der Gotik. Sie tragen in selbstsichere Völker den Keim sinnlicher Unsicherheit und seelischen Zwiespalts hinein, aus dem das transzendente Pathos der Gotik dann so mächtig emporschiesst.«²²

Man kann diesen Abschnitt lesen als einfaches Andienen an völkische Kreise. Man kann ihn aber auch lesen als Versuch, die sich widersprechenden Thesen einer Gotik als deutsch-nationalem Stil und einer Gotik als universaler Kraft in Einklang zu bringen. Indem Worringer in den Germanen das bestimmende Element für die meisten europäischen Kulturen sieht und sie gleichzeitig zur »*conditio sine qua non*« der Gotik erklärt, bleibt die Gotik trotz ihres übernationalen Charakters eine germanische, das heisst deutsche Kulturleistung.

Das verabsolutierte »Kunstwollen« Alois Riegls war für Worringer der Hebel, um die überkommene Wertigkeit der Kunststile und künstlerisch begabten Völker aufzubrechen und unter dem Vorzeichen der Abstraktion neu zugunsten deutscher Kunst zu ordnen. Sein System, so universell es erscheinen mag, ist ganz und gar deutsch. Was aus heutiger Sicht verblüfft, ist die unreflektierte Selbstver-

ständlichkeit, mit der Worringer sein System als quasi naturwissenschaftliche Gesetzmässigkeit darstellt. Da Worringer, bewusst oder unbewusst, eine deutsche Kunsthegemonie vorbereitet, endet sein Erfolg, gegen seine Intentionen eines universalen Systems und trotz vieler Übersetzungen, folgerichtig an den deutschen Grenzen.

Worringers Ansatz, germanischen Tierstil und mittelalterliche Gotik aufzuwerten, zu enthistorisieren und der Moderne als Verwandtschaft zu präsentieren, könnte man als deutsche Spielart eines in der Moderne allgemein verbreiteten »Hangs zu den Ursprüngen« ansehen. Die zeitliche Koinzidenz mit den »Primitivismen« der Fauves, des frühen Kubismus, des Blauen Reiters und des Brücke-Kreises ist deutlich. Offensichtlich haben Worringers Schriften in den Jahren, in denen sich die Moderne auch in Deutschland von der Wirklichkeitsdarstellung zu lösen begann und in denen sie zugleich reinere und geistige Räume und vielfach Rückhalt in der idealisierten nationalen Vergangenheit suchte, die begleitenden Stichworte geliefert.

So sehr sich Worringer selbst als analytischer Wissenschaftler und Kunsthistoriker verstand, die Quintessenz seiner Arbeit ist als Manifest für die Künstler »unserer vom Kunstinstitut verlassenen Zeit«²³ aufzufassen, vielleicht zeitweise auch als Begleitung und Ermutigung der suchenden frühen Moderne, jedenfalls als Aufruf zu und Anspruch an eine zukünftige Kunst in Deutschland. In seinen Schriften »Abstraktion und Einfühlung« und »Formprobleme der Gotik« ist die Sehnsucht nach einem neuen Nationalstil fühlbar, der zunächst nicht als konservativ verstanden wurde, sondern eher als gegen den konservativen Wilhelminismus gerichtet. Diese Sehnsucht beflügelte den Erfolg des Expressionismus in Deutschland und viele seiner Vertreter. Spätestens mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs wurde die nationale Komponente jedoch dominant und isolierte die deutsche Avantgarde von der übrigen Moderne.²⁴

Wilhelm Worringer (1881–1965)

Mitten im Krieg, 1943, erschien die Festschrift zu Wilhelm Worringers 60. Geburtstag.²⁵ Worringers Name tritt in dieser Schrift nur ein einziges Mal in Erscheinung: auf dem Titelblatt. Das Vorwort – man würde hier eine Laudatio auf den Widmungsträger erwarten – erzählt nur von Pflicht und vom Krieg, der die Stimmen der Freunde und Schüler fehlen lasse. Wo die Vorrede eigentlich persönlich werden sollte, dort wird Wilhelm Worringer zur »Person«: »Hier steht die Person, hier findet sie sich, hier erfährt sie ihre Rettung und Wirklichkeit, hier liegt die Weltweite ihrer Lebensspanne, die Erfüllung, das Schicksal, Ihr Mysterium. Möge die Widmung in diesem Horizont die Person treffen und aus ihm die gute Herkunft deutlich zeigen.«²⁶

Der Jubilar wird in seiner Festschrift totgeschwiegen. Worringer war ein Aussenseiter in der kunstgeschichtlichen Forschung, trotz seines Erfolgs beim breiten Publikum.²⁷ Die Anonymität seiner Festschrift dürfte Worringer entgegengekommen sein, denn in

jener Zeit sass er auf seinem Königsberger Lehrstuhl und schwieg. Zwischen 1933 und 1945 veröffentlichte er keine Zeile.²⁸ Es war wohl das, was man in der Rückschau als »inneres Exil« bezeichnet.²⁹

Sein Schweigen, Zeichen stiller Opposition, verhalf ihm zu einer Professur in der sowjetischen Besatzungszone und der jungen DDR. Von 1946 bis 1950 lehrte er in Halle. Aus dieser Zeit stammt das schmale Bändchen »Problematik der Gegenwartskunst«. Worringer brachte darin sein Unbehagen gegenüber der nationalsozialistischen Kunstpolitik zum Ausdruck, und auch für das neue Ostberliner Regime fand er deutliche Worte: »Das grosse Publikum! Die Leute, die entsetzt die modernen Kunstaustellungen verlassen und die für jeden Bildersturm auf *diese* Bilder zu haben wären.

Es sind zum grössten Teil dieselben Leute, die in den vergangenen Jahren andächtig zum Haus der Deutschen Kunst pilgerten und die dort alle Bestätigung ihres Kunstgeschmacks fanden. Dieser Riesenerfolg, er war kein blosses Ergebnis von Propagandarummel. Er war herzlich überzeugte Zustimmung zu Hitlers Kunstdiktatur. Denn diese Kunstdiktatur hatte den Nagel des Publikumsgeschmacks auf den Kopf getroffen. Jede heutige Volksabstimmung würde ihr wieder recht geben. Oder ist der Begriff »Entartete Kunst« heute tot? Er ist lebendiger denn je. Nicht dem Namen nach, wohl aber der inneren Meinung nach. Und je antifaschistischer und demokratischer man ist, um so ahnungsloser tutet man in Hitlers Horn. Unter der Parole: die Kunst dem Volke! Hört man nicht schon Stimmen, die mit diktatorischen Massregeln dem Unfug der modernen, das Volk herausfordernden Kunst entgegenzutreten wollen? Der demokratischen Weisheit letzter Schluss! Die Kunst dem Volke! An den Pranger: l'art pour l'artiste!«³⁰

Worringer, der in der Kaiserzeit sein Gedankengebäude entworfen hatte und sich einer bürgerlichen Bildungselite zugehörig fühlte,³¹ konnte nach seinem langen Schweigen während der Nazizeit wohl nicht mehr anders, als gegen die von neuem wachsende Ignoranz und Unterdrückung Stellung zu beziehen: Sein angeborener Platz sei auf der Seite der Künstlerkunst.³² Als Verfechter einer elitären »l'art pour l'artiste« musste Worringer beim neuen Regime anecken. Tatsächlich: Seine Schrift sei, wie Ingrid Schulze in einer ostdeutschen Fachzeitschrift vieldeutig bemerkt, lebhaft diskutiert worden.³³ Worringer entzog sich dem staatlichen Kampf gegen den »Formalismus«, indem er 1950 nach München übersiedelte.³⁴

Wilhelm Worringer wurde 1881 in Aachen geboren und starb 1965 in München. Er wuchs im Kaiserreich auf, lebte in der Weimarer Republik, überdauerte im »Dritten Reich«, dann folgten Nachkriegswirren, ein kurzes Intermezzo in der DDR und schliesslich das Ende in der Bundesrepublik. Es ist eine Biographie in einer Zeit der Brüche. Worringers Leben erscheint so widersprüchlich wie seine Schriften, doch im gesellschaftlichen Kontext betrachtet wird das Krumme plötzlich gerade und manche Widersprüche lösen sich auf. Wilhelm Worringer mag erst spät den Mut gefunden haben, öffentlich Position zu beziehen, auf seine Art jedoch war er konsequent.

- 1 Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neudruck, München 1948 (Diss. 1907, Erstausg. 1908), S. 7.
- 2 Ebd., S. 47, S. 49.
- 3 Ebd., S. 131.
- 4 Ebd., S. 32.
- 5 Ebd., S. 29.
- 6 Ebd., S. 63f.
- 7 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, 8. bis 12. Aufl., München 1920 (Erstausg. 1911), S. 15f.
- 8 Ebd., S. 20.
- 9 Ebd., S. 24f.
- 10 Ebd., S. 53.
- 11 Ebd., S. 27.
- 12 Ebd., S. 34f.
- 13 Ebd., S. 86.
- 14 Ebd., z. B. S. 49f., S. 112.
- 15 Ebd., S. 23.
- 16 Ebd., S. 105.
- 17 Ebd., S. 35, S. 69, S. 89, S. 93.
- 18 Ebd., S. 47.
- 19 Ebd., S. 47, S. 58, S. 76.
- 20 An diesen Bestrebungen vermögen auch gewisse, relativierende Abschnitte nichts zu ändern: »Trotz der unbestreitbaren Tatsache, dass die Gotik in den germanisch gefärbten Ländern am festesten verankert war und sich dort am längsten gehalten hat, darf man Dehio wohl recht geben, wenn er sagt, dass die Gotik an keine nationale Bedingtheit gebunden, sondern eine übernationale Zeiterscheinung gewesen sei, die eben jenes hohe Mittelalter charakterisiert, in dem die nationalen Unterschiede unter der Glut eines die ganze europäische Menschheit erfassenden religiösen und kirchlichen Einheitsbewusstseins zusammenschmolzen.« Ebd., S. 97.
- 21 Ebd., S. 96f.
- 22 Ebd., S. 126f., Hervorhebung im Original.
- 23 Worringer 1948 (wie Anm. 1), S. 84.
- 24 Wie sehr eine solche nationale und retrospektive Ideologie den deutschen Expressionismus eingefärbt hat, ist schon von Magdalena Bushart mit dem Verweis auf Worringers Schriften überzeugend deutlich gemacht worden. Für eine vertiefte Auseinandersetzung ist immer auf ihre Pionierarbeit zu verweisen. Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.
- 25 Die Publikation erschien mit zweijähriger Verspätung. Siehe dazu die Vorbemerkung in Otto Försters Beitrag: Förster, Otto, *Von Speyer bis Chartres*, in: *Neue Beiträge Deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Erich Fidler, Königsberg 1943, S. 106–142.
- 26 Fidler, Erich (Hrsg.), *Neue Beiträge Deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, 1943, Vorrede ohne Paginierung.
- 27 Worringers Dissertation beispielsweise erlebte viele Auflagen und wurde in über zwanzig Sprachen übersetzt. Siehe Feist, Peter H., *Wilhelm Worringer*, in: *Metzler Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, hrsg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 493–495.
- 28 Ebd., S. 495.
- 29 Siehe Schulze, Ingrid, *Wilhelm Worringer und die bürgerliche Opposition gegen den grossdeutschen Nationalismus auf dem Gebiet der Kunstgeschichtsschreibung*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle-Wittenberg. (Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 18)*, 1969, S. 65–85, hier S. 79–80.
- 30 Worringer, Wilhelm, *Problematik der Gegenwarts-kunst*, München 1948, S. If., Hervorhebung im Original.
- 31 In »Problematik der Gegenwarts-kunst« erinnert sich Worringer an Kaffeehausgespräche mit Max Scheler. Inhaltlich belanglos, scheint Worringer nur signalisieren zu wollen, dass er vertrauten Umgang mit dem Philosophen gepflegt hat. Die Erwähnung Max Schelers muss für die neuen Machthaber in Berlin eine Provokation gewesen sein. Und als solche war die Passage wohl auch gedacht; ebd., S. 6f.
- 32 Ebd., S. 1.
- 33 Schulze 1959 (wie Anm. 27), S. 80.
- 34 Siehe Feist 1999 (wie Anm. 25), S. 495.

»Der Geist der Gotik«: Eine Schrift von Karl Scheffler

Beim Beobachten der Tauben offenbarte sich Karl Scheffler der »Gedanke vom ewigen Dualismus der Kunst«.¹ Angenehm »schön« erschienen ihm alle Bewegungen der Tauben, die unwillkürlich ausgeübt wurden, doch »leidvoll« hässlich wirkten sie auf ihn, wenn »die Tiere im Banne einer psychischen Regung« waren. Entsprechend teilt sich bei Scheffler die ganze Kunst in »zwei Hemisphären«, in zwei »Kräftegruppen, die sich bekämpft haben, solange es eine Kunstgeschichte gibt, und die sich in aller Zukunft bekämpfen werden«.² Nach angeblich Jahrzehnte langer gedanklicher Vorarbeit,³ die das Erstgeburtsrecht am Thema und implizit die Unabhängigkeit von Worringers Schriften suggerieren sollte, schien ihm 1917, mitten im Krieg, endlich die Zeit reif für die Veröffentlichung dieser Gedanken: »Der Geist der Gotik« erschien als reich bebildeter Band mit einem in goldener Frakturschrift gedruckten Titel.

Scheffler entwirft in diesem Buch eine »Naturgeschichte«⁴ der Kunst von der Steinzeit bis in die Gegenwart. Er verfolgt, wie sich der gotische Geist darin manifestiert: als »gotischer Leidenszug«⁵ bei den wilden Völkern, als »Raumform gewordene Beschwörungsformel«⁶ bei den Steinzeitmenschen, als »leidenschaftlicher Trieb«, aber auch als »erhabene Melancholie« und »Stimmung eines starken Sündenbewusstseins«⁷ bei den Ägyptern, als »gotischer Drang zu türmen«⁸ in Babylon, als Drang zum Kolossalbau bei den Römern, wo »etruskische Instinkte«⁹ wach werden, und im Frühchristentum als »Willen zur Wölbung, das heisst, der Wille zur Höhe, zum Ausdruck«¹⁰.

Bei der eigentlichen Gotik angelangt, meint Scheffler: »Dieser Stil ist formal eine Reinkultur, er ist eine der wenigen absoluten Formschöpfungen der Geschichte, er hat primären Charakter, ist die Tat einer Zeit und einer Rasse, in denen das Genie des Leidens aufs höchste schöpferisch geworden, die Tat einer Phantasietätigkeit, die fort und fort von heiliger Unruhe gespeist worden ist.«¹¹ Der »Geist der Gotik« lebt auch nach seiner Vollendung fort. Im Barock zeigt er sich im »Grössen- und Ausdehnungsdrang der Höhe und Tiefe«,¹² und selbst der Impressionismus ist gotisch, »weil auch er das Produkt eines erregten Weltgefühls ist [...]. Alles im

Impressionismus ist auf Ausdruck, auf Stimmung gestellt.«¹³ Die zeitgenössische Baukunst schliesslich versteht er als »neue Gotik«: »Gotisch ist das Ingenieurhafte der neuen Baukunst.«¹⁴

Dieser transhistorische Gotikbegriff erlaubt es Scheffler, »Willens«-Verwandtschaften quer durch die Stilepochen der Kunstgeschichte zu konstruieren. So stellt er beispielsweise eine Verbindung zwischen der ägyptischen Kunst, dem spätantiken Kolossalbau, der Gotik und dem modernsten Zweckbau Amerikas her. Die Verwandtschaft äussert sich hier in der klaren Stereometrie sich emportürmender Formen: »[...] das Amerikanische der römischen Baukunst, [...] das bis zum Symbolischen gesteigerte gross Profane, das zweckhafte Monumentale in den Brückenbauten, Basiliken [...] – das ist die Manifestation des gotischen Geistes, weil es die Äusserung eines heftigen Willens ist.«¹⁵ Der Gegenpol aber, die spielerische Auflösung im Ornament, gilt bei Scheffler ebenfalls als »gotisch«. In der Gotik selbst sind die Formen »des höchsten Pathos fähig, der Wucht, der Gewalt eines fast schmerzhaften Rhythmus; aber sie bergen auch einen frühlingshaften Reichtum, das Zarte, das Zierliche und Kokette.«¹⁶ Als Ausbruch des Temperaments ist selbst bei den alten Griechen, »also recht eigentlich im Gebiete des griechischen Geistes, eine heimliche Gotik zu konstatieren. [...] Die Gewalt der Form in den Gewändern der sitzenden und liegenden weiblichen Gestalten im Ostgiebel des Parthenon ist fast schon als ein erhabenes Barock anzusprechen, also auch als eine Form aus dem gotischen Empfindungskreis.«¹⁷

Aus den hier zusammengestellten Zitaten geht hervor, wie stark Schefflers »Naturgeschichte« auf einem universalistischen Kunstdenken basiert, das sich von der rein formalen Stilgeschichte abwendet hin zu einer inneren »stilpsychologischen«¹⁸ Betrachtungsweise. Nach Scheffler wirkte in jedem Stil der herkömmlichen Kunstgeschichte der »gotische Geist« als »schöpferisches Prinzip« (Bushart) massgebend mit, denn »alle Stile, selbst die griechischen, beginnen mit Zügen des Gotischen. [...] In der letzten Periode endlich wird die Form barock. Alles Barocke aber ist eine bestimmte Art des Gotischen.«¹⁹ Mit Rückgriff auf traditionelle Geschlechter-

stereotypen schreibt er: »Der gotische Geist ist viel mehr als nur ein Anreger und Wiedererwecker. Er stellt recht eigentlich das zeugende Prinzip in der Kunst dar. Er ist, wie gesagt, der männliche Teil in der Kunst. [...] Der gotische Geist tritt überall, wo er sich manifestiert, befruchtend, revolutionierend auf, aber er muss das Harmonisieren, er muss die Kultur des Glücks dem weiblichen griechischen Geist überlassen.«²⁰

Der Name Worringers, dessen Patenschaft für eine transhistorische Verwendung des Gotikbegriffs offensichtlich ist, fällt signifikanterweise kein einziges Mal im ganzen Buch. Worringer hatte im Schlusswort der 1911 erschienenen Schrift »Formprobleme der Gotik« gefordert: »Einer neuen Arbeit bedürfte es, um auch die geheime Gotik nach der eigentlichen Gotik bis hinauf in unsere Zeit festzustellen.«²¹ Bleibt bei Worringer diese »andere« Gotik versteckt, verkleidet, eben »geheim« auf einzelne Epochen beschränkt, so weitet Scheffler die Gotik als grundlegendes Prinzip ästhetischer Schöpfung auf alle Epochen aus.²² Gleichzeitig bleiben jene beiden zeitgenössischen Kunstrichtungen, Kubismus und Expressionismus, für die deutsche Künstler und Kritiker der Vorkriegszeit in Worringer einen Theoretiker zu finden geglaubt hatten und in denen Behne die »Wiederkehr der Kunst« sah, auffällig unerwähnt. Es entsteht der Eindruck, Scheffler habe damit Gegensteuer geben wollen zugunsten des von ihm bevorzugten Impressionismus und Postimpressionismus sowie der »Stilkunst um 1900«. Unter den zahlreichen Abbildungen der Publikation fehlen zwar impressionistische Gemälde; doch werden mit van Goghs »Eisenbahnbrücke«, Henry van de Velde's Weimarer Museumssaal und den Industriebauten von Peter Behrens und Hans Pölzig (vgl. S. 270, Abb. 2) Schefflers Präferenzen durchaus deutlich.²³

Bei fortschreitendem Lesen irritiert Scheffler wiederholt mit widersprüchlichen Bildern des viel beschworenen »Geistes der Gotik«. Ganz entgegen dem behaupteten Universalismus des gotischen Geistes, der sich weder an einen festen Ort noch an eine bestimmte Zeit binden lässt, betont Scheffler an anderer Stelle das Bedingte, Begrenzte dieser Kunstform. »Keine barbarische Kunstform kann in diesem Sinne der Zivilisation über die Grenzen eines bestimmten Bezirks hinaus folgen. Sie hat nur dann Bedeutung und Kraft, wenn sie ganz von innen heraus wirkt, wenn sie hervorbricht wie eine innere Nötigung. Sie kann nicht, wie die griechische, gelehrt und gelernt werden. Woher es denn kommt, dass sie nicht so sehr internationale Geltung gewinnt und mehr im Nationalen bleibt.«²⁴ Diese nationale Bindung wird weiter unten auch geographisch festgelegt. »Die Rasse, die die neue Formenwelt geschaffen hat, wohnte in den nördlichen Ländern Europas. [...] Dieser Gedanke ist germanischen, ist in engerem Sinne fränkischen Ursprungs.«²⁵ Damit lokalisiert zwar auch Scheffler die »Gotik« in einem nordeuropäischen, germanischen Zusammenhang; durch die Präzisierung auf das Reich der Franken, das Deutschland und Frankreich umfasste, schwächt er aber auf der begrifflichen und geographischen Ebene die absolute Vorherrschaft des Deutsch-Germanischen in der Gotik wieder ab.²⁶

Schefflers »Geist der Gotik« oszilliert zudem zwischen Glück und Leiden. »Man fragt gar nicht nach Schönheit oder nach einem Formenideal; es ist genug an der starken inneren Bewegung und an dem Glück, das mit solcher Bewegung verbunden ist.«²⁷ Doch ist dieser Rausch kaum leicht und unbeschwert. Denn Leiden ist die eigentliche »conditio sine qua non« von Schefflers »Geist der Gotik«. Es ist das »Leiden der Kreatur«²⁸, die »Schonungslosigkeit gegen sich selbst und jenes Genie des Leidens«²⁹, die den »gotischen Leidenszug«³⁰, den »Zustand heiliger Unruhe«³¹ hervorbringt. Der wütende Krieg mag die zentrale Rolle des Leidens in Schefflers Kunstauffassung erklären. Leiden ist aber auch ein Wesenszug des Genies, und »Gotik« ist Sache des genialen Menschen: »[...] die gotische Bauweise aber muss ohne ursprüngliche Genialität gleich maniert und konventionell werden. Eben darum setzt die gotische Form selbständigere Arbeiter und willenskräftigere Persönlichkeiten voraus. Nur eine an Individualitäten, an Temperamenten reiche Zeit ist reiner gotischer Formenschöpfung fähig.«³² Doch erstaunlicherweise ist die »Gotik« gleichzeitig auch die Äusserung der Masse. »Und dieses eben ist ein Charakteristikum des Geistes der Gotik überhaupt: er lebt sich in Massenkundgebungen aus; seine Ideen können zwar nur von Persönlichkeiten verwirklicht werden, aber sie schliessen auch jede Persönlichkeit ein.«³³

In Schefflers Auffassung vom »ewigen Dualismus der Kunst« bilden diese Gegensätze jedoch keine eigentlichen Widersprüche. In der Sehnsucht nach einer universalen, geniehaften Schöpfungskraft versucht der Autor, Gegensätze wie Askese und Überschwang, Glück und Leid, Genie und Volk zur dionysischen Askese, zum glücklichen Leiden, zum genialen Volk zu vereinen. Wie sehr dies im Widerspruch steht mit einer positivistisch ausgerichteten akademischen Kunstgeschichtsschreibung, wird aus Paul Franks kritischer Stellungnahme zu Schefflers Buch deutlich, die er im Kapitel »Modern Aberrations« seines umfassenden Buchs »The Gothic« zu folgender lapidaren Pointe zusammenfasst: »Much that we call brilliant is paradoxical, but not everything paradoxical is brilliant!«³⁴

Nach hundert Seiten »Geist der Gotik« verkündet Scheffler mit einer geschickten rhetorischen Selbstrücknahme im Schlusswort: »[...] ich vermeide es das Wort »Gotik« zum Schlagwort eines Programms zu machen und mit Forderungen als Führer zu neuen Zielen des gotischen Geistes hervorzutreten.«³⁵ Dies sei nicht die Aufgabe des »erkennenden« Kunstwissenschaftlers, sondern des »wollenden« Künstlers. Weiter unten fühlt sich der Autor dann doch zur prophetischen Äusserung getrieben: »Wenn der Geist der Gotik sich in den kommenden Jahrzehnten wieder eigentümlich manifestieren will, so ist es am besten, das Wort »Gotik« wird als Programmwort überhaupt nicht genannt. Im stilgeschichtlichen Sinne wird das Neue um so ungotischer aussehen, je gotischer es dem innersten Wesen nach ist.«³⁶

Karl Scheffler (1869–1951)

Mit grosser Genugtuung nahm der Kunstschriftsteller Karl Scheffler im Februar 1944 die Verleihung des Ehrendoktor-Titels – »in Anerkennung seiner Verdienste um die Geschichte der europäischen Kunst bei Anlass seines 75. Geburtstags« – durch die Universität Zürich (auf Antrag von Prof. Gotthard Jedlicka) entgegen.³⁷ Eine Ehrung, die man ihm 15 Jahre zuvor an der Universität Hamburg versagt hatte – vermutlich auf Betreiben Panofskys, der Scheffler als »antiwissenschaftlich« abqualifiziert haben soll.³⁸

Der 1869 in der Nähe von Hamburg geborene Tapetengestalter hatte sich als Autodidakt trotz reicher kunstpublizistischer Arbeit nie die volle Anerkennung der akademischen Zunft erobern können. Er war von 1906 bis 1933 Redaktor der Zeitschrift »Kunst und Künstler«, die beim Verlag von Bruno Cassirer erschien. Darin veröffentlichte er regelmässig Artikel und Rezensionen über zeitgenössische Kunst und Architektur. Neben dieser Tätigkeit publizierte er zahlreiche Künstlermonographien. Besonders erfolgreich waren die mehrmals aufgelegten Bücher über Max Liebermann (1906) und Adolf Menzel (1915). Scheffler setzte sich in seinen populären, gleichermassen didaktisch und ethisch engagierten Schriften gerne mit grundlegenden Fragen der Kunst- und Kulturgeschichte auseinander.³⁹

Kennzeichnend ist dies auch für die Schrift »Der Geist der Gotik«, mit der Scheffler 1917 ein Bestseller gelang.⁴⁰ Der Erfolg des Buches geht wohl auf die ansprechende Direktheit dieser Mischform von Manifest und kunstwissenschaftlichem Traktat zurück, das bezeichnenderweise die bürgerlichen »Schreckgespenster« Kubismus und Expressionismus unerwähnt lässt. Zudem würdigt Scheffler mit dem Buch indirekt auch die deutsche Kunst und Kultur. Seine Leserschaft ist daher vor allem in den Kreisen eines vom Kriegsverlauf und vom Wechsel des politischen Systems verunsicherten Bildungsbürgertums zu vermuten.⁴¹

Schefflers Parteinahme für den Naturalismus und besonders für den Impressionismus brachte ihn zunehmend in Gegensatz zu den Anhängern des Expressionismus, Kubismus und Konstruktivismus.⁴² Im Expressionismus sah er einen »manieristischen Ausläufer des Impressionismus«⁴³, und die Ausstellungen der Freien Sezession, die er regelmässig in »Kunst und Künstler« rezensierte, bezeichnete er als »Bankrott unserer Kunst«, wo »Schlager« und »revolutionärer Kitsch« ausgestellt würden.⁴⁴ In der Streitschrift »Berliner Museumskrieg« von 1921 sprach sich Scheffler vehement gegen Ludwig Justis als »Galerie der Lebenden« neu konzipiertes »Museum der Gegenwart« im Berliner Kronprinzenpalais aus.⁴⁵

Von 1921 bis 1932 war er zudem gemeinsam mit Curt Glaser Herausgeber der wenig erfolgreichen Monographienreihe »Deutsche Meister« beim Inselverlag. 1933 stellte »Kunst und Künstler« das Erscheinen »freiwillig« ein: »Nach dem Grundsatz der Zeitschrift, das Schädliche zu bekämpfen, hätten die weithin hallenden Reden, die bei den Nürnberger Parteitagen über Kunst gehalten wurden und die der deutschen Kunst den Kurs bestimmen wollten, heftig

bekämpft werden müssen. Da es unmöglich war, kam der Verleger mit dem Herausgeber überein, mitten im Jahrgang abzubrechen.«⁴⁶ Scheffler zog sich während der Kriegsjahre an den Bodensee zurück, wo er trotz seiner kritischen Haltung dem NS-Regime gegenüber weiterhin publizieren konnte, unter anderen auch zwei Titel zur französischen Malerei.⁴⁷

1948, drei Jahre vor seinem Tod, erfuhr er schliesslich auch in Deutschland durch die Technische Hochschule Stuttgart die späte Ehrung der Doktorwürde, wohl in erster Linie aufgrund seiner Schriften zu Architektur und Städtebau.⁴⁸

Ludwig von Hofmann, Berlin 1902; *Max Liebermann*, München/Leipzig 1906; *Moderne Baukunst*, Berlin 1907; *Der Deutsche und seine Kunst. Eine notgedrungene Streitschrift*, München 1907; *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908; *Italien. Tagebuch einer Reise*, Leipzig 1913; *Die Architektur der Grosstadt*, Berlin 1913; *Henry van de Velde. Vier Essays*, Leipzig 1913; *Adolph Menzel. Der Mensch und das Werk*, Berlin 1915; *Deutsche Kunst*, Berlin 1915; *Bildnisse aus drei Jahrhunderten der altdeutschen und niederländischen Malerei*, Königstein i. T. 1916; *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917; *Talente*, Berlin 1917; *Die Zukunft der deutschen Kunst*, Berlin 1920; *Berliner Museumskrieg*, Berlin 1921; *Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, 2 Bde., Berlin 1926–27; *L'art pour l'art*, Leipzig 1929; *Die impressionistische Buchillustration in Deutschland*, Berlin 1931; *Deutsche Baumeister*, Berlin 1935; *Michael Pacher. Altar von St. Wolfgang*, Königstein/Leipzig 1939; *Max Slevogt*, Berlin 1940; *Die grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts*, München 1942; *Andreas Schlüter. Denkmal des Grossen Kurfürsten*, Berlin 1942; *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig/München 1946; *Grundlinien einer Weltgeschichte der Kunst*, Berlin 1947; *Kunst ohne Stoff*, Überlingen 1950; *Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert*, München 1952; *Max Liebermann*, Wiesbaden 1953.

- 1 Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1921 (Erstausg. 1917), S. 26.
- 2 Ebd., S. 26–27.
- 3 Ebd., S. 5 (Vorwort zur zweiten Auflage 1919). Scheffler rezensierte Worringers »Formprobleme der Gotik«, als »äusserst respektabel« einerseits, fügte aber hinzu: »Mir hat dieses Buch etwas entschieden Neues nicht gebracht, weil ich zu verwandten Denkergebnissen in einigen Hauptpunkten schon seit längerer Zeit gekommen bin.« Scheffler, Karl, *Neue Bücher. »Formprobleme der Gotik« von Wilhelm Worringer*, in: *Kunst und Künstler* 10, 1912, S. 573.
- 4 Scheffler 1921 (wie Anm. 1), S. 112.
- 5 Ebd., S. 65.
- 6 Ebd., S. 67.
- 7 Ebd., S. 71.
- 8 Ebd., S. 71.
- 9 Ebd., S. 81.
- 10 Ebd., S. 88.
- 11 Ebd., S. 92.
- 12 Ebd., S. 103.
- 13 Ebd., S. 108.
- 14 Ebd., S. 109.
- 15 Ebd., S. 82. Ganz ähnlich zeigen die modernen »gross begriffene[n] und symbolhaft gesteigerte[n] Zweckbauten« in der neuen »Neigung zum Kolossalen, Konstruktiven und Naturalistischen« sowie in der entschiedenen »Betonung des Vertikalen und der ungebrochenen nackten Formen« ihre Verwandtschaft zur Gotik; ebd., S. 109.
- 16 Ebd., S. 95.
- 17 Ebd., S. 79–80. Worringers »geheime Gotik« erscheint bei Scheffler nur bei den Griechen wirklich als »heimlich«.

- 18 Scheffler fühlt sich einer neuen Stilpsychologie verbunden, schreibt er doch in Bezug auf Worringers »Formprobleme der Gotik«: »Wir stehen erst am Anfang der Stilpsychologie.« Scheffler 1912 (wie Anm. 3), S. 573.
- 19 Scheffler 1921 (wie Anm. 1), S. 58; siehe Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. 129–134.
- 20 Scheffler 1921 (wie Anm. 1), S. 53.
- 21 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1920 (Erstausg. 1911), S. 127.
- 22 Worringer scheint über Schefflers Popularisierung »seines« Gotikbegriffes nicht gerade begeistert gewesen zu sein; nicht öffentlich titulierte er Schefflers Buch als »subalternisierten Abklatsch meiner Schriften«; zitiert nach: Feist, Peter H., *Wilhelm Worringer*, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, hrsg. von Peter Bethausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 493–495, hier S. 494.
- 23 Scheffler 1921 (wie Anm. 1), Abb. 98–101. Kriegsbedingte Schwierigkeiten bei der Beschaffung des Bildmaterials mögen die Auswahl beeinflusst haben, wie Scheffler im Vorwort zur ersten und zweiten Auflage schreibt; ebd., S. 6.
- 24 Ebd., S. 56.
- 25 Ebd., S. 94.
- 26 Bushart sieht hingegen in Schefflers Rückführung der Gotik auf die Franken eine »Vereinnahmung Frankreichs« als germanisches, weil fränkisches Stammland; Bushart 1990 (wie Anm. 19), S. 36.
- 27 Scheffler 1921 (wie Anm. 1), S. 22.
- 28 Ebd., S. 65.
- 29 Ebd., S. 71 sowie S. 92.
- 30 Ebd., S. 65.
- 31 Ebd., S. 92.
- 32 Ebd., S. 31.
- 33 Scheffler 1921, S. 35.
- 34 Frankl, Paul, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton New Jersey 1960, S. 734–739, hier S. 739.
- 35 Scheffler 1921 (wie Anm. 1), S. 111.
- 36 Ebd. S. 115.
- 37 Scheffler, Karl, *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig/München 1946, S. 368; siehe auch den Antrag an die Fakultät zur Verleihung der Doktorwürde an Karl Scheffler: »In Anerkennung seiner Verdienste um die Geschichte der europäischen Kunst bei Anlass seines 75. Geburtstags«; 10. Dez. 1943, gezeichnet von Konrad Escher, Ernst Howald, Gotthard Jedlicka, Arnold von Salis, Max Zollinger; Archiv der Universität Zürich, AF 1 (Ehrendoktoren, Personaldossiers).

- 38 Scheffler 1946 (wie Anm. 37), S. 340. Brief von Scheffler an Max Schwimmer, 3. März 1944: »[Das Telegramm] kam aus Zürich und teilte mir mit, dass die dortige Universität mich zum Ehrendoktor phil. gemacht hat. Was insofern recht witzig ist, als eine Demonstration darin verborgen ist. Nun hat das alte Kind also doch noch einen Titel erhalten, denselben, den Hamburg mir zum 60. verweigerte, weil ich angeblich »antiwissenschaftlich« sei (Panofsky).« Zitiert nach: Braun, Ernst, *Briefe zwischen Karl Scheffler und Max Schwimmer*, in: *Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliographie* 120, 1991, Heft 2, S. 36–59, hier S. 48.
- 39 Schefflers ethisches Engagement äussert sich in der 1919 erschienenen Schrift »Sittliche Diktatur, ein Aufruf an alle Deutschen«; siehe auch Scheffler 1946 (wie Anm. 37), S. 312.
- 40 Auflagen: 1917 (I–10'000), 1919 (II–20'000), 1921 (21–25'000), 1922 (26–30'000), 1925, 1929, flämische Übersetzung 1935. Titel zum Mittelalter sind sonst in Schefflers Bibliographie eher selten. Und selbst in »Der Geist der Gotik« wird das Mittelalter vor allem durch die Begrifflichkeit evoziert.
- 41 So trat Scheffler z. B. im Sommer 1920 dem kurzlebigen, von einem »Kreis Namhafter« gegründeten »Bund der Erneuerung wirtschaftlicher Sitte und Verantwortung« bei; Scheffler 1946 (wie Anm. 37), S. 301–313.
- 42 Grundlegend Feist, Peter H., *Karl Scheffler*, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, hrsg. von Peter Bethausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 343–346, S. 344. Ebd., S. 345.
- 43 Ebd., S. 344; Scheffler, Karl, *Die Freie Sezession* [Berlin 1920], in: *Kunst und Künstler* 18, 1919–20, S. 416; siehe auch ders., *Ernst Ludwig Kirchner*, in: ebd., S. 217–230, bes. S. 222; ders., *Berliner Sezession 1919/19*, in: *Kunst und Künstler* 17, 1918/19, S. 117–118.
- 45 Siehe Westheim, Paul, *Nachträgliche Anmerkungen zu Schefflers »Museumskrieg«*, in: *Das Kunstblatt* 5, 1921, S. 313–318.
- 46 Scheffler 1946 (wie Anm. 37), S. 361.
- 47 Scheffler, Karl, *Meisterwerke französischer Impressionisten. Einleitung einer Abbildungsmappe*, Berlin 1937; ders., *Die grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts*, München 1942.
- 48 Als Sammelband wieder aufgelegt; siehe Scheffler, Karl, *Der Architekt und andere Essays über Baukunst. Kultur und Stil*, hrsg. von Martina Düttmann, (Birkhäuser Architektur Bibliothek), Basel/Berlin/Boston 1993. Die Akte zur Ehrenpromotion (Dr. Ing. E. h.) der Technischen Hochschule Stuttgart befindet sich im Universitätsarchiv Stuttgart, Signatur Zg. 191, ED Karl Scheffler.
- 49 Siehe Schriftenverzeichnis in Scheffler 1946 (wie Anm. 37), S. 437–440; Feist 1999 (wie Anm. 42), S. 346; Scheffler 1993 (wie Anm. 48), S. 120–123.

Vision einer Geistesrevolution —

Adolf Behnes Buch »Die Wiederkehr der Kunst«

»Immer und stets ist es die gleiche und selbe Kunst, die wiederkehrt, denn es gibt nur eine Kunst, eben die Kunst. Ihr Erscheinen auf der Erde gleicht einer Seelenwanderung.«¹

In einer verklärenden, gefühlsbeladenen Sprache entwirft Behne in seiner 1918 verfassten und erstmals erschienenen Schrift »Die Wiederkehr der Kunst« seine Vision der »wahre[n] Kunst«². Diese hat eine metaphysische Dimension und bleibt bis zu ihrer zyklischen »Wiedergeburt«³ im Kosmos verborgen. Ist der richtige Zeitpunkt dafür gekommen, offenbart sie sich durch den Künstler: »Ruht das entstehende Werk auf einer kosmischen Empfindung, so wartet seiner schon von Urbeginn an eine bestimmte Form, seine Form, in diese hat es der Künstler einzugiessen.«⁴ Der Künstler zeichne sich durch seine Empfänglichkeit für diese unbekannte Kraft aus und werde damit zum reinen Werkzeug, zum »Leiter des göttlichen Formungswillens[s]«.⁵ Deshalb sei das Wesen des wahren Kunstwerkes »überpersönlich, ausserindividuell«⁶ und das »spezifisch Menschliche«⁷ daraus verschwunden. Der zukünftige Leitgedanke für die Kunst lautet: »Nicht mehr Erfindung heisst es jetzt, sondern Empfindung, nicht mehr Problem und Motiv, sondern Ausdruck und Mitteilung.«⁸ Behnes Botschaft — immer wieder in andere Worte gekleidet — kreist stets leidenschaftlich um diesen einen Kern: Kunst wird nicht vom Menschen geschaffen; sie ist göttlicher Herkunft. »Göttlicher Formungswille, hindurchgegangen durch einen Menschen, ist Kunst.«⁹ Gerade deshalb ist für die Wiederkehr der Kunst seiner Meinung nach »[...] ein bestimmtes geistiges Milieu [...] Voraussetzung«.¹⁰ Solch günstige Bedingungen herrschten in der europäischen Geschichte nur zur Zeit der Gotik, denn: »Der gotische Mensch war der letzte reine Erlebnismensch in Europa.«¹¹ Folglich stellt für Behne auch »nur die Gotik bisher eine wirkliche Erfüllung der grossen, alles umfassenden Kunstform«¹² dar.

Wie Worringer macht Behne die Kunst der Klassik zum negativen Gegenpol, da sie in ihrer Ausdruckskraft weit hinter der gotischen Kunst stehe. In diesem Sinne beschreibt Behne das Verhältnis zwischen Klassik und Gotik als: »[...] nicht das des Reifen zum Unreifen, sondern das des Bequemen, Abgeleiteten und Ängstlichen

zum ursprünglich Reichen und Brausenden, zum Schöpfungsinbrünstigen.«¹³ Man ist sich auch darin einig, dass eine enge Verwandtschaft zwischen der gotischen und der orientalischen Kunst bestehe. Behne erläutert diese folgendermassen: »Die wahre Kunst lehnt den Menschenmassstab ab, so alle Kunst des Orients. Die europäische Kunst folgt dem Menschenmassstab des Natürlichen, nur selten hat sie sich von ihm frei gemacht — in der Gotik, in der Romantik, im Kubismus.«¹⁴

Ganz im Gegensatz zu Worringer und Scheffler nimmt Behne explizit Stellung zum zeitgenössischen Kunstschaffen. Er unterscheidet zwischen echter Kunst und minderwertiger Ersatzkunst. Während es im wahren Kunstwerk — wie schon in der Gotik — um »Mitteilung des Inhalts«¹⁵ gehe, würden sich die »Surrogate«¹⁶ vor allem mit der Form beschäftigen. Als negatives Beispiel nennt Behne den Impressionismus. Ans obere Ende der Bewertungsskala setzt er den Kubismus. Der Expressionismus¹⁷ stehe dazwischen, weil er sich noch zu sehr mit dem Ausdruck persönlicher Stimmungen befasse.¹⁸

Behne kritisiert besonders die Architekten,¹⁹ die sich nicht für die »Fragen der Allgemeinheit«²⁰ interessieren und denen das »Gefühl der Einheit [...] gänzlich abhanden gekommen«²¹ sei. »Und dass es so ist, dafür liegt der Grund in dem Fehlen einer wahrhaft künstlerischen Architektur.«²² Während nämlich in der Gotik die Technik »dienend«²³ in der Kunst aufgehe, werde die zeitgenössische Kunst und Architektur von dieser bevormundet. Behne hält auch gleich die richtige Lösung bereit: »Wir müssen die Herrschaft der Technik abschütteln.«²⁴ Der Künstler habe sich wieder voll und ganz »auf die Welt des Erlebens«²⁵ zu konzentrieren.

Behne propagiert eine neue, wahre Kunst. Da seine Terminologie streckenweise unscharf ist, bleiben seine Vorstellungen vom »wahren Kunstwerk«²⁶ vage. Es zeichne sich durch »ein verborgenes Streben [...] zur Einheit«²⁷ aus, welches er »Architektonik« nennt. Eine »architektonische Kunst« sei — wie die gotische Kunst vorbildlich zeige — »gegenständlich-frei«.²⁸ »Architektonik« äussere sich jedoch nicht nur in der Baukunst. »Architektoniker nenne ich alle jene Künstler, Maler, Dichter, Bildner, die über den in sich rotie-

renden Kreisring des erregten Ich hinausgreifen, die ein von vielen Händen gebautes Werk errichten, ein Werk, das unabhängig von Zeit und Ort entsteht, [...]».²⁹ »Führerin zur Einheit«³⁰ solle dabei die Architektur sein.³¹

In der Malerei setzt Behne seine Hoffnungen ganz besonders auf den Kubismus. »In den Bildern dieser Kubisten [...] finde ich nun jene Architektonik, die ich zuvor als einen geheimen Drang zu einer letzten Einheit gekennzeichnet habe.«³² Voraussetzung dafür sei, dass ihre Werke aus dem Gefühl geschaffen werden. »Den Willen zur höheren Einheit offenbaren die Kubisten durch die Empfindung der Weltenliebe, die stets aus ihren schönsten Werken erklingt.«³³ Deshalb prophezeit er die »Mission des Kubismus«: Er solle »eine innere Wandlung aller Kunst« herbeiführen, damit »aus dem künstlerischen Chaos [...] ein künstlerischer Kosmos« werde.³⁴ Wie wenig aber Behnes Stilbegriff des Kubismus mit dem heute geläufigen gemein hat, erkennt man an der Auswahl der aufgeführten Künstler: Fernand Léger, Robert Delaunay, Marc Chagall, Franz Marc, Paul Klee, Carl Mense, Fritz Stuckenberg, Arnold Topp, Lyonel Feininger und der Plastiker Alexander Archipenko.³⁵

In der Architektur kann die neue Kunst mit Hilfe neuer Baumaterialien verwirklicht werden. »Die Möglichkeiten zu einem wunderbar schönen Bauen sind schon da, schon heute. Es gibt Eisen und Beton und Glas.«³⁶ Von diesen neuen Materialien erhofft er sich eine Baukunst, die neben den funktionellen auch ethische Aufgaben erfüllt: »Die Glasarchitektur bringt die europäische Geistesrevolution, sie macht aus einem beschränkten, eitlen Gewohnheitstier einen wachen, hellen, feinen und zarten Menschen.«³⁷

Mit diesen Ausführungen beginnt Behne im zweiten Teil seines Buches die kühne Utopie einer neuen Gesellschaft zu entwerfen. Ihm schwebt eine Art Wechselwirkung zwischen Kunst und Volk vor, wobei er das Volk nicht wie Worringer nationalistisch definiert. Für ihn ist es »innen- wie aussenpolitisch [...] durchaus neutral«.³⁸ Er sieht die Aufgabe der Kunst darin, den neuen »Europäer« voll »Zartheit, Schönheit, und Offenheit«³⁹ hervorzubringen und die Menschen schliesslich untereinander zu verbinden, denn es sei »[...] ja doch wohl klar, dass es nur etwas Geistiges sein kann, was eine Menge zur Einheit bindet. Etwas Materielles ist ausserstande, es zu tun.«⁴⁰ Auch hier steht die Gotik Pate: »Ehe wir diese Einheit nicht wieder haben, wie sie zuletzt in der Gotik für uns bestand, haben wir keine Kunst, die wir mit einem höheren Rechte als dem des schlechten Sprachgebrauchs so nennen dürften. Der Stamm aber, aus dem sich die Einheit entfaltet, kann nach unserer Überzeugung nur die Masse sein.«⁴¹

Deshalb lautet Behnes Empfehlung: »Hier gibt es [...] für alle Künstler nur eine Rettung: sie müssen sich an die Masse wenden!«⁴² Einerseits soll Kunst also die Menschen erziehen und diese zu einem »einheitlich empfindenden Volke«⁴³ verbinden. Andererseits kann sich die wahre Kunst nur aus dieser Einheit entwickeln, denn wie er eindringlich betont: »Diese Volkseinheit ist die *conditio sine qua non*.«⁴⁴

Hier wird die schwärmerische und wortgewaltige Argumentation zunehmend unscharf, ja gar widersprüchlich. Was versteht

Behne unter dem Begriff »Volkseinheit«? Meint er eine klassenlose Gesellschaft? Ist diese nun Voraussetzung für die neue Kunst? Oder steht die Schaffung des neuen Menschen durch die Kunst an erster Stelle? Behne lässt die Leserschaft darüber im Unklaren und seine Spekulationen über die gegenseitige Beeinflussung von Kunst und Gesellschaft münden in eine Aporie. Deutlich wird jedoch, dass Behnes Blick auf Kunst und Kultur sozialutopisch gefärbt ist. »Nur das Volk ist als Träger und Schöpfer einer Kultur möglich [...]«.⁴⁵ Die Revolution soll durch die avantgardistische Kunst vorangetrieben werden: »Mit dem Expressionismus und Kubismus sollte es anders sein. Wenn er mit der Tradition bricht auch in seiner Stellung zur Gesellschaft, so wird die Welt das Wunder erleben, dass die Masse die Kunst trägt und allmählich selbst wieder blüht. Das wäre der Beginn einer Volkskunst.«⁴⁶

Die Gotik wird wiederum als Vorbild herangezogen, denn nur damals gab es laut Behne die gesellschaftliche Basis für das Aufblühen einer Volkskunst: »Das letzte Mal in der Zeit der Gotik hat es für Europa die einheitliche Kraft des Volkes gegeben.«⁴⁷

Adolf Behne (1885–1948)⁴⁸

»Ich würde heute manches anders halten.«⁴⁹ Mit diesen Worten distanzierte sich der Kunsthistoriker und Kritiker Adolf Behne 1920 von seiner zwei Jahre zuvor in »Die Wiederkehr der Kunst« publizierten rückwärtsgewandten Utopie. Die modernen niederländischen Architekten und die Theorie der Gruppe »De Stijl« zogen zunehmend seine Aufmerksamkeit auf sich und im Winter 1921/22 brach er schliesslich endgültig mit der »Welle des Utopischen und Romantischen«.⁵⁰ Der Richtungswechsel steht beispielhaft dafür, dass Behne nicht starr an einer bestimmten Kunstströmung festhielt, sondern kommende Tendenzen aufspürte, sich immer wieder für das Neue einsetzte und dabei oft das zuvor Geschätzte verwarf. Diese Haltung erlaubte ihm, sich mit unterschiedlichsten Künstlern und Kunstrichtungen zu beschäftigen, sie brachte ihm jedoch auch den Ruf eines Chamäleons ein. Berufskollegen kritisierten die Wankelmütigkeit Behnes, und ehemalige Schützlinge fühlten sich von seinen harschen Kritiken, die auf lobende Artikel und Aussagen folgen konnten, angegriffen. Aber Behne liess sich nicht beirren. Die leidenschaftliche Beschäftigung mit Kunst blieb zeit seines Lebens von Richtungswechseln bestimmt.

Behne wurde 1885 als Sohn eines Architekten in Magdeburg geboren und wuchs in Berlin auf. Nach einem zweijährigen Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Charlottenburg wechselte er an die Berliner Universität, wo er bei Heinrich Wölfflin und Karl Frey Kunstgeschichte studierte. Im Anschluss an einen längeren Italienaufenthalt promovierte er 1911 mit der Dissertation »Der Inkrustationsstil in Toscana«, in der er sich mit dem Bauschmuck der toskanischen Sakralarchitektur des 11. und 12. Jahrhunderts beschäftigte. Bereits während seines Studiums schrieb Behne Artikel für verschiedene Zeitschriften und

intensivierte danach seine Tätigkeit in allen kunstpublizistischen Bereichen. Lange Jahre war er Dozent an der Berliner Volkshochschule. Dieser Arbeit mass er grosse Bedeutung zu, weil er davon überzeugt war, dass Kunst stets auf die gesamte Gesellschaft und nicht nur auf eine Elite der Reichen und Gebildeten bezogen sein sollte – eine Auffassung, die seiner sozialistischen Einstellung entsprach. Er unternahm zahlreiche Studien- und Vortragsreisen durch ganz Europa und wirkte in vielen wichtigen Kunstvereinigungen mit: 1913 als Mitglied im »Deutschen Werkbund« und 1919 als Mitbegründer des »Arbeitsrats für Kunst«, dessen Vorsitzender er bis zur Auflösung im Jahre 1921 war. Behne leitete 1921/22 die deutsche Redaktion der Londoner Zeitschrift »The Studio«. Er wurde mit den wichtigsten Architekten des Neuen Bauens bekannt und setzte sich in den zwanziger Jahren für eine internationale Vernetzung der Architektur und für die Verbreitung des Neuen Bauens ein. Sein Interesse für die künstlerischen Experimente in Sowjetrussland liessen ihn 1923 nach Moskau und Leningrad reisen, worauf er bei der Organisation der Ersten Deutschen Kunstausstellung »Internationale Arbeiterhilfe« mitwirkte, die 1924–25 in Moskau, Saratow und Leningrad gezeigt wurde. Nach 1933 wurden seine zahlreichen Tätigkeiten und Engagements durch das Regime der Nationalsozialisten massiv eingeschränkt. Unermüdlich versuchte Behne zwar, die Deutsche Gruppe des PEN-Clubs zur Opposition zu bewegen, doch bittere Folge davon war lediglich, dass er aus seiner Lehrtätigkeit entlassen und seine Publikation »Der Sieg der Farbe«⁵¹ über Pablo Picasso, Henri Matisse und Paul Klee als entartet klassifiziert und konfisziert wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm er seine Bemühungen um die neue Kunst wieder auf. Er arbeitete beim »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« mit und wirkte als Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule der bildenden Künste in Berlin. Noch im Jahre 1947 – ein Jahr vor seinem Tode – setzte er sich in seinem Buch »Entartete Kunst« für die Rehabilitierung der von den Nationalsozialisten diffamierten Künstler ein. Behne war zeitlebens Förderer und zugleich strenger Richter über neuere und neuste Kunstströmungen. Bei der Beurteilung von Kunst liess sich Behne von zwei bereits in »Die Wiederkehr der Kunst« angelegten Kerngedanken leiten, die seine Schriften wie einen roten Faden durchziehen: Einerseits betrachtete er Kunst als eine tief empfundene Äusserung des schaffenden Künstlers. Andererseits war sie für ihn zugleich etwas Soziales, das auf das Volk bezogen sein musste und dadurch grosse Wirkung auf die Entwicklung einer Gesellschaft hatte.

Publikationen (Auswahl)

Der Inkrustationsstil in Toscana, Inaugural-Dissertation, Berlin 1911; *Die Wiederkehr der Kunst*, München 1918; *Das politische Plakat*, Berlin 1919; *Der Sieg der Farbe. Die entscheidende Zeit unserer Malerei in 40 farbigen Lichtdrucken*, Berlin 1920–25; *Der moderne Zweckbau*, Berlin 1925; *Blick über die Grenzen. Baukunst des Auslandes*, Berlin 1925; *Von Kunst zur Gestaltung. Einführung in die moderne Malerei*, Berlin 1925; *Neues Wohnen – neues Bauen*, Leipzig 1927; *Max Taut, Bauten und Pläne*, Berlin/Leipzig/Wien 1927; *Die frühen Meister. Eine Einführung in die Schönheit alter Bilder*, Berlin 1928; *Die Stile Europas. Von den Griechen bis zum Ausgang des Barocks*, Berlin 1938; *In Stein und Erz. Meisterwerke deutscher Plastik von Theoderich bis Maximilian*, Berlin 1940; *Alte deutsche Zeichner. Meisterwerke deutscher Graphik von den Karolingern bis zum Barock*, Berlin 1943; *Entartete Kunst*, Berlin 1947; Vorwort zum Katalog der Ausstellung *150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst*, durchgeführt vom Schutzverband bildender Künstler, Berlin 1947, S. 5–10.

- 1 Behne, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig 1919, S. 37.
- 2 Ebd., S. 34.
- 3 Ebd., S. 38.
- 4 Ebd., S. 34.
- 5 Ebd., S. 32.
- 6 Ebd., S. 35.
- 7 Ebd., S. 25.
- 8 Ebd., S. 107.
- 9 Ebd., S. 31.
- 10 Ebd., S. 8.
- 11 Ebd., S. III.
- 12 Ebd., S. 37.
- 13 Ebd., S. 61.
- 14 Ebd., S. 64.
- 15 Ebd., S. 49.
- 16 Ebd., S. 37.
- 17 In einem Vortrag zu einer »Sturm«-Ausstellung, der 1914 in »Der Sturm« unter dem Titel »Deutsche Expressionisten« abgedruckt wurde, erklärte Behne: »Der Expressionist will die geistige Quintessenz eines Erlebnisses. Das Mittel sie zu erreichen, ist für die Künstler, die hier vertreten sind, der Kubismus.« Behne, Adolf, *Deutsche Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung*, in: Der Sturm 17/18, 1914, Dezemberheft 1/2, S. 114–115. Hier stellt er den (deutschen) Kubismus noch als Untergruppe des Expressionismus dar, während er 1918 die beiden Stilrichtungen unterscheidet und dabei den Kubismus höher als den Expressionismus wertet.
- 18 Als Vertreter des Expressionismus nennt Behne: Max Pechstein, Oskar Kokoschka, Erich Heckel, César Klein, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner und mit besonderem Nachdruck Wassily Kandinsky; Behne 1919 (wie Anm. 1), S. 23.
- 19 Darunter sind Herrmann Muthesius, Theodor Fischer und Peter Behrens; ebd., S. 54.
- 20 Ebd., S. 21.
- 21 Ebd., S. 40.
- 22 Ebd., S. 40.
- 23 Ebd., S. III.
- 24 Ebd., S. III.
- 25 Ebd., S. III.
- 26 Ebd., S. 34.
- 27 Ebd., S. 22.
- 28 Ebd., S. 46.
- 29 Ebd., S. 19.
- 30 Ebd., S. 22.

- 31 Als »Architektoniker« unter den Architekten bezeichnet Behne Bruno Taut, Hans Poelzig, Henry van der Velde, Heinrich Tessenow und Walter Gropius; ebd., S. 22.
- 32 Ebd., S. 24.
- 33 Ebd., S. 24.
- 34 Ebd., S. 40.
- 35 Ebd., S. 24.
- 36 Ebd., S. 55.
- 37 Ebd., S. 66.
- 38 Ebd., S. 80.
- 39 Ebd., S. 69.
- 40 Ebd., S. 104.
- 41 Ebd., S. 99.
- 42 Ebd., S. 85.
- 43 Ebd., S. 99.
- 44 Ebd., S. 104.
- 45 Ebd., S. 83.
- 46 Ebd., S. 101.
- 47 Ebd., S. 83.
- 48 Ochs, Haila (Hrsg.), *Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946*, Basel/Berlin/Boston 1994, S. 9–15; Briel, Cornelia, *Adolf Behne. Schriften zur Kunst*, Berlin 1998, S. 265–280; Feist, Peter H., *Adolf Behne*, in: Metzler Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, hrsg. von Peter Bethhausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 21–23; Bushart, Magdalena, *Adolf Behne. »Kunst-Theoretikus«*, in: Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik, hrsg. von Magdalena Bushart, Berlin 2000, S. 11–88.
- 49 Brief von Adolf Behne an J. J. P. Oud vom 3. Okt. 1920 (Nachlass Oud, NAI Rotterdam); zitiert nach: Bushart 2000 (wie Anm. 48), Anm. 220.
- 50 Behne, Adolf, *Architekten*, in: Frühlicht, 1921/22, S. 55–58.
- 51 Behne, Adolf, *Der Sieg der Farbe. Die entscheidende Zeit unserer Malerei in 40 farbigen Lichtdrucken*, Berlin 1920–25.

II. GRALSSUCHER DER MODERNE

Die Geistigen: Franz Marc und Wassily Kandinsky

Einleitung

Unter den »Gotikern« der deutschen Moderne nehmen Kandinsky und Marc eine besondere Position ein. Nicht, dass sie der allgemeinen Gotiktümelei entkommen konnten oder gar wollten. Im Februar 1912 schrieb Franz Marc an Wassily Kandinsky: »Ich lese eben Worringers ›Abstraktion und Einfühlung‹; ein feiner Kopf, den wir sehr gebrauchen können. Ein fabelhaft geschultes Denken, straff und kühl; sehr kühl sogar.«¹ Die jüngste Publikation Worringers erschien den Redakteuren als geeignete wissenschaftliche Legitimation ihres Almanach-Projekts. Weniger bei Kandinsky, mehr bei Marc lassen sich Äusserungen und »gotische« Bildformen finden, die darauf schliessen lassen, dass das deutsche Mittelalter auch für sie als Projektionsfläche proklamierter und gemalter Utopie diene. Aber als »Blaue Reiter« machten sie geltend, dass sie auf einem noch höheren Ross sassen und dass ihr Sehnen in noch entlegeneren Gefilden des transzendentalen Idealismus nach geeigneten Ausdrucksformen suchte. Der eine, Marc, in der Tierseele, die noch im Lateinischen als »anima« den tierischen Ursprung auch der menschlichen Seele bewahrt; der andere im »Geistigen«, als der von Physikern und Neomystikern vermeintlich übereinstimmend festgestellten Quintessenz der Materie.

In der Distanz zur Rhetorik des Gotischen, die seit der Jahrhundertwende zunehmend mit nationalistischen Untertönen angereichert wurde, in der Beiläufigkeit, mit der sie als Trend nur wahrgenommen und bedient wird, dokumentiert sich eine gewisse Abstandnahme zur Nationalisierung der Kunst, wie zur Nationalisierung damit verbundener sozialutopischer Vorstellungen. Beide, Kandinsky und Marc, frönten einem spirituellen Internationalismus, der sie zwar daran hinderte, den Vertretern nationaler Sonderwege vorbehaltlos zu folgen, Marc aber nicht davon abhielt, am Ersten Weltkrieg teilzunehmen. Er interpretierte ihn, wie viele andere, als Apokalypse eines materialistisch verkommenen Europas.

In dem Sammelband »Der Blaue Reiter« von 1912 nennen Kandinsky und Marc auch Cézanne, Delaunay, Le Fauconnier und die Vertreter des französischen Postimpressionismus als ihre Parteigänger

und widersetzen sich damit zwei Jahre vor Kriegsbeginn der Stilisierung deutsch-französischer Gegensätze zu Symptomen einer europäischen Dichotomie zwischen romanischer und nordischer Kultur. Ihre Position basierte dabei weniger auf überwundenen Ressentiments als auf einer metaphysischen Vorstellung eines weltumspannenden Gegensatzes zwischen den Zumutungen einer »materialistischen« Moderne auf der einen und einer Internationale des »Geistes« auf der anderen Seite, der die Aufgabe oblag, die Menschheit mittels Kunst und Wissenschaft in einen höheren Zustand zu transzendieren.

Barbara L. Birg, Michael Dumkow

¹ Franz Marc an Wassily Kandinsky, 25. Dez. 1912; zitiert nach: Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. 48.



Abb. 1: Franz Marc, »Der Turm der Blauen Pferde«, März bis Mai 1913, Leinwand, 200 x 130 cm, verschollen.

»... der neue Gotiker ohne Dom und Bibel, ohne Bild und Gestalt, der europäische Gedanke ohne Form« — Franz Marcs Gotik-Begriff und die kunsthistorische Rezeption seines Werkes

Im Herbst 1911 verfasste Franz Marc, noch vor dem endgültigen Bruch mit der Neuen Künstlervereinigung München, einen im Hinblick auf den Blauen Reiter richtungsweisenden Text über die neue Künstlergeneration — »Die ›Wilden‹ Deutschlands«. Hieraus stammt wohl eine der meist zitierten Aussagen Marcs: »Die Mystik erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst [...]. Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.«²

Der Schlüssel zu den Werten, welche gemäss Marc die Ikonen der »Altäre der kommenden geistigen Religion« verkörpern, liegt in seinen Tierbildern. In ihnen sind die Spuren »der uralte[n] Elemente der Kunst«, der Mystik und der Gotik zu suchen, jedoch nicht in formalen oder thematischen Reminiszenzen. In seinen kunsttheoretischen Schriften stellt Franz Marc die Verbindung der Avantgarde zur Tradition des Geistigen dar, welche für ihn in der Epoche der Gotik ihre reinste Verkörperung fand. Wie ein exemplarisch zusammengestellter Abriss der Rezeptionsgeschichte von Marcs Gemälde »Der Turm der Blauen Pferde« (Abb. 1) zeigt, wurde in den Jahren des eigentlichen »Gotik-Booms«, während und unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, dieser Aspekt von den zeitgenössischen Kunstkritikern erstaunlicherweise nicht explizit aufgenommen.

In dem von Lankheit herausgegebenen literarischen Nachlass von Marc erscheint nach den jugendlich unbeschwerten Tagebuchnotizen der Frankreichreise von 1903 eine im April 1910 unter dem Titel »Über das Tier in der Kunst« verfasste Schrift. In diesem Text folgte Marc der Aufforderung Reinhold Pipers, über das eigene Werk zu schreiben. Bereits zu diesem Zeitpunkt, d. h. vor der Begegnung Marcs mit der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM), vor seinem späteren kunstpolitischen Engagement und seiner Freundschaft zu Kandinsky und Macke, werden hier zentrale Überlegungen deutlich, die das spätere Schaffen des Künstlers prägen; auch wenn diese, wie in der komplexen Zitierweise Lankheits zum Ausdruck kommt, für Marc noch keineswegs klar und ausgereift sind.

»Meine Ziele liegen nicht in der Linie besonderer Tiermalerei. Ich suche einen guten, reinen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen, was wir moderne Maler zu sagen haben werden, restlos aufgehen kann. {Und das wäre vielleicht ein} <Ich such mein> Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge <zu steigern>, {ein pantheistisches Sichhineinfühlen} <suche mich pantheistisch einzufühlen> in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft——; <– suche> das zum {›Bilde‹} <Bilde zu> machen, mit neuen Bewegungen und mit Farbe, die unseres alten Staffeleibildes spotten.«³

Durch Delacroix, Millet, Degas, Cézanne, van Gogh und die Pointillisten sei die zeitgenössische französische Malerei bereits auf dieses Thema hin geschult worden, jedoch, wie er sich wundert, ohne auf das Tierbild zu stossen: »Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur ›Animalisierung der Kunst‹ {, wie ich es nennen möchte,} als das Tierbild.«⁴ Auch eineinhalb Jahre später nimmt für Marc die Auseinandersetzung mit dem Tier eine Schlüsselrolle ein. »Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die {Vorstellung}, wie sich die Natur wohl in dem Auge eines Tieres spiegelt? [...] Wie armselig, {ja} seelenlos ist unsre {Gewohnheit} Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zugehört statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, [...] um dessen Bildkreis zu erraten.«⁵

Es geht für ihn nicht darum, einen äusserlichen Typus eines Tieres zu zeigen, sondern in seinen Bildern das »innerlich{e,} zitternde Tierleben heraus{z}ufühlen«⁶. Die Suche nach einem »guten, reinen und lichten« Stil geht mit der Suche nach dem Empfinden für den »organischen Rhythmus aller Dinge« einher.⁷ Dieser Stil steht somit nicht nur für die Überwindung einer althergebrachten, absterbenden künstlerischen Tradition, sondern er ist auch das Symbol eines geistigen Wandels. Die »gute, reine und lichte« Malweise erhält eine ethische Dimension; das Tierbild wird zum Medium, zur Meditationsformel, welche das Erlangen des revolutionierenden Stils und das pantheistische Sich-Einfühlen verbindet und es dem Betrachter ermöglicht, diese elementaren Gefühle nachzuerleben.

Der Wunsch, sich hineinzuverensenken, mitzufühlen, erinnert zum einen an das Aufkommen esoterischer und okkultistischer Strömungen der damaligen Zeit, deren Ziel es war, mit der geistigen Welt in Verbindung zu treten, zum anderen an die Religiosität mittelalterlicher Mystik. Dieser Vergleich war für die zeitgenössischen Betrachter seiner Werke keineswegs ungewöhnlich. 1916 nennt Wilhelm Hausenstein Marcs »franziskanische Liebe zu den Tieren und zu der Erde« das entscheidende Merkmal seiner Bilder: »Tief innen wohnte in diesen Bildern, deren Beete die Hand eines sorgenden Gärtners verrieten, eine geistige, ja mystische Animalität, die ins Zügellose geht.«⁸ Für Marc selbst konnte es keine »grosse und reine Kunst« ohne Religion geben. Je religiöser die Kunst gewesen wäre, »[...] desto {reiner, echter} künstlerischer war«⁹ sie; »[...] der Taumel über unsre Klugheit wird sich bald legen und die Kunst wird wieder zum grossen Gott, ja die Begriffe Gott, Kunst und Religion werden wiederkommen; neue Symbole und Legenden werden in unsre erschütterten Herzen einziehen.«¹⁰ Um die Vollkommenheit der Kunst zu erreichen, wird der Künstler erneut hinter seinem Werk zurücktreten, wie dies – so Marc – in der Reifezeit der Gotik und in der Romantik der Fall gewesen war.¹¹ In diesen Epochen hatte sich seiner Meinung nach in der Kunst »alle Sage, alle Mystik, aller Okkultismus« offenbart.¹² Diese Wahrheit, welche in den Schöpfungen der Gotik und den Dichtern und Musikern des 19. Jahrhunderts lebendig war, erwache nun wieder in den Seelen der Künstler.

Franz Marc war der populärste Künstler des Blauen Reiters. Bereits 1917 bemerkte der Hamburger Kunsthistoriker Carl Georg Heise, dass Marc das Interesse seiner Generation am meisten in Anspruch nahm.¹³ Durch seinen Tod an der Front (1916) war er zum Helden, zu einer Legende geworden. Zwei Jahre später kaufte Ludwig Justi Marcs Gemälde »Der Turm der Blauen Pferde« für die Nationalgalerie Berlin an. Durch den Ankauf sprach Justi Marcs Werk die Anerkennung aus, Teil der originären deutschen Kunst und Kultur zu sein,¹⁴ welche er im Aufbau der zeitgenössischen Abteilung der Nationalgalerie zu fördern suchte. Justi wollte damit zum Erstarken eines neuen deutschen Nationalstils beitragen, der einen Gegenpol zum vorherrschenden »Impressionismus«, wie ihn Max Liebermann und seine Mitstreiter propagierten, bilden konnte.¹⁵ Diesem Wunsch lag die Vorstellung vieler deutscher Kulturschaffender zugrunde, dass die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg durch das Fehlen einer starken deutschen Kultur entscheidend beeinflusst worden war. Die Ursache für diese Schwäche wurde im imitierenden deutschen Impressionismus gesehen, welcher die deutsche Kultur durch Übernahme französischen Kulturguts bzw. französischen »Wesens« sozusagen »unterwandert« habe.¹⁶ Die Rückbesinnung auf die Ursprünge des »Geistigen« in der deutschen Kultur sollte dieses Ungleichgewicht tarieren. Diese Tradition reichte nach Ansicht Justis – und darin stimmte er mit Marc, wie oben zu sehen war, überein – von Grünewald und der Gotik bis zu den Künstlern der deutschen Romantik und blühte in den Werken des Expressionismus wieder auf.

Vor diesem Hintergrund sind auch die Rezeptionen der folgenden Jahrzehnte zu sehen. Kurt Breysig beschreibt 1927 Marc als denjenigen, welcher in den Zeiten der »äusseren und inneren Krise unseres Volkes« selbst die »Augen und die Seele« der Skeptiker mit dem »Turm der Blauen Pferde« zu Begeisterten des vorgehenden Wandels werden liess.¹⁷ Das »starke Schöpfer-Ich« Marcs zeige hier »[...] ein neues Jenseits hinter den Dingen, in den Dingen: ein Stück nicht zwar der wirklichen, doch ganz gewiss der wahren Welt [...]«,¹⁸ ein »[...] Urwelttier, das noch keiner Knechtschaft Joch, noch keines Bezwingers Gewicht getragen«. Durch die »Pforte Tier« erschloss sich Marc nach Breysig »das innere Heilium des Weltsinns«.¹⁹ Breysig betonte in seiner Schilderung die noblen, unverbildeten Charaktere der Urwelttiere, welche frei von allen zivilisatorisch vererbten Einflüssen sind.

In den Augen Alois Schardts (1936), des Verfassers der ersten Monografie Marcs, wurden die Blauen Pferde zu transzendentalen Wesen, zu Boten des geistigen Lebens. Er interpretierte den »Turm der Blauen Pferde« als Sinnbild »der Erlösung aus allem Leid«²⁰, als das »[...] Bekenntnis des geistigen Menschen zur Ewigkeit des Geistes.«²¹ »Wegweisend führt uns ein blauer Streifen von der Vorderhand des unteren Pferdes über drei Pferdeleiber hinweg, direkt zur Höhe: aus der Dunkelheit zum hellen Licht, aus dem Dunstkreis der leidenschaftlichen Farben zu den Tönen einer reinen, geläuterten Freude. Visionär steigen blaue Pferdeleiber zur Höhe – schon durch dieses Blau die Sehnsucht tragend nach der Vereinigung mit der tiefen Bläue des Himmels. Es sind schwere Pferdeleiber, die ihre eigene Schwere überwinden und aufsteigend zu schweben beginnen [...]. Nicht mehr das stoffoffenbarende Licht des Tages, sondern die Kraft innerer Erleuchtung [...]«²² sieht Schardt in diesem Bild zur Wirkung gebracht. Die Assoziation zur »gotischen«, aufstrebenden Linie liegt in seinen Beschreibungen zum Greifen nahe: »Das zur Höhe aufstrebende Gefühl verbindet der Mensch mit allen aufsteigenden Linien, ob er sie nun an einem aufsteigenden, sich von der Erdschwere loslösenden Turm, an einem die Erdoberfläche überragenden Bergesgipfel, an der aufrechten Gestalt eines Baumes, an dem stolzen Höhenflug eines Adlers oder an der Blicklinie seiner zur Wölbung des Himmels erhobenen Augen erlebt [...]. Dieses gleiche Strebegefühl ist auch dem seelisch-geistigen Leben eigentümlich.«²³

Lankheit (1950) knüpft an das Transzendente, Entmaterialisierte der Schardt'schen Beschreibung an und versinnbildlicht das Emporstrebende, die Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Himmel, das visionäre Aufsteigen zur Höhe anhand des Vergleichs mit einem »religiösen Gesamtkunstwerk«: der gotischen Kathedrale.²⁴ »Und wir möchten wagen, von der stählernen Statik seiner in den Himmel aufgetürmten Pferdegruppe weit über die Zeiten die Brücke in die Vergangenheit zu schlagen, hin zu jenen mittelalterlichen Kathedraltürmen, die als Symbol überweltlicher Erlösungssehnsucht die Enge der Wohnstätten überragen.«²⁵ Beide Leistungen – die Marcs und die des gotischen Baumeisters – beurteilte Lankheit, indem er eine Formulierung Burckhardts aufgriff, als

»Ausdruck des ewigen und unzerstörbaren metaphysischen Bedürfnisses der Menschheit.«²⁶ Unwillkürlich wird man durch den Vergleich Marcs mit einem gotischen Baumeister an sein bereits in der Einleitung erwähntes Zitat erinnert. »Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.«²⁷ Ob Lankheit diese Metaphern aus seiner Auseinandersetzung mit Marcs literarischem Nachlass ableitete, lässt sich nicht nachweisen. Ein Vergleich mit Zitaten aus Marcs Schriften würde dies nahe legen. Doch geht Lankheit in seiner grundlegenden Forschung zum Leben und Werk von Franz Marc nicht auf dessen Gotik-Begriff ein.

Schuster übernimmt in gewisser Hinsicht Lankheits Architekturmetapher. Er sieht das Tierbild Marcs als eine »sakrale Utopie«, »[...] in der die Tiere in einer blauen Kristallarchitektur als geläuterte und vergeistigte Wesen zum Himmel emporwachsen.«²⁸ Doch rezipierte Marc die Gotik seiner Ansicht nach nicht unmittelbar, sondern in der formalen Auseinandersetzung mit dem Werk Delaunays. »Seine Gotikparaphrasen, für Delaunay ein strenges Formexperiment, [...] wurden durch ihre so offensichtliche Aufhebung der Zentralperspektive wie durch ihre auf Blau gestimmte Farbigkeit bei den deutschen Künstlern vielerorts zum Sinnbild einer rein geistigen, dem Überirdischen zustrebenden Befindlichkeit. Gleiches gilt für ein zweites Leitmotiv Delaunays, seine ›Eiffeltürme‹ [...]. Von Delaunay als Signale eines dynamischen Weltstadtgefühls aufgefasst, verwandelten sich die ›Eiffeltürme‹ bei den deutschen Künstlern bis hin zu Feiningers Bauhaus-Kathedrale wieder zu Gleichnissen des Aufstrebens, der Welttranszendierung und schliesslich zu Himmelsarchitekturen. Marc, der ein besonders eindrückliches Eiffelturm-Gemälde von Delaunay aus der Ausstellung des ›Blauen Reiters‹ kannte, hat in seinem ›Turm der Blauen Pferde‹ gleichsam drei Bilderfindungen Delaunays, seine ›Fenster‹, seine Gotikvisionen und seine ›Eiffeltürme‹ zu einer völlig immateriellen, sakral gestimmten, himmelwärts gewandten Tierarchitektur verbunden.«²⁹

Levine knüpft in seinem Buch »The Apocalyptic Vision« (1979) an die Sichtweise Breysigs an, verfolgt sie bis zum Tierbild in der Philosophie des 19. Jahrhunderts und illustriert sie durch Beispiele aus der expressionistischen Literatur. Er stilisiert die Pferde Marcs zu Gegenbildern einer »materialistischen, geistlosen und bourgeois-wilhelminischen Gesellschaft«; unschuldig, primitiv, aufrichtig, geleitet durch die »Macht des Geistes, des Instinktes, des Animalischen«.³⁰ Doch werden bisherige Interpretationen durch Levine um ein wesentliches Element erweitert: durch die apokalyptische Vorsehung. Nach Levine fügte Marc die Mondsichel auf der Brust des unteren Pferdes als Symbol für die bevorstehende Apokalypse, für den unausweichlichen Läuterungsprozess an, welcher der Menschheit vor dem Heranbrechen eines neuen Zeitalters bevorstand.³¹ Die Symbolik des Mondes begründet er zum einen mit Beispielen aus der zeitgenössischen Dichtung und zum anderen mit Vergleichen mit deutschen gotischen Bildwerken. War Marc die Notwendigkeit eines Krieges zu diesem Zeitpunkt bereits bewusst?

Gehört die Sichel wirklich zum apokalyptischen Vokabular der folgenden Jahre oder gehört sie, wie andere Himmelszeichen in Marcs Bildern, zu einer kosmisch-geistigen Einheit, die der Künstler in seinen Werken zu verdeutlichen sucht? Marcs Schriften, welche in den ersten Kriegsmonaten entstanden, scheinen Levines Annahmen zu bestätigen. Jedoch warnt Langner (1980) vor einer Interpretation des Bildes vor dem Hintergrund dieser Texte, welche im Folgenden besprochen werden. Man müsse in Rechnung stellen, »dass die Verstiegtheit der Sinngebungen, mit denen Marc sich im Krieg gegen das Geschehen um ihn zu behaupten suchte, dem Mass seiner heillosen Überforderung durch das Grauen entspricht«.³²

»Der Turm der Blauen Pferde« entstand im Jahr 1913. In diesem Jahr kamen Franz Marc und Wassily Kandinsky nach dem hoffnungsvollen Anfang des Blauen Reiters zur ernüchternden Erkenntnis, dass die Zeit noch nicht reif für eine umfassende künstlerische Erneuerung war, und somit wurde eine zweite Ausgabe des Almanachs auf unbestimmte Zeit verschoben.³³ Kurz darauf brach der Erste Weltkrieg aus. Marcs bisherige Überlegungen reiften unter dem Eindruck der umwälzenden Ereignisse des Krieges zu einer Philosophie des »europäischen Gedankens« heran.³⁴ Die Schriften dieser Zeit gehören zu den kontrovers diskutierten Aussagen Marcs. Zu ihnen zählen vor allem »Im Fegefeuer des Krieges« (Herbst 1914), »Das geheime Europa« (Ende 1914), »Der hohe Typus« (1914/15) und »Die 100 Aphorismen – Das zweite Gesicht« (Anfang 1915). Unter dem Eindruck der allgemeinen Kriegseuphorie dieser Tage entsteht bei Marc das Bild einer apokalyptischen Mission des Krieges. An die Stelle des gescheiterten intellektuellen Kampfes um eine Erneuerung der geistigen Gesinnung tritt bei Marc nun der Glaube, durch den Krieg das Alte, Marode, Überkommene auslöschen zu können und dadurch den Weg für einen Wandel zu ebnet.³⁵

»In solcher Zeit wird jeder, er mag wollen oder nicht, in seine Nation zurückgerissen. Ich kämpfe in mir sehr dagegen an; das gute Europäertum liegt meinem Herzen näher als das Deutschtum; was Sie jetzt fühlen, weiss ich nicht. Ich selbst l e b e i n d i e s e m Kriege. Ich sehe in ihm sogar den heilsamen wenn auch grausamen Durchgang zu unsern Zielen; er wird die Menschen nicht zurückwerfen, sondern Europa r e i n i g e n , ›bereit‹ machen.«³⁶

Kandinsky stimmte ihm in der Notwendigkeit dieses Schrittes zu: »Bis zum letzten Augenblick konnte ich nicht glauben, dass Ihre Erwartungen sich rechtfertigen können. Ich dachte, dass für den Bau der Zukunft der Platz auf eine andere Art gesäubert wird. Der Preis für diese Säuberung ist entsetzlich [...].«³⁷

Marcs Ansicht nach hatte das Volk gehahnt, dass es erst »[...] durch den grossen Krieg gehen musste, um ein neues Leben und neue Ideale zu formen«.³⁸ Daher sei der Drang nach Neuem in der letzten Generation so gering gewesen. Erst nachdem die Schule des Krieges durchlaufen sei, würde »[...] der Deutsche auch wieder nach seiner Kunst fragen, ohne die er in keiner reifen Zeit war. Er war Bildner in der Gotik, Dichter und Musiker im neunzehnten Jahrhundert und wird wieder Bildner im zwanzigsten Jahrhundert

sein. Wir Deutsche sind seit der Gotik formbildnerisch unsagbar arm geworden; wir besorgten anderes für diese Welt; heute besorgen wir das Letzte: diesen entsetzlichen Krieg.«³⁹ Nach diesem »Gerichtstag« werde nur noch das bestehen bleiben, was »echt«, »inhaltsschwer« und »wahr« sei.⁴⁰

Dass Marc den Deutschen in diesem »Reinigungsprozess« die Rolle der treibenden Kraft zuschrieb, steht ohne Zweifel fest. Doch sind seine komplexen Überlegungen weit davon entfernt, platter deutsch-nationalistischer Natur zu sein. Dies wird anhand Marcs Kritik an einer von Wilhelm Worringer verfassten Schrift zum Krieg deutlich: Zwar habe dieser in seiner »dualistischen Theorie des »Geschlechterkampfes« das Prinzip des Krieges begriffen. Jedoch verstelle er sich nach Marcs Ansicht, wie viele andere Deutsche, durch sein Beharren auf einer deutsch-nationalen Sichtweise den letzten Einblick in die wahrhaften Ziele dieses Krieges. »Leider verdirbt {sich Worringer} an sich den Wert dieser allzu verlockenden Problemstellung durch die Unentschlossenheit, mit der {er} man hinter dem politischen Zaun der deutschen Nation stehen bleibt, statt das Problem auf den europäischen Gedanken einzustellen. Eher wäre es angemessen zu sagen, dass Europa durch diesen blutigen Austrag der Waffen die eigne Hysterie überwinden, die {schädlichen} giftigen und brüchigen Elemente, die dem alternden, in die Irre, Enge gegangenen Europa anhaften, austossen will. Es ändert an dieser Problemstellung und Erweiterung nichts, dass die mannhaftesten Elemente Europas, nämlich die deutschen, auch den mannhaftesten, siegesgewissesten Anteil an diesem Drama haben.«⁴¹

»Der kommende Typ des Europäers wird der deutsche Typ sein; aber zuvor muss der Deutsche ein guter Europäer werden.«⁴² dies stand für Marc fest. Das Ziel seiner Überlegungen ist jedoch nicht eine unterdrückende, politische oder kulturelle Vorherrschaft der Deutschen. Um dies zu verdeutlichen, illustriert er das zukünftige Verhältnis der Deutschen zu Europa anhand von Beispielen aus der deutschen Vergangenheit: »Haben die maurisch-französischen Einflüsse der deutschen Gotik geschadet? [...] Der orientalische Einfluss von der Gotik bis zur Renaissance ist wahrlich nicht auf die Verlustliste der deutschen Kunst zu setzen. Unsre deutschen Bibeln sind deshalb nicht weniger deutsch.«⁴³ Die Gotik erscheint in diesen Aussagen nicht nur als Epoche, in der eine wahre, reine und echte Kunst geschaffen wurde, sondern auch als Sinnbild eines Europas ohne nationale Grenzen, welches scheinbar die politische Voraussetzung einer solchen künstlerischen Reife schuf.

Die durch den Krieg initiierten Veränderungen würden somit die politischen Voraussetzungen für eine neue Hochblüte der Kunst schaffen, die dem gotischen Zeitalter entsprechen würde. Die Religion, ebenfalls Voraussetzung für eine neue grosse Kunst, wird jedoch über die Elemente des christlichen Glaubens hinaus erweitert und in einen europäischen Kontext gesetzt. Die Wissenschaft, ebenfalls nicht an nationalstaatliche Grenzen gebunden,⁴⁴ sollte nach Marc die Grundlage für eine zweite Mystik schaffen. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse Eddingtons und Ostwalds, welche besagen, dass Masse, d. h. die Materie, nichts anderes als Energie ist

und dass Energie das allein Wirkliche und das allein Wirkende ist, lieferten Marc den Beweis für ein geistiges Leben, für ein Leben hinter dem Schein der Dinge.⁴⁵ Die Wissenschaft bereite damit das Fundament für den europäischen Gedanken. Dieser Gedanke, »die Gotik und den Orient, diese zwei grössten neueren Kulturgebilde, durch eine neueuropäische Kultur abzulösen«, kreiste seit Jahrhunderten.⁴⁶ Aufgrund dieses gewonnenen Wissens würde es dem Europäer endlich möglich sein, »unabhängig vom Weltbild, vom schönen und schrecklichen Schein, im zweiten Gesicht (zu) leben.«⁴⁷ »Die erste heilige Stufe der europäischen Erkenntnis war der Glaube des Gotikers, der den Himmel sah, den Legendenhimmel der Heiligen, und der die Wundmale seines Heilands an seinem Körper brennen fühlte und die Riesendome nach dem Bilde seiner Himmelsvorstellung baute.«⁴⁸ Die mystische Vereinigung des »Gotikers« mit der geistigen Welt wird nun durch die Beweise der Wissenschaft untermauert und zur Vollkommenheit gebracht. »Kein Mystiker erreichte in seinen verzücktesten Stunden, in denen er den Himmel offen sah, die vollkommene Abstraktion des modernen Denkers, sein Schauen durch und durch.«⁴⁹ Auch anderen Kulturen sei der Glaube nicht verborgen geblieben. Doch war es nie mehr als ein »Nebensinn, ein Teilsinn einiger Geister.«⁵⁰ Wie der Glaube des Gotikers Formen schuf, so würde auch das »zweite Gesicht« seine Formen im 20. Jahrhundert hervorbringen, nachdem der Krieg die letzten Erinnerungen an die Vergangenheit ausgelöscht hat: »Der Europäer geht heute noch taub und blind über sein neues Land. [...] Er glaubt immer noch im grundlosen Schutt und Sand der Vergangenheit zu stehen [...], – das ist der Europäer, der stahlharte, weitäugige, weltwissende Europäer mit bettelarmem, dürstendem Herzen, der neue Gotiker ohne Dom und Bibel, ohne Bild und Gestalt, der europäische Gedanke ohne Form.«⁵¹

Die Gotik stellte demnach für Marc und seine Vision der kommenden Epoche der Kunst in vielfacher Hinsicht ein Bezugssystem und Vorbild dar: für die Einheit von Religion und Kunst, für die Mystik und für die Überwindung nationalstaatlicher Dünkel. Obwohl »Im Fegefeuer des Krieges« und »Das Geheime Europa« noch zu seinen Lebzeiten und eine Auswahl seiner Schriften 1920 unter dem Titel »Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen« veröffentlicht worden waren,⁵² wurde Marcs Gotik-Begriff nicht in Bezug auf den Künstler und sein Werk rezipiert. In den Ansprachen und Essays, welche beispielsweise Theodor Däubler, Wilhelm Hausenstein oder Walter Bombe anlässlich des Todes von Franz Marc verfassten, ist nichts von Gotik zu lesen. Däubler betonte die pantheistische Seite des »Lyrikers« Marc. Hausenstein entdeckte neben der bereits erwähnten franziskanischen Liebe, der anti-materiellen Seite Marcs einen Wesenszug, eine »Klarheit [s]eines Systems«, der ihn an den »vornehmen Rationalismus klassischer Kunst« denken liess. Der Kunsthistoriker und Hochschullehrer Walter Bombe sah in Marc schliesslich die »Synthese des deutschen und romanischen Wesens«.⁵³

Die vorherrschende Betrachtungsebene, auf der das Werk von Franz Marc beurteilt wird, gründet in der geistigen Tradition der

Romantik. Sie wurde in der ersten Monografie von Alois Schardt eingeführt, durch die Forschung Klaus Lankheits wesentlich vertieft, und ist auch in der heutigen Forschung dominierend. Exemplarisch seien hier nur die Beiträge von Hüneke, Schulz-Hoffman, Schuster oder Zweite in der jüngsten, umfassenden Publikation »Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912–1915«⁵⁴ genannt. Marcs Gotik-Bild wird vor diesem Hintergrund implizit mit dem Gotik-Begriff der Romantik gleichgesetzt. Einzig Magdalena Bushart richtete den Fokus auf die spezifische Gotik-Rezeption des frühen 20. Jahrhunderts;⁵⁵ doch wurde dieser Aspekt in der Forschung über Franz Marc bisher nicht eingehender betrachtet.

- 1 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 34*, in: Lankheit, Klaus (Hrsg.), *Franz Marc. Schriften*, Köln 1978, S. 195.
- 2 Marc, Franz, *Die »Wilden« Deutschlands*, Herbst 1911, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 142.
- 3 Marc, Franz, *Über das Tier in der Kunst*, April 1910, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 98. Die Zitierform entspricht dem Original nach Lankheit. { } bedeuten: im Konzept gestrichen bzw. nicht in die Druckfassung übernommen; < > bedeuten: von Piper hinzugefügt.
- 4 Ebd., S. 98.
- 5 Marc, Franz, *Aufzeichnungen auf Blättern in Quart*, Winter 1911/12, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 99.
- 6 Marc 1910 (wie Anm. 3), S. 98.
- 7 Ebd.
- 8 Hausenstein, Wilhelm, *Franz Marc. Gedächtnisausstellung*, Münchner Neue Sezession, München 1916, S. 10.
- 9 Marc, Franz, *Religiöses*, 1912/13, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. III.
- 10 Ebd., S. III.
- 11 Marc, Franz, *Im Fegefeuer des Krieges*, Herbst 1914, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 158–162, hier S. 160.
- 12 Ebd., S. 160.
- 13 Carl Georg Heise (Hamburg), in: *Neue Zürcher Zeitung*, 24. Aug. 1917, Nr. 1562.
- 14 Siehe Bärnreuther, Andrea, *Ludwig Justi und das Völkische*, in: Blume, Eugen/Scholz, Dieter (Hrsg.), *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunstshistoriker und Künstler 1925–1937*, Köln 1999, S. 59–63.
- 15 Ebd., S. 59–63.
- 16 Dieses Argument erinnert an die Gesinnung des Werdandi-Bundes, welcher dem »Impressionismus mit seiner Orientierung an französischen Vorbildern« den Verrat an den »nationalen Pflichten« der Kunst vorwarf. Siehe Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. III. Der Aufbau und die Förderung einer originären deutschen Kunst und Kultur wurde somit als eine der wesentlichen Aufgaben der Museen angesehen. Siehe Bärnreuther 1999 (wie Anm. 14), S. 59–63.
- 17 Breysig, Kurt, *Eindruckskunst und Ausdruckskunst. Ein Blick auf die Entwicklung des zeitgenössischen Kunstgeistes von Millet bis zu Marc*, Berlin 1927, S. 85–86. Auf eine Interpretation des »Turms der Blauen Pferde« vor dem Hintergrund Nietzsches Philosophie wurde hier verzichtet. Siehe hierzu Strachwitz, Sigrid von, *Franz Marc und Friedrich Nietzsche. Zur Nietzsche-Rezeption in der Bildenden Kunst*, Diss. Univ. Bonn, 1997.
- 18 Breysig 1927 (wie Anm. 17), S. 87.
- 19 Ebd., S. 88.
- 20 Schardt, Alois J., *Franz Marc*, Berlin 1936, S. 119.
- 21 Ebd., S. 119.
- 22 Ebd., S. 123.
- 23 Ebd., S. 134.
- 24 Lankheit, Klaus/Marc, Maria (Hrsg.), *Franz Marc*, Berlin 1950. Das Vokabular der Beschreibungen Schardts und Lankheits erinnert in erstaunlicher Weise an die Beschreibungen gotischer Architektur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hier ein willkürlich gewähltes Beispiel: Weigert, Hans/Hamann, Richard (Hrsg.), *Das Strassburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928. Der Bau der Kathedrale ist von einem »dynamischen Vertikalismus« geprägt, das Gewölbe erlebt der Betrachter »als unendlich, oder zumindest als Symbol des Unendlichen, des Transcendenten« (S. 8). »Die symbolhafte Wirkung der Architektur wird noch verstärkt durch die Entstofflichung der Wände.« Sie bestehen nicht mehr aus Stein, sondern aus Bildern aus Glas und Licht: »Weiter kann die Entmaterialisierung und Vergeistigung des Baukörpers nicht mehr getrieben werden« (S. 8). Die Begriffe »Vertikalisierung« und »Spiritualisierung« werden zum Synonym (S. 10). »Die Materie in geistige Wirkung verwandeln zu können, war die begnadete Leistung der Gotiker« (S. 18).
- 25 Lankheit/Marc 1950 (wie Anm. 24), S. 40.
- 26 Ebd., S. 40.
- 27 Marc 1911 (wie Anm. 2), S. 143.
- 28 Schuster, Peter-Klaus, *Vom Tier zum Tod. Die Ideologie des Geistigen bei Franz Marc*, in: Franz Marc, *Kräfte der Natur*, Werke 1912–1915, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München; Westfälisches Landesmuseum Münster, Stuttgart 1993, S. 168–189, hier S. 170.
- 29 Ebd., S. 178.
- 30 Levine, Frederick S., *The Apocalyptic Vision. The Art of Franz Marc as German Expressionism*, London 1979, S. 115.
- 31 Ebd., S. 116. Neben Dürers Holzschnitten zur Apokalypse verweist er auf eine Abbildung im »Almanach Der Blaue Reiter«, welche die babylonische Hure aus der Nürnberger Bibel Anton Koburgers (um 1483) zeigt.
- 32 Langner, Johannes, *Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc*, in: Franz Marc, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1980, S. 50–73, hier S. 62.
- 33 Siehe Lankheit, Klaus (Hrsg.), *Wassily Kandinsky – Franz Marc Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München 1983, S. 252–260.
- 34 »Der Artilleriekampf hat selbst für den Artilleristen oft etwas Mystisches, Mythisches. Wir sind Kinder zweier Welten. Wir Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts erfahren täglich, dass alle Sage, alle Mystik, aller Okkultismus einmal Wahrheit wird, also auch einmal Wahrheit gewesen ist.« Marc 1914 (wie Anm. 11), S. 158. »Es gab nur noch eine Rettung, das uralte Mittel des Blutopfers. [...] Die Welt aber will rein werden, sie will den Krieg.« Marc, Franz, *Das geheime Europa*, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 163.
- 35 Marc 1914 (wie Anm. 11), S. 159.
- 36 Franz Marc an Wassily Kandinsky, Hageville, 24. Okt. 1914, in: Lankheit 1983 (wie Anm. 33), S. 263. Hervorhebungen im Original.
- 37 Wassily Kandinsky an Franz Marc, Goldach, 8. Nov. 1914, in: Lankheit 1983 (wie Anm. 33), S. 265.
- 38 Marc 1914 (wie Anm. 11), S. 159.
- 39 Ebd., S. 160.
- 40 Ebd., S. 160.
- 41 Der Text lautet weiter: »Die bedenkliche Kriegsliteratur, die heute in Deutschland aufschiesst, ist ein trübes Symptom. Jedenfalls scheint es uns ein trügerisches Verlangen, um jenes frühen Lobes willen die zwei kriegerischen Lager in Europa dualistisch in Mann und Weib, in Männlichkeit und Hysterie zu teilen. Das Problem liegt tiefer. Der Europäer kämpft in diesem Kriege um seine Gesundheit und Zukunft, mit Worringer zu reden, gegen die Hysterie und die alternden verkalkenden Elemente des Leibes.« Marc, Franz, *Das geheime Europa*, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 163–167, hier S. 167.
- 42 Marc 1914 (wie Anm. 11), S. 161.
- 43 Ebd., S. 162.
- 44 Ebd., S. 161.

- 45 Ebd., S. 117.
- 46 Die deutsche Musik, der Rokoko, Kant, die Romantik und der Naturalismus hätten diesen Versuch unter-
nommen. Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 18*, Anfang
1915, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 190.
- 47 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 20*, in: Lankheit 1978
(wie Anm. 1), S. 191.
- 48 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 42*, in: Lankheit 1978
(wie Anm. 1), S. 198.
- 49 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 48*, Anfang 1915, in:
Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 199.
- 50 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 18*, Anfang 1915, in:
Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 191.
- 51 Marc, Franz, *Aphorismus Nr. 34*, in: Lankheit 1978
(wie Anm. 1), S. 195.
- 52 Siehe Lankheit 1978 (wie Anm. 1), S. 26 und 31.
- 53 Lankheit, Klaus, *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*,
Köln 1960.
- 54 Ausst.-Kat. München 1993 (wie Anm. 28). Darin die
Beiträge von Hüneke, Andreas, *Das Jahr 1913: Lauter
ganz verschiedene Bilder*; Schulz-Hoffmann, Carla,
*Utopie und Abstraktion. Franz Marc und die Bedeu-
tung romantischer Denkvorstellungen für die Kunst
der Moderne*; Schuster, Peter-Klaus, *Vom Tier zum
Tod. Die Ideologie des Geistigen bei Franz Marc*;
Zweite, Armin, *Franz Marcs »Vögel«*. Auch Roland
Mönig in seinem Beitrag »... mit pochendem Herzen
am Anfang der Dinge...«, Franz Marcs »Skizzenbuch
aus dem Felde« oder Günter Meissners Zusammen-
stellung von Marcs Selbstzeugnissen in diesem Band
gehen in keiner Weise auf die Gotik-Rezeption Marcs
ein.
- 55 Siehe Bushart 1990 (wie Anm. 16).

Fotonachweis

Ausst.-Kat. München 1993 (wie Anm. 28),
Kat. Nr. 27: 1.



Abb. 1: Wassily Kandinsky, »Morgenstunde«, 1907, Tempera auf Leinwand, 96,8 x 130,3 cm, New York, Arnold Saltzman Family.

Wie kommt der Geist in die Kunst? Zu Wassily Kandinskys Kunstdoktrin

Wie überall sind auch in der Kunst Dokumente des Übergangs häufig aufschlussreicher als ausgereifte Lösungen. Sie liefern, indem sie den Kontrast zwischen »vorher« und »nachher« zeigen, unfreiwillig ihr didaktisches Konzept gleich mit. »Morgenstunde«, 1907 in Paris entstanden, ist eines dieser Bilder (Abb. 1). Es handelt sich um ein Dokument des Symbolismus und dessen Erosion. Immer wieder vertieft sich Kandinsky nach eigenen Worten in vergangene Zeiten, »die durch Jahrhunderte von uns getrennt sind [...]«. Wie es im selben Brief an Gabriele Münter von 1904 weiter heisst: »Mit einer unbeschreiblichen Gewalt zwingt er [Kandinsky] uns, die Zeiten des Raubes, der Gewalt und der primitiven Liebe durchzukosten.«¹ Es geht um die Aufhebung der Distanz zwischen Betrachter und der (zweidimensionalen) Repräsentation eines atavistischen Inhalts. Man soll in das Bild, in eine von der Kruste zivilisatorischer Entfremdung befreite Welt hineingesogen werden wie seinerzeit Kandinsky auf seinen ethnographischen Reisen durch die russische Provinz in die bunt bemalten, durch ewige Feuer erleuchteten Bauernstuben. Noch sind »Gegenstände« erkennbar, ein Heerzug aus einer Burgstadt, angeführt von vier Weisen (?), Schwäne, ein reitender Herold. Aber abgesehen davon, dass sie keine literarische Vorlage, kein Märchen oder keine Sage illustrieren, sondern frei assoziiert sind – als Figuren, die eine Geschichte zu erzählen haben, wirken sie lächerlich, als wären sie Schatten ihrer selbst, Skelette der naturalistischen Repräsentation. Aber dann ist da plötzlich eine Partie, an der sichtbar wird, wie aus dem Schutt der gegenständlichen Fassaden jene Formwelt entsteht, von der sich Kandinsky magisch vermittelte Ausblicke auf das Eigentliche der Gegenstände versprach. Vor allen Dingen im rechten unteren Bildviertel kommt es zur Auflösung der Konturen und zum Verschwimmen des Figur-Grund-Kontrastes. An deren Stelle tritt eine rhythmische Konfiguration farbiger »Klänge«, die auf ein Betrachterecho unbestimmt-zerstreuter, aber intensiver emotionaler Qualität hin abzielt. Der Versuch ekstatischer Weltaneignung wird durch historistische, symbolistische Konventionen und durch die unzureichenden Mittel zweidimensionaler Malerei gebrochen.

Das Projekt »Der Blaue Reiter« (Marc, Münter, Kandinsky) kann nur schwer in die Gotiktümelei, die einen Teil der deutschen Künstler- und Kunstkritikerszene zwischen 1890 und 1920 bestimmt hat, eingereiht werden. Dennoch bestehen enge Beziehungen – sozusagen eine Etage höher, auf der Ebene zweier Lieblingsschiffen der Intellektuellen des Fin de Siècle: Geist versus Materialismus. Dieses Gegensatzpaar kann als die Pfropfunterlage betrachtet werden, auf der die Konzepte der »Gotiker«, der »Primitiven« und eben der »Abstrakten« wuchsen. Man bediente sich der gleichen Topoi, einer durch die Kunst vermittelten »unio mystica«, in der das Volk zu höherer (geistiger) Einheit gelangen (oder getrieben) würde und damit die spirituelle, durch den Materialismus hervorgerufene Krise der Jahrhundertwende überwinden würde.² Hier ist von den theoretischen Grundpfeilern im Schaffen Kandinskys die Rede, von Spekulationen, die sich in diesen breiten geistesgeschichtlichen Strom einreihen lassen, von einer Kunstdoktrin, die Bruchteile des impressionistischen Vokabulars zu einer offensiven, expressiven Bildsprache umformt, sowie von der Konstruktion eines geschichtsmetaphysischen Rahmens, innerhalb dessen Kandinsky seinem Werk eine sozialpsychologische Wirksamkeit zuweist.

Kandinskys Kunstdoktrin

1896 sieht der 30-jährige promovierte Nationalökonom und Jurist Wassily Kandinsky in einer Moskauer Ausstellung moderner Kunst eine Fassung des »Heuhaufens in der Sonne« von Monet. »Vorher kannte ich nur die realistische Kunst, eigentlich ausschliesslich die Russen, blieb oft lange vor der Hand des Franz Liszt auf dem Porträt von Repin stehen und dergleichen. Und plötzlich, zum erstenmal sah ich ein B i l d . Dass das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, dass der Maler kein Recht habe, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, dass der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt,

sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfachen Konsequenzen dieses Erlebnisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewusst war auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.³

Schöner hat keiner die eigene Künstler-Initiation zur Offenbarung stilisiert: Erstaunen und peinliche Irritation erschüttern den Künstler im Angesicht des Heuhaufens, der keiner ist. Der Boden seines bisherigen künstlerischen Selbstverständnisses scheint ihm unter den Füßen weggezogen, und im freien Fall wird er von einer bisher verborgenen Ahnung erfüllt. Es ist unerheblich, ob die Begegnung sich tatsächlich so abgespielt hat. Hier interessiert die Signifikanz der Darstellung für die Ausgangskonstellation der Kunst doktrin Kandinskys. Die fast schmerzhaft (»peinliche«) Irritation gilt der vermeintlichen Ignoranz, mit der der Impressionist Monet den Gegenstand behandelt, ihn diskreditiert. Und dies geschieht in der doppelten Negation: in der Banalisierung des Gegenstandes der Malerei zum »Heuhaufen« und in der Verdampfung des Gegenstandes zu Form und Farbe. Das Bild wird zur Ikone rehabilitiert – fähig, den lesenden und sezierenden, den realistischen Blick zu umgehen und unmittelbar, mit der märchenhaften Pracht der Farben, zu verzaubern. Mit dem Verschwinden des Gegenstandes löst sich auch dessen rationale Verankerung im Bewusstsein und das Bild wird wieder zum magischen Ding wie die Ikone.

Der Impressionist Monet wurde dabei gründlich missverstanden. Die Serie der »Heuhaufen« entstand bekanntlich im Kontext einer Kunstidee, die das Relative, das Bewegliche der Dinge, die Unbeständigkeit ihrer Lichterscheinung als Empfindungsqualität formulierte. Keineswegs ging es um die Auflösung der Dinge in Chiffren einer Welt hinter den Dingen, sondern um das subjektive Echo der Dinge. »Die Farben, Töne, Räume, Zeiten [...] sind für uns vorläufig die letzten Elemente [...], deren gegebenen Zusammenhang wir zu erforschen haben. Darin besteht eben die Ergründung der Wirklichkeit«, schrieb Ernst Mach in seinen »Antimetaphysischen Vorbemerkungen« und brachte damit die Intentionen der Impressionisten auf den Punkt.⁴

Als Kandinsky mit der impressionistischen Malerei in Kontakt kam, steckte die Welt der Impressionisten bereits tief in der Krise. Auch wenn sich die Erforschung der Wirklichkeit auf ihre subjektive Seite konzentrierte, so war es immer noch die gegenständliche Welt, die Wirklichkeitsqualität beanspruchen konnte. Um 1890 mehren sich natur- und humanwissenschaftliche Konzeptionen, die die Triebkräfte der Welt hinter ihrer Gestalt verorten. Psychoanalyse, Soziologie und Atomphysik entwerfen, sicherlich unter dem Einfluss sozialer und technologischer Entwicklungen, das Bild einer Welt, in dem die Dinge als Erscheinungen auf eine untergründige Struktur hinweisen. In der Kunst wird parallel versucht, teils in Analogie

zu wissenschaftlichen Visualisierungsverfahren, teils durch Weiterentwicklung der zeitgenössischen Bildformeln, die verborgenen Wirklichkeiten aufzuspüren.

Der Entscheidung Kandinskys, Künstler zu werden, geht eine Phase voraus, in der er auf künstlerischen Ambitionen zugunsten sozialreformerischer Betätigung im zaristischen Russland verzichtet. Während seines Studiums des Rechts und der Nationalökonomie (1885–93) gehört Kandinsky der »Gesellschaft der Freunde der Naturwissenschaften, der Anthropologie und Ethnographie« an. Er widmet sich ethnographischen Studien, den Glaubensvorstellungen und Mythologien ethnischer Minderheiten in Russland sowie dem Bauernrecht.⁵ Die Verbindung von Sozialreform und Folkloristik, Nationalökonomie und Mythologie lässt die Ambivalenz erahnen, mit der sich Kandinsky am Modernisierungsprojekt der russischen Intelligenz beteiligt.

1896 folgt dann der Bruch. Kandinsky nimmt – so zumindest in seinen »Rückblicken« – die Entdeckung der Radioaktivität und des atomaren Zerfalls durch den Physiker Antoine Henri Becquerel 1896 zum Anlass, den »Pakt« mit der Wissenschaft aufzukündigen. »Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre. Die Wissenschaft schien mir vernichtet: ihre wichtigste Basis war nur ein Wahn, ein Fehler der Gelehrten, die nicht im verklärten Licht mit ruhiger Hand ihr göttliches Gebäude Stein für Stein bauten, sondern in Dunkelheit aufs Geratewohl nach Wahrheiten tasteten und blind einen Gegenstand für einen andern hielten.«⁶

Der »Glaube an den heilenden Wert der sozialen Wissenschaft« schmolz ebenso wie der Glaube an »die absolute Richtigkeit der positiven Methode«.⁷ Die Enttäuschung führte dazu, dass sich Kandinsky für eine Künstlerlaufbahn entschied. War das gläubige Verhältnis zur Wissenschaft ein Zugeständnis an die starken mythologischen Unterströmungen in der Mentalität der russischen Intelligenz, ein Verhältnis, dem Enttäuschung und Abkehr bereits inhärent waren, so blieb Kandinsky andererseits jetzt, nach dem Frontenwechsel, modern und »wissenschaftlich« genug, um als Maler nicht zum immer noch herrschenden, historisierenden Akademismus zu wechseln. Den impressionistischen Kontext eines Monet aber konnte und wollte Kandinsky nicht übernehmen. Er interpretierte die Variation des Lichtreflexes auf den Gegenständen der impressionistischen Bilder als Wetterleuchten des Zerfalls. Dass es seine eigene Welt, sein eigener, dem Ancien Régime russischer Prägung verhafteter Hang zur Mythologisierung war, der unter dem Druck der Moderne fragwürdig wurde, blieb unreflektiert. Der Subjektivismus der Impressionisten, ihr waches Bewusstsein von der individuell-psychischen Qualität ihrer Welt musste Kandinsky als unbeabsichtigter Hinweis auf die objektive Verfasstheit der Wirklichkeit erscheinen, als Abbildung einer Schein-Welt, die nach dem Zerfall ihr Innerstes preisgab.

In Kandinskys berühmter Schrift »Über das Geistige in der Kunst« (1912) heisst es: Die »stets wechselnde äussere Umgebung« wirke auf den Menschen wie die Taste auf eine Klaviertaste, wobei die Wirkungen aus »drei Elementen« bestünden: dem »Wirken der Farbe des Gegenstands, seiner Form und [dem] von Farbe und Form unabhängige[n] Wirken des Gegenstandes selbst«⁸. Obwohl die merkwürdige Definition der Elemente als Wirkungen noch die Verwandtschaft mit den impressionistischen Empfindungen vermuten lässt, hat doch eine radikale Verlagerung des Ursprungs der Empfindungen stattgefunden. Sie werden jetzt als Wesenheiten verortet, die dem Menschen in seinen Gegenständen gegenüberstehen. Erst wenn die scheinbare Gestalt der Gegenstände überwunden wird, zerfällt, wird ihr wahres Sein sichtbar. Kandinsky nennt es wechselnd die »innere Notwendigkeit«, »das Geistige« oder »das Abstrakte«.

Von Künstlern und geeigneten Betrachtern kann dieses Wesentliche der vergegenständlichten Empfindungen mit einem speziellen Organ rezipiert und – als »innere Stimme« – zum Ausdruck gebracht werden. Der auf Form, Farbe und den Gegenstand »an sich« projizierte psychische Kontext wird ein zweites Mal objektiviert, diesmal als Subjekt-unabhängige Instanz, die dem Künstler diktiert, wie er zu arbeiten hat.⁹ Die Unabhängigkeit dieses »Organs« von zivilisatorischer Überformung ist vergleichbar mit der Unabhängigkeit des Abstrakten einer Form, Farbe oder Gegenstands von ihrer materiellen Hülle. Auf der Ebene der Abstraktion im Kunstwerk, gleichgültig, ob es illusionistisch oder auch formal abstrakt ist, kommt es zur Verschmelzung von Subjekt und Objekt, zur mystischen Einheit des Seins. Die auf der Ebene der künstlerischen Produktion entwickelte Vertauschung von Subjekt und Objekt lässt sich mit ähnlichen, teils vorgefertigten, teils variierten oder von Kandinsky neu entwickelten Geschichtskonzeptionen verbinden.

Kandinskys Geschichtsmetaphysik

Die Schrift, in der Kandinsky seine Kunstdoktrin unter dem Titel »Über das Geistige in der Kunst« zusammenfasst, ist in das Jahr 1912 datiert; sie erschien bereits im Dezember 1911 bei R. Piper & Co in München.¹⁰ Sie ist Kandinskys theoretische Inauguration auf dem Parkett der nachimpressionistischen Moderne Deutschlands. Die Chiffre des Geistigen bündelt eine Reihe von Motiven, die seinerzeit offensichtlich so evident sind, dass Kandinsky darauf verzichtet, sie zu erläutern: Neben einem säkularisierten Gottesprinzip, in dessen Auftrag die Intellektuellen sich zur spirituellen Erneuerung des Lebens berufen sehen, wird mit einer Legitimationsformel die Erbfolge der deutschen Klassik und des romantischen Geniekults beansprucht. Ferner wird die junge Moderne, die sich im Taumel des Gründungsfiebers, des Auf und Ab der Konjunkturen, der Urbanisierung und der Klassenbildung immer weiter von ihren Wurzeln, der ständischen und agrarischen Welt des Mittelalters, entfremdet,

angegriffen und ein trotziges, leicht beleidigtes Logo einer einst privilegierten Kaste, die ihre Existenz unter den Bedingungen des freien Wettbewerbs neu zu begründen gezwungen sieht, tritt in Erscheinung.¹¹

Der Antipode des Geistigen ist der Materialismus, auch er eine Chiffre, die Kandinsky zunächst nicht eigens erörtert, die aber im Kreis der Adressaten der Schrift offensichtlich unmittelbar verstanden wurde. Die Stichwörter lauten: Erosion des christlichen Weltbildes und der mittelalterlichen Ständegesellschaft, Durchsetzung bürgerlicher Ökonomievorstellungen, wachsende Gegensätze zwischen Klassen sowie zwischen Land und Stadt, aber auch die theoretische und praktische Kritik an den neuen Verhältnissen, die Entstehung materialistischer (republikanischer, sozialistischer) Bewegungen. Kandinsky wird an anderer Stelle und in anderem Zusammenhang deutlicher.¹²

Die beiden Mächte, das Geistige und der Materialismus, stehen im stetigen Ringen um Vorherrschaft. Kandinsky definiert seine eigene Gegenwart als Wendezeit, in der das Geistige sich anschickt, eine materialistische Ära zu überwinden. In einem Dreisprung – Klage über den miserablen Ist-Zustand (Kandinsky beschränkt sich auf die Situation der Kunst), spekulative Analyse des Bewegungsgesetzes des geistigen Lebens, Theorie des künstlerischen Auftrags in Zeiten der Wende – entwirft Kandinsky ein Szenario der Veränderung hin zum Reich des Geistigen.

Kandinsky verurteilt zunächst den Mainstream der Kunstproduktion als »l'art pour l'art«,¹³ den er als der griechisch-klassischen Tradition verpflichtet sieht und offensichtlich mit Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus (»Naturnachahmung«, »impressionistische Malerei« und in »Naturformen verkleidete Seelenzustände«¹⁴) gleichsetzt. Er verwirft die Möglichkeit der Wiederbelebung »griechischer Prinzipien« als leere Imitation und proklamiert die Zukunftsträchtigkeit einer Kunst, die Affinitäten zu »primitiven« Kulturen pflegt. »Die Ähnlichkeit der inneren Bestrebungen in der ganzen moralisch-geistigen Atmosphäre, das Streben zu Zielen, die im Hauptgrunde schon verfolgt, aber später vergessen wurden, also die Ähnlichkeit der inneren Stimmung einer ganzen Periode, kann logisch zur Anwendung der Formen führen, die erfolgreich in einer vergangenen Periode denselben Bestrebungen dienten. So entstand teilweise unsere Sympathie, unser Verständnis, unsere innere Verwandtschaft mit den Primitiven.«¹⁵

Allerdings dürfe der »Zug ins Primitive« nicht das letzte Wort einer neuen Kunst sein: »Unsere Seele, die nach der langen materialistischen Periode erst im Anfang des Erwachens ist, birgt in sich die Keime der Verzweiflung des Nichtglaubens, des Ziel- und Zwecklosen. Der ganze Alpdruck der materialistischen Anschauungen, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel gemacht haben, ist noch nicht vorbei.«¹⁶ Die so beschriebene Stimmung der materialistisch Geschädigten unterscheide die Modernen von den Primitiven. Der Moderne müsse sich zugleich als göttlicher Menschendiener und Märtyrer verstehen, der nur dem Geistigen diene.¹⁷

Nach der kritischen Ouvertüre entwirft Kandinsky ein Modell der Stratifikation der (geistigen) Menschheit oder des menschlichen Geistes und seiner Evolution. »Ein grosses spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto grösser, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks.«¹⁸ Das Dreieck entwickelt sich langsam nach vorne und aufwärts, wobei die einzelnen Abteilungen phasenverschoben nachvollziehen, was die Spitze vorexerziert. Der Avantgardist (in diesem Fall der Künstler) der jeweiligen Abteilung erfüllt seine Rolle, wenn er über seinen Tellerrand in die nächsthöhere Abteilung hinaufschauen kann. In diesem Falle erweist er sich als »Prophet seiner Umgebung und hilft der Bewegung, der widerspenstigen Karre.«¹⁹

Die Kunst sei in diesen Zeiten materialistisch, halte es für ihr Ziel, die Gegenstände »wiederzugeben«.²⁰ Es gehe nicht mehr um das »Was«, sondern nur noch um das »Wie«. Die Kunst wird von einer grossen Menge »äusserlich begabter, gewandter Menschen ausgeübt.«²¹

Trotz der »Verblendung«, des »Chaos und dem wilden Jagen« bewegt sich das geistige Dreieck weiter, denn er ist da, »der unsichtbare Moses«, »sieht den Tanz um das Goldene Kalb« und bringt eine »neue Weisheit mit sich zu den Menschen.«²² Seine Sprache ist zunächst nur Künstlern verständlich. Die neue Weisheit liegt darin, in den Gegenständen nicht nur das »rein harte Materielle« zu sehen, »sondern auch noch das, was weniger körperlich als der Gegenstand der realistischen Periode ist [...]«. ²³ Dieses Andere, »welches das geistige Brot des jetzt beginnenden geistigen Erwachens bilden wird [...]«, ist »ein künstlerischer Inhalt, die Seele der Kunst, ohne welche der Körper [...] nie ein volles gesundes Leben führen kann, ebenso wie der einzelne Mensch oder ein Volk.«²⁴

Eine nach dem Grad der Vergeistigung geschichtete Gesellschaft, ihre Durchsetzung mit Propheten, goldenen Kälbern und Verblendeten, ist mitnichten die anachronistische Phantasie eines einsamen Rufers; das wilhelminische Bildungsbürgertum träumte spätestens seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts von einer ständischen Revision der modernen Gesellschaft, an deren Spitze ein Adel nicht des Blutes oder des Besitzes, sondern des Geistes stehen sollte. Diese Vision wurde in schriftlichen Veröffentlichungen, vermutlich auch in Reden und im Salongeplauder der Gesellschaft, den Stammtischen der Gebildeten und Begüterten, so zahl- und variantenreich kolportiert,²⁵ dass Kandinsky sich bei Abfassung dieser Zeilen sicher sein konnte, offene Türen einzurennen. Die eigentliche Schwierigkeit bestand darin, die falschen Propheten zu entlarven.

Kandinsky muss deshalb deutlicher werden, was die Bevölkerung des Dreiecks angeht: Eine der unteren Abteilungen erreicht das »materialistische ›Credo‹«, wonach Gott tot sei und die Anarchie lebe. Die Leute sind Republikaner, Sozialisten, ohne eigenes Urteil und ohne eigene Problemlösungskompetenz.²⁶ In den übergeordneten Schichten klammern sich Leute an die angeblich

ehernen Grundsätze positivistischer Wissenschaftler, Marxisten, Naturalisten. Sie sind allesamt Atheisten und »noch öfter Republikaner«²⁷ (als in den unteren Abteilungen). Da sie »dank ihrer Bildung« wissen, dass die von ihnen Angebeteten »noch gestern [...] Streber, Schwindler, Pfuscher« waren, geht Angst um, »wie in den Köpfen der Passagiere eines grossen, festen überseeischen Dampfers, wenn auf der hohen See bei in Nebeln verschwundenem festem Land [...]«. ²⁸ Je höher in der Pyramide, je mehr Sehende in den Abteilungen, desto ausgeprägter ist die Angst.

Nur in der obersten Region der Pyramide herrsche keine Angst, brauche keine Angst zu herrschen. Es ist die Welt der Leitwissenschaft, der Physik, namentlich der Atomphysik. Hier werde, so Kandinskys Missverständnis, die Welt kühn entmaterialisiert. Materie werde ersetzt durch bewegte Elektrizität. Hier überschneiden sich die Erfindungen der Wissenschaft, die »halbvergessenen Methoden« der Primitiven, die Bestrebungen der Theosophen. Zusammen mit Religion und Moral (Nietzsche) sowie den Künsten (Maeterlinck, Wagner, Debussy, Mussorgsky, Skrjabin, Schönberg, Rossetti, Böcklin, Segantini, Cézanne, Matisse, Picasso) wird an der Zertrümmerung des materialistischen Weltbildes gearbeitet und bewirkt, dass der Mensch »seinen Blick von der Äusserlichkeit ab und sich selbst zuwendet«.²⁹

In seiner (im Rahmen des Almanachs erschienenen) Schrift »Über die Formfrage« (1912) nimmt Kandinsky den Faden der geschichtsmetaphysischen Begründung wieder auf und spinnt ihn weiter. Ein mythologischer Populismus tritt hinzu, wonach die »schwarze Hand«, Repräsentant des Rückschritts und des Materialismus, mit dem »weissen Strahl« als Repräsentant des Geistes um Hegemonie kämpft. Evolution sei nur möglich, wenn ihr keine Schranken in den Weg gestellt werden. Das Fehlen von Schranken nennt Kandinsky »äussere Bedingung« der Evolution. Die vorwärts treibende Kraft sei der abstrakte Geist, jene in den Dingen waltende Instanz, die nach der angeblichen Bankrotterklärung des Materialismus die Rolle der physikalischen Elemente übernehme. Dieser Geist muss, wenn sich Evolution ereignen soll, herausklingen können, man muss ihn rufen hören können. Dies wird als »innere Bedingung« bezeichnet.³⁰

Die grosse Gegenspielerin des Geistes ist die »schwarze Hand«, die die Angst vor der »freien Bahn«, die Angst vor »Freiheit« ebenso wie die »Taubheit gegen den Geist (stumpfer Materialismus)« als Waffen – Kandinsky bezeichnet sie als »Werkzeuge« – nutzt, um das Geistige niederzuringen.³¹ Ihr Hauptmittel ist allerdings die Verwandlung allgemein durchgesetzter Standards des abstrakten Geistes in Schranken, die ein weiteres Vorwärtstürmen verhindern sollen. Oder mit Kandinskys Worten: »Das Verwandeln des neuen Werts (der Frucht der Freiheit) in eine versteinerte Form (Mauer gegen die Freiheit) [...]«. ³² Da die Schranken der schwarzen Hand nichts anderes sind als die zementierten Errungenschaften »geistigen Fortschritts«, sind nicht die Errungenschaften das eigentliche Ziel der »geistigen« Evolution, sondern der Geist selbst. »So sieht man, dass das Absolute nicht in der Form (Materialismus)

zu suchen ist.«³³ An dieser Stelle kippt die Geschichtsmetaphysik Kandinskys um in den Entwurf eines Bewegungsgesetzes der Moderne, das »materialistischen« Konzepten der »inneren Notwendigkeit« gesellschaftlicher Evolution überraschend ähnlich sieht.

Die Verschränkung von Evolution und »Geist« hat trotz einschlägiger Rhetorik mit der zirkulären Geschichtsauffassung christlich-religiösen Zuschnitts wenig gemein. In theologischer Auslegung des alten und neuen Testaments ist aller geschichtlicher Fortschritt schon aufgehoben im Walten des Anfangsprinzips, im Walten Gottes. Veränderung ist nur Wiederholung des ewig Gleichen und das menschliche Leben ein kurzer Ausflug in eine fremde Welt, ein ephemeres Ereignis auf dem Weg zurück in die Sphäre transzendenter Existenz. In Kandinskys Modell wird der geschichtliche Prozess zwar an die Leine einer transzendenten Instanz, des Geistigen, gelegt, manifestiert sich allerdings im Diesseits – eine erstaunlich »materialistische« Evolution. Die Determiniertheit des Prozesses als permanente Auf- und Vorwärtsentwicklung erinnert nicht nur an Vorstellungen einer permanenten Revolution (aller gesellschaftlichen Verhältnisse), sondern nimmt auch Züge des technokratischen Fortschrittsglaubens späterer Jahrzehnte vorweg. Das Geistige, das ist der Fortschritt in Permanenz. Seine energetische Quintessenz wird als idealistisches Prinzip formuliert. Die begriffliche Abstraktion des modernen Evolutionsprozesses wird im Akt gehobener Magie zum metaphysischen Agens verkehrt. Dieses lässt sich diskursiv nicht mehr vermitteln. Zu seiner Verkündigung bedarf es der Offenbarung. Es ist die Zeit der Seancen, der esoterischen Wahrheiten und der Aurafotografie. Und es ist die Stunde Kandinskys. Der Künstler als unfreiwilliger Seismograph des Bewegungsgesetzes der Moderne. Er offenbart es im Zittern seiner Abstraktionen.

- 1 Wassily Kandinsky, Brief an Gabriele Münter, 23. Feb. 1904; zitiert nach: Barnett, Vivian Endicott, *Kandinskys Hauskataloge. Kategorien, Formate, Stilmittel*, in: Der frühe Kandinsky, 1900–1910, hrsg. von Magdalena M. Moeller, mit Beiträgen von Vivian Endicott Barnett, Andreas Hüneke, Natasha Kurchanova u. a., München 1994 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen), S. 51.
- 2 Zur Rolle der beiden Chiffren in der kulturpolitischen Auseinandersetzung um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert siehe u. a. Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996; Domm-Maurer, Anne S., *Der »klassische« Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts*, Univ. Diss. München, (Miscellanea Bavarica Monacensia 46), München 1989; Flasch, Kurt, *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch*, Berlin 2000.
- 3 Kandinsky, Wassily, *Rückblicke*; zitiert nach der Einführung von Max Bill in: Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 4. Aufl., Bern 1952 (Erstausgabe 1912), S. 9.
- 4 Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 4. Aufl., Jena 1903; zitiert nach: Wunberg, Gotthart (Hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981, S. 145.
- 5 Kurchanova, Natasha, *Die Volksmythologie: eine visuelle Sprache?*, in: Moeller 1994 (wie Anm. 1), S. 57–69, hier S. 58. Nach Kurchanova lassen sich seine Studien in Zusammenhang mit den Auffassungen der so genannten mythologischen Schule bringen, die zu den Hauptströmungen der russischen Folkloristik gehört.
- 6 Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 11–12.
- 7 Kandinsky, Wassily, *Vorwort zum Katalog der Kandinsky-Kollektiv-Ausstellung 1902–1912*, in: Kandinsky, Die Gesammelten Schriften, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Koch, Bern 1980, Bd. 1, S. 22.
- 8 Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 75. Alle Zitierungen im Original kursiv.
- 9 Kandinsky, Wassily, *Das Bild mit weissem Rand*, in: Kandinsky 1901–1913, Berlin 1913; zitiert nach: Thürlemann, Felix, *Kandinsky über Kandinsky*, Bern 1986, S. 158.
- 10 Siehe dazu die Einführung von Max Bill; in: Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 7.
- 11 Siehe hierzu insbesondere die Untersuchung des Stellenwerts von Lagarde (1827–1891) und Langbehn (1851–1907) für die weltanschauliche Fundamentierung der deutschen Moderne durch Domm-Maurer 1989 (wie Anm. 2), S. 140–142.
- 12 Siehe Kandinskys Bemerkungen über die Bevölkerung der unteren Abteilungen der gesellschaftlichen Pyramide; in: Kandinsky 1912 (wie Anm. 3).
- 13 Max Bill; in: Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 25.
- 14 Ebd., S. 23.
- 15 Ebd., S. 21 (Hervorhebung durch Kandinsky).
- 16 Ebd., S. 22.
- 17 Ebd., S. 27.
- 18 Ebd., S. 29.
- 19 Ebd., S. 30.
- 20 Ebd., S. 32.
- 21 Ebd., S. 32.
- 22 Ebd., S. 33.
- 23 Ebd., S. 33.
- 24 Ebd., S. 34 (Hervorhebung durch Kandinsky).
- 25 Zu der Verbreitung kulturkonservativer Vorstellungen in den »Mittelklassen« der wilhelminischen Gesellschaft siehe Domm-Maurer 1989 (wie Anm. 2); Barlösius, Eva, *Naturgemässe Lebensführung. Zur Geschichte der Lebensreform um die Jahrhundertwende*, Habil.-Schr. Univ. Hannover, Frankfurt a. M./New York 1997.
- 26 Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 36.
- 27 Ebd., S. 37.
- 28 Ebd., S. 38.
- 29 Ebd., S. 43 (Hervorhebung durch Kandinsky).
- 30 Kandinsky, Wassily, *Über die Formfrage*, in: Der Blaue Reiter, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Erstausgabe 1912; dokumentatorische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S. 132–188, hier S. 136. Zitierungen im Original kursiv.
- 31 Ebd., S. 136.
- 32 Ebd., S. 137.
- 33 Ebd., S. 137.

Fotonachweis
Moeller 1994 (wie Anm. 1), Taf. 2: 1.

Glasklar und Grenzenlos — Kristall als Sinnbild für den »gotischen Geist«

Einleitung

Vom Kristall ging für viele Expressionisten eine besondere Faszination aus. Er war Inbegriff für Reinheit, Klarheit und Exaktheit. Ihm wurden veredelnde Wirkung und erlösende Kraft zugesprochen. Seine Durchsichtigkeit symbolisierte Entgrenzung des Raumes und Ausweitung ins Kosmische.

Der Kristall stand auch für die »mystische Einheit aus Geist und Stoff«¹ und wurde für manche Künstler zum Sinnbild für den »Geist der Gotik«.² Die gelungene Verkörperung dieser Vorstellung sahen sie in der gotischen Kathedrale. Durch die grossen Flächen ihrer farbigen Glasfenster wurde die geschlossene Struktur der Wand aufgebrochen und den Räumen ein diaphaner Charakter verliehen. Diese Besonderheit wurde für viele Expressionisten zu einem wichtigen Impuls für die eigene Arbeit. Zudem sahen sie in der Kathedrale das Ideal des Gesamtkunstwerkes verwirklicht, das Taut, Behne und das Bauhaus als Zusammenarbeit verschiedenster Künste im Dienste der Gemeinschaft interpretierten.

Die Begeisterung für das Kristalline teilten die bildenden Künstler mit dem Dichter Paul Scheerbart, der in seinen Werken³ die Vision einer neuen Architektur beschwor. Gläserne Häuser, diamantene Gebirgsbebauungen und Kristallsterne sollten die Moral positiv beeinflussen und einen neuen guten Menschen hervorbringen. Der Architekten- und Kritikerkreis um Bruno Taut war von diesen Vorstellungen und den Möglichkeiten der neuen Glasarchitektur — mit dem Baumaterial Glas wurde das Kristalline evoziert — eingenommen. Scheerbarts Schriften wurden intensiv rezipiert und noch nach dem Tod des Dichters schwärmte Taut: »Paul Scheerbart! [...] Du wusstest allein, was Bauen heisst. Du lebstest in den Funkelpalästen und Strahlendomen und zwischen kantig-gläsernen getürmten Riesenbauten. Architekten! hier ist eure Welt.«⁴

Nicht nur über das Material, sondern auch über Form und Struktur wurde das Kristalline zitiert, wie zum Beispiel bei Peter Behrens' Glaskuppeln im Technischen Verwaltungsgebäude der Hoechst AG. Zudem konnte der Kristall mit der Bildstruktur identisch sein, ohne mit dem Sujet übereinzustimmen.⁵ Dabei verwandelte der Künstler das Gesehene in ein geometrisches, geordnetes Gebilde,

das als Metapher der Kristallisation gelesen werden kann. Der chemische Prozess, in dem sich aus Flüssigkeiten oder amorphen Substanzen Kristalle formen, wurde auf die künstlerische Produktion übertragen. Beispiel dafür sind Bilder von Lyonel Feininger, deren formaler Aufbau von den Zeitgenossen als kristallin wahrgenommen und als eine Art deutscher Kubismus verstanden wurde.

So, wie sich die Malerei zunehmend von der Naturimitation befreite, wollte sich die expressionistische Architektur vom Gebrauchszweck lösen und analog zur abstrakten Linie und autonomen Farbe zum reinen Ausdruck werden.⁶ Dass die adäquate Formel dafür im Kristall liege, betonte Worringer bereits 1908: »[...] der Abstraktionsdrang [findet] seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.«⁷

Was von den Künstlern als kristallin interpretiert wurde, konnte von der Beschaffenheit und der Gestalt des Kristalls weit entfernt sein. Die Spannweite im Umgang mit dem Kristallinen bei Taut, Behrens oder Feininger ist — wie die nachfolgenden Beispiele zeigen — gross. Im Sinnbild des Kristalls drückte sich aber ihre Sehnsucht nach einer neuen, geistigen Kunst aus, ebenso wie der Wunsch, an die gotische Kunst anzuschliessen.

Karin Plaschy, Uschi Raymann, Linda Schädler

- 1 Prange, Regine, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Diss. Freie Univ. Berlin, (Studien zur Kunstgeschichte 63), Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 40.
- 2 Regine Prange führt die Kristallbegeisterung der Expressionisten unter anderem auf das romantische Motiv der kristallinen Gotik zurück. Als Beispiel nennt sie die »gemalten Visionen transparenter gotischer Dome« von Caspar David Friedrich. Prange 1991 (wie Anm. 1), S. 346; siehe auch Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975.
- 3 Scheerbarts Hauptwerke sind: »Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman«, 1900; »Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman«, 1906; »Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman«, 1913; »Die Glasarchitektur«, 1914; »Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss. Ein Damenroman«, 1914.
- 4 Taut, Bruno, *Ex oriente lux. Aufruf an die Architekten*, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 2, 1919, S. 16.
- 5 Siehe Prange 1991 (wie Anm. 1), S. 39–40.
- 6 Ebd., S. 43.
- 7 Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Amsterdam 1996 (Erstausg. 1908), S. 37.

»Der Gotische Dom ist das Präludium der Glasarchitektur«¹ — Gotik-Rezeption bei Bruno Taut von 1914 bis 1921

Bruno Tauts Engagement für sozialen Wohnungsbau wurde in den Kriegsjahren aufgrund mangelnder Aufträge jäh gebremst. Bis zu seiner Wahl zum Stadtbaurat von Magdeburg im Jahre 1921 setzte er sich daher vor allem theoretisch mit dem Bauen auseinander. Er verfasste Schriften und Artikel zu Architektur und Städteplanung, initiierte den Briefwechsel »Die Gläserne Kette«² und skizzierte Architekturphantasien. Geprägt ist diese so genannte expressionistische Phase³ von einer starken Rückbesinnung auf die Gotik, die zu einer neuartigen kristallinen Architektur weiterentwickelt wurde. Dabei setzte Taut auf die Materialien Glas, Eisen und Beton,⁴ durch die seiner Ansicht nach eine mindestens ebenso wertvolle Architektur wie in der Gotik geschaffen werden konnte. Sein Ausspruch — »Der Gotische Dom ist das Präludium der Glasarchitektur«⁵ — ist denn auch in diesem Sinne zu verstehen.

In seinen zahlreichen Schriften und Entwürfen setzte sich Taut mit missionarischem Eifer für Umwälzungen in der Kunst ein und strebte eine neue Architektur an, die mit der Gotik sinnverwandt sein sollte. An der mittelalterlichen Kunst interessierten ihn insbesondere die Kathedralen mit ihren mystisch leuchtenden Glasfenstern und der scheinbar mühelosen Auflösung der Materie. Gleichzeitig zeigte er sich von der damaligen gemeinschaftlichen Arbeitsweise der Kunstschaffenden fasziniert: »Die gotische Kathedrale umfasst [...] alle Künstler, die von einer wundervollen Einheit erfüllt waren und in dem Architekturgebilde des Domes den klingenden Gesamtrhythmus fanden.«⁶ Für die neu aufkeimende Kunst schwebte Taut vor, den alten Bund der Architektur mit der Plastik und der Malerei zu erneuern, wobei der Baukunst als Mutter aller Künste die Führungsrolle zukommen sollte.

Die Stadtkrone

Auch in der Städteplanung orientiert sich Taut am Mittelalter. In seiner Publikation »Die Stadtkrone«⁷ aus dem Jahre 1919 lobte er die alten Siedlungen, über denen eine Stadtkrone⁸ thront. Taut begriff

sie als gewachsene Organismen, die von Religiosität beseelt sind: »Treu, rein und ungetrübt ist der Spiegel des alten Stadtbildes. Die grossartigsten Bauten gehören dem höchsten Gedanken: Glaube, Gott, Religion. Das Gotteshaus beherrscht jedes Dorf, jede kleine Stadt, und die Kathedrale thront mächtig über der grossen Stadt, ganz anders, als wir es heute noch bei dem über den alten Plan hinausgegangenen Stadtbilde mit den Mietskasernen empfinden.«⁹

Durch die wirtschaftlichen Veränderungen hätten, so Taut, die Städte ihr Zentrum verloren und seien zu Rümpfen ohne Kopf geworden. Daher sollten künftig wieder zentrale Gebäude den Siedlungsbau prägen: »Es muss auch heute wie beim alten Stadtbilde sein, dass das Höchste, die Krone, sich im religiösen Bauwerk verkörpert.«¹⁰ Eine Stadtkrone mit einer gläsernen Kuppel »wie ein glitzernder Diamant«¹¹ sollte den Menschen Raum für Einkehr bieten. Eine derartige Stadtkrone konnte Bruno Taut nie verwirklichen. Sie blieb — wie die meisten anderen Projekte zwischen 1914 und 1921 — eine Idee.¹² Die Realisierbarkeit von Bauten war in dieser Phase jedoch zweitrangig, denn Taut war überzeugt, dass es angemessener sei, mittels Architekturphantasien neue Ausdrucksformen zu finden: »Ehrlich gesagt: es ist ganz gut, dass heute nicht »gebaut« wird. So können die Dinge reifen, wir sammeln Kraft [...]. Seien wir mit Bewusstsein »imaginäre Architekten! Wir glauben, dass erst eine völlige Umwälzung uns zum Werk führen kann [...].«¹³

Alpine Architektur

Im Jahre 1919 entstand ein weiteres imaginäres Projekt, »Alpine Architektur«¹⁴, eine mit Texten versehene Bilderfolge von dreissig kolorierten Zeichnungen und Aquarellen: Kristalline farbige Glasarchitektur überzieht das Alpengebiet und, auf den letzten Blättern, das Weltall selbst. Wie in Tauts übrigen Architekturskizzen der expressionistischen Phase kommen auch hier Fragmente gotischer Formen vor. So zeigt beispielsweise das Blatt mit der



Abb. 1: Bruno Taut, »Alpine Architektur«, 1919, Blatt 19, Die Monte-Rosa-Bebauung.

»Monte-Rosa-Bebauung« (Abb. 1) eine lose Zusammenstellung von gotischen Spitzbögen mit angedeutetem Dreipass.¹⁵ Die einzelnen gläsernen Bauwerke sind derart aufgesplittert, dass sie nicht mehr Räume im herkömmlichen Sinne bilden. Taut weist auf Blatt 5 »Über dem Wolkenmeer« auf dieses Phänomen hin: »[...] Architektur des Gerüsts, des ins All geöffneten Raumes. Architektur und Haus sind nicht untrennbare Begriffe.«¹⁶ Hier hat Architektur nicht mehr die Aufgabe, Obdach zu gewähren, sondern ist zweckfrei geworden. Durch die Auflösung der Räume wird sie abstrahiert. Laut Prange ist die Bilderreihe zunehmend von einer »Vergeistigung und Entmaterialisierung«¹⁷ durchdrungen, wobei man sogar von einer Vergeistigung im doppelten Sinne sprechen kann: Einerseits lösen sich die Bauten immer mehr auf und werden zu zweckfreien phantastischen Gebilden, andererseits befinden sie sich an immer entrückteren Orten der Welt und im Kosmos.

Der Weltbaumeister

Eine Verbindung zum Kosmos kommt auch in Tauts Projekt »Der Weltbaumeister«¹⁸ von 1920 zum Ausdruck (Abb. 2). Dieses Architekturschauspiel für symphonische Musik in 28 Bildern, das allerdings nie aufgeführt worden ist, zeigt in szenischen Abfolgen, wie eine gotische Kathedrale in die Bühne hineinwächst, sich entfaltet und schliesslich zerbricht. Sie zerfällt in ihre Atome und geht im Weltall auf. Nach diesem Prozess entsteht ein neues Gebäude: ein leuchtendes Kristallhaus (Abb. 3). Nachdem der Bau eine Einheit mit der Nacht und dem Weltall eingegangen ist, schliesst der Vorhang. In diesem Schauspiel hat die Architektur ihre Funktion als Kulisse verloren und wird zur Hauptfigur der Aufführung. Sie verändert sich wie ein Organismus, löst sich auf und formiert sich neu. Dabei erscheint das Kristallhaus in direkter Nachfolge der mittelalterlichen Kathedrale, wodurch die übrige Baukunst, die in dem Zeitraum zwischen der Gotik und der Tautschen Glasarchitektur entstand, ausgeschlossen wird. Diese Entwicklungslinie impliziert, dass die übersprungenen Epochen vernachlässigbar sind, womit sich Taut indirekt gegen all jene Strömungen wendet, die an die klassische Antike anknüpfen. Gerade in der hier postulierten »Seelenwanderung« von der Gotik zur Kristallarchitektur wird deutlich, dass Taut viele seiner Anliegen – wie beispielsweise die aufwärtsstrebenden Bauten, die Gerüstarchitektur, das Gesamtkunstwerk und die von Stadtkronen überragten Siedlungen – in der mittelalterlichen Kathedrankunst begründet sah.

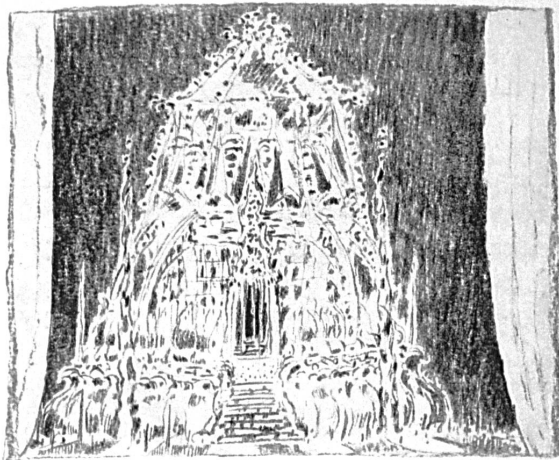
Das Glashaus

Konkretisiert hatte Taut seine Vorstellungen vom neuen Bauen nur im Glashaus für die Kölner Werkbundausstellung von 1914, einem Reklamepavillon für die Glasindustrie (Abb. 4). Anleihen aus der Gotik werden bereits auf formaler Ebene deutlich. So wird bei der



zerbricht – aber im Spiel lösen sich die Formen ~ ~ ~ ~

Abb. 2: Bruno Taut, »Der Weltbaumeister«, 1920, Blatt 8, Zersplitterndes Bauwerk.



– Das leuchtende Kristallhaus – in abendlich roten Bühnenlicht –

Abb. 3: Bruno Taut, »Der Weltbaumeister«, 1920, Blatt 24, Das leuchtende Kristallhaus.

bunten Glaskuppel auf festes Mauerwerk verzichtet, wodurch die Wölbung einen ausgeprägt kristallinen Charakter erhält und wie ein riesiges, abstrahiertes Masswerkfenster wirkt. Zudem hat der Umriss der Glaskuppel die Gestalt eines gotischen Spitzbogens. Diese sich zum Himmel verjüngende Form betont das Aufwärtsstrebende, genauso wie die farbigen, gegen oben heller werdenden Glasflächen. Auch auf funktionaler Ebene wird die Aufwärtsbewegung aufgenommen. Der einzige Weg durch das Glashaus führte die Besuchenden ins obere Stockwerk in den Kuppelsaal. Mit dem Aufstieg verschloss sich allmählich der Blick nach aussen, bis das Publikum von der farbigen, lichtdurchfluteten Kuppel umgeben war. Der Weg führte weiter in den Kaskadenraum, wo Wasser über mit Glasperlen bestückte Stufen hinabsprudelte.¹⁹ Die Rauminszenierung und die auf Effekte zielende Innenarchitektur überwältigten das damalige Publikum so sehr, dass es die aufgestellten Vitrinen zu betrachten vergass.²⁰ Auch die zeitgenössische Berichterstattung thematisierte vor allem den expressiven Gehalt des Baus und seine Wirkung und vernachlässigte faktische Einzelheiten zu Konstruktion und Baumaterial weitgehend.²¹ So schrieb zum Beispiel Adolf Behne 1914: »Die Philister schütteln den Kopf und wissen nicht, ob sie über einen guten Witz lachen oder über ein ernstes Problem tiefsinnig werden sollen. »Erklärungen« werden sie nicht befriedigen. Gebaut ist das Glashaus für die anderen, die keine Erklärungen brauchen, die von der hinreissenden Schönheit des Kuppelraumes beglückt, von der rührenden Reinheit der Treppenwandungen ergriffen werden können. Für sie ist das Glashaus ein unvergessliches Erlebnis.«²²

Selbst Taut verwies darauf, dass er mit dem Glashaus »ein Gewand für die Seele«²³ bauen wollte und sein Dichterfreund Paul Scheerbart bemerkte in einem Artikel zu Tauts Bau: »Die Glasarchitektur strebt naturgemäss kathedralenmässige Wirkungen an, weshalb nach meiner Meinung von ihr auch ethische Wirkungen ausgehen dürften.«²⁴ Taut liess die Idee des Gesamtkunstwerks »Kathedrale« in seinem Ausstellungspavillon aufleben. So statteten verschiedene Kunschtchaffende den Kaskadenraum mit Glasbildern aus, was als Anspielung auf die transluziden Wände der Kathedralgotik gelesen werden kann. Zudem dichtete Paul Scheerbart sechs Glashausprüche, die an prominenter Lage am Fries angebracht waren. Hier drei Beispiele:

»Das bunte Glas, zerstört den Hass.«

»Das Glas bringt uns die neue Zeit; Backsteinkultur tut uns nur leid.«

»Das Licht will durch das ganze All; und ist lebendig im Kristall.«²⁵

Diese ernst gemeinten und zugleich überspitzten, ironischen Verse propagierten das Baumaterial, das Scheerbart in seinem 1914 publizierten Buch »Glasarchitektur« gewürdigt hatte. In diesem Werk zeigte er auf, dass im neuen Bauen die Aussenwände vollständig in farbiges Glas aufzulösen und die sichtbaren konstruktiven Teile durch eine Ummantelung mit gläsernen Leuchtflächen zu entmaterialisieren seien. Wie Junghanns pointiert formuliert,

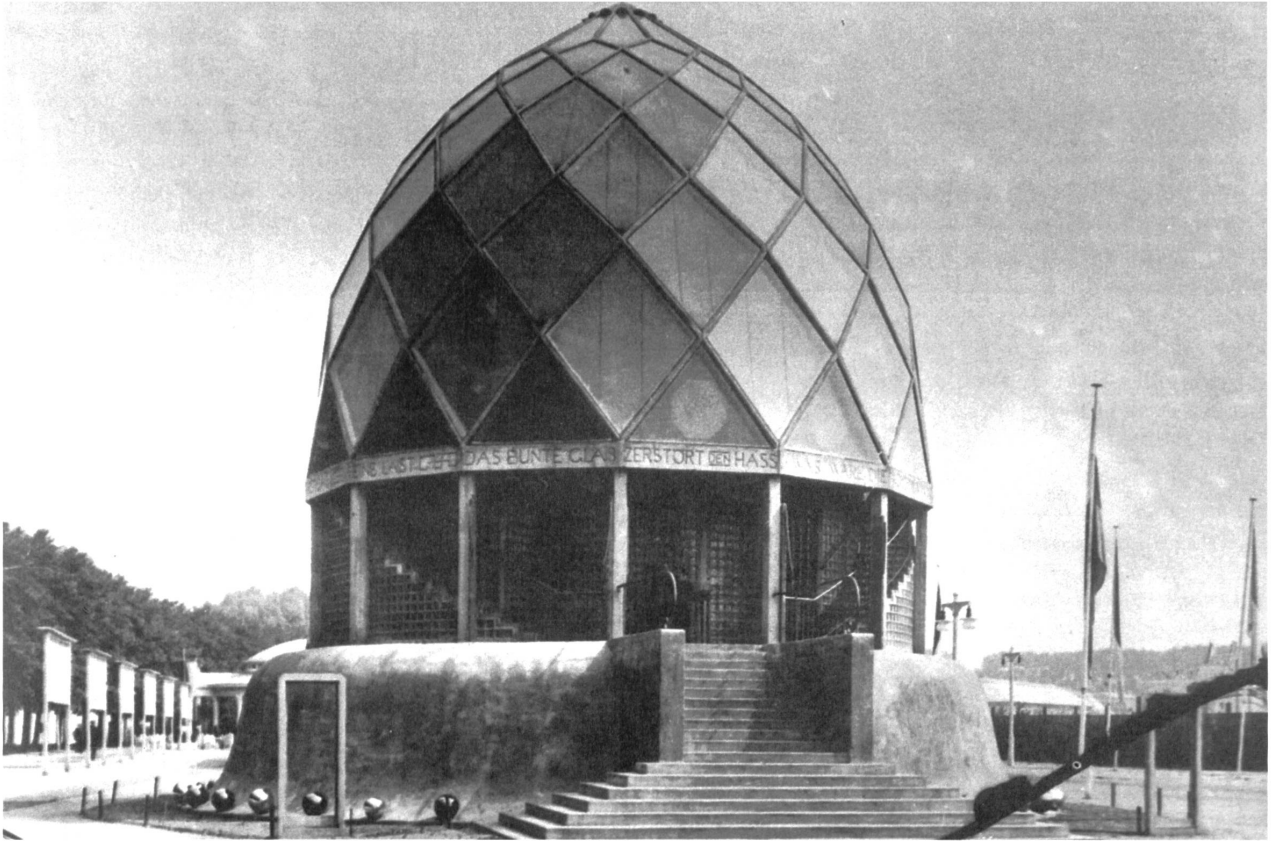


Abb. 4: Bruno Taut, »Das Glashaus«, Pavillon des Luxifer-Prismen-Syndikats auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Köln 1914, Aussenaufnahme (zeitgenössisches Foto).

schuf Taut mit dem Glaspavillon einen »Werbepavillon für die Scheerbartschen Ideen«.²⁶ Der Dichter und der Architekt teilten ihre Vorliebe für das Baumaterial Glas.²⁷ Die beiden tauschten ihre Ideen aus und verfolgten gemeinsam das Ziel, eine neue Kristallarchitektur zu entwerfen. Ihre Verbundenheit drückten sie auch dadurch aus, dass sie sich gegenseitig ihre Werke widmeten – Taut sein Glashaus und Scheerbart sein Buch »Glasarchitektur«.

Entgrenzung und Auflösung

»Auflösung! ... Das ist das grosse Thema in Tauts Schaffen. [...] So fest und dauerhaft also seine Häuser auf der Erde stehen, [...] ihre Sehnsucht ist stets im Himmel, wie in den Wunderbauten Indiens und in den gotischen Kathedralen.«²⁸

So charakterisierte 1919 Behne Tauts Werk. Tatsächlich entwarf Taut zwischen 1914 und 1921 gläserne Hüllen, die durch das

Baumaterial schwerelos und entstofflicht wirkten. Zudem kombinierte er oft einige wenige – meist gotisch inspirierte – Architekturfragmente so lose miteinander, dass keine geschlossenen Räume mehr daraus entstanden: Die Gesamthülle war aufgelöst. Damit weitete Taut den Raumbegriff aus und weichte die Grenze zwischen Kunst- und Naturbereich auf. Auch die Raumerfahrung trennte er vollständig von den Funktionen des Baus und rückte die Wahrnehmung klar ins Zentrum. Durch diese Entgrenzung und Zweckbefreiung wurde die Architektur zum »reinen Ausdruck«²⁹ und damit abstrakt. Das Kristalline schien mit seiner durchsichtigen und geometrischen Form prädestiniert dafür, die Baukunst von den Zwängen der »Backsteinkultur«³⁰ mitsamt ihren Funktionsansprüchen zu befreien. Nicht nur die Architektur, sondern die gesamte bildende Kunst war laut Taut von diesem Formprinzip durchdrungen: »Es geht eine geheime Architektur durch alle diese Werke und hält sie zusammen. In ähnlichem Sinne wie es zu den Zeiten der Gotik sich vollzogen hat.«³¹

- 1 Taut, Bruno, Frontblatt Glashausprospekt 1914, in: Thiekötter, Angelika u. a., *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus*, Basel 1993, S. 67.
- 2 Dabei handelt es sich um einen rund ein Jahr währenden schriftlichen Austausch zwischen Kunstschaffenden. Die insgesamt dreizehn Mitglieder der »Gläsernen Kette« zeichneten unter einem selbst gewählten Pseudonym ihre Ideen auf und liessen sie den übrigen zukommen. Teilweise sind die meist mit Skizzen illustrierten Beiträge in der Zeitschrift »Frühlicht« erschienen, die Bruno Taut damals herausgab, ansonsten waren sie nur für die Korrespondenzteilnehmer bestimmt. Siehe Whyte, Iain Boyd/Schneider, Romana (Hrsg.), *Die Gläserne Kette*, (Korrespondenzen 10), Stuttgart 1996.
- 3 Sein Freund Adolf Behne nannte ihn als Erster einen »expressionistischen Architekten«; Behne, Adolf, *Bruno Taut*, in: Zeitschrift Pan 3, 1912/13, Nr. 23, S. 538–540.
- 4 Taut, Bruno, *Eine Notwendigkeit*, in: Der Sturm 4, 1914, S. 174–175.
- 5 Taut 1914 (wie Anm. 1), S. 67. Tauts Freund Paul Scheerbart benutzt in seinem Buch »Glasarchitektur« von 1914 eine ganz ähnliche Wendung: »Es wäre nötig, hier zu betonen, dass die ganze Glasarchitektur von den gotischen Domen ausgeht. Ohne diese wäre die Glasarchitektur garnicht [sic!] denkbar; der gotische Dom ist ihr Präludium.« Scheerbart, Paul, *Glasarchitektur & Glashausbrieft*, München 1986, S. 73.
- 6 Taut 1914 (wie Anm. 4), S. 174.
- 7 Taut, Bruno, *Die Stadtkrone*, mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron und Adolf Behne, Jena 1919.
- 8 Bereits bei Bruno Tauts Reklamepavillon für die Kölner Werkbundausstellung von 1914, dem Glashaus, sind die Prismen derart angeordnet, dass in der untersten Reihe Dreiecke entstehen, die eine Art Krone bilden. Der Begriff »Stadtkrone« ist also durchaus auch wörtlich zu nehmen.
- 9 Taut 1919 (wie Anm. 7), S. 53.
- 10 Ebd., S. 58.
- 11 Ebd., S. 69.
- 12 Nur zwei Projekte führte Taut zwischen 1914 und 1921 aus: Das Ledigenheim von 1919 für die Siedlung Lindenhof in Berlin, das aber keine Glasarchitektur war, sowie das Glashaus von 1914 mit seiner gläsernen Kuppel, das jedoch als Ausstellungspavillon ephemeren Charakter hatte.
- 13 Aus Tauts erstem Brief an die »Gläserne Kette« 1920, in: Whyte/Schneider 1996 (wie Anm. 2), S. 25.
- 14 Taut, Bruno, *Alpine Architektur*, Hagen 1919, in: Speidel, Manfred, Bruno Taut. Retrospektive. Natur und Fantasie 1880–1938, Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum und Technik Museum Magdeburg, 1995, S. 164–171.
- 15 Tauts bekanntes Motiv der Stadtkrone klingt auch hier wieder an, handelt es sich doch gerade bei diesem Beispiel um ein Gebäude, das an herausragender Stelle zu errichten wäre. Die Glasglocke in ihrem Zentrum erinnert zudem an frühere Kuppeln Tauts, wie zum Beispiel an diejenige des Glashauses. Taut 1919 (wie Anm. 14), S. 166.
- 17 Prange, Regine, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Diss. Freie Univ. Berlin, (Studien zur Kunstgeschichte 63), Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 121.
- 18 Taut, Bruno, *Der Weltbaumeister*, Hagen 1920, in: Speidel 1995 (wie Anm. 14), S. 172–175.
- 19 Die Form der Kuppel sowie der Bach im Kaskadenraum erinnern an orientalische Architektur. Taut lobte diese und steht damit in derselben Tradition wie beispielsweise Wilhelm Worringer und Adolf Behne.
- 20 Siehe Junghanns, Kurt, *Bruno Taut. 1880–1938*, (Deutsche Bauakademie. Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur), Berlin 1970, S. 26.
- 21 Siehe Thiekötter, Angelika/Saalfeld, Detlef, *Zur farblichen Rekonstruktion von Bruno Tauts Glashaus Köln 1914 im Modell Massstab 1 : 20*, Werkbund-Archiv Berlin, in: Speidel 1995 (wie Anm. 14), S. 137; Prange 1991 (wie Anm. 17), S. 82.
- 22 Behne, Adolf, Die Kölner Werkbundausstellung, in: Die Gegenwart 86, 1914, S. 501–506; wiederabgedruckt in: Ochs, Haila (Hrsg.), *Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946*, Basel/Berlin/Boston 1994, S. 29–36, hier S. 34.
- 23 Taut, Bruno, *Glaserzeugung und Glasbau*, in: Qualität I, 1920, Heft 1/2, S. 9–14, hier S. 14.
- 24 Scheerbart, Paul, *Glashäuser. Bruno Tauts Glaspalast auf der Werkbund-Ausstellung in Köln*, in: Technische Monatshefte 4, 1914, Heft 4, S. 105–107; wiederabgedruckt in: Scheerbart, Paul, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Uli Kohnle, Bd. 10: *Theoretische Schriften 2*, Bellheim 1996, S. 693–700, hier S. 699.
- 25 Scheerbart; zitiert nach: Thiekötter 1993 (wie Anm. 1), S. 167.
- 26 Junghanns 1970 (wie Anm. 20), S. 26.
- 27 Neben Paul Scheerbart teilte auch Tauts Freund Adolf Behne die Faszination für diesen Baustoff. Behne, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst*, München 1918, S. 55.
- 28 Behne, Adolf, *Bruno Taut*, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, April-Heft 2, 1919, S. 13–15; wiederabgedruckt in: Ochs 1994 (wie Anm. 22), S. 55–59, hier S. 56.
- 29 Prange 1991 (wie Anm. 17), S. 43.
- 30 Thiekötter 1993 (wie Anm. 1), S. 167.
- 31 Taut 1914 (wie Anm. 1), S. 174. Mit dem Ausdruck »geheime Architektur« verweist Taut auf den Begriff der »geheimen Gotik«, mit dem Worringer eine überzeitliche Gotik zu beschreiben suchte.

Fotonachweis

Speidel 1995 (wie Anm. 14), S. 169, 173, 175, 129: 1, 2, 3, 4.

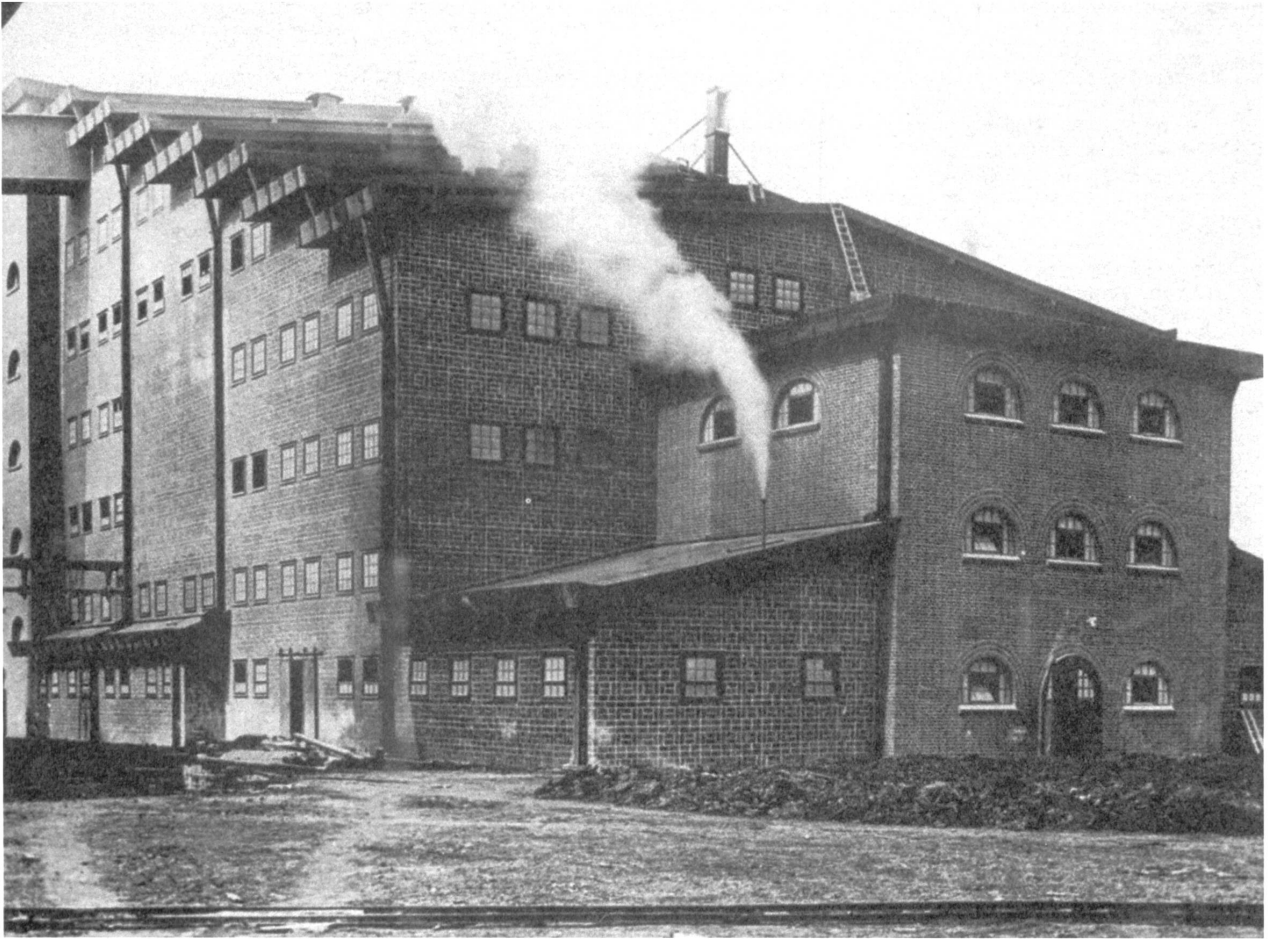


Abb. 1: Hans Poelzig, Luban, Chemische Industrie Milch & Co, Superphosphatanlage, Prüsswandkonstruktion, 1911–12.

Die Gotik und der moderne Zweckbau: Hans Poelzig und Peter Behrens

Hans Poelzig¹

Hans Poelzig war ein undogmatischer Architekt, der seine verschiedenen Bauvorhaben mit einem breiten Spektrum formaler Mittel anging. Er hatte sein Architekturstudium in den späten 80er und frühen 90er Jahren des 19. Jahrhunderts an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg absolviert, wo der Architekt, Ingenieur und Kunsthistoriker Carl Schäfer mittelalterliche Baukunst lehrte. In der Tradition von Viollet-le-Duc betonte er den Zusammenhang von Form und Konstruktion.² Die Form sollte nicht unmotiviert nachgeahmt werden, sondern aus der Konstruktion entstehen, die ihrerseits durch den Inhalt bestimmt wurde. Poelzig bezeichnete Schäfer später als seinen stärksten und interessantesten Lehrer: »Die Jugend war es satt, antikische oder Renaissance-Formen irgendwelchen Konstruktionen zu applizieren; Schäfer lehrte mit der Form die Konstruktion des mittelalterlichen Stein- und Holzbaues – er zeigte den untrennbaren Zusammenhang von Form und Konstruktion.«³ Nicht nur Form und Konstruktion, auch Kunst und Handwerk gehörten für Poelzig zusammen, was er als Mitglied und als Vorsitzender (1919–21) des deutschen Werkbundes propagierte. Dabei sah er – wie Walter Gropius – die mittelalterlichen Dombauhütten als Vorbild an. Insbesondere der Kunsterziehung sollte eine handwerkliche Basis, eine praxisnahe Ausbildung, im Sinne der mittelalterlichen Lehre, ermöglicht werden. »Unter Handwerk«, meinte Poelzig, »will ich hierbei etwas ganz und gar Geistiges verstanden wissen, eine seelische Grundstimmung, nicht die technische Vollendung in irgendeinem gewerblichen Zweig.«⁴

In einem 1911 veröffentlichten Aufsatz erläuterte Poelzig, der Reformwille der Architektur artikuliere sich vor allem in der Industriearchitektur, weil diese fast voraussetzungslos sei und die neue Zeit nach ihren eigenen Gesetzen neue Formen entwickle. Der Stil der Zukunft bestehe nicht aus der schematischen Anwendung überlieferter Formen, sondern in der Ausbildung von Bauten, deren Form auf den erweiterten Konstruktionsmöglichkeiten beruhen.⁵

An der chemischen Fabrik Milch & Co in Luban, die Poelzig 1911/12 baute, zeigt sich diese Auffassung deutlich (Abb. 1 und 2). Der Auftrag umfasste mehrere Produktionsstätten, Lagerhallen und Direktionsgebäude, zudem Werkstätten, ein Kasino und eine kleine Arbeitersiedlung.

Poelzig richtete sich in der Anordnung der Gebäude nach dem Produktionsablauf und reduzierte die Baukörper auf die notwendigsten stereometrischen Formen. Die Proportionen der Gebäude und die Fassadengestaltung richteten sich nach den Einbauten im Inneren. Massives, tragendes Mauerwerk wurde nur dort eingesetzt, wo es unbedingt erforderlich war. Die übrigen Fassadenpartien wurden in einer Leichtbauweise ausgeführt, dem so genannten Prüss-Mauerwerk⁶. Die Fassade gliederte der Architekt durch Rundbogenelemente, die an römische Thermenfenster oder Arkaden denken lassen. Die Treppengiebel erinnern an spätgotische deutsche Profanbauten; zudem sind die Wände wie bei gotischen Kathedralen durch Strebepfeiler verstärkt. Poelzigs Art, Elemente mittelalterlicher Baukunst in die moderne Architektur einzubinden, fand bei seinen Zeitgenossen grossen Anklang: Behne nannte ihn einen »Kämpfer des neuen Bauens«;⁷ Karl Scheffler verwendete in »Der Geist der Gotik« (1917) die Anlage in Luban als vorbildhafte Illustration, denn, so Scheffler, »gotisch ist das Ingenieurhafte der neuen Baukunst«.⁸

Das bekannteste Gebäude von Hans Poelzig und eines der wenigen ausgeführten Werke der deutschen expressionistischen Architektur ist das grosse Schauspielhaus in Berlin von 1919 (Abb. 3). Ursprünglich von Friedrich Hitzig als erste Grossmarkthalle Berlins (1865–67) nach Pariser Vorbild errichtet, wurde das zweigeschossige, fünfschiffige Gebäude mehrmals umgebaut und als Theater und Zirkus benutzt. Als Karl Scheffler Max Reinhardt und Hans Poelzig 1918 miteinander bekannt machte, hatten sich bereits vier Architekten daran versucht, den alten Zirkus Schumann in eine riesige Amphitheater-ähnliche Volksbühne nach den Vorstellungen Max Reinhardts zu verwandeln.⁹ Die Konzeption des Aussenbaus, die Poelzig auf einer Papierserviette entworfen haben soll, zeigt

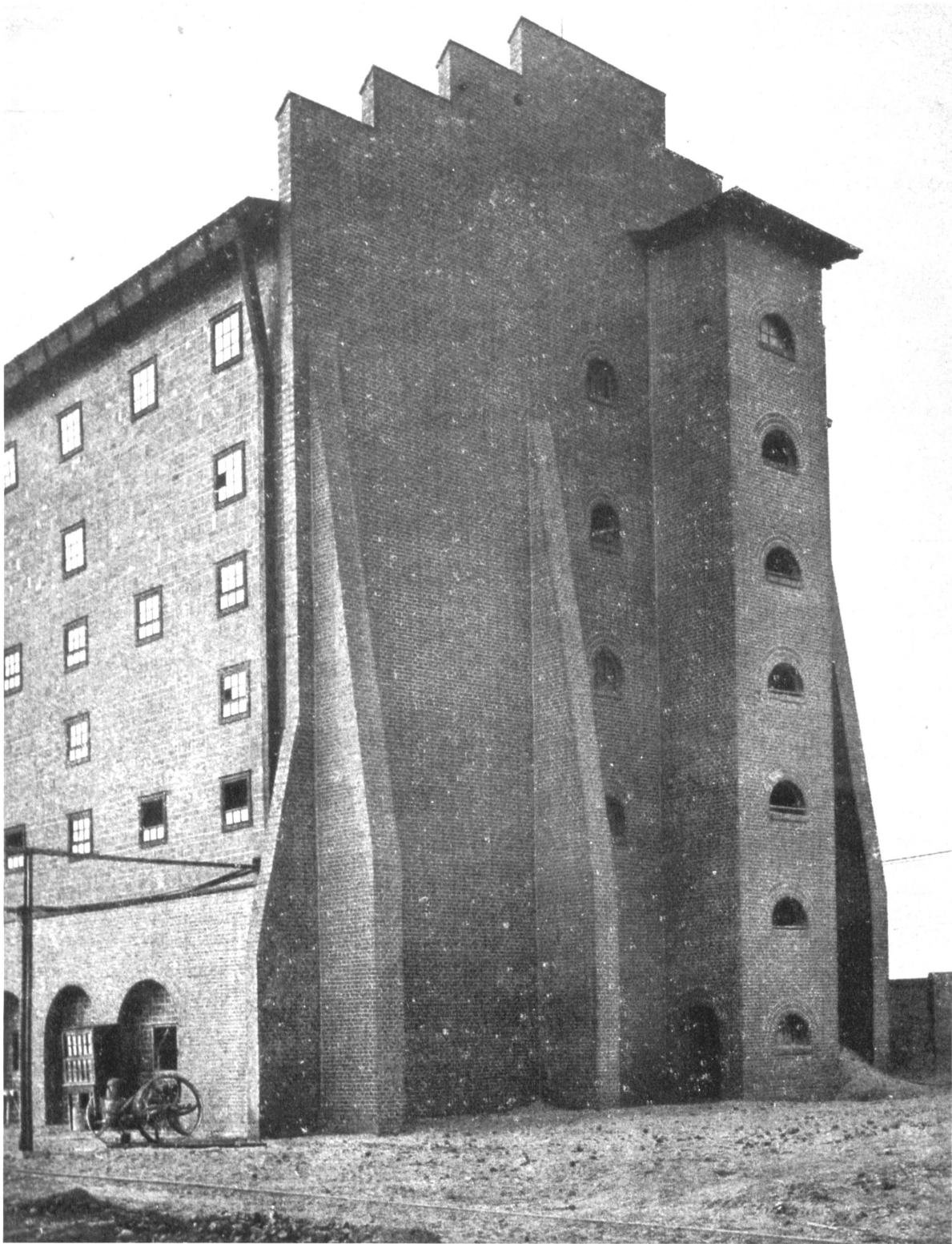


Abb. 2: Hans Poelzig, Luban, Chemische Industrie Milch & Co, 1911–12.

einen kompakten, in Kuben gestaffelten Baukörper mit breiten Giebelfronten, gegliedert durch dicht gereihte, rundbogig verbundene Lisenen. Der ganze Bau war burgunderrot verputzt und stach aus der einheitlich grauen Front der umliegenden Gebäude hervor. Trotzdem war die Gesamtwirkung eher nüchtern und erinnerte Scheffler an die alten preussischen Kasernen der Umgebung.¹⁰

Ganz anders präsentierte sich der Innenraum. Mit Mitteln aus der Bühnenbildnerei verwandelten Poelzig und seine spätere Frau Marlene Moeschke den Raum in eine Märchenwelt. Das Publikum wurde in einem magisch leuchtenden Palmenhain empfangen und gelangte durch höhlenartige, gewundene Gänge, die von Parabolspiegeln indirekt beleuchtet wurden, zu den Garderobenkojen. Das Foyer war durch eine Reihe von Lichtsäulen gegliedert, unter ihnen die so genannte »grosse Lichtsäule«, eine »versteinerte, gelbrot schimmernde Fontäne«, die den Raum in ein geheimnisvolles bengalisches Licht tauchte. Der Höhepunkt war die Kuppel des Hauptsaals, der wie eine riesige Höhle mit tausenden von Stalaktiten wirkte und an marokkanische Palastarchitektur oder an die Cappella Palatina in Palermo denken liess. Scheffler meinte dazu, allerdings nicht sehr begeistert: »Auch die Architektur spielt hier Theater, hier ist nun wirklich alles, vom ersten bis zum letzten, Schein. Dieser kolossale, massiv erscheinende und monumental wirkende Bau ist eine glänzende Kulisse, ist eine einzige komplizierte, kunstvolle Baumaskе aus Rabitzputz. Alles, was zu wachsen, zu tragen, zu stützen und zu wölben scheint, wird getragen, gestützt, gewölbt: die ganze Masse hängt in alten Eisengerüsten. Das Ganze ist Drahtgeflecht mit Putz beworfen, in Putz modelliert und dann kühn mit Farben bestrichen.«¹¹

Obwohl der Bau sehr komplex erschien, beruhte er auf der einfachen Grundform des Rundbogens, der sowohl die Gliederung der Aussenwand bestimmte als auch die Raumeinheiten, die Gewölbeformen und die Innendekoration. Poelzig hatte diese Form gewählt, weil sie »sich am besten den alten eisernen Stützen, Streben und Bögen anpasste [...], die aus Gründen der Sicherheit nicht entfernt werden konnten und die zum Teil regellos in den Räumen standen«.¹² Auch die Form der Kuppel, die von den Berlinern bald »Tropfsteinhöhle« genannt wurde, führte er auf funktionale Gründe zurück. Da die Akustik bei einer glatten Kuppel unzureichend gewesen wäre, wurde sie in einer gestaffelten Form mit herunterhängenden Zapfen gestaltet, welche die Schallwellen zerstreuen sollten.

Die 1921 als Ausstellungspavillon für die Majolika-Manufaktur in Karlsruhe entworfene Kapelle sollte, wie Tauts Glaspavillon, mehr werden als nur eine Darstellung dessen, was mit dem jeweiligen Material möglich war (Abb. 4). Sie wurde nicht realisiert. In den verschiedenen Entwurfsskizzen setzt Poelzig in spielerischer Weise aus der Romantik stammende Vorstellungen um, welche die Gotik als gebaute Natur und die gotischen Kathedralen als Spross der Wälder beschrieben.¹³ Biraghi stellt die Entwürfe für die Majolika-Kapelle in die Tradition der Winterlandschaften mit Ruinen von Caspar David Friedrich und betrachtet die Wegkapelle für den Wanderer des

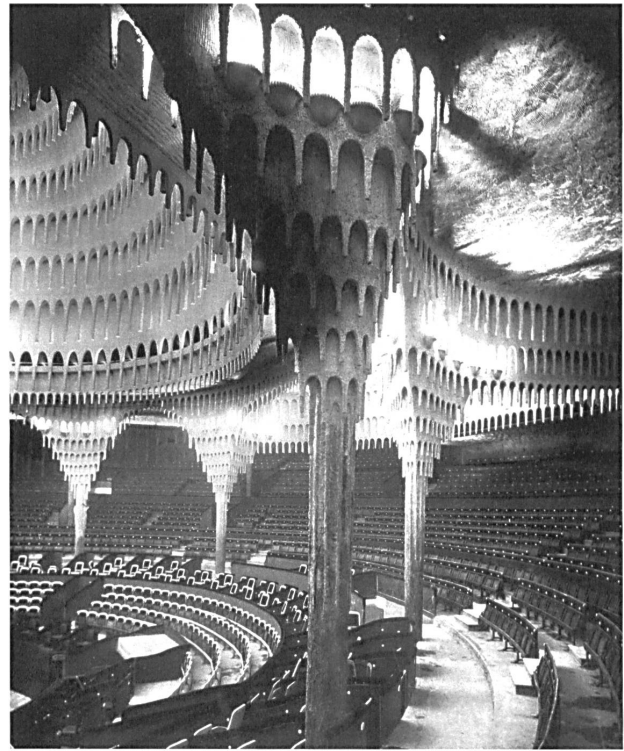


Abb. 3: Hans Poelzig, Berlin, Grosses Schauspielhaus, Zuschauerraum mit grosser Kuppel, 1919 (Foto Zander & Labisch).

20. Jahrhunderts als »Exodus dieser dunklen Zeit der gerade erst vergangenen Kriegsgrauen«.¹⁴ Der letzte Entwurf ist immer noch der Gotik verbunden, zeigt aber nicht mehr die verspielte, vegetabile Architektur, sondern harte kristalline Formen (Abb. 5).

Peter Behrens

Der heute vor allem als Architekt und Industriedesigner berühmte Peter Behrens (1868–1940) wollte ursprünglich Maler werden. Er war Mitbegründer der Münchner Sezession und beschäftigte sich ab 1897 mit Fragen der industriellen Formgebung. Zwischen 1907 und 1914 gehörte er zum künstlerischen Beirat der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), für die er 1909 die Turbinenhalle in Berlin Moabit aus den »modernen« Materialien Eisen, Beton und Glas entwarf. Das unter dem Namen »Kathedrale der Arbeit« berühmt gewordene Gebäude war wegweisend für die neue Sachlichkeit und ist noch heute eine Ikone der Industriearchitektur des beginnenden 20. Jahrhunderts. Nach dem Ersten Weltkrieg, der das Weltbild von Behrens nachhaltig erschüttert hatte, durchlief er zwischen 1917 und 1923 eine – wie Tilmann Buddensieg es nennt – »romantisch-expressionistische« Schaffensperiode, zu der auch die Bauten für Hoechst gehören.¹⁵ In seinem Aufsatz »Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme« schrieb Behrens 1920 zur künstlerischen Produktion der Vorkriegszeit: »[Sie] fand ihren adäquaten Ausdruck im Monumentalen und Dekorativen.« Für eine künftige Kunst der Nachkriegszeit sollte die »spirituelle Kunst früherer Zeiten und fremder Länder« wegweisend sein. In ihr hatte er »starke Zeichen der Verinnerlichung von rührender Einfachheit und primitiver Grösse« entdeckt.¹⁶

Als Baumaterial für das Technische Verwaltungsgebäude der Hoechst AG in Frankfurt am Main (1919–1924) benutzte Behrens vor allem Backstein, was die Gesamtwirkung des Gebäudes wesentlich beeinflusst und an die norddeutsche Backsteingotik denken lässt (Abb. 6). Mit dem wehrhaften Turm und der kleinen Brücke¹⁷ zitierte er mittelalterliche Formen, schuf aber insgesamt ein modernes funktionelles Gebäude, eines der wenigen, das tatsächlich verschiedene Kunstformen unter der Ägide der Architektur vereinen konnte. Die geometrischen Bodenmosaiken und die kristallförmigen Oberlichter der Kuppelhalle, die den Blick nach oben ziehen und zum Licht streben lassen, geben dem Gebäude einen eher sakralen als profanen Charakter. Dies wird durch die farbig glasierten, stalaktitenförmigen Backsteinpfeiler zusätzlich betont. Auch erinnern die nach oben hin kontinuierlich wachsenden Bündelpfeiler an die »Luftwurzelsarchitektur« gotischer Dome.¹⁸ Mit der Kristallform als Grundlage der Glaskuppeln nahm Behrens ein wichtiges Symbol der expressionistischen Kunst auf, das er schon Jahre früher, z. B. in einem Ex Libris um 1900, verwendet hatte (Abb. 7). Das Zusammenspiel zwischen Licht, Glaskuppeln und Mosaiken, die in verschiedenen Winkeln gegeneinander verdreht werden, bringt eine Bewegung ins Gebäude, eine zusätzliche

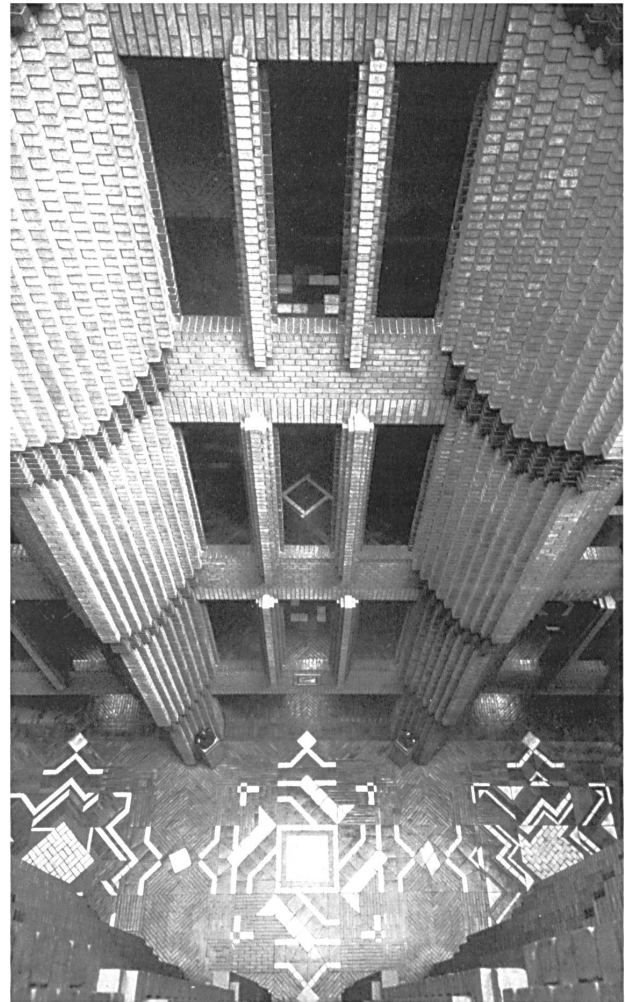


Abb. 6: Peter Behrens, Frankfurt, Technisches Verwaltungsgebäude der Hoechst AG, 1920–24.

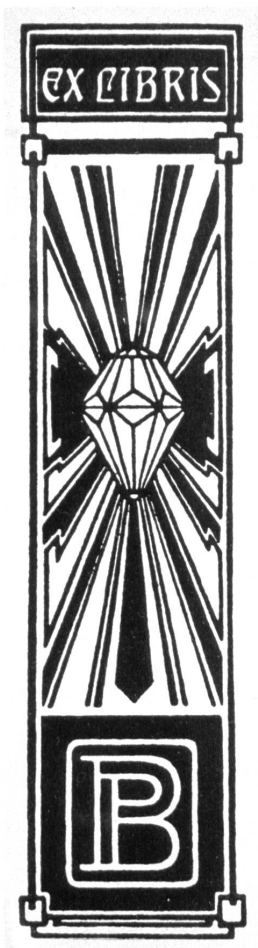


Abb. 7: Peter Behrens, Ex Libris, um 1900.

dynamische Facette.¹⁹ Um das Gesamtkunstwerk zu vervollständigen, befasste sich Behrens auch mit der Melodie der Glocken, die den Arbeiterinnen und Arbeitern Arbeits- und Pausenzeiten verkünden sollten. Buderath sieht in diesem Bauwerk von Peter Behrens die Verbindung der beiden »bestimmenden Architekturformeln seiner Zeit: ›form follows function‹ mit der ›Poesie der Form‹ (Frank Lloyd Wright)«. ²⁰

Während der Arbeit an der Hoechst AG baute Behrens 1922 für die Gewerbeschau in München einen Pavillon aus Ziegelsteinen, der den Namen »Dombauhütte« trug (Abb. 8). Es war ein kleines, rechteckiges Gebäude, welches interkonfessionelle Kirchenkunst in einer kapellenartigen Umgebung zeigen sollte. In seiner Eröffnungsrede mystifizierte Behrens den Bau als Gemeinschaftsarbeit von Künstlern, die – wie im Mittelalter – in Demut und Bescheidenheit dem Werk gedient hätten:²¹ »Unsre Arbeit soll uns wieder stolz machen, uns teilhaben lassen an dem, was früher als Hand-

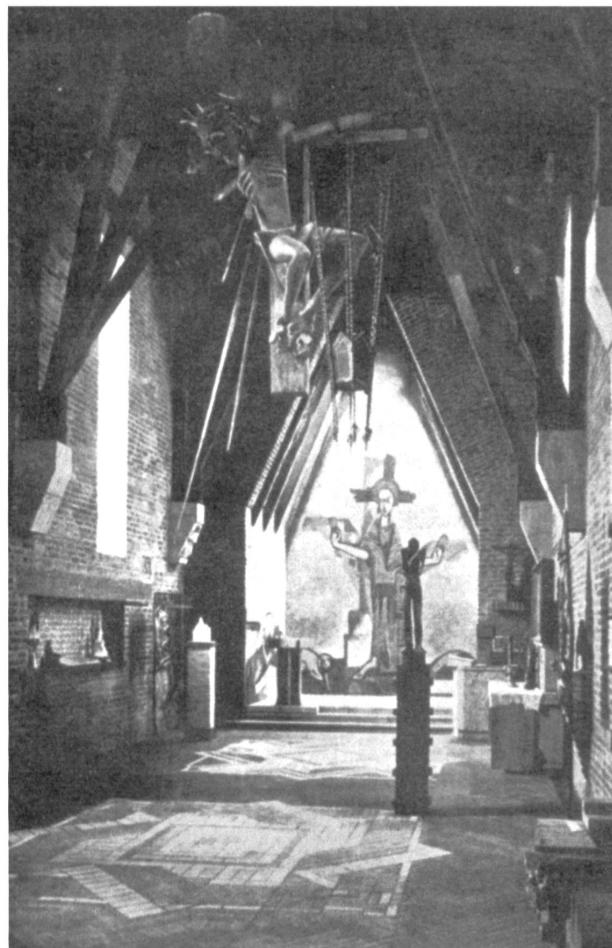


Abb. 8: Peter Behrens, München, Dombauhütte auf der Gewerbeschau, 1922, Innenansicht.

werksehre galt. Am stärksten war die Inbrunst solchen Schaffens wohl im Mittelalter, zur Zeit der Bauhütten, die zu gemeinsamem Werk in gleichem Geist verbunden waren. [...] Damals gab es keinen Unterschied zwischen Handwerk und Kunst. Erwin von Steinbach, der Erbauer des Strassburger Münsters, gehörte einer solchen Bauhütte an, und Giotto, der Maler, war auch Dombaumeister von Florenz. In der Dombauhütte wollten wir den bescheidenen Versuch wagen, in ähnlichem Sinne zu arbeiten. Es sollte keine Schaustellung willkürlicher Objekte sein, sondern ein räumlicher Ausbau durch gleichgesinnte Kräfte.«²²

Dieses Zitat kann als Bekenntnis zur Handwerkszunft generell gesehen werden. Die Realität allerdings war eine andere: Die Kunstwerke waren weder an Ort und Stelle noch als gemeinsames Werk der beteiligten Künstler entstanden.²³ Während das Bauhaus für einige Jahre von der Idee des Werkbundes – der Zusammenarbeit von Kunst und Technik – Abstand genommen hatte, blieb Behrens dieser Devise jedoch treu.

- 1 Dieser Beitrag beruht teilweise auf der Seminararbeit »Hans Poelzig und der Geist der Gotik« von Gaby Weber, die im Wintersemester 1999/2000 im Rahmen des Seminars »Wohin weht der »Geist der Gotik«? Mittelalter und frühe Moderne« am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich bei Prof. Dr. Peter Cornelius Claussen entstanden ist.
- 2 Siehe Lauterbach, Heinrich, *Poelzig und die Breslauer Kunstakademie*, in: Poelzig – Endell – Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911–1932, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin; Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, Berlin/Mülheim/Darmstadt 1965, S. 7–34, hier S. II.
- 3 Poelzig 1935; zitiert nach: Posener, Julius, *Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke*, Berlin 1970, S. 16.
- 4 Poelzig in der Werkbundrede Stuttgart, 1919; zitiert nach: Posener 1970 (wie Anm. 3), S. III.
- 5 Siehe Poelzig, Hans, *Der neuzeitliche Fabrikbau*, in: *Der Industriebau* 2, 1911, Heft 5, S. 100–106.
- 6 Beim Prüss-Mauerwerk werden Bandeisen horizontal und vertikal gespannt und mit hochkant stehenden Ziegeln ausgefacht.
- 7 Behne, Adolf, *Neues Bauen*, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 1954, 1920, Nr. 4000 S. 13.
- 8 Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1921 (1917), S. 109.
- 9 Siehe Mayer, Birgit, *Studien zu Hans Poelzig. Bauten und Projekte der 20er Jahre*, Diss. Univ. München, 1986, S. 13.
- 10 Ebd., S. 12–16.

- 11 Scheffler, Karl, *Das grosse Schauspielhaus* in: *Kunst und Künstler* 18, 1920, S. 138; wiederabgedruckt in: Mayer 1986 (wie Anm. 9), S. 15.
- 12 Poelzig, Hans, *Bau des grossen Schauspielhauses*, in: Reinhardt, Max (Hrsg.), *Das grosse Schauspielhaus*, Schriften des Deutschen Theaters, Berlin 1920, S. 119–122; wiederabgedruckt in: Mayer 1986 (wie Anm. 9), S. 15.
- 13 Es handelt sich hierbei um kunsthistorische Erklärungskonzepte einer Epoche, die ebenfalls die Gotik »wiederentdeckt« hatte.
- 14 Biraghi, Marco, *Hans Poelzig. Architektur 1869–1936*, Berlin 1993, S. 102ff.
- 15 Buddensieg, Tilmann, *Architektur als freie Kunst*, in: Peter Behrens – Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG, hrsg. von Bernhard Buderath, München 1990 (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Technischen Verwaltungsgebäude der Hoechst-Aktiengesellschaft, Frankfurt a. M.), S. 59–73, hier S. 60.
- 16 Behrens, Peter, *Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme*, in: *Der Leuchter*, Jahrbuch der Schule der Weisheit, hrsg. von Hermann Graf Keyserling, Darmstadt 1920; zitiert nach: Gleiniger, Andrea, *Zur Geschichte der Industriearchitektur*, in: Buderath 1990 (wie Anm. 15), S. 159–167, hier S. 166.
- 17 Turm und Brücke wurden nach dem Zweiten Weltkrieg ins neue Firmenlogo einbezogen.
- 18 Buderath, Bernhard, *Ein Gesamtkunstwerk der Moderne*, in: Buderath 1990 (wie Anm. 15), S. 15–57, hier S. 23; Auch Hans Poelzig verwendete diese Formen für das Grosse Schauspielhaus in Berlin 1918/19.
- 19 Ebd., S. 20.
- 20 Ebd., S. 19.
- 21 Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. 186.
- 22 Peter Behrens, *Die Dombauhütte*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 51, 1922/23, S. 212–218, hier S. 223; zitiert nach: Bushart 1990 (wie Anm. 21), S. 186.
- 23 Ebd., S. 186f.

Fotonachweis

art 6, 1990, S. 94; 6; Biraghi 1993 (wie Anm. 14), S. 20, 103, 104; 1, 4, 5; Buderath 1990 (wie Anm. 15), S. 177, S. 175; 7, 8; Katalog Villa Grisebach Auktion 92, Nov. 2001, Nr. 1370: 3; Scheffler 1921 (wie Anm. 8), Abb. 101: 2.



Abb. 1: Lyonel Feininger, «Kathedrale», 1919, Holzschnitt, Titelblatt für das «Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses».

Gotik im frühen Bauhaus

Bauhaus und Bauhütte

»Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«¹

Dieser Satz – es ist der letzte aus dem Bauhaus-Manifest – und der speziell für diesen Text geschaffene Holzschnitt von Lyonel Feininger fassen die Wünsche und Ideale zusammen, die hinter der Gründung der wohl berühmtesten Kunsthochschule der Moderne im April 1919 in Weimar standen (Abb. 1). Nach dem Vorbild der mittelalterlichen Bauhütten wollte Walter Gropius die verschiedenen Kunstgattungen unter der Führung der Architektur zusammenbringen. Nicht das Werk des Einzelnen war wichtig, sondern das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit: »Der neue Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird«, ein Gesamtkunstwerk aus »Architektur und Plastik und Malerei« sollte dereinst »als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens gen Himmel steigen«. Die bildliche Umsetzung übertrug Gropius Lyonel Feininger, dessen Holzschnitt eine idealisierte dreischiffige gotische Kathedrale mit drei Türmen zeigt, deren Spitzen jeweils von alles überstrahlenden Sternen gekrönt werden – Sinnbilder für die drei Künste Malerei, Plastik und Architektur. Man erkennt die Andeutung einer Fensterrose und gewaltige Strebebögen, die über mehrere Etagen vom Boden bis zur Höhe des Turms reichen. Florens Deuchler² sieht in diesem Holzschnitt eine perfekte Illustration zu Wilhelm Worringers Gedanken, den er 1912 in »Formprobleme der Gotik« zu Papier brachte: »Wir sehen, wie aus den Kraftreservoirs der Strebepfeiler die himmelstrebenden Energien sich loslösen, um in mächtiger mechanischer Kraftentfaltung das Ziel der Höhe zu erreichen.«³

Mit den Veröffentlichungen von Worringer, Scheffler, Behne und Taut war die gotische Kathedrale zum Symbol einer neuen Künstlergeneration geworden. Die »Kathedrale der Zukunft«, wie

Feiningers Holzschnitt auch genannt wurde,⁴ stand für das Gesamtkunstwerk schlechthin und für eine neue soziale Einheit. Sie sollte dem Volk gehören und keinem bestimmten Zweck dienen. Erschaffen werden sollte sie in der Art der mittelalterlichen Bauhüttenbetriebe, wo unterschiedliche Handwerker und Künstler gemeinsam und doch arbeitsteilig tätig gewesen waren.

In seinen Vorschlägen zur Gründung einer »Lehranstalt als künstlerische[r] Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk« hatte Gropius im Januar 1916 geschrieben: »In ihrem Kreise könnte eine ähnlich glückliche Arbeitsgemeinschaft wiedererstehen, wie sie vorbildlich die mittelalterlichen »Hütten« besaßen, in denen sich zahlreiche artverwandte Werkkünstler – Architekten, Bildhauer und Handwerker aller Grade – zusammenfanden und aus einem gleichgearteten Geist heraus den ihnen zufallenden gemeinsamen Aufgaben ihr selbständiges Teilwerk bescheiden einzufragen verstanden aus Ehrfurcht vor der Einheit einer gemeinsamen Idee, die sie erfüllte und deren Sinn sie begriffen. Mit der Wiederbelebung jener erprobten Arbeitsweise, die sich der neuen Welt entsprechend anpassen wird, muss das Ausdrucksbild unserer modernen Lebensäußerung an Einheitlichkeit gewinnen, um sich schliesslich wieder in kommenden Tagen zu einem neuen Stile zu verdichten.«⁵

Der Ausdruck »Bauhütte« hatte im Spätmittelalter einerseits den Werkhof neben einem grossen Bau und andererseits die Organisation der dort lebenden und arbeitenden Handwerker bezeichnet. Da diese nicht den ansässigen Zünften unterstellt waren, sondern überregionale Rechtsbefugnisse beanspruchten, hatten sie auch die Bezeichnung Freimaurer bekommen. Noch Mitte des 19. Jahrhunderts beherrschten romantische und mystifizierende Vorstellungen das Bild dieser »mit geheimnisvoller Macht ausgestatteten Bewahrer geheimer Baugesetze«.⁶ Obwohl Historiker immer wieder versuchten, ein realistischeres Bild der alten Baumeister zu vermitteln, behielt das Wort »Bauhütte« einen mystischen Klang.⁷ So auch bei Walter Gropius in einer Ansprache an Studierende des Bauhauses im Juni 1919: »Keine grossen geistigen

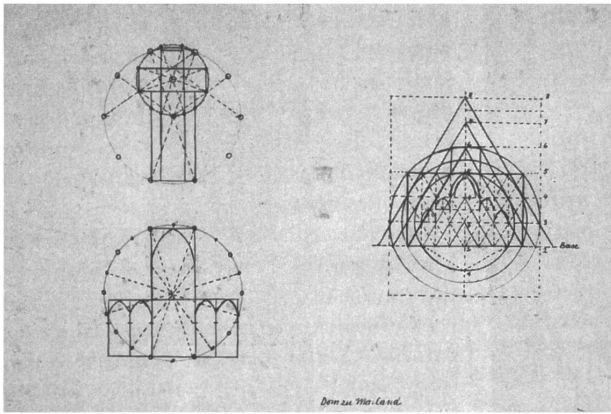


Abb. 2: Vincent Weber, Studienblätter aus dem Werkzeugen-Unterricht bei Adolf Meyer und Proportionsstudien aus dem Unterricht Schreyer, 1922, Berlin, Bauhaus-Archiv.

Organisationen, sondern kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten, Verschwörungen, die ein Geheimnis, einen Glaubenskern hüten und künstlerisch gestalten wollen, werden entstehen, bis sich aus den einzelnen Gruppen wieder eine allgemeine grosse, tragende, geistig-religiöse Idee verdichtet, die in einem grossen Gesamtkunstwerk schliesslich ihren kristallinen Ausdruck finden muss.⁸

Der kleine, aber bedeutende Unterschied zwischen dem eher romantischen, rückwärtsgewandten Ausdruck »Bauhütte« und dem sachlich, nüchternen Wort »Bauhaus« zeigt aber, dass nicht eine retrospektiv oder religiös fundierte Flucht in eine verklarte Vergangenheit gemeint war, sondern dass es um eine prospektive Utopie ging. Das Zusammenwirken von Kunstgewerbe, Plastik und Malerei für das Bauen hatte schon Bruno Taut beschrieben. Auch die Notwendigkeit, die Kunstschulen einer grundlegenden Reform zu unterwerfen, war schon früher – unter anderem von Otto Bartning – erkannt worden. Die herausragende Leistung Walter Gropius' war die Synthese der verschiedenen Ideen zum Programm einer Kunstschule. Hans M. Wingler – der Verfasser der ersten Gesamtdarstellung des Bauhauses – würdigte sie als »mehr als ein Zusammenfassen; sie war ein in eminentem Mass kreativer Akt.«⁹

Bauhaus und mittelalterliche Kunst

Wie für viele seiner Zeitgenossen war auch für Gropius die Gotik der Antagonismus zum Klassischen und zum Klassizismus. Als Begriff wurde »gotisch« auch für indische, arabische oder chinesische Architektur angewendet. Gotik war eine revolutionäre Weltanschauung: »Es ist der Beginn der europäischen Geistesrevolution, die kommen muss. Die Auseinandersetzung zwischen der alten Weltanschauung, die auf der klassischen Bildung fusst, und einer völlig neuen, gotischen, die im Expressionismus ihre ersten Sinnbilder findet.«¹⁰

Ein Aufriss des Ulmer Münsterturms befand sich in Gropius' Arbeitszimmer¹¹ und sein Pseudonym innerhalb der Gläsernen Kette war »Mass«. Er selbst und auch sein enger Mitarbeiter Adolf Meyer befassten sich mit der gotischen Formsprache, mit gotischen Entwurfsprinzipien und Massverhältnissen, mit Triangulatur und Quadratur.¹² Studien dieser Richtung fanden auch in den Zeichenunterricht am Bauhaus Eingang, wie die Blätter des Bauhausschülers Vincent Weber aus dem Werkzeugen-Unterricht bei Adolf Meyer zeigen (Abb. 2).

Die Beschäftigung mit mittelalterlicher Kunst war auch ein wichtiger Bestandteil des Unterrichts von Johannes Itten, der im Vorkurs den Studierenden Diapositive von Werken Cranachs, Grünewalds, aber auch von der ottonischen Buchmalerei zur Analyse vorführte (Abb. 3, 4 und 5).¹³ Oskar Schlemmer beschreibt eine Unterrichtsstunde folgendermassen: »Itten gibt in Weimar »Analyse«. Zeigt Lichtbilder, wonach die Schüler dieses oder jenes Wesentliche zeichnen sollen; meist die Bewegung, die Hauptlinie, Kurve.



Abb. 3: »Heilung des Besessenen von Gerasa«, Miniatur aus dem Evangeliar Ottos III., um 1000, München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 4453, fol. 103v.



Abb. 4: Ima Breusing, Bildanalyse nach einer Miniatur aus dem Evangeliar Ottos III., 1921/22, Berlin, Bauhaus-Archiv.



Abb. 5: Rudolf Lutz, Bildanalyse nach Grünewalds »Taubersichsheimers Kreuzigung«.

Darauf verweist er sie an eine gotische Figur. Dann zeigt er die weinende Maria Magdalena vom Grünewald-Altar; die Schüler bemühen sich, aus dem sehr Komplizierten ein Wesentliches zu lösen. Itten sieht die Versuche und donnert: »Wenn Sie ein künstlerisches Empfinden hätten, so müssten Sie vor dieser erhabensten Darstellung des Weinens, das das Weinen der Welt wäre, nicht zeichnen, sondern dasitzen und in Weinen zerfließen.« Spricht's und schlägt die Tür zu.¹⁴

Obwohl es im Manifest geheißen hatte, dass die Architektur die wichtigste Rolle spielen sollte, konnte in der Anfangsphase des Bauhauses kein Architekturunterricht stattfinden. Einerseits erschienen Architektur und Städtebau als zu komplex, andererseits erlaubte die wirtschaftliche Lage keine Höhenflüge in diese Richtung. Daher fanden die ersten gestalterischen Versuche und Formentdeckungen im Bereich von kleineren Gebrauchsgegenständen statt: Teekannen und Tontöpfe waren die ersten Produkte. Trotzdem suchte das Bauhaus nach einer Ausdrucksform, die in allen Bereichen der Gestaltung, von der Einrichtung des Hauses über das Einzelhaus, den Strassenzug bis hin zur Stadt, als einheitliche Form die Struktur und das Funktionsprinzip der Gesellschaft versinnbildlichen sollte. Es ging um das Gesamtkunstwerk im Kleinen, oder mit Argans Worten: »Der Mikrokosmos des Hausrats hat seinen Horizont im Makrokosmos des Städtebaus.«¹⁵

Von Anfang an hatte der Antagonismus von industriell herzustellendem Serienprodukt und künstlerisch und kunsthandwerklich individueller Leistung zu Auseinandersetzungen innerhalb des Bauhauses geführt. Gropius betonte, dass der Dualismus Handwerk – Industrie nicht eindeutig zugunsten einer Seite ausgetragen werden könne: »Allein die Auseinandersetzung mit der Gesamtheit kann die Einheit wiederbringen.«¹⁶ Das Bauhaus entschied sich für eine neue Schwerpunktsetzung im Bereich der technisierten Fertigung und industriellen Produktion. Die Bauhausausstellung von 1923, die unter dem Titel »Einheit von Kunst und Technik« stattfand, markierte die definitive Öffnung zur Industrie. Sigfried Giedion stellte in einer Rezension in der Zeitschrift »Das Werk« den Kurswechsel gleich fest: »Konform mit den Absichten der jungen Holländer, die heute an der Spitze der nach neuen Zielen suchenden Baukunst stehen, verzichtet auch das Bauhaus auf manuelles Detail und will nicht – wie die neugotischen Bauhütten der Vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts oder heute etwa der Heimatschutz – das entblutete Handwerk auf sentimentalische Weise zum Scheindasein erwecken; mit Bewusstheit wird darauf hingearbeitet: der Wert des Einzelstückes soll ersetzt werden durch die vom formschöpferisch Begabten geleitete Maschine.«¹⁷

Die Abwendung vom mittelalterlichen Prinzip der Bauhütte war endgültig vollzogen, und das Handwerk hatte von nun an seinen Platz vorwiegend in der pädagogischen Ausbildung. Während in den ersten Jahren die Begriffe Gemeinschaft, Handwerk und Bau bestimmend gewesen waren, sollten Typ, Funktion, Technik und Industrie die Zukunft des Bauhauses bestimmen.¹⁸ Der »Geist der Gotik« war aus dem Bauhaus ausgetrieben.

- 1 Manifest des Bauhauses, abgedruckt in: Droste, Magdalena, *bauhaus 1919–1933*, Köln 1990, S. 18.
- 2 Deuchler, Florens, *Le passé présent dans les arts. A propos du mythe moderne de la cathédrale*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 54, 1997, S. 169–174.
- 3 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1912, S. 110.
- 4 Der Künstler selbst nannte ihn einfach »Kathedrale«; 1923 wurde er von Oskar Schlemmer im Manifest zur ersten Bauhausausstellung auch »Kathedrale des Sozialismus« genannt; siehe dazu Prange, Regine, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Diss. Freie Univ. Berlin, (Studien zur Kunstgeschichte 63), Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 171.
- 5 Gropius, Walter, *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk*, am 25. Jan. 1916 dem Grossherzoglichen Sächsischen Staatsministerium in Weimar zugesandtes Schreiben; abgedruckt in: Wingler, Hans M., *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 3. Auflage, Bramsche 1975, S. 30.
- 6 Germann, Georg, *Bauhütte und Bauhaus. Nachwirkende Ideen der Neugotik*, in: Kölner Domblatt 38/39, 1974, S. 7–12, hier S. 7.
- 7 Ebd., S. 7.
- 8 Zitiert nach: Hahn, Peter, *Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre*, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, hrsg. von Rolf Bothe u. a., Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar; Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin; Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 1994, S. 13–37, hier S. 24.
- 9 Wingler 1975 (wie Anm. 5); zitiert nach: Droste 1990 (wie Anm. 1), S. 19.
- 10 Gropius an Lily Hildebrand 1919; zitiert nach: Hahn 1994 (wie Anm. 8), S. 24.
- 11 Ebd., S. 25.
- 12 Im Bauhaus-Archiv ist zum Beispiel das Buch von Julius Haase (Die Bauhöfen des späten Mittelalters, ihre Organisation, Triangulatur-Methode und Zahlensymbolik, München 1919) erhalten, das Gropius mit Randbemerkungen versehen hat. Siehe Jaeggi, Annemarie, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin, 1994, S. 112.
- 13 Siehe Wick, Reiner K., *Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus*, in: Ausst.-Kat. Weimar 1994 (wie Anm. 8), S. 117–167, bes. Schülerzeichnungen auf S. 152–159.
- 14 Zitiert nach: Droste 1990 (wie Anm. 1), S. 29–30.
- 15 Argan, Giulio Carlo, *Gropius und das Bauhaus*, (Bauwelt Fundamente 69), Braunschweig 1983, S. 29.
- 16 Helbrecht, Ilse, *Das Ende der Gestaltbarkeit? Zu Funktionswandel und Zukunftsperspektiven räumlicher Planung*, Oldenburg 1991, S. 81.
- 17 Giedion, Sigfried, *Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar*, in: Das Werk 10, 1923, S. 232–234, hier S. 234.
- 18 Siehe Droste 1990 (wie Anm. 1), S. 50f.

Fotonachweis:

Droste 1990 (wie Anm. 1), S. 18: 1; *Das Evangelium Ottos III., Clm 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von Florentine Mutherich und Karl Dachs, München/London/New York 2000, Taf. 34: 3; Jaeggi 1994 (wie Anm. 12), S. 121: 2; Wick 1994 (wie Anm. 13), Kat. 38, Abb. 43: 4, 5.

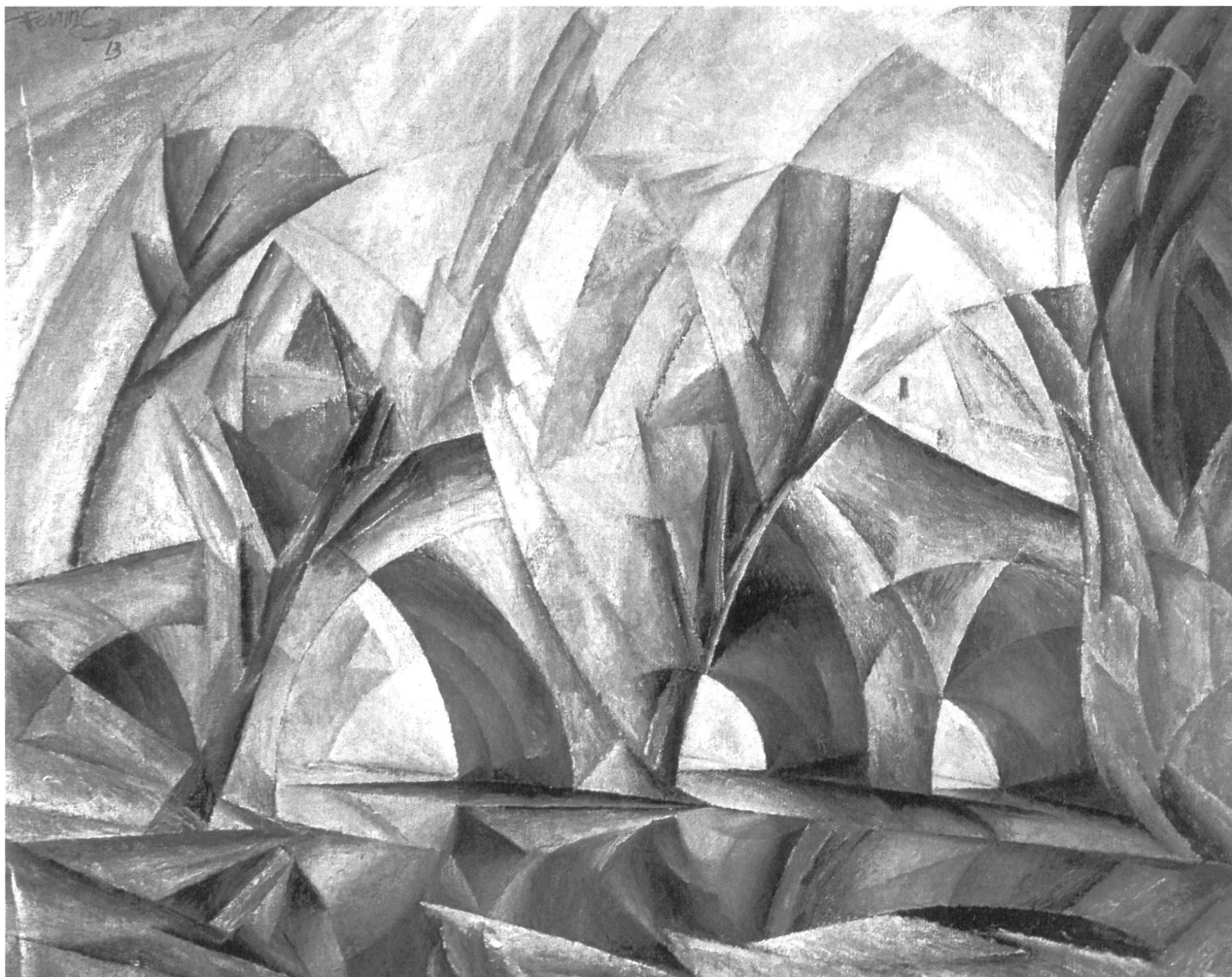


Abb. 1: Lyonel Feininger, »Brücke I«, 1913, Öl auf Leinwand, 80 x 100,3 cm, St. Louis, Washington University Gallery of Art.

»Klarster Kristalliker« — Lyonel Feiningers Bilder als Ausdruck mystischen Weltgefühls

Adolf Behne zählte in seinem Buch »Die Wiederkehr der Kunst« (1919) Lyonel Feininger zu den Hoffnungsträgern der neuen Kunst, da dessen kubistische Werke vom »geheimen Drang zu einer letzten Einheit«² durchdrungen seien. Obwohl Behne betonte, diese Einheit sei nicht an »irgendwelchen Äusserlichkeiten«³ zu erkennen, wird im Laufe der Lektüre deutlich, dass er die geometrische Fragmentierung der — von ihm kubistisch aufgefassten — Bildfläche als Ausdruck der »letzten Einheit« und damit des Gotischen interpretierte. Bereits 1914 erklärte er, dass durch die »geometrieähnlichen« Formen der kubistischen Malerei »die Kristallisation des Ausdrucks« erst möglich werde.⁴ Den Anstoss für diese Sichtweise gab wahrscheinlich Wilhelm Worringer: »Die Basis, auf der sich der gotische Formwille entwickelt, ist der geometrische Stil, [...]«⁵.

Expressionistischer Kubismus

Feininger selbst, der sich nur selten zu seinem Werk äusserte und keine kunsttheoretischen Schriften verfasste, stand in einem ambivalenten Verhältnis zum Kubismus. In einem Brief an seine Frau 1913 wehrte er sich vehement dagegen, als Kubist bezeichnet zu werden⁶ und schlug im selben Jahr einem Freund vor, seinen Stil doch lieber mit »Prisma-ismus [sic]«⁷ zu umschreiben. Trotzdem attestierte er dem Kubismus einen gewissen — rein formalen — Einfluss auf seine Malerei. Dieser habe ihm nämlich die Ausdrucksmittel geliefert und den »Richtweg«⁸ zur Form gewiesen. Für Feininger besass wahre Kunst einen geistigen Gehalt, der den Zugang zu tieferen Erkenntnissen eröffnete. Den französischen »Nur-Kubisten« warf er vor, dass sich in ihren Werken keine »verklärte Form oder gar Weltanschauung« offenbare.⁹ Im »Bekenntnis zum Expressionismus«¹⁰ verkündete er 1917 öffentlich, welchem Ideal er sich verpflichtet fühlte. Die »Anregung zur Gestalt«¹¹ komme von innen. Das Bild sei somit immer Ausdruck eines Seelenzustandes, den der Künstler in die gültige Form übersetzen müsse: »[...] denn wir haben die innere Vision,

die eigene, unbeeinflusste letzte Form für unseren Sehnsuchtsausdruck zu suchen und zu geben. Keine ungefähre Form; niemals eine andere als die letzte, die wir fähig sind zu erschaffen.«¹² Feininger knüpfte damit an die Vorstellungen von der modernen Kunst an, wie sie Behne 1914 in »Deutsche Expressionisten« proklamiert hatte: »Expressionismus bezeichnet das Ziel. Die moderne Kunst will eine Kunst des Ausdruckes sein. Kubismus bedeutet die Sprache, deren sich viele Expressionisten, nicht alle, bedienen.«¹³ Auch andere zeitgenössische Kunstkritiker haben Feiningers Werk formal als kubistisch, vom Wesen her jedoch als expressionistisch begriffen. So charakterisierte zum Beispiel Ludwig Coellen 1919 Feiningers Kubismus als in den »expressionistischen Stilbestimmungen«¹⁴ ruhend. Diese spezifische Rezeption seiner Malerei war Feininger sicherlich vertraut und er schien zu billigen, in diesem Sinne als Kubist betitelt zu werden. 1919 schwärmte er in einem Brief an einen Jugendfreund von seiner endlich erfolgreichen Künstlerkarriere und berichtete nun mit Stolz: »The Papers — well, I can send you lots of stuff — call me the first (or ›leading‹) Cubist in Germany!«¹⁵

In Feiningers Malerei lässt sich seit 1912 die Auseinandersetzung mit dem Kubismus klar nachweisen.¹⁶ Von Anfang an entwickelte er jedoch eine ganz eigene Behandlung der kubistischen Bildsprache, die mit dem analytischen Kubismus nichts gemeinsam hatte. Im Gegensatz zu dessen dekonstruktivistischen Tendenzen strebte Feininger nach einer Synthese von Farben und Formen. Sein Ziel war es, eine »Verknüpfung der Bildeinheiten zu einem harmonischen, durch farbliche Übergänge und lineare Bezüge bestimmten Ganzen«¹⁷ zu schaffen. Indem er durchsichtige Flächen und prismatische Formen übereinander legte, gestaltete er den Bildgegenstand und erzeugte räumliche Tiefe. Die »geometrische und messerscharfe Präzision«¹⁸ liess das Bildgefüge wie ein architektonisches Konstrukt erscheinen. Und genau darin verbarg sich nach Ansicht der Zeitgenossen die »geheime Gotik«, die Bruno Taut 1914 in »Der Sturm« für seine Zwecke als »geheime Architektur« umschrieb, welche die »synthetischen und abstrakten« Werke der Malerei und Plastik zusammenhalte wie zur Zeit der Gotik.¹⁹

Das Bild »Brücke I« von 1913 (Abb. 1) veranschaulicht Feiningers Arbeitsweise. Es wirkt wie ein leuchtender Kristall. Brücke, Haus, Fluss, Bäume und Himmel sind zu einem einheitlichen Formgefüge aus Kreissegmenten und Geraden erstarrt. Organisches wurde in Kristallines oder Architektonisches verwandelt. Paul Westheim beschreibt 1919 in seiner Publikation »Die Welt als Vorstellung« diese Brücke: »[...] die aus lauter schwingenden, leicht strebenden Kreissegmenten sich fügt. In den Brückenbogen kreuzen und treffen sich diese Streben wie Rippen am gotischen Gewölbe.«²⁰ Nicht nur die Brückenbogen erinnern eindeutig an gotische Gewölbe, das ganze Bildgefüge ist aus Spitzbogen aufgebaut. Die »Brücke I« erscheint wie eine Spiegelung der damaligen Ideen von der Verbindung zwischen Architektur, Gotik und Kristall.

Gläsernes Gequader

Neben Feiningers architektonischem Kompositionsverfahren wird auch die »gläserne Stofflichkeit«²¹ seiner Gemälde von den zeitgenössischen Interpreten als Ausdruck des »gotischen Geistes« gewertet. Wilhelm Worringer leistete einer solchen Deutungsweise Vorschub, indem er behauptete, der Ausdruck des Geistigen werde in der gotischen Architektur durch die »vollständige Entmaterialisation des Steins«²² vermittelt. Auch nach Karl Schefflers Meinung strebte »der Gotiker« danach, »jedes Material zu entmaterialisieren«.²³

Wie zahlreiche seiner nach 1913 entstandenen Bilder belegen, hatte für Feininger dieser Zusammenhang zwischen der Entmaterialisierung eines Gegenstandes und seiner Entrückung in eine geistige Dimension Gültigkeit. Sein Ziel war es, in seinen Bildern »das Stadium der Verklärung zu erreichen«,²⁴ indem er die dargestellten Dinge in transparente Flächen und kristalline Formen aufsplitterte. Dieser Prozess der Umgestaltung von Wirklichkeit wurde als Vergeistigung von Materie verstanden. So schrieb Paul Westheim über den Künstler: »Indem er ihnen [den Dingen] seinen Geist aufzwingt, hebt er sie heraus aus ihrer Materialität und stattet sie mit Form aus.«²⁵

Die Zeitgenossen umschrieben diesen Vorgang mit der Metapher der Kristallisierung, eine Vorstellung, die Feininger selbst teilte: »Das Gesehene muss innerlich umgeformt und crystallisiert werden.«²⁶ Paul Westheim stellte 1917 in einem Artikel im »Kunstblatt« Feiningers schöpferische Tätigkeit sogar als chemischen Prozess dar: »Irgendwie kommt diese Masse von Stofflichkeit in dem Künstler nun in Fluss, es beginnt ein Ausscheiden, ein Auflösen, ein Entklären. Man stelle sich eine flüssig gemachte Alaunmasse vor; eine Kleinigkeit: ein Faden, eine Erschütterung genügt, und auf einmal setzen sich Kristalle von vollkommener Geschlossenheit ab.«²⁷

Ein bezeichnendes Beispiel für diese Sichtweise ist auch der Artikel von Willi Wolfradt, der 1924 im »Cicerone« erschien. Er schloss sich der Meinung an, dass sich in der kristallinen Struktur von Feiningers Bildern ein visionärer, spiritueller Charakter ausdrücke (Abb. 2). Die kubistische Formensprache sei dabei »kei-

neswegs akademisches Reduzieren oder Abstrahieren, sondern Überführung des [...] Geläufigen in eine Sphäre von Traum und Unergründlichkeit.«²⁸ Es komme zu einer »Entmaterialisierung und Verklärung des Festen durch eine gleichsam es durchfilternde Unendlichkeit«.²⁹ Deshalb sei Feininger »Gotiker und Romantiker von Grund seines Wesens auf«.³⁰ Mit überschwänglichen Worten lobte er dessen Kunst: »Gläsernes Gequader skandiert einen Sphären-dom von orphischer Erhabenheit.«³¹

Die zeitgenössische Kunstkritik wertete offensichtlich die kristalline Transparenz der Bilder Feiningers als Ausdruck von Transzendenz und damit des »gotischen Geistes«.³² Noch 1959 sieht Hans Hess darin die Verwandtschaft zwischen gotischer Kunst und Feiningers Werk und berichtet, dass Wilhelm Köhler 1921 im Weimarer Museum eine Ausstellung veranstaltete, in der Arbeiten von Feininger und Klee zusammen mit gotischen Bildern gehängt wurden.³³

In den Jahren von 1913 bis 1930 kann man – vielleicht eine Reaktion auf die einschlägigen Interpretationen – eine Zunahme der Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der Bilder feststellen. Eindrücklich lässt sich das an der Serie »Gelmeroda« verfolgen.³⁴ Im Gemälde »Gelmeroda XII« von 1929 (Abb. 3) kommt es zu einer weitgehenden Entmaterialisierung des Motivs. Das Bild ist aus diaphanen Farbschichten aufgebaut, die durch Überschneidungen erst den Bildgegenstand schaffen und ihn damit in eine Sphäre des Irrealen, in eine »gläserne Wirklichkeit«³⁵ überführen. Die Kirche von Gelmeroda scheint aus Glasscheiben zusammengefügt und ist von Licht durchdrungen. Dies weckt Erinnerungen an mittelalterliche Kathedralen, deren Wände sich in farbigen Fenstern auflösen. Das hereinströmende Licht taucht den Raum in eine Atmosphäre von Spiritualität und Transzendenz. Diese Stimmung beschwört Feininger durch die kristalline Hülle der Kirche.

Der Mystiker

In Feiningers Werk nehmen die Darstellungen von Kirchen eine zentrale Position ein. Die Kathedrale gilt seit der Romantik als Inbegriff der Gotik. Worringer sprach in Zusammenhang mit der gotischen Kathedrale vom »versteinerten Transzendentalismus«.³⁶ Die Betonung der Vertikalen durch den Turm deutete er als Ausdruck hochstrebender geistiger Kräfte: »Wie eine apotheosenhafte Verklärung des gotischen Transzendentalismus, so schliesst die Turmpartie den ganzen Bau ab.«³⁷ Auch für Feininger verkörperten die himmelwärts strebenden Türme der Kirchen die Sehnsucht nach geistigen Sphären: »Es giebt [sic] Kirchtürme in gottverlassenen Nestern, die mir das Mystischste sind, was ich von sogenannten Kulturmenschen kenne!«³⁸

Für Worringer wie für Scheffler bestand ein enger Zusammenhang zwischen Mystik und Gotik.³⁹ Dementsprechend wurde Feininger von den Zeitgenossen nicht nur als Gotiker, sondern ebenso als Mystiker bezeichnet. Für Wolfradt offenbarte sich in



Abb. 2: Lyonel Feininger, »Brücke V«, 1919, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Philadelphia, Museum of Art.

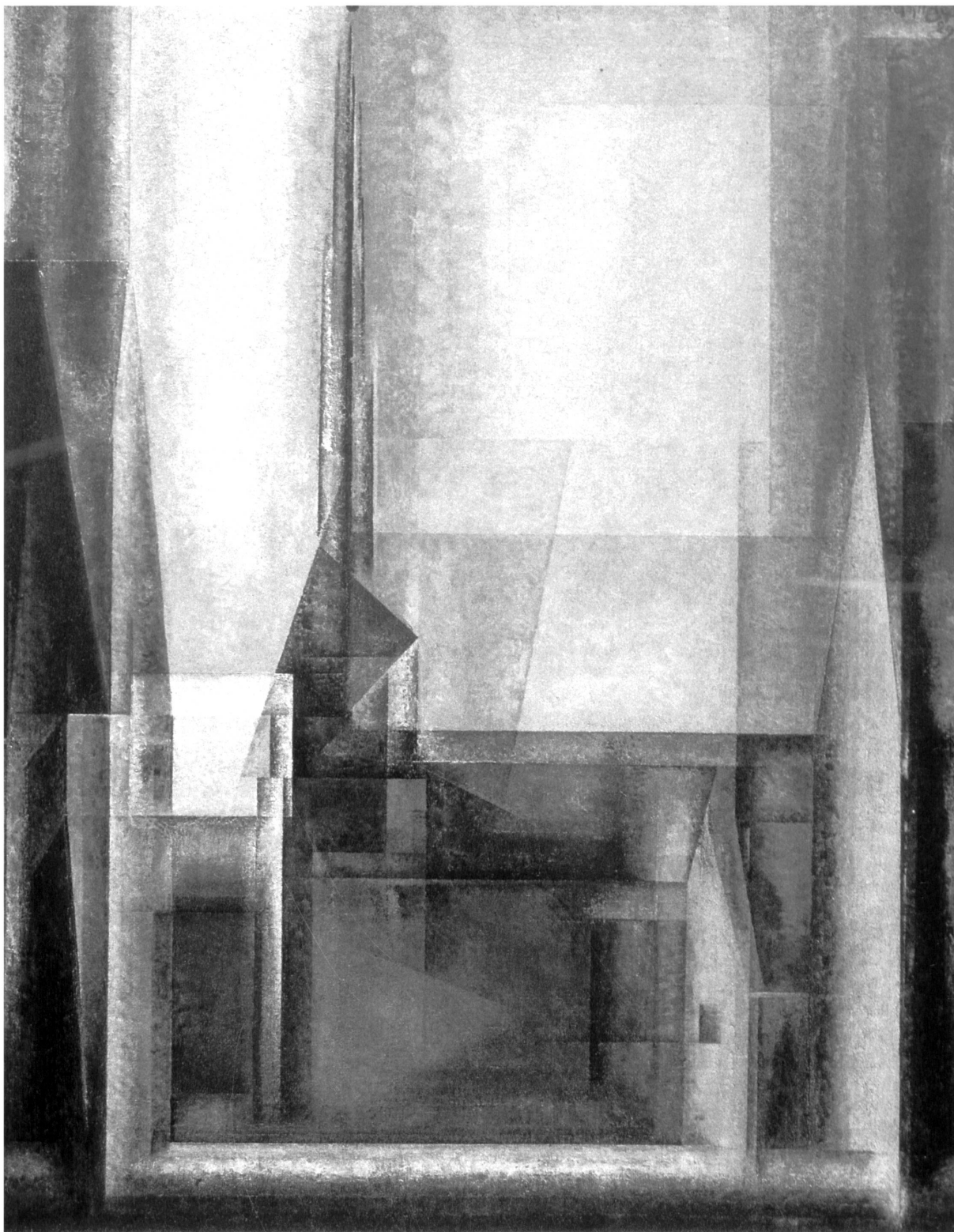


Abb. 3: Lyonel Feininger, «Gelmeroda XII», 1929, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Rhode Island, Museum of Art, Rhode Island School of Design.

Feiningers Bildern ein »mystisches Weltgefühl«⁴⁰, welches auch die Gotik bestimmt habe. Lothar Schreyer schwärmte noch 1957, Feininger habe »aus dem Geist der christlichen Mystik« gelebt und meinte in seinem Werk die »Rhythmen der Gotik« zu verspüren.⁴¹ Behne sprach 1914 dem kubistischen Expressionismus »einen mystischen Grundzug«⁴² zu. Besonders Feiningers Kirchenbilder waren prädestiniert für die Projektionen der zeitgenössischen Interpreten. Die kristalline Transparenz wurde mit gotischen Glasfenstern und der Mystik assoziiert. Das architektonische Bildgefüge spiegelte das »kosmische Weltgefühl«, »das Gefühl für den innersten Zusammenhang der Dinge«,⁴³ welches gemäss Behne bereits die Gotik ausgezeichnet hatte.

Gotische Malerei als Inspirationsquelle

In der 1917 in der Zeitschrift »Der Sturm« erschienenen Zwiesprache mit dem Dichter Adolf Knoblauch erklärte Feininger selbst, dass er sich mit der mittelalterlichen Kunst innerlich verbunden fühle. Die Auseinandersetzung mit ihr fördere seinen Schaffensdrang und inspiriere ihn: »Hauptsächlich verdanke ich dieses Glück dem Besuche, nach fast zwei Jahren, wieder bei den alten Kölner und schwäbischen Meistern und den herrlichen van Eyck, Breughel, Lukas Kranach dem Älteren. Wie unübertrefflich und für alle Zeiten steht diese Malerei da! [...] Dieses Glück ist mir nicht über Nacht gekommen – es steckt seit Urzeiten tief in mir verborgen, immer ersehnt und erstrebt und immer von neuem überwuchert durch unser neuzeitliches ›Milieu‹ – aber letzten Endes doch fassbar, [...].«⁴⁴

Die mittelalterlichen Kunstwerke stellten für Feininger das Ideal einer zeitlosen und geistigen Kunst dar, da sie die »Vollendung von Absicht und Form«⁴⁵ verkörperten. Mit seinen eigenen Gemälden, die er selbst als »andächtige, tiefreligiös empfundene Werke«⁴⁶ bezeichnete, strebte er nach diesem Ziel. Feininger erklärte explizit die spätgotische Malerei zu seinem Vorbild. Die Kathedralgotik mit ihren farbigen Glasfenstern hingegen, die in Feiningers Bildern als Assoziation heraufbeschworen wird, bleibt in den Selbstäusserungen des Künstlers unerwähnt. Waren womöglich die formalen Anleihen zu deutlich, um offen diskutiert zu werden?

Für die Künstlergeneration des Ersten Weltkrieges lag die Verbindung zwischen der zeitgenössischen Kunst und der Gotik in einem vergleichbaren »Weltgefühl«, wie Paul Erich Küppers 1917 im »Kunstblatt« formulierte: »Und sicherlich, eine tiefe Gleichgestimmtheit der Seelen verbindet diese neue Zeit des Geistes mit der gewaltigen Epoche der Kathedralen.«⁴⁷ Auch Feininger vertrat noch 1946 seinem Sohn gegenüber die Meinung, moderne Kunst sei mit »der Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts verwandt«.⁴⁸

Der kristalline Charakter von Feiningers Bildern, der einerseits durch den »kubistischen« Bildaufbau, andererseits durch die gläserne Transparenz der Farben zustande kam, wurde als Ausdruck des »gotischen Geistes« gewertet. Im Begriff der Kristallisation, der

immer wieder in Beschreibungen seiner Gemälde auftaucht, fand sich eine Metapher für den Abstraktionsvorgang, der mit einem chemisch-physikalischen Prozess verglichen und ins Mystische überhöht wurde. Die bis 1930 stattfindende, zunehmende Entmaterialisierung des Bildgegenstandes lässt vielleicht darauf schliessen, dass Feininger diesen Interpretationen nicht nur zustimmte, sondern sie in sein Werk einfliessen liess.

- 1 Feininger wird vom Dichter Theodor Däubler 1919 so bezeichnet; zitiert nach: Deuchler, Florens, *Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhausmeister*, Bonn 1996, S. 192.
- 2 Behne, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig 1919, S. 24.
- 3 Ebd., S. 24.
- 4 Behne, Adolf, *Deutsche Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung*, in: Der Sturm 17/18, 1914, Dezemberheft 1/2, S. 114–115.
- 5 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 28.
- 6 Er nannte dort die Kubisten: die »verfemten Kubisten, (zu denen ich, bitte, nicht gerechnet werden will, übrigens!)«. Feininger, Brief an Julia Feininger, 20. Sept. 1913; zitiert nach: Faass, Martin, *Lyonel Feininger und der Kubismus*, (Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte 336), Frankfurt a. M./Berlin/Bern/NewYork/Paris/Wien 1999, S. 56.
- 7 Feininger, Brief an Albert V. Churchill, 13. März 1913; zitiert nach: Deuchler 1996 (wie Anm. 1), S. 138.
- 8 »[...] in Paris, ging mir ein Licht auf, der »Kubismus«! Die Form, will ich lieber sagen, zu der der Kubismus der Richtweg war. Hinterher war es erstaunlich, wie ich entdecken konnte, wie ich seit Jahren bereits auf dem Wege dahin gewesen war!« Feininger, Brief an Alfred Kubin, 28. Sept. 1916; zitiert nach: Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 42–43.
- 9 Siehe dazu Feininger, Brief an Alfred Kubin, 1. Dez. 1913; zitiert nach: Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 57–58. In einem Brief an einen anderen Freund nannte er die gering geschätzten Kubisten beim Namen: Picasso, Friesz, Delaunay und Fauconnier. Feininger, Brief an Alfred V. Churchill, 13. März 1913; siehe Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 41.
- 10 Feininger, Lyonel, *Bekenntnis zum Expressionismus*, 1917, in: Schreyer, Lothar, Lyonel Feininger. Dokumente und Visionen, München 1957, S. 18–20.
- 11 Ebd., S. 19.
- 12 Ebd., S. 19.
- 13 Behne 1914 (wie Anm. 4), S. 115.
- 14 Coellen, Ludwig, *Lyonel Feininger*, in: Das Kunstblatt 3, 1919, S. 130–137, hier S. 136.
- 15 Feininger, Brief an Fred Werner, 15. Sept. 1919; zitiert nach: Deuchler 1996 (wie Anm. 1), S. 209.
- 16 Siehe dazu Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 35–62.
- 17 Ebd., S. 83.
- 18 Deuchler 1996 (wie Anm. 1), S. 143.
- 19 Taut, Bruno, *Eine Notwendigkeit*, in: Der Sturm 4, 1914, S. 174–175, hier S. 174.
- 20 Westheim, Paul, *Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung*, Berlin 1919, S. 23.
- 21 Deuchler 1996 (wie Anm. 1), S. 143.
- 22 Worringer 1911 (wie Anm. 5), S. 35.
- 23 Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1921 (Erstausg. 1917), S. 50.
- 24 Feininger; zitiert nach: Schreyer 1957 (wie Anm. 10), S. 43. Schreyer gibt leider keine genauen Nachweise für die Zitate. Er weist nur darauf hin, dass alle aus Briefen stammen, die von Julia Feininger ausgewählt wurden. Siehe ebd., S. 65.
- 25 Westheim 1919 (wie Anm. 20), S. 24.
- 26 Feininger, Brief an Julia Feininger, 29. Aug. 1907; zitiert nach: Faass 1999 (wie Anm. 6), S. 43.
- 27 Westheim, Paul, *Lyonel Feininger*, in: Das Kunstblatt 1, 1917, S. 65–70, hier S. 66.
- 28 Wolfradt, Willi, *Lyonel Feininger*, in: Der Cicerone 16, 1924, S. 163–173, hier S. 167–168.
- 29 Ebd., S. 167.
- 30 Ebd., S. 163. Feininger wird von den Zeitgenossen auch immer wieder als Romantiker bezeichnet. Westheim meinte, er sei »im Grunde seines Wesens ein Romantiker« und heisst ihn »einen Spitzweg des Kubismus«; Westheim 1917 (wie Anm. 27), S. 68–69. Wie Behne sahen aber viele Zeitgenossen die deutschen Romantiker ebenso wie die Expressionisten bzw. Kubisten als Nachfolger der Gotiker; siehe u. a. Behne 1919 (wie Anm. 2), S. 37.
- 31 Wolfradt 1924 (wie Anm. 28), S. 164.
- 32 Eine Ausnahme bildete Karl Scheffler. Er überschüttete das Bauhaus und seine Lehrer, insbesondere Feininger, mit harscher Kritik. Diesen schmähte er als »Ein kleines Talent, das so thut als ob [...]«. Ein von Moden Abhängiger [...]«. Zum Bauhaus meinte er höhnisch: »Die wahre Wiedergeburt sieht anders aus.« Scheffler, Karl, *Glosse*, in: Kunst und Künstler 17, 1919, S. 383–384, hier S. 384.
- 33 Sein Kommentar zu dieser Ausstellung: »Beide Künstler waren erstaunt, wie sehr ihre eigenen Bilder mit den mystischen gotischen Werken im Einklang standen und im Klang harmonisierten. Die Ähnlichkeit in der Farbgebung mit den frühen deutschen Meistern ist unverkennbar bei Feininger wie bei Klee. Im unerwarteten Auftauchen leuchtender Stellen aus dunklem Grund – bei Klee wie Glasfenster, bei Feininger wie facettierte Juwelen – entsteht eine innere Leuchtkraft im Bild. Feiningers Wahl der Farbe kann man als »gotisch« bezeichnen. Seltsame, unirdische fahle gelbe Töne und überirdische blaugrüne Farben, wie man sie bei Altdorfer und Bosch findet. Die Farben weichen nur um ein Geriniges von der Naturfarbe ab, aber gerade mit dieser feinen Abweichung vom Natürlichen versetzen sie das ganze Bild in eine erkennbare, aber entrückte Welt.« Hess, Hans, *Lyonel Feininger*, unveränderter Nachdruck der Originalausgabe 1957, Stuttgart 1991, S. 97–98.
- 34 Die Kirche von Gelmeroda nimmt eine ganz spezielle Stellung in Feiningers Werk ein. Sie hat ihn von 1906 bis zu seinem Lebensende beschäftigt. Aus diesen 50 Jahren sind 10 Gemälde, 15 Holzschnitte und über 80 Zeichnungen erhalten. Siehe dazu Büche, Wolfgang (Hrsg.), *Lyonel Feininger: Gelmeroda. Ein Maler und sein Motiv*, Stuttgart 1995.
- 35 Hess 1991 (wie Anm. 33), S. 114.
- 36 Worringer 1911 (wie Anm. 5), S. 35.
- 37 Ebd., S. 112.
- 38 Feininger, Brief an Alfred Kubin, 15. Juni 1913; zitiert nach: Luckhardt, Ulrich, *Lyonel Feininger*, München 1998, S. 34.
- 39 Siehe Worringer 1911 (wie Anm. 5), S. 108; Scheffler 1921 (wie Anm. 23), S. 59–60.
- 40 Wolfradt 1924 (wie Anm. 28), S. 163.
- 41 Schreyer 1957 (wie Anm. 10), S. 11.
- 42 Behne 1914 (wie Anm. 4), S. 114.
- 43 Ebd., S. 114.
- 44 Feininger, Lyonel/Knoblach, Adolf, *Zwiesprache*, in: Der Sturm 8, 1917, S. 82–86, hier S. 83. Diese Äusserung Feiningers erinnert an Behnes Auffassung von der zyklischen Wiederkehr der Kunst.
- 45 Ebd., S. 86.
- 46 Ebd., S. 82.
- 47 Küppers, Paul Erich, *Kunstauffassung und Weltgefühl*, in: Das Kunstblatt 1, 1917, S. 210–212, hier S. 212.
- 48 Feininger, Brief an T. Lux Feininger, 2. Sept. 1946; zitiert nach: Feininger, Theodor Lux, *Mein Vater hat einen Fehler gemacht*, in: Du, 1986, Heft 5, S. 60–66, hier S. 61.

Fotonachweis

Büche 1995 (wie Anm. 34), S. 87: 3; Luckhardt 1998 (wie Anm. 38), S. 81, 101: 1, 2.

Aspekte deutscher Retrospektive

Einleitung

»Im Krieg hatte [Beckmann] Verwundete getragen und den Ärzten geholfen. Das kleine Format dieser Kreuzigung ballte das Menschentum des Malers zu einem Schrei, unter dessen Wucht sich das Kreuz schräg zur Erde neigte, und diese Schräge füllte das ganze Bild. Am Holz klaffte ein bleiches Auge, eine Wunde. Man musste wegsehen. Langsam kam schwerwuchtiger Klang in die schrägen Massen. Hässcher, Schergen, Frauen waren Substanz der Wunde am Kreuz. Ein Chor fing das Ungebärdige des Ausdrucks auf, band es zu zackigem Rhythmus, in dem das wohlbekannte Wimmern Verwundeter zu Fugen wurde. Ich sah keine Form, sondern die Wunde aller Geschlagenen des Krieges, mächtig, mannigfaltig und überpersönlich wie die Vision mittelalterlichen Grauens in einem Grünewald. Neu und uralte wirkte das Bild. Neu, denn noch klang aus tausend Lazaretten der Chor der Gegenwart; uralte, weil immer noch das schräge Kreuz den Menschen trug, der auf dem Gipfel seiner Schmerzen göttlich wurde.

Lux mea crux! Das Licht, das Wissensgier dem Himmel stahl, ward Unheil. Crux mea lux! Nun, Kreuz auf unserer Schulter, führe uns zur Leuchte!«¹

Dies schrieb Julius Meier-Graefe über die Kreuzabnahme (1917) von Max Beckmann, als er unter dem Eindruck der Ausstellung des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald in der Alten Pinakothek in München 1918/19 stand.

Nina Hasen, Paola von Wyss-Giacosa

¹ Meier-Graefe, Julius, *Die doppelte Kurve*, in: *Ganymed. Blätter der Marées-Gesellschaft* I, 1919, S. 12–52, hier S. 51f.



Abb. 1: Max Beckmann, »Kreuzabnahme«, 1917, Öl auf Leinwand, 151 x 129 cm, New York, The Museum of Modern Art, Inv.-Nr. 328.55.

»Ein ähnlich starkes Kunstwerk aus dem Geist unserer Zeit« — zur »Kreuzabnahme« von Max Beckmann

Im Januar des Jahres 1931 berichteten die »Münchner Neuesten Nachrichten«, der deutsche Kulturbund bereite, unterstützt von den Galeristen I. B. Neumann und Günther Franke, eine grosse Ausstellung von Bildern Max Beckmanns vor. Diese werde in der Pariser Galerie »La Renaissance« stattfinden. Beckmann sei »ohne Zweifel eine der stärksten Figuren, wenn nicht die stärkste, in der neuen deutschen Malerei. Es wird interessant sein, zu beobachten, wie das Pariser Kunstpublikum auf das ausgesprochen deutsch-nordische Wesen dieser Malerei reagieren wird, deren Schöpfer in seiner Jugend vom niedersächsischen Stil Braunschweigs bestimmt und als Maler seit dem Krieg wohl am meisten vom Beispiel Grünewalds und des alten Holbein (des Meisters des Dominikaner-Altars im Frankfurter Städel) berührt, in nicht geringem Mass als der moderne Fortsetzer des Geistes deutscher Spätgotik bezeichnet werden darf.«¹

Eine solche Abgrenzung deutscher, »nordischer« Kunst gegenüber anderen Richtungen und damit verbunden die Tendenz, Kunst ideell als Frage der nationalen Identität zu behandeln, war seit dem Ersten Weltkrieg in Kunstkritiken zu Beckmann festzustellen gewesen und hatte sich nach der Niederlage Deutschlands intensiviert. Ebenso häufig war der Versuch unternommen worden, Traditionslinien von angeblich typisch »deutschen« Kunstrichtungen wie der Gotik und der Romantik zu Gegenwartskünstlern zu ziehen. Künstler, Kunstkritiker und Publikum waren bemüht, neue Aufgaben der Kunst zu formulieren, häufig durch deren Einbindung in metaphysische, religiöse Bezugssysteme. Auch Beckmann beschrieb 1915 in einem Feldbrief eindringlich, wie die Menschen die durch die Kriegserfahrung entstandene »schaurige Tiefe« mit »Ideen von Vaterland, Leben, Kunst und Religion«² zu überbrücken versuchten. Er hatte sich im September 1914 als freiwilliger Krankenpfleger in Ostpreussen gemeldet. Aufgrund eines körperlichen und seelischen Zusammenbruchs wurde er im Oktober 1915 nach Frankfurt beurlaubt und 1917 endgültig aus dem Kriegsdienst entlassen. Beckmann kehrte nicht nach Berlin zurück — dort hatte er bis zum Kriegsausbruch als erfolgreicher Künstler gelebt —, sondern liess

sich in der Mainstadt nieder. Neben zahlreichen Kaltnadeldrucken entstanden hier ab Herbst 1915 auch die ersten Gemälde, die das Kriegserlebnis reflektieren. Der impressionistische Stil der Berliner Jahre wich scharfen, kantigen, verzerrten Formen, das perspektivische Raumgefüge wurde aufgebrochen. Gustav Friedrich Hartlaub deutete diesen Stilwandel 1919 wie folgt: »Gleichzeitig wird nun, nachdem sie die internationale Sprache abgelegt hat, das rein Germanische dieser Kunst erschütternd offenbar.«³ Inhaltlich konzentrierte sich Beckmann zunächst weiterhin auf die religiöse Thematik der Vorkriegszeit,⁴ so in der 1917 entstandenen »Kreuzabnahme« (Abb. 1): In diesem Gemälde sind die dünnen Gliedmassen des toten Christus diagonal über die ganze Leinwand gespannt. Durch die verzerrte Perspektive treten die riesigen Wundmale an Händen und Füßen besonders deutlich hervor. Zwei hagere, kahlköpfige Männer halten den im Tode zum Kreuz erstarrten, überdimensionalen Leib Christi. Den beiden stehenden Männern links oben sind diagonal zwei kniende weibliche Gestalten rechts unten gegenübergestellt. Die hintere, ältere Frau hält ihre rechte Hand klagend an der Stirn; ihren linken, überlangen Arm streckt sie dem Betrachter entgegen. Während die Hand zur Faust geschlossen ist, scheint deren skelettartiger Schatten, den Beckmann mit gestreckten Fingern dargestellt hat, bereits auf den späteren Zustand im Tod zu verweisen.⁵ Die jüngere, weiss gekleidete Frau, deren blondes Haar eine schwarze Kapuze bedeckt, blickt als einzige Figur mit kühlen, hellen Augen intensiv aus dem Bild und scheint mit der linken Hand auf den toten Christus zu weisen. Hinter der Figurengruppe, und von dieser teilweise überdeckt, ragt das Taukreuz empor, dessen Pfosten die Mittelachse der Komposition bildet. An diesem lehnt, in extremer Verkürzung gezeigt, eine Leiter. Dahinter zeichnen sich undeutlich farblose Silhouetten ab. Vor dem grauen Himmel, an dem eine rote, lichtlose Sonne steht, erscheint die ganze Szene in fahles Licht getaucht.

Beckmann ordnet in diesem Gemälde alle bildnerischen Mittel — Perspektive, Anatomie, Proportion und Farbgebung — seinem persönlichen Ausdruckswillen unter. Viele der eigentlich

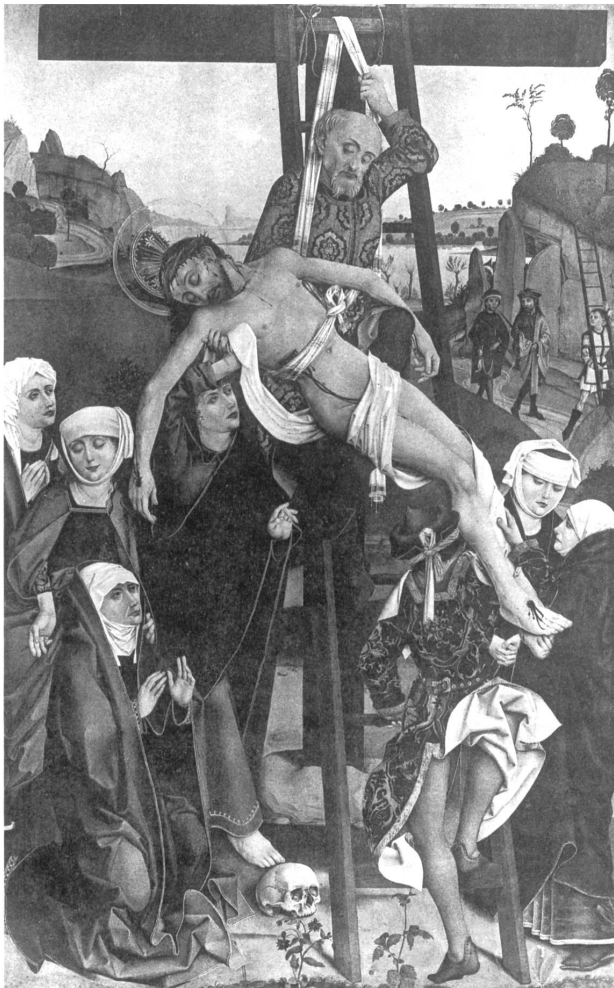


Abb. 2: Hans Pleydenwurff, sog. »Hofer Altar«, Aussenseite des rechten Flügels des inneren Flügelpaars: »Kreuzabnahme Christi«, 1465, Öl auf Holz, 178 x 113 cm, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr 664.

raumperspektivischen Darstellungswerte werden in die Bildebene geklappt. Vor beige-grauem Boden und Himmel sind es die verschiedenen Gestalten, die durch ihre Form, durch ihre Bewegungen, durch ihre wechselseitigen Beziehungen eine Raumdynamik entwickeln: Während Christus parallel zur Bildfläche dargestellt wird, scheint der mit einer schwarzen Tunika bekleidete Mann in seinem Ausschreiten auf dem schrägen Boden verschiedene Raumebenen zu überbrücken. Auch die Positionierung der hellblau gekleideten männlichen Gestalt neben ihm, deren überlange Arme Christi Leib umklammern halten, ist zwischen Leiche und Leiter nicht rational erfassbar. Durch die Enge zwischen den Figuren, der Leiter und dem Kreuz wird Raum negiert. Auffällig ist auch die unterschiedliche Grösse der Figuren, so des überdimensionalen Christus und der im Verhältnis zu ihm viel kleineren Frauen rechts. Beckmann verwendet dieses Mittel in Anlehnung an die Kunst des Mittelalters, um Bedeutungsunterschiede aufzuzeigen.

Interessant ist ein Vergleich von Beckmanns »Kreuzabnahme« mit der 1465 entstandenen »Kreuzabnahme Christi« von Hans Pleydenwurff (Abb. 2). Beckmann wird dieses Werk von seinen Besuchen der Münchner Alten Pinakothek gekannt haben. Ausserdem war es in Curt Glasers Buch »Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei« abgebildet, einer von Piper 1916 herausgegebenen, vom Künstler sehr geschätzten Publikation.⁶ Die Gegenüberstellung zeigt, dass Beckmann Elemente der gotischen Kunst wie die eben genannte antiklassische Proportionierung, die bewegungsschaffende Diagonale im toten Körper Christi oder auch die Stellung der knienden Frau am Bildrand übernimmt. Deutlich wird aber auch, wie Beckmann der harmonisierenden Tendenz der gotischen Tafel entgegenwirkt. Pleydenwurff verwendet das Taukreuz und die Leiter, um seiner Komposition zusätzliche Stabilität und Harmonie zu verleihen. Beckmann hebt eben diese Harmonie durch eine zwischen Unter- und Aufsicht alternierende, vom übergrossen Geschehen gesprengt erscheinende Perspektive auf. Es ist nicht ersichtlich, wo die in Untersicht dargestellte Leiter auf dem in Aufsicht gezeigten, aufsteigenden Boden stützt, noch, wie weit oder wohin sie führt. Beckmann bewirkt auf diese Weise ein räumliches Vor und Zurück, das zwar Intensität, aber keine illusionistische Kohärenz besitzt. Dies ist auf die gesamte Komposition übertragbar. Das Wirklichkeitsgefüge erscheint in scharf konturierte Einzelheiten zersprungen. Ein schwacher, ausgemergelter Körper, den die kantige Steifheit der erstarrten Glieder charakterisiert, zeigt sich dem Betrachter – Julius Meier-Graefe erschien er 1919 wie »ein entfleschter Grünewald, entflescht, nicht entseelt«.⁷

Mehr noch als im Gemälde lässt sich im danach entstandenen Kaltnadeldruck von 1918 Beckmanns kunstvolles System der Formvergitterung nachvollziehen (Abb. 3).⁸ Auf dem Blatt sind die sperrigen, harten Umriss, mit denen die hölzernen wirkenden Gestalten gezeichnet sind, noch verschärft. Die geringe Modellierung und die Verzerrungen werden im Schwarz-Weiss-Kontrast akzentuiert; die Bedeutung der Linien wird noch stärker hervorgehoben; die unmessbaren räumlichen Verhältnisse und das nervige Bildgefüge



Abb. 3: Max Beckmann, »Kreuzabnahme«, 1918, Kaltnadelradierung, 30,3 x 25,8 cm, Blatt II aus: »Gesichter«, Mappe mit 19 Radierungen.



Abb. 4: Max Beckmann, »Das Martyrium«, 1919, Lithographie, 54,5 x 75 cm, Blatt 3 aus: »Die Hölle«, Mappe mit elf Lithographien.

treten verstärkt in Erscheinung. Selbst der Eindruck der fahlen Farben, deren durchscheinende Helligkeit die Figuren körperlos, nackt wirken lässt, wird durch die graphische Umsetzung suggeriert. Als Nummer II der Mappe »Gesichter« war das Blatt 1919 bei Piper in München erschienen. Julius Meier-Graefe war mit der Auswahl der 19 Kaltnadeln betraut worden und verfasste ein Vorwort, das in »gotischer« Schrift gedruckt wurde.⁹

Die Kompositionsidee der »Kreuzabnahme« wird in einem Blatt der zehn Lithographien umfassenden Mappe »Die Hölle« von 1919 aufgenommen. Als Reise durch die infernale Realität des Lebens in Berlin konzipiert, beziehen sich viele der von Neumann herausgegebenen Graphiken auf die politische und soziale Situation des Jahres 1919, so auch das Blatt 3 der Folge, das den Titel »Das Martyrium« trägt (Abb. 4). Gegenstand der Darstellung ist eine Szene ungezügelter Gewalt: Eine Frau wird von mehreren Männern – augenscheinlich Soldaten – zu Tode geprügelt. Die ausgestreckten Arme, die verkrampften Finger der Frau erinnern an den gekreuzigten Christus. Der Körper, auf den die Soldaten mit ihren Gewehren brutal einschlagen, bildet – im Tode erstarrt – ein Kreuz, das die gesamte Komposition überspannt.

Verschiedene Details der Darstellung wie auch der Zeitpunkt der Entstehung des Blattes machen deutlich, dass Beckmann hier auf ein bestimmtes politisches Ereignis jener Tage, die Ermordung Rosa Luxemburgs in der Nacht des 15. Januar 1919 vor dem Berliner Eden-Hotel, anspielt.¹⁰ Beckmann, der in seiner Kunst – anders als viele seiner Zeitgenossen, wie George Grosz oder Otto Dix – kaum direkte politische Stellungnahmen abgegeben hat,¹¹ zeigt hier Rosa Luxemburg als Gekreuzigte. Die Austauschbarkeit von religiösem und politischem, das heisst weltlichem Sujet, verleiht Ersterem eine neue Gültigkeit und Symbolkraft und hebt das zweite über das rein geschichtliche Faktum hinaus. Auch mit dem Titel des Blattes – »Das Martyrium« – bezieht der Künstler Stellung.¹² Indem Beckmann das Geschehen auf einer Bühne darstellt, schafft er Distanz. Berlin, wo der Mord geschah, wird uns als höllische Arena präsentiert, als jenes Theater, auf dem sich die existenziellen Tragödien der Menschen des 20. Jahrhunderts abspielen. Paul Ferdinand Schmidt hat in einem Kommentar zum Höllenzyklus 1920 zu diesem Blatt geschrieben: »Wer denkt dabei nicht an die Martyrien und Rücksichtslosigkeiten der spätgotischen Meister, die das Göttliche leidend sahen unter Brutalitäten ohne Mass und das Menschliche in der höchsten Ekstase der Lebensverneinung oder Bosheit?«¹³ Im Zusammenhang mit Kompositionsformeln der »Kreuzabnahme« wurde wiederholt auf Elemente wie die Bedeutungsgrösse der Gestalten verwiesen, die auf eine Auseinandersetzung mit der spätgotischen Kunst schliessen lassen. Schon vor dem Krieg hatte Beckmann Interesse für die Ausdrucksstärke der deutschen und flämischen Meister bekundet, und auch während des Krieges schrieb er nach einem Museumsbesuch in Brüssel, wo er Werke von Brueghel, Rogier van der Weyden und Cranach gesehen hatte, enthusiastisch nach Hause, dass ihm die belgischen und deutschen Primitiven durch ihre »fast brutale, rohe Innigkeit, ihre



Abb. 5: Mittelrheinischer Meister, Vesperbild aus Boppard, um 1420, Frankfurt am Main, Liebieghaus, Museum alter Plastik, Inv.-Nr. 327.

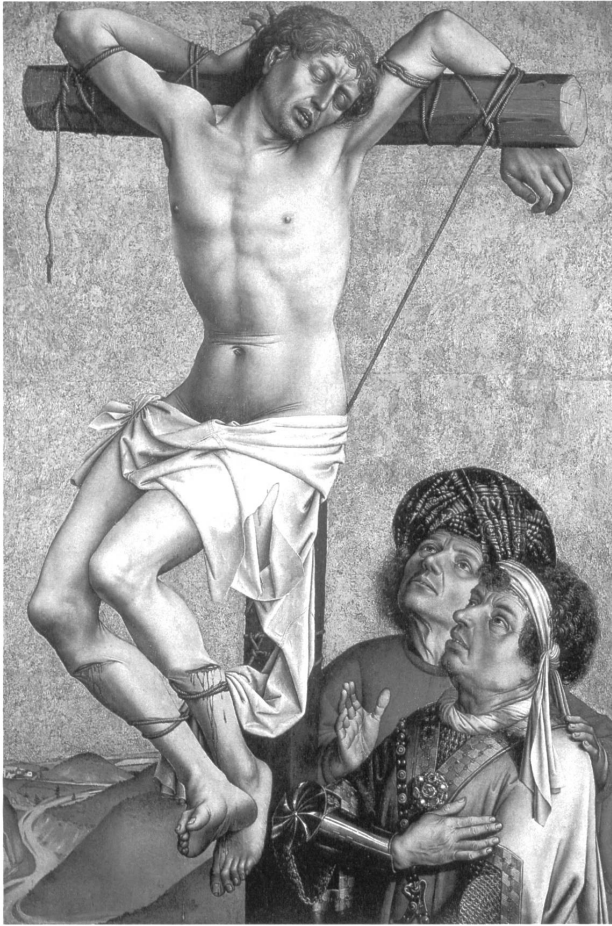


Abb. 6: Robert Campin (Meister von Flémalle), »Schächerkreuzigung«, Fragment eines Kreuzabnahme-Altars, um 1430, Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 886.

robuste, fast bäurische Kraft [...] wunderbar erschienen. Diese Bilder haben mich wieder unendlich angeregt und mich gestärkt. Ich fühlte mich ihnen allen nahe und war zu Hause im Feindesland.«¹⁴ Aus den Worten Beckmanns sprechen nebst der Bewunderung für die Künstler auch nationaler Stolz und Verbundenheit mit einer eigenen Kunsttradition, wie sie in dieser Zeit Wilhelm Worringer und später Karl Scheffler propagierten.¹⁵

Der Anstoss zur »Kreuzabnahme« soll bei einem Besuch im Frankfurter Liebieghaus, dem Museum alter Plastik, erfolgt sein, wo Beckmann eine Mittelrheinische Pietà aus der Zeit um 1420 sah (Abb. 5): »Beckmann war mit Herrn Hartmann in Frankfurt ins Liebieghaus gegangen und es kam vor einer Gruppe »Pietà« aus der gotischen Zeit zu einem Gespräch. Hartmann äusserte sich, ob Beckmann sich zutraue, ein ähnlich starkes Kunstwerk aus dem Geist unserer Zeit zu schaffen. Beckmann bejahte und hat daraufhin das Bild »Kreuzabnahme« gemalt.«¹⁶

Auch Reinhard Piper erwähnt in seinen Erinnerungen einen Besuch des Liebieghauses in Begleitung Beckmanns: »Wir suchten die Jahrhunderte, die uns von diesen Werken trennten, im Geiste zu überbrücken.«¹⁷ Die Sammlung des Liebieghauses war von Georg Swarzenski aufgebaut worden. Als Beckmann nach Frankfurt kam, war Swarzenski Direktor des Städelchen Kunstinstituts. Sein Sammlungs- und Ausstellungskonzept entsprach der künstlerischen Haltung des Malers. Von der gedanklichen Übereinstimmung zwischen Beckmann und Swarzenski zeugt die museale Präsentation der »Kreuzabnahme«, die als erstes modernes Werk nach dem Ersten Weltkrieg für das Städel erworben wurde. Swarzenski stellte das Bild in einen Dialog mit der um 1430 entstandenen »Schächerkreuzigung«, einem Fragment eines Kreuzabnahme-Altars des Meisters von Flémalle (Robert Campin) (Abb. 6).¹⁸ Auf die Vermittlung zwischen alter und neuer Kunst ging der Städel-Direktor in einem 1928 verfassten Text ein: »In der Frankfurter Galerie ist durch das Zusammenwirken des Städelchen Kunstinstituts und der Stadt alte und neue Kunst zu einer organischen Einheit geworden, wie sie selten zu finden ist. [...] Die lebendige Durchdringung von Altem und Neuem bedeutet in diesem Fall das Gegenteil von Assimilierung. Sobald sie sich auf der Ebene des absolut künstlerischen vollzieht, wird sie stets nach den stärksten Kräften verlangen, – trotz und wegen ihrer polaren Gegensätzlichkeit. Das Ziel ist stete Intensivierung.«¹⁹

Beckmanns künstlerische Intention scheint nach dem Kriegserlebnis, trotz des stilistischen Bruches und der veränderten Ideen, dieselbe geblieben zu sein, die er 1912 Franz Marc gegenüber formuliert hatte: »[...] aus unserer Zeit heraus Typen zu bilden, die uns Heutigen das sein könnten, was denen damals ihre Götter und Helden gewesen sind.«²⁰ Wie in den Werken der Vorkriegszeit bleibt in der »Kreuzabnahme« und auch in »Christus und die Sünderin« das religiöse Thema in der Christusgestalt zunächst verbindlich. Gerade eine solche aktualisierende Verwendung des religiösen Gegenstandes lässt darauf schliessen, dass Beckmanns Anlehnung an die gotische Kunst in seinen Gemälden von 1917 nicht nur formal verstanden

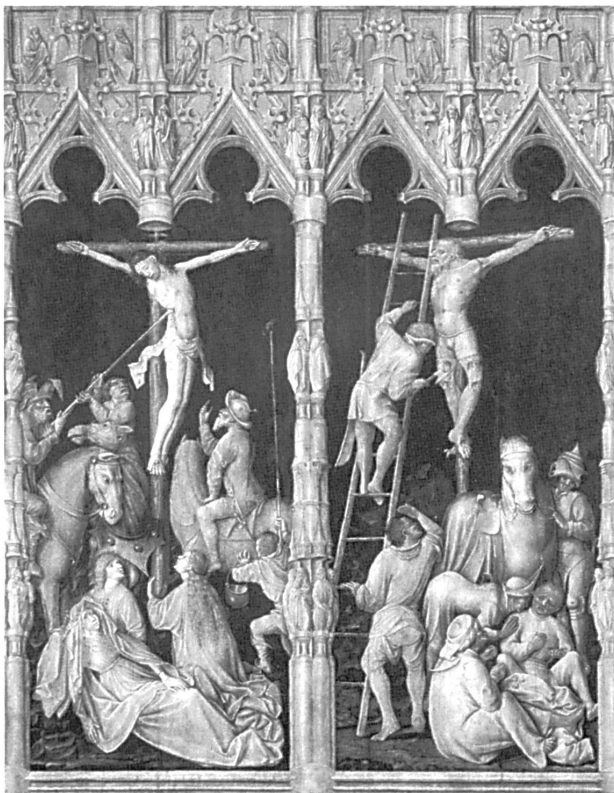


Abb. 7: Gabriel Angler (auch Meister der Tegernseer »Tabula magna«; vormals Mälesskircher zugeschr.), »Lettnerkreuzigung«, um 1440, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1438 (Detail).

werden darf. Zentral scheint die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu sein, die Frage nach der Gültigkeit der alten Werte für die eigene Zeit. An den Verleger Reinhard Piper schrieb Beckmann im Mai 1917: »Es wäre sehr schön, wenn Sie einmal etwas über die alten Deutschen schreiben könnten. [...] Es handelt sich gerade jetzt darum, zu kämpfen, dass wir nicht wieder in archaisierende Zeit hineingeraten, sondern nur im starken Bewusstsein unserer eigenen wahnsinnigen und doch starken Zeit uns unserer Ahnen liebevoll bewusst werden. Und dazu kann eine richtige Auswahl unter einer richtigen Beleuchtung sehr viel beitragen.«²¹ Seine Ahnen hat Beckmann mit Namen genannt. Im Vorwort des Kataloges zu einer Ausstellung graphischer Arbeiten in der Galerie Neumann in Berlin 1917 schreibt er: »Meine Liebe gilt den vier grossen Malern männlicher Mystik: Mälesskirchner, Grünewald, Breughel und van Gogh.«²² Und in »Ein Bekenntnis« führt er 1918 weiter aus: »Aus einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich archaisischen Entartung in leeren Dekorationen und aus einer falschen und sentimentalischen Geschwulstmystik heraus werden wir jetzt hoffentlich zu der transzendenten Sachlichkeit kommen, die aus einer tieferen Liebe zur Natur und den Menschen hervorgehen kann, wie sie bei Mälesskirchner, Grünewald und Breughel, bei Cézanne und van Gogh vorhanden ist.«²³

Christian Lenz ist der von der bisherigen Beckmann-Forschung vernachlässigten Person Gabriel Mälesskirchers nachgegangen, der heute unter den Namen Meister der Tegernseer Tabula Magna oder Gabriel Angler kursiert. Lenz verweist auf Curt Glasers Publikation zur deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts.²⁴ Darin sind zwei Kreuzigungen als Werke Mälesskirchers abgebildet, eine aus der Gemäldegalerie Schleissheim und eine aus der Münchner Pinakothek (Abb. 7). Von dieser zweiten Tafel ist wohl auch die Rede, wenn Reinhard Piper von einem Besuch der Münchner Alten Pinakothek mit Beckmann 1922 berichtet: »Ich ging dann mit Beckmann in die Alte Pinakothek, wo wir uns vor allem die vielfigurige Kreuzigung von Mälesskircher mit ihren hellen gelben und grauen Farben ansah. [...] Das Bild machte auf Beckmann nachhaltigen Eindruck, und er hat Mälesskircher noch manchmal als einen seiner Ahnen bezeichnet.«²⁵

Dem »altdeutsch-expressionistischen Rezept«, wie Karl Scheffler 1922 Beckmanns Stil dieser Jahre charakterisierte,²⁶ bleibt der Künstler auch im Gemälde »Christus und die Sünderin« verpflichtet, das wie die »Kreuzabnahme« im Jahr 1917 entstanden ist (Abb. 8): Auch hier verwendet er als fundamentale Ausdrucksmittel die subjektive Raumsicht, die Variation der Figurengrösse gemäss ihrer Bedeutung und die Übersteigerung der Formen.

Übergross und unbeweglich, einer Säule gleich, steht Christus weiss gekleidet im Zentrum der unter freiem Himmel sich abspielenden Szene. Eine Hand hat er auffangend zur Schüssel geformt, die andere ist – mehr abwehrend als segnend²⁷ – emporgehalten. Er ist, auf einer ähnlich abschüssigen Ebene wie in der »Kreuzabnahme«, von einer Menschenmasse umgeben. Seine unterfangende Hand trifft sich im Bildmittelpunkt mit den zum Gebet gefalteten

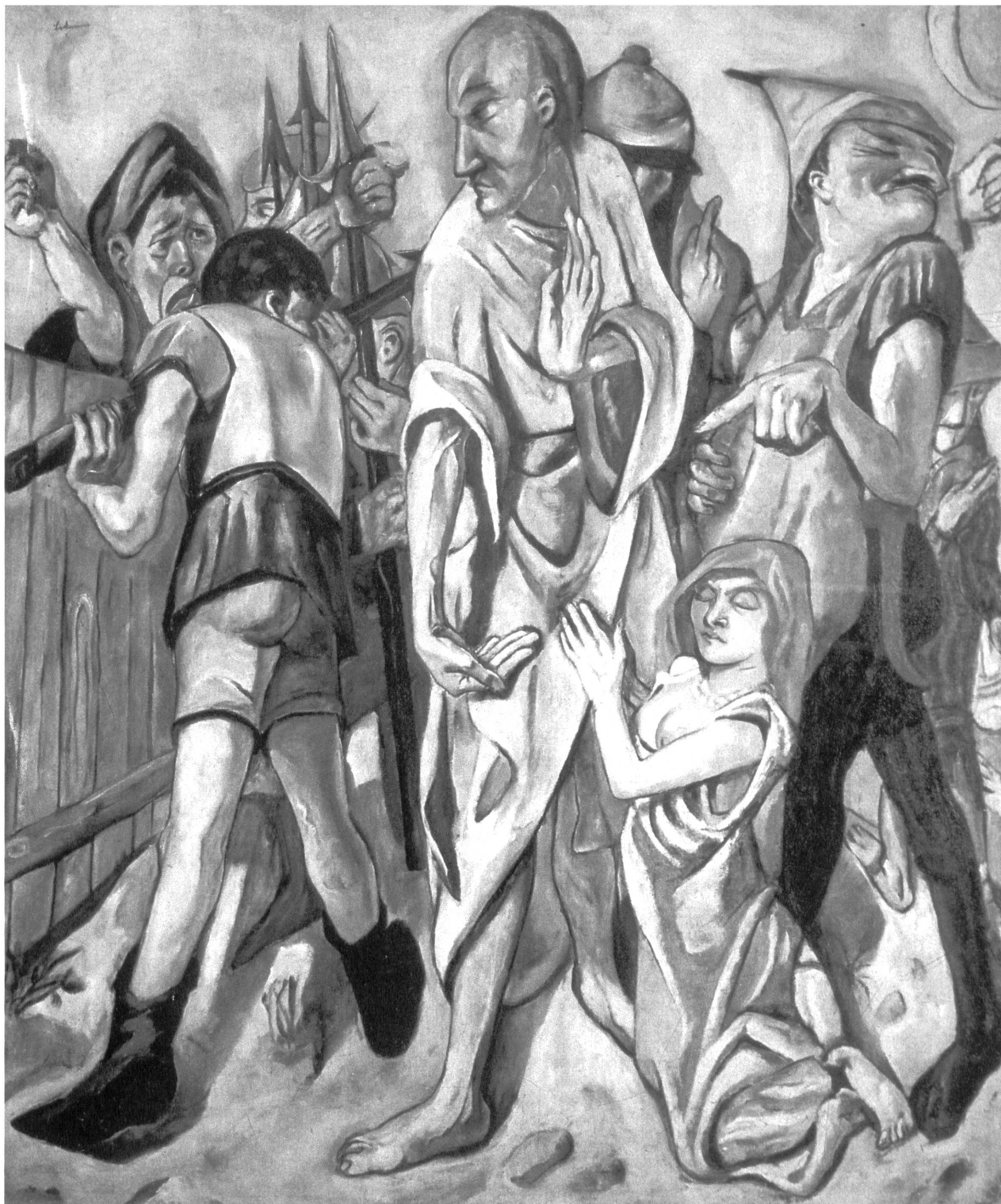


Abb. 8: Max Beckmann, „Christus und die Sünderin“, 1917, Öl auf Leinwand, 150 x 128 cm, St. Louis, City Art Museum.

Händen der vor ihm knienden, sehr viel kleiner dargestellten Frau, deren Augen geschlossen sind. Ob diese den Kopf mit einem orange-roten Tuch bedeckt hat oder ob sie ihr rotes Haar offen trägt, hat Beckmann – wohl bewusst – malerisch nicht eindeutig geklärt. Die grelle Farbe sticht jedenfalls aus der von Grau- und Brauntönen beherrschten Komposition hervor. Die Brust entblösst, den Hals mit einer Kette geschmückt, erinnert die Frau in ihrer Erscheinung an Darstellungen der Sünde.²⁸ Rechts im Bild, hinter Christus und der Sünderin, steht ein schnauzbärtiger Mann. Er trägt Kapuzenüberwurf und Schürze: die Kleidung eines Schlächters. An der Taille der schwarzen Strumpfhose trägt er einen kurzen roten Dolch. Von seiner linken Hand, die er mit ausgestrecktem Zeigefinger spottend gegen Christus erhoben hat, tropft Blut. Seine hässlich grinsende Fratze mit der riesigen Hakennase ist rückwärts abgewandt.²⁹ Christus scheint des dämonischen Anklägers sowie der betenden Frau nicht gewahr zu werden. Den Kopf zur Seite gewandt, blickt er über seine rechte Schulter hinweg. Dort versucht, links im Bild, ein Soldat in gegrätschter Haltung mit quergestellter Lanze die bewaffnete, tobende Menge – ein faustschwingender Mann und drei Lanzen sind deutlich zu sehen – abzuwehren, die über einen Lattenzaun zu Christus vordringen will.

In dem überfüllten Bildraum dieses »Dramas der Hände«³⁰ ist die genaue Zahl der dicht gedrängten Menschen nicht zu bestimmen. Wie in der »Kreuzabnahme« agieren die Figuren nicht in einem einheitlichen, klar definierten Raumkontinuum. Auch in diesem Werk sind sie es, die Raum bilden, Raum bewegen. Es lassen sich formale und motivische Bezüge herstellen zwischen Beckmanns Gemälde und Hans Multschers »Gebet Christi am Ölberg« von 1437, das auch in Curt Glasers Publikation abgebildet ist (Abb. 9).³¹ Während im Vordergrund der so genannten »Wurzacher Altartafel« rechts, isoliert vom übrigen Geschehen, der betende Christus kniet, drängt sich – man möchte fast sagen quillt – aus der linken oberen Bildecke eine bedrohliche, bewaffnete Menge, um den Messias festzunehmen. Der enge Raum, in dem sich diese Masse bewegt, deren Überdimensioniertheit im Verhältnis zu den Figuren im Vordergrund, das Körpergewirr, das eine Bestimmung der Anzahl der Figuren verunmöglicht, sind formale Kompositionsmittel, die auch Beckmann eingesetzt hat. In der »Wurzacher Altartafel« finden sich vorgebildete Motive, wie etwa die Lanzenspitzen im linken oberen Bildteil oder die Übernahme des ausgestreckten, auf Christus weisenden Zeigefingers des Judas bei der Gestalt des Schnauzbärtigen. Auch in Beckmanns Gemälde »Christus und die Sünderin« scheint sich der Hass der Menschen – trotz der im Vordergrund knienden Sünderin – gegen Jesus zu richten.

Beckmann recurriert bei diesem Werk auf verschiedene biblische beziehungsweise ikonographische Traditionen. Dem Titel zufolge müsste die Waschung und Salbung der Füße Christi durch die Sünderin, die von der späteren Tradition mit Maria Magdalena identifiziert wurde, im Hause des Pharisäers Simon dargestellt sein (Lk 7,36). Zwar entsprechen die roten, gelösten Haare der Ikonographie der Magdalena, doch fühlt man sich durch die



Abb. 9: Hans Multscher, »Wurzacher Altartafel«: »Gebet Christi am Ölberg«, 1437, Öl auf Holz, ca. 150 x 140 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Abb. 10: Max Beckmann, „Die Nacht“, 1918/19, Öl auf Leinwand, 133 x 154 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.



Abb. II: Francesco Traini (?), »Der Triumph des Todes«, Bettlergruppe, um 1350, Fresko, Pisa, Camposanto.

auf dem Boden herumliegenden Steine eher an den biblischen Satz: »Wer von euch ohne Sünde ist, werfe als erster einen Stein auf sie«, und damit an den Bericht von Christus und der Ehebrecherin erinnert (Joh 8,1–10). Der Vergleich mit der Ölbergdarstellung Multschers gab bereits Anlass zur Feststellung, dass auf Beckmanns Gemälde Christus Mittelpunkt der Komposition und Gegenstand der Aggressivität der Menge ist. Die sich im Freien vor dem Mondhimmel abspielende Handlung könnte somit auch für eine Darstellung der Gefangennahme Christi gehalten werden. Beckmann überlagert hier also drei biblische Themen: Christus und die Sünderin, Christus und die Ehebrecherin sowie die Gefangennahme Christi auf dem Ölberg. Bei der »Kreuzabnahme« erzielt Beckmann eine Aussage, indem er motivische Tradition und formale Moderne miteinander verbindet. Auch in »Christus und die Sünderin« bleibt der Künstler der christlichen Ikonographie verpflichtet. Doch weist der Umgang mit ihr – die Verschmelzung mehrerer Themen zu einer eigenen enigmatischen Vieldeutigkeit – auf eine neue Bildsprache hin.

Gewalt, Brutalität, Grausamkeit bleiben wichtige Inhalte der Kunst Beckmanns, die er nun aber nicht mehr in biblischen Themen behandelt, sondern direkt in seine Zeit versetzt. Fast ein Jahr lang, von August 1918 bis zum März des folgenden Jahres, arbeitet der Künstler an einem neuen Gemälde, »Die Nacht« (Abb. 10): In eine enge, verwinkelte Dachkammer sind drei Männer eingedrungen. Beckmanns beklemmende Darstellung zeigt Vergewaltigung, Folter, Mord und Entführung. Das immer noch zentrale Thema des Leidens wird hier im zeitgenössischen Interieur vorgeführt, die grausame Szene in der engen Dachkammer wird zur modernen Metapher für die Sinnlosigkeit von Leid. Auch für dieses Werk sind Inspirationsquellen aus der mittelalterlichen Kunst vorgeschlagen worden: Überzeugend ist sicherlich der von Christian Lenz hergestellte Bezug zur Gestalt eines verkrüppelten Bettlers im »Triumph des Todes« auf dem Camposanto in Pisa (Abb. 11).³² Den blinden Bettler hat Beckmann, indem er die Augenbinde durch den Schirm einer Mütze ersetzte, in einen Proletarier der eben entstehenden Weimarer Republik verwandelt. Der »Triumph des Todes« ist eine Allegorie der Vergänglichkeit des 14. Jahrhunderts – die »Nacht« zeigt Gewalt und Sterben in der modernen Grossstadt. In diesem Sinne hatte Reinhard Piper in einem Brief an Beckmann bereits 1917 geschrieben: »Das ist doch endlich mal wirkliche zeitgenössische Kunst, ganz unsrer Zeit geboren und doch verwandt mit allem Grossen früherer Zeiten.«³³

- 1 Münchner Neueste Nachrichten, Jan. 1931.
- 2 Brief vom 24. Mai 1915; abgedruckt in: Beckmann, Max, *Briefe im Kriege 1914–1915*, München 1984, S. 66.
- 3 Hartlaub, Gustav Friedrich, *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*, Leipzig 1919, S. 84.
- 4 In Berlin waren unter anderem die »Beweinung«, 1908 (Göpel 1976, Nr. 89), die »Kreuzigung Christi«, 1909 (Göpel 1976, Nr. 119), die »Kreuztragung«, 1911 (Göpel 1976, Nr. 139), entstanden. Die Angaben zu Gemälden und Graphiken Beckmanns beruhen auf folgenden Werkverzeichnissen: Göpel, Erhard und Barbara, *Max Beckmann. Katalog der Gemälde*, hrsg. von Hans Martin von Erffa, 2 Bde., (Schriften der Max Beckmann Gesellschaft 3), Berlin 1976; Hofmaier, James, *Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints*, Bern 1990.
- 5 *ReVision. Die Moderne im Stadel 1906–1937*, hrsg. von Klaus Gallwitz, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt a. M., 1991, S. 19, Anm. 53. Dieses Detail hat Beckmann in der nach dem Gemälde entstandenen Kaltnadel nicht mehr übernommen; Hofmaier 1990 (wie Anm. 4), Nr. 131.
- 6 Vgl. Selz, Peter, *Max Beckmann*, New York 1964, S. 30 und 101, Anm. 31. Bei Glaser wird das Werk allerdings Michael Wolgemut zugeschrieben; Glaser, Curt, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, München 1916, S. 123.
- 7 Meier-Graefe, Julius, *Vorrede zu einer Mappe mit 19 Radierungen von Max Beckmann*, Berlin 1919; zitiert nach: Erffa, Hans Martin von (Hrsg.), *Blick auf Beckmann*, München 1962, S. 54.
- 8 Siehe Hofmaier 1990 (wie Anm. 4), Nr. 131.
- 9 In derselben Mappe erschien als Blatt 12, ebenfalls ein Kaltnadeldruck, nach der »Auferstehung« von 1916/18; ebd., Nr. 132. Der Verweis auf die Wechselwirkung von Malerei und Graphik für diese Schaffensperiode ist unerlässlich, vor allem, wenn man sich vergegenwärtigt, dass zwischen 1916 und 1923 über zweihundert Kaltnadeldrucke, Lithographien und Holzschnitte, also über die Hälfte von dem, was Beckmann in den graphischen Medien geschaffen hat, entstanden sind.
- 10 Lenz, Christian, *Max Beckmann – Das Martyrium*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 16, 1974, S. 185–210.
- 11 Ausnahmen bilden das 1925 entstandene Gemälde »Galleria Umberto« oder die »Hölle der Vögel« (1938) (Göpel 1976 [wie Anm. 4] Nr. 247 und Nr. 506), die direkt auf die politische Situation Italiens unter Mussolini beziehungsweise Deutschlands unter der Diktatur des Nationalsozialismus Bezug nehmen. Versteckte Anspielungen auf das politische Zeitgeschehen sind in Beckmanns Werk hingegen häufiger.
- 12 Christologische Bezüge in der Schilderung der Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts finden sich in der darstellenden Kunst beispielsweise bei Käthe Kollwitz, aber auch in der links gerichteten expressionistischen Literatur. So kommentierte Erich Mühsam die Ermordung mit den Worten: »Die Christuslegende hat eine entsetzliche Wiederholung erfahren.« Und Johannes R. Becher schrieb in seiner »Hymne auf Rosa Luxemburg«: »Durch die Welten rase ich – : Den geschundenen Leib abreisend vom Kreuz.« Zitiert nach: Schulze, Ingrid, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Eine Studie*, (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft), Leipzig 1991, S. 62f.
- 13 Schmidt, Paul Ferdinand, *Max Beckmanns Hölle*, in: Cicerone 12, 1920, S. 84; zitiert nach: Wiese, Stephan von, *Die Welt – ein Inferno. Bemerkungen zu Max Beckmanns lithographischem Zyklus »Die Hölle«*, in: Max Beckmann, Frankfurt 1915–1933. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag, hrsg. von Klaus Gallwitz und Ingo Begall, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt a. M., 1984, S. 32.
- 14 Brief vom 17. April 1915; abgedruckt in: Beckmann 1914/15 (wie Anm. 2), S. 41.
- 15 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1910; Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917. Vgl. die Beiträge in diesem Band.
- 16 Brief von Günther Franke an Erhard Göpel vom 13. April 1956; zitiert nach: Göpel 1976 (wie Anm. 4), S. 134. Hartmann erwarb dann das Gemälde, musste es aber dem Künstler zurückgeben, weil seine Frau den Anblick nicht ertrug. 1918 wurde das Werk von Swarzenski für das Stadel erworben.
- 17 Piper, Reinhard, *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*, München 1950, S. 32.
- 18 Siehe Ausst.-Kat. Frankfurt 1991 (wie Anm. 5), S. 18f. und S. 94.
- 19 Swarzenski, Georg, *Museumsfragen. Ein Beitrag zur Neugestaltung des Städtischen Kunstbesitzes in Frankfurt a. M.*, Frankfurt 1928, S. 24; zitiert nach: Ausst.-Kat. Frankfurt 1991 (wie Anm. 5), S. 16.
- 20 Beckmann, Max, *Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst*, in: Ders., *Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*, hrsg. von Rudolf Pillep, München/Zürich 1990, S. 14.
- 21 Beckmann, Max, *Briefe*, Bd. I, 1899–1925, München/Zürich 1993, S. 161–162, Nr. 157.
- 22 Zitiert nach: Lenz, Christian, *Max Beckmann und Italien*, Frankfurt a. M. 1976, S. 15.
- 23 Der Text »Ein Bekenntnis« erschien 1918 als ein Beitrag zum Thema »Schöpferische Konfession« in der Reihe »Tribüne der Kunst und Zeit«; abgedruckt in: Pillep 1990 (wie Anm. 20), S. 20.
- 24 Glaser 1916 (wie Anm. 6).
- 25 Piper 1950 (wie Anm. 17), S. 41; Lenz, Christian, *Max Beckmann und die Alten Meister: »eine ganz nette Reihe von Freunden«*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Heidelberg 2000, S. 133–138.
- 26 Scheffler, Karl, *Max Beckmann*, in: *Kunst und Künstler* 20, 1922, S. 148.
- 27 Ich teile nicht die in der Literatur vertretene Ansicht, Christus drücke in Gesicht und Gestik seine Milde und Vergebung aus.
- 28 Als Beispiel sei Munchs »Die Sünde« von 1901 genannt.
- 29 Schulze vergleicht die Gestalt des Spötters in Beckmanns Bild mit dem Johannes der »Kreuzigung Christi« des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (1512–1515, Colmar, Museum Unterlinden) und empfindet die karikaturhafte Übersteigerung als Persiflage. Schulze 1991 (wie Anm. 12), S. 56.
- 30 Lackner, Stephan, *Max Beckmann*, Köln 1991, S. 52.
- 31 Glaser 1916 (wie Anm. 6), S. 65. Zu diesem Vergleich siehe Buenger, Barbara, *Max Beckmann's artistic sources. The artist's relation to older and modern traditions*, Ph. D. Columbia University New York, 1979, S. 131f.
- 32 Lenz 2000 (wie Anm. 25), S. 138–144. Lenz verweist auf die Aussage des Kunsthändlers und Beckmann-Freundes Günther Franke, in Beckmanns Frankfurter Atelier habe 1923 beziehungsweise kurz danach ein Foto dieses Werks gehangen. Er vertritt jedoch die Auffassung, der Künstler müsse das Pisaner Fresko bereits 1918 gekannt haben. Zur Popularität der Camposanto-Fresken seit dem 19. Jahrhundert siehe Mazzocca, Fernando, *Fortune ottocentesche*, in: Il Camposanto di Pisa, hrsg. von Clara Baracchini e Enrico Castelnovo, (Biblioteca di Storia dell'arte 27), Torino 1996, S. 165–180.
- 33 Brief von Piper an Beckmann, 2. April 1917; abgedruckt in: Piper, Reinhard, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953*, hrsg. von Ulrike Buergel-Goodwin und Wolfram Göbel, München/Zürich 1979, S. 159.

Fotonachweis

Bildarchiv Foto Marburg: 2, 8, 11; *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, hrsg. von Rüdiger an der Heiden, München 1998, S. 95; 9; Hofmaier 1990 (wie Anm. 4), Bd. I, Nr. 131 (II), S. 357, Nr. 142, S. 387; 3, 4; Lenz 2000 (wie Anm. 25), S. 119; 5; *Max Beckmann – Die Nacht*, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1997, Kat.-Nr. 32, I: 1, 10; *Max Beckmann. Meisterwerke*, Ausst.-Kat. Stuttgart 1994, S. 87; 7; Sander, Jochen, *Niederländische Gemälde im Stadel 1400–1550*, Mainz 1993, Taf. 8: 6.



Abb. 1: Matthias Grünewald, »Tauberbischofsheimer Kreuzigung« (früher »Karsruher Kreuzigung«), um 1520–24, Altartafel, 195 x 152,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (frühe Farbproduktion aus: Rieffel 1904).

»Der gewaltigste Schutzheilige des Ringens der neuen deutschen Kunst« — zur Grünewald-Rezeption im deutschen Expressionismus

Die Entdeckung des Matthias Grünewald durch die deutschen Expressionisten war geprägt von der Trias »deutsch«, »gotisch« und »expressionistisch«. Kunst und Wissenschaft traten in eine gegenseitige Beziehung, welche den Topos der »inneren Verwandtschaft« zwischen dem Expressionismus und dem gotischen Künstler Grünewald variationsreich fortschrieben.

So verkündet Wilhelm Niemeyer als Auftakt seines Buches »Matthias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars«: »Matthias Grünewald: das ist Name, Wort, Zeichen, Auslösung für die stärkste Erschütterung, die deutsche malerische Kunst zu geben hat.«² Diese Sentenz ist unter den Vorzeichen eines regelrechten Sturmes der Begeisterung zu sehen, den die expressionistischen Rezipienten im Angesicht der Kunst Grünewalds entfesselten. Die Voraussetzungen und Mechanismen dieses Phänomens sind hier zu klären. Welche Inhalte und Ziele verbinden sie mit Grünewalds Person und Werk? Wer war Grünewald in ihren Augen, und was machte ihn zur Identifikationsfigur?³

»Die richtige Würdigung seines Wesens liegt in der Luft«⁴

Grünewald war seit dem Dreissigjährigen Krieg in Vergessenheit geraten. Hausenstein schreibt hierzu 1919: »Wir müssen gestehn, dass wir fast vierhundert Jahre lang von dem deutschen Werk der deutschen Malerei nichts gewusst haben.«⁵ Seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts war Jakob Burckhardt einer der ersten, der sich mit Grünewald auseinander setzte. Wenngleich Burckhardt 1847 freimütig zugibt, nicht mehr alle Tafeln des Isenheimer Altars in Erinnerung zu haben, bleibt in ihm der Gedanke an ein »sehr grosses räthselhaftes [sic!] Altarwerk«⁶ zurück. Den Gekreuzigten charakterisiert er als »grauenvolle Jammergestalt«⁷. Grünewalds Kreuzigungsdarstellungen werden aufgrund der Ferne zu klassizistischen Idealen im 19. Jahrhundert oftmals als Schreckensbilder empfunden. Alfred Woltmann spricht 1873 von dieser Kreuzigungstafel als »Schwelgen in Grässlich[em] und Qualvoll[em]«⁸. Die »hohe

Schönheit des Kolorites, die [...] beim Isenheimer [sic!] Altar, sich in glänzenden Effekten kund giebt [sic!]«⁹, verdient – laut Woltmann – dennoch besondere Erwähnung. Ebenso weist Burckhardt anerkennend auf die »phantastischen Licht- und Farbeffekten«¹⁰ hin.

Der Isenheimer Altar wurde von Anbeginn dieses wiedererwachten Forschungsinteresses als das Werk mit Sonderstatus gehandelt. Seit 1871 das Elsass territorial dem Deutschen Reich zufließt, wurde auch der Isenheimer Altar in Colmar als wichtiges Kulturerbe der deutschen Kunst wahrgenommen.

Der französische Kunstschriftsteller flämischer Herkunft Joris-Karl Huysmans entdeckte Grünewald schon früh für sein literarisches Werk, das für die kunstkritische Auseinandersetzung zur wichtigen Referenz wurde.¹¹ Im August 1888 sah Huysmans anlässlich eines Besuchs der Kasseler Gemäldegalerie die von 1883 bis 1892 ausgestellten Tafeln der »Kreuztragung« und der »Kreuzigung Christi« des Tauberbischofsheimer Altars, welcher damals unter dem Namen »Karlsruher Kreuzigung« bekannt war (Abb. 1). Sein Roman »Là-Bas« greift 1891 diese Besichtigung in einer Bildbeschreibung auf, die die Einzigartigkeit der Darstellung des Leidens hervorhebt. Franz Rieffel formuliert es in seiner freien Übertragung wie folgt: »Nie ist ein Maler derart in die Henkersgräuel der Passion eingedrungen, nie hat einer seinen Pinsel so brutal in die blutigen Wunden des Heiligen getaucht.«¹² Noch bevor 1903 die erste Ausgabe in deutscher Sprache erschien, veröffentlichte die Kunstzeitschrift »Pan« in ihrem ersten Jahrgang von 1895 einen von Oskar Eisenmann, dem Kasseler Galeriedirektor, frei ins Deutsche übersetzten und gekürzten Auszug aus dem französischen Original von 1891. Christus am Kreuz wird darin mit Eindringlichkeit beschrieben: »In fahler Dämmerung ragts [sic!] furchtbar in die Höhe: der Christ an seinem Kreuz. Ein roher Stamm, quer darauf ein halb entrindeter Ast, der sich biegt unter der Last wie ein gespannter Bogen und hinaufschnellen möchte wie aus gekrampfem Mitleid und das armselige Fleisch gen Himmel schleudern, hinweg von diesem schmachgetränkten Boden, der es noch hält, fest, mit riesigen Nägeln. [...] und hoch ganz hoch mit schreienden, Fingern

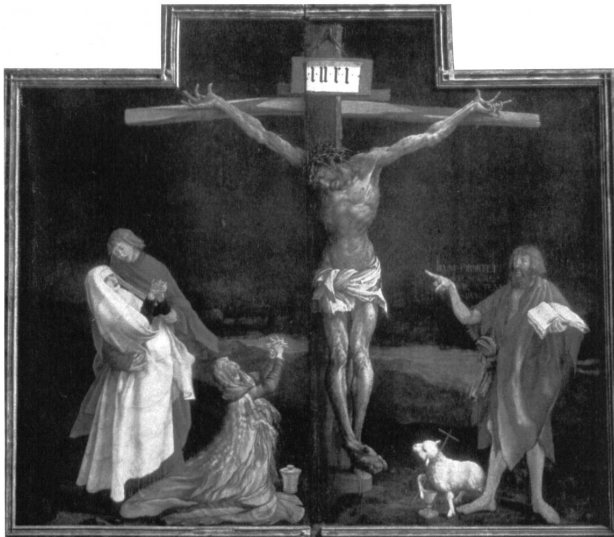


Abb. 2: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar«, Aussenseite des äusseren Flügelpaares: Christus am Kreuz mit Maria, Johannes Ev., Maria Magdalena und Johannes dem Täufer, um 1512–16, 269 x 307 cm, Colmar, Museum Unterlinden, (frühe Farbproduktion aus: Friedländer 1908).

grosse gespenstige Hände, Hände, die fluchen wollen und Segen stammeln.«¹³ Auch Rieffel nimmt in seinem Aufsatz von 1904 auf die Hände Bezug: »Von den grossen geöffneten Händen greifen unheimliche Finger hinaus, zum Segnen allerdings, flehend und vorwurfsvoll zugleich.«¹⁴ Huysmans hat mit seinen emotionalen Erlebnisberichten, die sich später konstituierende »expressionistische Sicht« auf Grünewald vorweggenommen und beeinflusst. Als Beispiel hierfür sei sein Aufsatz über den Isenheimer Altar, der 1918 in deutscher Sprache erschien angeführt: »Dort, im alten Kloster Unterlinden reckt er sich gleich beim Eintritt wild entgegen und betäubt uns sogleich durch den entsetzlichen Nachtmahr einer Kreuzigung; sie wirkt wie der Orkan einer entfesselten Kunst, der vorbeistürmt und uns mit sich reisst [...]«¹⁵

Eisenmann unterliess es nicht, in seinem Pan-Artikel eine eigene kurze Einführung zu Maler und Werk voranzustellen, die zur Aufgeschlossenheit gegenüber der zeitgenössischen Kunst und damit einhergehend auch gegenüber Grünewalds Kunst aufruft: »Wer sich den Fortschritten unserer nach neuen Ausdrucksmitteln und Anschauungsweisen ringenden Kunst nicht völlig verschliesst, der wird auch für die packende Farbensprache Grünewalds nicht unempfänglich sein.«¹⁶ In der Zeit des deutschen Expressionismus wiederholt sich dieses Argumentationsmuster unter anderen Vorzeichen. Eisenmann spricht den entscheidenden Aspekt der Farbe an, dessen Relevanz er vermutlich vor dem Hintergrund der impressionistischen Bedeutung der Farbe herausstreicht. Grünewald mache sich die Farbe »denn auch als der Erste und im engeren Sinn Einzige unter den Altdeutschen, dienstbar, um Stimmung zu erwecken. Dies aber ist modern, und deshalb [sic!] liegt die richtige Würdigung seines Wesens sozusagen in der Luft.«¹⁷

»Gefühlsextatik« und »rauschende Farbigkeit«:

»Hauptquellen des neuen Kunstsuchens«¹⁸

Der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Alfred Schmid, der als Nestor unter den Grünewald-Kennern gilt, rekapituliert und revidiert akribisch die Forschungsergebnisse in seiner wegweisenden Publikation »Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald« von 1907/11.¹⁹ Schmid's jahrzehntelange, unermüdliche Suche nach einem Verlag für dieses Standardwerk widerspiegelt, wie wenig anerkannt Grünewald noch war und wie wenig man an den Erfolg einer umfangreich angelegten Monographie glaubte.

»In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts habe ich fast allen grösseren Kunstanstalten und einschlägigen Verlagsbuchhandlungen in Deutschland angetragen, ein Werk über Grünewald zu übernehmen, in der Absicht, einen der grössten Meister aller Zeiten, der dem weiteren Kreise der Gebildeten noch unbekannt war, gleich in einer mustergültigen Publikation vorzuführen. Alle grösseren Firmen haben abgelehnt, bis ich zuletzt an Herrn W. Heinrich in Strassburg, einen Verleger von seltener Opferwilligkeit [...]«²⁰ gelangte.

Schmids Publikation von 1907/II bildete die Ausgangslage für den Beginn einer intensiven Reflexion über Grünewald.²¹ Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Künstler identifizierten sich stark mit Grünewalds künstlerischer Leistung. Wilhelm Worringer schrieb in seiner Cranach-Monographie von 1908 über das koloristische Ausdrucksvermögen von Grünewald: »Ein Sturm der lebendigen Farbe. Leben, Leben schreit es aus den düstern Gluten heraus, die grosse Befreierrat, die Erweckung der toten Farbe durch den Geist, den Geist des raumgestaltenden Lichtes, war getan.«²² Der Kunstwissenschaftler Paul Ferdinand Schmidt dachte an Grünewald, als er die Bilder Oskar Kokoschkas an der Kölner Sonderbundaussstellung von 1912 sah. »Vielleicht ist seit Grünewalds Tode in Deutschland noch nichts so Wildes und Phantasievolles mit Farben ausgedrückt worden.«²³

Die von Richard Benz 1916 niedergeschriebene Äusserung über das Farberleben zeugt von der Tendenz zur literarischen Verklärung: »[Grünewalds] Form ist die zuckende Ausdruckslinie, seine Farbe ist die unwirkliche mystische Farbe der Glasfenster: die vollkommenste malerische Fähigkeit triumphiert über das Anschaubare und Darstellbare. Nichts von beruhigtem Körperabbild, von Schönheit; keine Wirklichkeitsnähe und plastische Function [sic!] der Zeichnung, der Farbe und des Lichts; alles, nach Wirklichkeitsmassen, unwirklich: ein in sich beschlossenes Geisterreich nach eigenen geistigen Ausdrucksgesetzen – seelisch erschütternde, dichterisch-musikalische Wirkung.«²⁴ Distanzlosigkeit prägte die Auseinandersetzung mit Grünewald. Man glaubte Zielsetzungen und ein künstlerisches Selbstverständnis hinter seinen Bildern zu erkennen, die vornehmlich dem Gedankengut der eigenen Zeit entsprangen. Der historische und gesellschaftliche Hintergrund Grünewalds blieb aus der Reflexion ausgeblendet.

Nolde beschwört 1908 das Aufleben eines Zeitalters mit hohen künstlerischen Zielen. »In Deutschland haben wir, sollte es uns wirklich gelingen, eine grosse deutsche Kunst, eine zweite Periode zu schaffen – die erste fällt in Grünewalds, Holbeins und Dürers Zeit –, das grosse Aufwärtsstreben vor uns. Ich selbst fühle mich dabei und ich hoffe – hoffe, sie wird kommen, diese Zeit einer hohen deutschen Kunst.«²⁵ Den Isenheimer Altar im Original sah Emil Nolde aber erst zwei Jahrzehnte später, im Jahre 1928: »Wie mussten doch viele Jahre vergehen, bis mir das Glück beschieden war, diese herrlichen Tafeln zu sehen. Grünewald, Mensch und Maler, kein Weltmensch, aber ein Künstler so gross und echt, wie sein Werk herrlich vor uns steht.«²⁶

Wie die einzelnen Künstler eine Vorstellung über die Farbenwelt Grünewalds gewinnen konnten, wenn sie die Originale noch nicht gesehen hatten, ist schwierig zu beurteilen. Schwarz-Weiss Reproduktionen von Grünewalds Bildern sind die Regel, Farabbildungen sind in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eher selten; eine der frühesten Farbreproduktionen nach der »Karlsruher Kreuzigung« wurde 1904 im Aufsatz von Rieffel veröffentlicht (Abb. 1). Ob die Wahrnehmung der Grünewald'schen Farbenwelt sich wirklich über die Reproduktionen erschloss oder

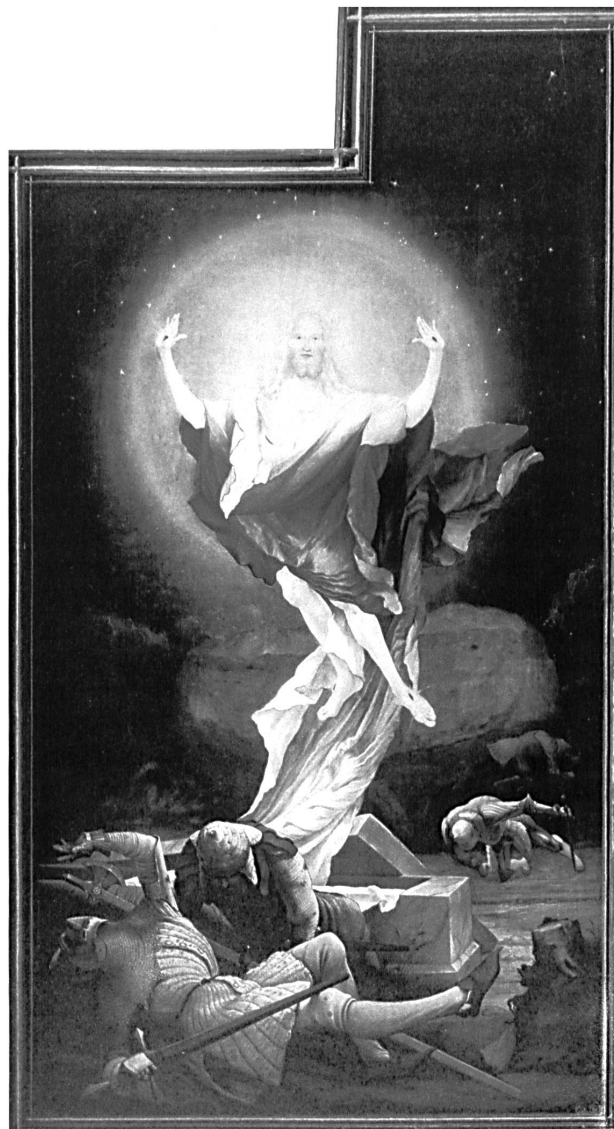


Abb. 3: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar«, Innenseite des rechten äusseren Flügels: Auferstehung Christi, um 1512–16, 269 x 143 cm, Colmar, Museum Unterlinden, (frühe Farbreproduktion aus: Friedländer 1908).

nicht vielmehr über gelesene und gehörte Farbbeschreibungen, ist kaum aus den Quellen zu erschliessen. Die Verlagsanstalt Bruckmann stellte 1907 »farbenphotographische Aufnahmen« her, die 1908 im Mappenwerk »Grünwalds Isenheimer Altar« von Max Friedländer erschienen (Abb. 2 und 3). 1919 entschloss sich der Verlag, da der Altar vorübergehend in München war, zu neuen Aufnahmen, um »etwas weit Vollkommeneres [zu] erzielen [...], welche der Schönheit der Originale soweit wie möglich gerecht werden«. Im selben Brief schreibt der Verleger Bruckmann zum 1908 veröffentlichten Tafelwerk: »Diese grossen farbigen Wiedergaben gelten als die besten bis jetzt vorhandenen und haben allen anderen in den letzten 10 Jahren erschienenen farbigen Wiedergaben als Vorlage gedient.«²⁷

Oskar Schlemmer berichtet Otto Meyer-Amden Anfang September 1915 enthusiastisch von der farblichen Wirkung, welche die Tafeln Engelskonzert, Verkündigung und Auferstehung des Isenheimer Altars auf ihn hatten. »Düsseldorf und das Ereignis: Matthias Grünwald. Wieviel Verwandtes im Wollen. Die Regenbogenfarben in Verbindung mit Schwarz. Die Abstufung der Engel in Regenbogenfarben. Die kolossalen Formen des Spitzbogengewölbes. Der Verkündigungengel orangerot, eine Flammenmasse. Die Gewänder des auferstehenden Christus eine bizarre Blüte in Irisfarben. Das Chromgelb! — meine fixe Idee. Alles finde ich hier; wunderbarst! Die dionysische Form und die apollinischste. — Noch einmal also reizt, ins volle zu greifen.«²⁸ Man könnte vermuten, dass Schlemmer während eines Ausstellungsereignisses in Düsseldorf von der grossen Anziehungskraft des Isenheimer Altars fasziniert wurde. Zu dieser Zeit war der Altar jedoch in Colmar, wie aus Archivalien hervorgeht.²⁹ Neben der Möglichkeit einer Ausstellung von Kopien³⁰ ist es nicht auszuschliessen, dass es sich um eine andere Form der Präsentation, zum Beispiel um einen Vortrag zu Grünwald, bei dem Farbproduktionen gezeigt wurden, handelte.

Gotiker als »rechtmässige« Ahnen der deutschen Avantgarde

Der Kunsthistoriker Adolf Behne hielt im Dezember 1914 einen Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung unter dem Titel »Deutsche Expressionisten«. In einer Zeit der Kriegseuphorie plädierte er für die ungebrochene Wirkkraft und Aktualität der deutschen Gotik und ihres Exponenten Grünwalds. »Die Künstler sehen in den frühen Meistern nicht die Vorlagen ihres Schaffens. Keine Spur von Archaismus ist in ihrer Kunst. Aber sie erkennen in den Gotikern ihre rechtmässigen Ahnen. Was sie vereint, ist die Liebe zum Ausdruck. Nichts anderes bedeutet »Expressionismus.«³¹

Die postulierte Verwandtschaft in der Ausdruckskraft erhebt den Expressionismus zu einem überzeitlichen Phänomen. Die Verbindung zur Gotik wird auch über das vermeintlich gemeinsame

künstlerische Selbstverständnis geleistet. Als Auftakt seiner Rede nimmt Behne Grünwald zum Referenzpunkt. Er nennt ihn »einen grossen Geistesverwandten« und versieht ihn mit den »deutschen« Attributen »Leidenschaftlichkeit der Darstellung, Drang der Phantasie, Herrschaft des Geistes.«³²

Einen Monat zuvor denkt Behne unter der Überschrift »Dürfen wir uns noch mit Kunst beschäftigen?« über die Notwendigkeit der Kunst in Zeiten des »Donnerns der Kanonen« nach.³³ Er ist bemüht, ein deutsches kulturelles Traditionsbewusstsein zu schärfen. Grünwald ist ihm hierfür der richtige Ahnherr, dessen »grosse Werke der Kunst [...] durch eine geistige Angriffslust schöpferischer Temperamente«³⁴ entstanden sind. Behne denkt an den Isenheimer Altar, der ihm seit seiner Besichtigung im Jahre 1911 vertraut ist, wenn er selbstbewusst seiner eigenen Präferenz folgend exemplifiziert, was als »deutsch« angesehen werden kann: »Die Eigenschaften, auf die wir wieder stolz werden sollten, in denen wir wieder unsern Ruhm suchen müssten, das sind nicht die Ruhe eines Biedermeierkirchhofs, sondern die feurige Lebendigkeit einer Grünwaldschen Auferstehung, nicht die kopierten Innigkeitsschnörkel der Heimatkünstler, sondern die stürmende Kraft der Gotik. [...] Suchen wir unsern Ehrgeiz und unser Schönheitsverlangen durch eine der Gotik würdige Kunst zu befriedigen, eine Kunst, die mit geistiger Energie gefüllt ist, die nicht an dumpfen, unklaren und missdeuteten Gefühlen reich ist, sondern an lebendiger Form! Das wäre die einzige Kunst, die in Wahrheit der kriegerischen Leistungen wert wäre. Jede andere verhält wie der Donner der Geschütze.«³⁵

Behnes Argumentation zur Rolle der Neuen Kunst in Kriegzeiten ist nicht konsequent nationalistisch und militaristisch. Er gerät damit in einen inneren Widerspruch. Wenngleich er für sein eigenes Land mitunter auf einem Nationalstil insistiert, ist er nicht gegen »Internationalität in den deutschen Kunstaustellungen und Zeitschriften«³⁶.

Die Verteidigung von Kulturwerten sowie der verstärkte Anspruch auf eine tiefere Bedeutung der künstlerischen Aussage wird zur Diskussion gestellt. »Eine der Gotik würdige Kunst« ist die durchdringende Weisung an die Künstler, denn nur diese hätte für die Zeitgenossen, die in den Krieg ziehen, im Augenblick der Gefahr einen ideellen Wert. Vor diesem Hintergrund ist auch Oskar Hagens utilitaristische Vorstellung zu sehen, wenn er die aufbauende Wirkung des Isenheimer Altars in schweren Stunden propagiert: »Dankbar durchblättern unsere Frontkämpfer in Stunden der Rast die Abbildungen des prächtigen Achtzigpfennigbüchleins, das ihnen ein Münchner Verlag hinausschickt.«³⁷ Die Grünwald-Debatte politisierte sich. Politische Aussagen waren vorder- oder hintergründig Bestandteil der Kunstkritik. Zwischen einem mit Stolz vorgetragenen nationalen Traditionsbewusstsein und dem Instrumentalisieren für nationalpolitische Interessen lässt sich keine scharfe Grenze mehr ziehen.

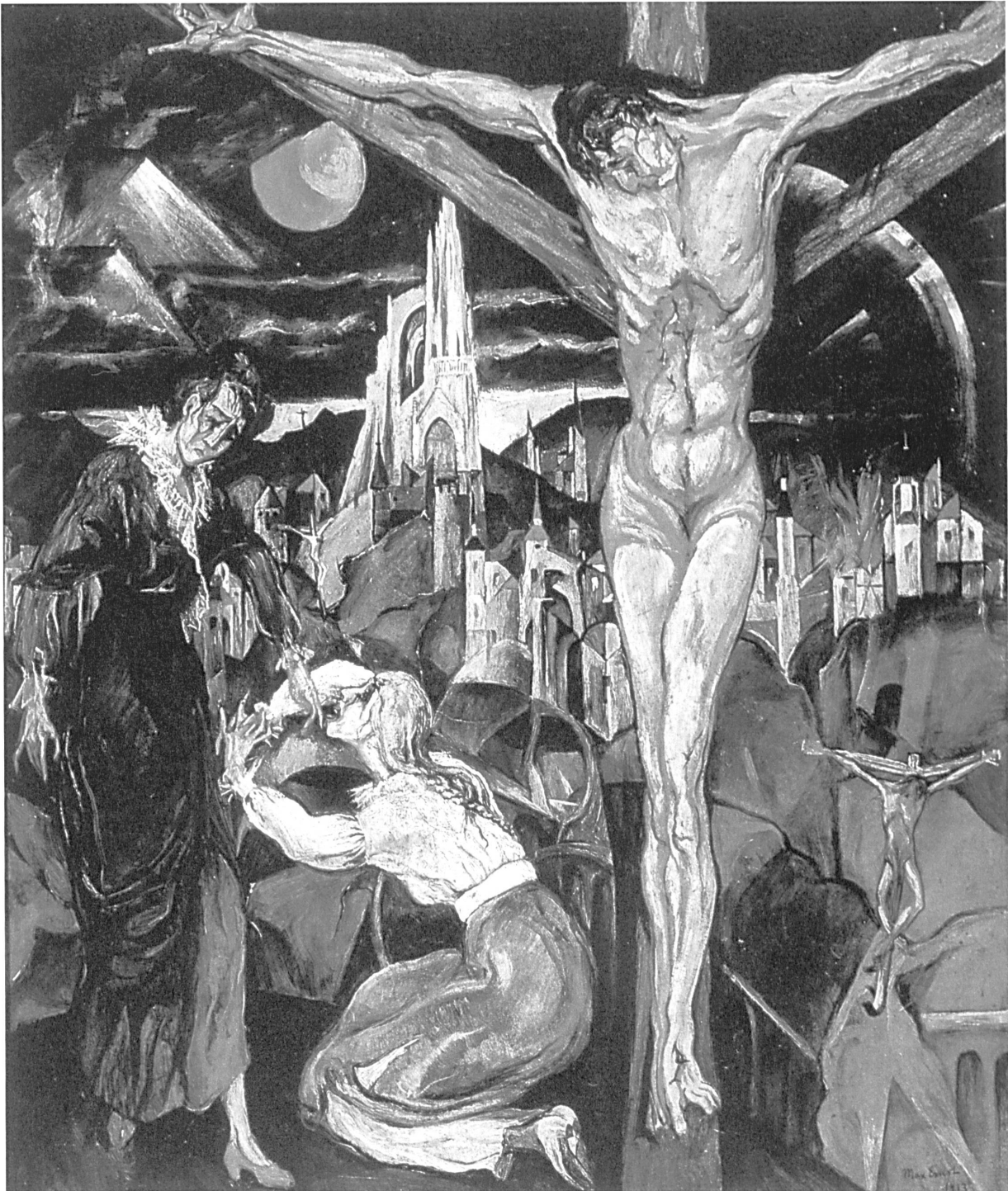


Abb. 4: Max Ernst, »Kreuzigung«, 1913, Öl auf Papier, 51 x 43 cm, 1913, Köln, Museum Ludwig.

Die ideelle Nähe zu Grünewald, wie sie in der Gesinnung, im Wesen des bildlichen Ausdrucks und in der Seelenverwandtschaft empfunden wurde, stand im Vordergrund, während direkte Übernahmen weitaus seltener waren. Barlach bekam Oskar Hagens Mappenwerk »Grünewalds Isenheimer Altar in neunundvierzig Aufnahmen« von 1919 direkt vom Verleger Piper zugestellt. Er bedankte sich ehrfürchtig für »den Schatz«, über den er »in Wirklichkeit mit Niemand davon sprechen [möchte]. [...] Die grossen Reproduktionen [muten mich] wie ein Hauch aus grosser Wirklichkeit [an]. [...] Nun ich werde die Blätter zuweilen hernehmen und wieder fortlegen. Keins davon etwa aufhängen und es in meine Tagtäglichkeit hineinziehen.«³⁹

Viele Künstler rezipierten Grünewald nicht allein über Publikationen, sondern suchten den Isenheimer Altar persönlich in Colmar auf. Max Beckmann machte 1904 einen Abstecher nach Colmar. 1908 führte die Hochzeitsreise August Macke und seine Frau dorthin. Gerhard Marcks sah den Isenheimer Altar 1909: »Mit zwanzig wallfahrte ich nach Colmar.« Noch 1961 nannte er sein grosses Vorbild: »Grünewald — er stand mit Greco Pate beim Expressionismus.«⁴⁰

Im Juli 1913 standen erstmals Max Ernst und Heinrich Nauen dem Isenheimer Altar in der Kirche des ehemaligen Klosters Unterlinden gegenüber. Bei Max Ernsts »Kreuzigung« von 1913 (Abb. 4) ist die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Altarwerk unverkennbar.⁴¹ Der Gekreuzigte nimmt fast die gesamte Höhe des Bildes ein. Der Kopf ist auf das Schlüsselbein gesunken und akzentuiert damit die Horizontale des gesamten Körpers. Die Taille des ausgemergelten Körpers ist betont. Die gotisierend überlängten Hände erinnern nicht nur an den Isenheimer, sondern auch an den Tauberbischofsheimer Altar. Ernsts Christuskörper am Kreuz erscheint weniger qualvoll und wird nicht nach unten gezogen wie bei Grünewald, vielmehr wird der Eindruck erweckt, er schwebte vor dem Kreuz. Die Diagonale ist kompositionell bestimmend, wie es sich nur schon am gegabelten Astkreuz und an den Armen Christi ablesen lässt. Das Motiv des Kreuzes, das immer wieder im Bild hervortritt, könnte als Allgegenwart des Leidens gedeutet werden. Die unruhig zerklüftete Berglandschaft wirkt bedrohlich, die brennenden Häuser stehen für die Zerstörung und die gotischen Ruinen für die vergangene Welt.

Im Gegensatz zu Max Ernst, bei dem die Auseinandersetzung mit Grünewald episodisch blieb, war sie für Otto Dix, der sich immer wieder von Altmeistern inspirieren liess, von zentraler Bedeutung. Noch 1968 anlässlich der Verleihung des Rembrandt-Preises in Salzburg betonte Dix in seiner Dankesrede: »Ich bin kein bevorzugter Schüler Rembrandts, ich meine, Sie wissen es ja selber, sondern eher einer von Cranach, Dürer und Grünewald.«⁴²

In der Bilderwelt von Dix gibt es einen wesentlichen Bezugspunkt, der in der Grünewaldrezeption generell zum Tragen kommt: Es ist der Versuch, über die kunstgeschichtliche Tradition

zu einer künstlerischen Umsetzung der zeitgenössischen Wirklichkeitserfassung zu gelangen. Anschaulich wird diese Verflechtung bei den Werken »Der Schützengraben« (1920–23) und »Der Krieg« (1929–32), die als Reflexion des Künstlers über den Ersten Weltkrieg angesehen werden können (Abb. 5 und 6). »Der Schützengraben« zeigt bereits die zentrale Figur der auf einem Eisengerüst aufgespießten Leiche, die in »Der Krieg« in ihrer Bedeutung erweitert wird. Unverkennbar knüpft Dix in »Der Schützengraben« an die Bildwelt der Versuchung des Heiligen Antonius vom Isenheimer Altar an. Die Dämonen sind durch die Schreckensvisionen des modernen Krieges ersetzt. Wie die Ungeheuer den Einsiedler einkreisen, so bilden auch die Toten bei Dix den Kreis um den von der Explosion hervorgerufenen Krater.⁴³ Ein formaler Rückgriff auf die christliche Bildtradition besteht allein schon in der Bildform des Flügelaltars, dem Triptychon. Die vier Szenenausschnitte erinnern an die Leidensgeschichte Christi. So wie Christus sein Kreuz trägt, haben auch die Soldaten des linken Flügels ihr Kreuz geschultert. Im linken Flügel ist eine Kreuztragung, im Mittelbild eine Kreuzigungsszene, im rechten Flügel eine Kreuzabnahme und in der Predella eine Grablegung nachempfunden. Die apokalyptische Grabenlandschaft ruft Erinnerungen an die Hintergrundszenerien des Isenheimer Altars wach. Als künstlerischer Bezugspunkt ist besonders die Kreuzigungsszene des Isenheimer Altars sinnfällig.⁴⁴ Arm- und Fingerhaltung der Leiche, die bei Dix durch eine Minenexplosion aufgespießt auf einem Eisengerüst liegt, erinnert an Grünewalds Johannes den Evangelisten. Dieser Johannes bei Dix — mit durchschossener Schmerzenshand, mit schreiend geöffnetem Mund — weist als Mahner und Warner auf die Stätte des Grauens. Er deutet auf den kopfüber liegenden, im Kugelhagel durchsiebten Krieger. Mit seinem zerschundenen Körper erinnert dieser an Grünewalds Gekreuzigten und kann als Christusfigur gedeutet werden. Bei Dix trägt aber nicht mehr Christus die Dornenkrone, sondern sie windet sich als Dornenkranz um den verwesenden Kopf eines Soldaten. Die traditionelle Form der Kreuzigungsszene, die ihre meditative Ruhe aus der horizontal-vertikal-Lagerung des Gekreuzigten gewinnt, ist im Dix'schen Kriegstriptychon zersprengt und durch die Hervorhebung der Diagonalen und der Kreisform dynamisiert.⁴⁵ Dix setzt sich über die Bildkonfiguration Grünewalds radikal hinweg. Der Krieg stellt alles auf den Kopf.⁴⁶ Das namenlose Elend ruft den Eindruck eines erbarmungslosen und unwiderruflichen Endes hervor, einer Passion, die den Gedanken an Auferstehung von vornherein ausschliesst.⁴⁷

»Eine Kulturtat allerersten Ranges schaffen«⁴⁸: Berlins Hoffnung auf eine Ausstellung des Isenheimer Altars

Seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ging es weniger um die künstlerische als vielmehr um die nationalpolitische Bedeutung des Isenheimer Altars. Diese Verlagerung machte sich nunmehr



Abb. 5: Otto Dix, »Der Schützengraben«, 1920–23, Öl auf Leinwand, Rupfen, 227 x 250 cm, verschollen.



Abb. 6: Otto Dix, »Der Krieg«, 1929–32, Triptychon mit Predella, Mischtechnik auf Holz, linker Flügel 204 x 102 cm, Mitte 204 x 204 cm, rechter Flügel 204 x 102 cm, Predella 60 x 204 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

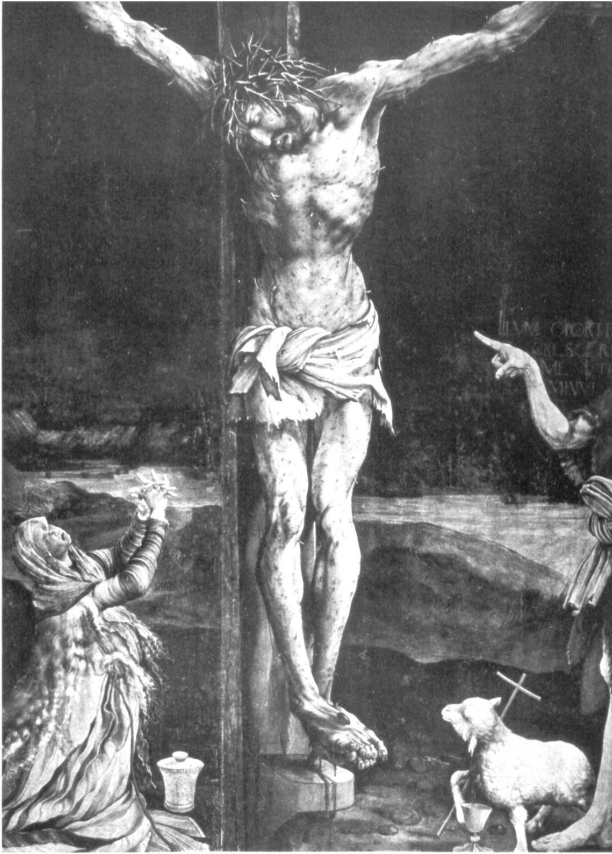


Abb. 7: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar«, »Der Gekreuzigte« (aus: Hagen 1919, Foto von Franz Hanfstaengl, München).

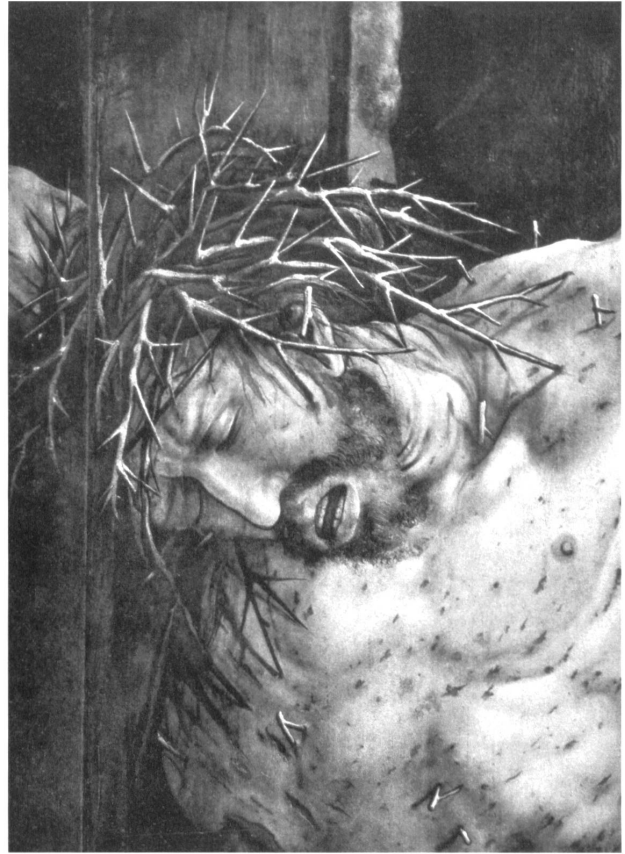


Abb. 8: »Kopf des Gekreuzigten«, Detail von: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar« (aus: Hagen 1919, Foto von Franz Hanfstaengl, München).

auch in der Frage der Zuständigkeit für die Colmarer Kunstsammlung bemerkbar, ausgelöst durch die deutsche Kriegserklärung an Frankreich vom 3. August 1914. Die städtische Sammlung im Museum Unterlinden unterstand dem Kuratel der Schongauergesellschaft. Diese Interessenvertretung verlor durch das Versammlungsverbot vom 4. August 1914 ihr Mitspracherecht, und die Entscheidungen wurden nun von der städtischen Regierung getroffen.⁴⁹

Von aussen wurden Stimmen laut, die Grünewalds Altar nicht in Sicherheit wähten, ihn von der Front bedroht sahen und von möglichen Beschlagnahmungen der Franzosen sprachen. Beunruhigt vom machtpolitischen Kalkül des »Erzfeindes«, meldete sich Ferdinand Avenarius, Herausgeber des »Kunstwarts« und Vorsitzender des

Dürerbundes Dresden-Blasewitz, zu Wort. Er befürchtete die Okkupation der Stadt Colmar durch die Franzosen und damit möglicherweise »die Entführung der Malereien von Grünewald und Schongauer sowie der Schnitzereien vom Isenheimer Altar«, die zu den »grössten Erzeugnissen der germanischen Kunst eines ganzen Jahrhunderts« gehören; er malte ferner das Schreckensszenario aus, »dass die grössten deutschen Kunstwerke im Louvre [zu] studieren« wären.⁵⁰

Polaezen, der Direktor der städtischen Kunstsammlungen zu Strassburg, war »in Übereinstimmung mit [...] Freunden elsässischer Kunst und Geschichte [...] in grosser Besorgnis, dass dem köstlichsten Werke deutscher Kunst, das Ihr Museum bewahrt, dem Isenheimer Altar, etwas geschehen könnte.« Als elementare

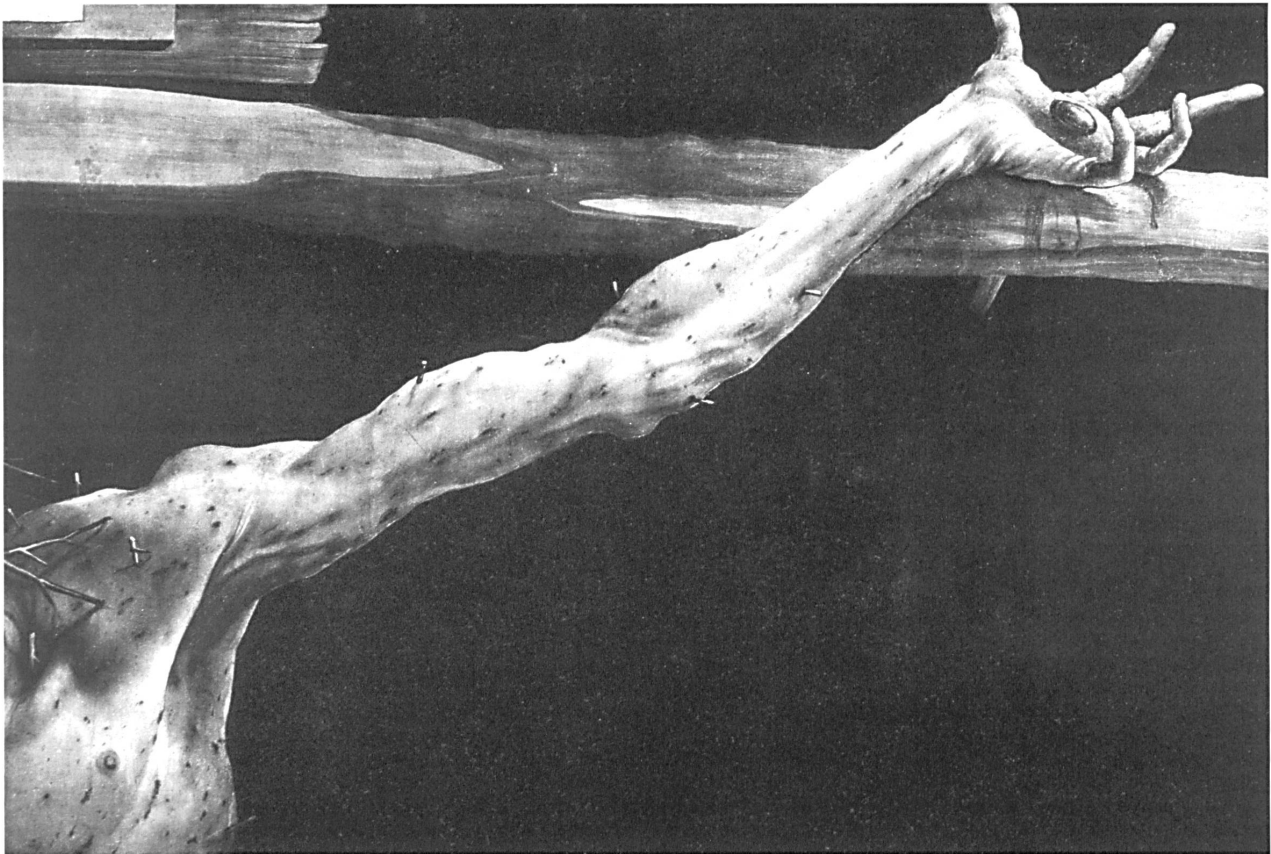


Abb. 9: »Arm des Gekreuzigten«, Detail von: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar« (aus: Hagen 1919, Foto von Franz Hanfstaengl, München).

Sicherheitsvorkehrung riet er, »die Grünewald's [sic!]« seien auseinander zu nehmen und sollten »in ein feuersicheres Gewölbe, etwa in eine Bank, gebracht werden«.⁵¹ Es war genau dieser Vorschlag, der wenige Tage später umgesetzt wurde. Am 8. August 1914 brachte man auf Geheiss der Stadt Colmar die Hauptwerke des Unterlinden Museums in den Panzerraum der städtischen Sparkasse. Der Isenheimer Altar blieb aber dort nicht konsequent unter Verschluss, sondern wurde mindestens vierzehn Mal einem General oder einer anderen einflussreichen Person auf Wunsch in der grossen Halle der Sparkasse vorgeführt.⁵² Spätestens im Stellungskrieg des Winters 1914/15 sollte sich zeigen, wie real die Gefahr für das Altarwerk war. Die Frontlinie war in unmittelbarer Nähe. Max

Beckmann bat Wilhelm von Bode, Generaldirektor der königlichen Museen zu Berlin, den Isenheimer Altar zum Schutz vor der Front nach Berlin kommen zu lassen.⁵³ Erst im dritten Kriegsjahr, als der Altar schon länger der Öffentlichkeit entzogen worden war, konkretisierten sich derartige Ideen. Das Organisationskomitee der Grossen Berliner Kunstausstellung, die unter dem Patronat von Wilhelm II. stand, bat um Erlaubnis, den Altar als Hauptattraktion an diesem von Mai bis September 1916 vorgesehenen Anlass zeigen zu dürfen. In der ersten Anfrage vom 17. Februar 1916 gab die Kommission »dem lebhaften Wunsche Ausdruck«, Grünewalds Wandelaltar in der Ausstellung zeigen zu können, »um dieses für die deutsche Kunst grundlegende Meisterwerk breiten Schichten

des Volkes näherzubringen«; das Werk wäre zudem den Gefahren im Kriegsgebiete entzogen. Das wäre, so der Brief, eine einmalige Gelegenheit »zur Erkenntnis der deutschen Kunst durchzudringen, womit eine Kulturtat allerersten Ranges geschaffen wäre, die ein allumfassendes Dankbarkeitsgefühl auslösen würde.«⁵⁴

Die städtische Verwaltung schlug dem Stadtrat – im Interesse der Stadt Colmar – vor, den Antrag zur Genehmigung zu stellen, da ansonsten die Verfügungsgewalt der Stadt längerfristig auf dem Spiel stehen könnte und Entscheidungen somit künftig von dem für das Elsass politisch zuständigen Berliner Ministerium beeinflusst oder gar getroffen würden.⁵⁵ Die Ausstellungsanfrage war deshalb eine delikate Angelegenheit. Colmar konnte sich nicht auf ein »elsässisches Nationalbewusstsein« berufen und eigene nationalpolitische Ansprüche geltend machen, da es ohnehin in diesen unsicheren Zeiten des Krieges innerlich zerrissen war. Die Zusage zur Ausstellung war eine Folge der politischen Abhängigkeit. Die Organisatoren sollten jedoch darauf verpflichtet werden, das Altarwerk in einem gesonderten Raum mit der Überschrift »Sonderausstellung der Stadt Colmar i/Elsass« auszustellen und damit nicht zuletzt die Verkehrs- und Fremdeninteressen der Stadt Colmar zu fördern.⁵⁶

Der Colmarer Bürgermeister Diefenbach und sein Beigeordneter Kurtz befürworteten warm das Berliner Gesuch an der Stadtratssitzung vom 28. März 1916. Mit 12 zu 9 Stimmen wurde die Ausstellungsanfrage gutgeheissen.⁵⁷ Es schien, als wäre die Zusage beschlossene Sache, als eine Einmischung Dritter erfolgte.

Eine Delegation von Münchner Professoren und Künstlern machte sich auf den Weg nach Colmar, um sich ein Bild vom Erhaltungszustand der Tafeln zu machen. Vertreter der Schongauerergesellschaft, die dem Transfer nach Berlin ablehnend gegenüberstanden, waren sich mit der Münchner Abordnung schnell einig, dass die Transportfähigkeit gerade wegen des morschen Holzes verantwortungslos wäre.⁵⁸ Für die Schongauerergesellschaft, die sich seit dem Versammlungsverbot in ihrer Aufgabe zurückgesetzt fühlte, war dies eine willkommene Gelegenheit, aufzutumpfen. Das heraufbeschworene Risiko einer möglichen Zerstörung zwang Berlin, sein Vorhaben zurückzuziehen.

Wenige Monate später jedoch, als der Transfer des Altars nach München zur Diskussion stand, wurden jegliche restauratorische Bedenken betreffend Transportfähigkeit von vornherein negiert. Für die Zustimmung zählte einzig das Argument der verschärften Lage an der Front. Legitimiert wurde dieser Standortwechsel mit der Rettung eines Exponats von nationaler Bedeutung. Im gegenseitig gezeichneten Vertrag wurde der Alten Pinakothek »für die Dauer des mit Frankreich geführten Krieges die Aufbewahrung und pflegliche Behandlung des [...] Isenheimer Altars«⁵⁹ zugesprochen. Die Alte Pinakothek nahm die Bilder am 14. Februar 1917 »in ihre Obhut«, nachdem der Altar einen Tag und eine Nacht mit der Eisenbahn unterwegs gewesen war. In ausführlichen Restaurierungsberichten rechtfertigte die Alte Pinakothek ihre Vor-

gehensweise, die sich zum Ziel gesetzt hatte, das Altarwerk, »das ja nicht nur in der deutschen, sondern in der gesamten Kunst eine so einzigartige Stellung einnimmt, [...] in tadelloser Erhaltung [...] wieder nach Colmar«⁶⁰ zurückzugeben.

»Tausende pilgerten zu ihm hin«⁶¹ – Der Isenheimer Altar in der Alten Pinakothek zu München

Die »Erkenntlichkeit« der Stadt Colmar für die geleistete Restaurierungsarbeit sollte in einer Ausstellung des Isenheimer Altars und in der ebenfalls nach München transportierten Colmarer Kunstsammlung zum Ausdruck kommen. Laut Vertrag vom 8. Februar 1917 war »der Isenheimer Altar unter der Bezeichnung »Eigentum der Stadt Colmar« für einen der näheren Vereinbarung noch unterliegenden Zeitraum in München zur öffentlichen Ausstellung zu bringen«.⁶² In einem Nachtrag vom 20. März 1918 wurde die Ausstellungsdauer auf sechs Monate vertraglich festgesetzt.⁶³ Wilhelm von Bode, der sich bereits für die Ausstellungsanfrage des Altars zur Grossen Berliner Kunstaussstellung von 1916 engagiert hatte, wollte nun wiederum als Repräsentant des deutschen Kaiserreiches das Ansehen der Reichshauptstadt durch eine Gross-tat gemehrt sehen. Er regte an, den restaurierten Altar im Anschluss an die in München geplante Ausstellung auch in Berlin zu zeigen. Zu diesem Ansinnen nahm Diefenbach, der Bürgermeister von Colmar, Stellung, woraufhin von Bode nochmals bestätigend zusammenfasste: »in Erfüllung des Wunsches Seiner Majestät des Kaisers ausgesprochene freundliche Bereitwilligkeit«⁶⁴. Zu einer vertraglichen Zusage sollte es erst bei Ausstellungsende in München kommen.⁶⁵ Der Ausgang des Krieges liess die Verwirklichung dieses Projekts nicht mehr zu. In München hingegen wurde die versprochene Ausstellung Wirklichkeit. Die Waffenstillstandsvereinbarung mit den Alliierten vom 11. November 1918 im Wald von Compiègne bot die Voraussetzung für den lang ersehnten Ausstellungsbeginn am Sonntag, den 24. November 1918. Damit konnte das Altarwerk nun nicht mehr nur von einem eingeweihten Kreis, sondern von einem grossen Publikum zum Meisterwerk und Identifikationsobjekt erhoben werden. Grünewald wurde in der Münchner Ausstellung gefeiert, als wäre ein lange Zeit vermisster Künstler heimgekehrt. Für die Rezeption dieses vernachlässigten Künstlers war es ein Fanal. Der Verleger Reinhard Piper, der erstmals 1912 in Colmar war, erinnert sich in seiner Autobiographie an den Bedeutungswandel, der dem Isenheimer Altar zukam: »Das grösste Erlebnis aber war Grünewalds Isenheimer Altar in der stillen Kirche des ehemaligen Klosters Unterlinden. Der Eindruck war überwältigend. Ausser uns war kein Besucher da. Wer hierherkam, musste sich eigens dazu entschliessen, und das taten damals nur ganz wenige. Die Kunde von diesem gewaltigsten Werk der deutschen Malerei war wie eine Sage. Im Ersten Weltkrieg trat es plötzlich aus seiner Verborgenheit hervor. Es wurde aus dem Kampfgebiet abtransportiert und in der Münchner Alten Pinakothek aufgestellt. Tausende pilgerten zu ihm hin.«⁶⁶

»Und es ist wahr, dass die Deutschen in demselben Augenblick, in dem sie den Krieg verloren hatten, sich auf den Isenheimer Altar stürzten wie Verdurstende auf die Quelle des Lebens.«⁶⁸ Das Elend des Krieges machte nicht vor den Türen der Alten Pinakothek halt, sondern war bei der Bildbetrachtung präsent. Vor dem Hintergrund der erfahrenen Brutalität im Schlachtfeld boten religiöse Bildthemen geistigen Rückhalt. Ein Hauch von Religiosität lag über der Ausstellung. Ein vom Krieg gezeichnetes Volk huldigte Grünewald. Die Tafeln des Isenheimer Altars liessen den Betrachter das ganze Gefühlsspektrum durchleben. Der Leidensweg Christi erinnerte an die persönliche Leidensgeschichte. Die Identifikation mit Christus wurde gesucht, im Wissen darum, dass sein Martyrium sich im Kriege unzählige Male wiederholte. Zugleich war die Darstellung der Auferstehung in ihrer Farbenpracht ein Hoffnungsschimmer, Hoffnung auf eine neue, bessere Welt. Dem Isenheimer Altar kam die Bedeutung eines Andachtsbildes zu. Die Distanz zwischen Betrachter und Altar wurde durch hingebungsvolles Mit-Leiden aufgehoben.

Nach den Erinnerungsbildern der Zeitzeugen wurde die Alte Pinakothek zum Wallfahrtsort. »Nie können Menschen so zu einem Bild gewallfahrt sein; es sei denn in der Mitte des Mittelalters gewesen.«⁶⁹ Mitten im Museum wurden Gottesdienste abgehalten. Bemerkenswert sind die Besichtigungsfahrten für die kriegsversehrten Soldaten, die teilweise gar in Rollstühlen vor den Altar gebracht wurden. Im Angesicht des Isenheimer Altars stellte sich bei der vom jahrelangen Krieg zermürbten deutschen Bevölkerung aufgrund der gemeinsamen Leidensgeschichte das Gefühl ein, eine »Schicksalsgemeinschaft« zu sein. Mit Wilhelm Niemeyers Worten: »So konnte die Münchner Ausstellung des Isenheimer Altars im letzten Kriegsjahr ein Volkserlebnis werden, die Wallfahrt einer Bevölkerung zu einem Werk der Kunst. Die dunkle Qual, die tiefe Schicksalsangst, die Trostsehnsucht einer gottfernen Zeit, sie trieben eine ganze Stadt, ihre Kunstwissenden und ihre kunstfremden Massen in die Gefühlsgewitter und Erlebnisschauer dieses frommgewaltigen Werkes.«⁷⁰ Die Anziehungskraft des Isenheimer Altars in der Alten Pinakothek ist zum Dreh- und Angelpunkt jeglichen Nachdenkens über Grünewald geworden. Hans Tietze kommentiert die Resonanz auf das Ausstellungsereignis in München: »Gewiss lag die ›Entdeckung‹ Grünewalds auch vor dem Kriege auf dem Wege der Entwicklung, aber die Aufstellung des Isenheimer Altars in der Münchner Pinakothek hat diesen Vorgang doch mächtig gefördert; die Zehntausende, die ihn hier [...] sehen konnten, haben ihre Bewunderung aneinander befeuert und Grünewalds Einwachsen in das künstlerische Nationalbewusstsein des ganzen deutschen Volkes herbeigeführt. Die Bewunderung der Pilgerscharen, die an ihm vorbeigewallfahrt sind, liegt als neuer Glanz auf dem Werke.«⁷¹

Der Krieg war längst entschieden und der Altar immer noch in München. Der kulturpolitische Interessenkonflikt lud sich nationalpolitisch auf. Der Standortwechsel, die Restaurierung und insbesondere die Ausstellung wurden zum Politikum. Dass dies reichlich Zündstoff zwischen Frankreich und Deutschland lieferte, war geradezu vorprogrammiert und mündete in einen »Propagandakrieg«. Unter der Überschrift »Ein ententistischer Lügenfeldzug: Grünewalds Isenheimer Altar im Dienst der Verleumdung« konterten die »Münchner Neuesten Nachrichten« auf die »Illustrated London News«, die in einem Artikel vom 15. November 1919, also einige Tage nach dem Waffenstillstand zwischen Frankreich und Deutschland, eine Reihe von Anschuldigungen zum Streitobjekt Isenheimer Altar aufgeführt hatte. Die Vorwürfe fasste die Münchner Zeitung wie folgt zusammen: Es wurden »die ohne Zweifel bewusst verlogenen Behauptungen aufgestellt, dass das Kunstwerk von Bayern zu dem Zwecke aus Colmar weggeholt worden sei, um in ein Münchner Museum eingereiht zu werden. Ferner, dass es dort schlecht restauriert worden sei und dass die Franzosen die Münchner Museumsverwaltung nur mit grössten Schwierigkeiten zur Rückgabe des Altarwerkes hätten zwingen können.«⁷³ Die Evakuierung des Isenheimer Altars war im deutschen Selbstverständnis Rettung, Konservierung und Erforschung eines bedeutenden, kulturellen Erbes »deutscher Provenienz«, aus französischer und auch englischer Sicht war sie versuchter Kunstraub.

Der »Kunstschutz« dürfte wohl nicht der alleinige, hehre Grund für die Verschiebungsaktion von Colmar nach München gewesen sein, sondern war wohl eher eine getarnte Sicherungsmassnahme im Interesse des Deutschen Reiches, auch wenn die tatsächlichen Motive in der offiziellen Korrespondenz nicht fassbar sind. Die deutsche Provenienz schien Legitimation genug. Es ist bezeichnend, dass sich die nationale Identifikation jeweils dann verstärkte, als zuerst die »Rettung« des Isenheimer Altars glückte und als später der »Verlust« wegen des verlorenen Krieges Gewissheit wurde. Vor diesem Hintergrund muss Julius Meier-Graefes Erwägung, den Altar durch Ankauf für Deutschland zu retten, gesehen werden. Er richtete sich für dieses Unterfangen an den als Mäzen bekannten Industriellen Eduard Arnold. Das Antwortschreiben Arnolds ist erhalten: Darin bekundet Arnold zwar »ein warmes Interesse«; er sieht aber neben den durch die Kriegsanleihen fehlenden finanziellen Mitteln — die Rede ist von »ein oder zwei Millionen« — noch ein gewichtigeres Problem: »Wenn sich das Unglück vollziehen sollte, dass wir Elsass-Lothringen verlieren, so wird, fürchte ich, kein fiktiver Verkauf, [...] denn man weiss, dass ich keine alten Bilder sammle — die künftigen Herren von Kolmar hindern, das kostbare Altarbild zurückzufordern. [...] Ausserdem muss ich ganz offen bekennen, so hohen Wert ich dem Grünewald beimesse: gehen Deutschland und Preussen durch einen schimpflichen Frieden zu Grunde, dann muss auch das Altarbild damit zu Grabe getragen werden.«⁷⁴



MADONNA VON MARTIN SCHONGAUER (KUPFERSTICH)

Abb. 10: Martin Schongauer, »Die Madonna im Hofe«, um 1470–80, Kupferstich, 17 x 12,4 cm (aus: Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 1920).

Die Umsetzung der vertraglichen Bestimmung, »der Isenheimer Altar ist nach Beendigung der gegen Frankreich geführten kriegerischen Operationen auf erstes Verlangen an die Stadt Colmar als Eigentümerin und Besitzerin zurückzugeben«, ⁷⁵ klappte alles andere als reibungslos. Der Repatriierung des Altars gingen langwierige Verhandlungen voraus. Die ursprünglich vertraglich festgesetzte Ausstellungsdauer von sechs Monaten wurde deutlich überschritten. Bis zum Ausstellungsende am 27. September 1919 verstrichen zehn Monate. Der Isenheimer Altar wurde als ein politisches Symbol für ein äusserlich besiehtes, innerlich jedoch vermeintlich ungebrochenes Deutschland hochstilisiert und vereinnahmt. Ähnlich einem Nationaldenkmal sollte er trotz der Kriegsniederlage auf künstlerischer Ebene die nationale Grösse bewahren.

Am 29. September 1919 war der Altar zurück in Colmar. Frankreich hatte auf »seinem Besitzanspruch« bestanden. Nach der Rückgabe des Altars waren die historischen Verhältnisse aus der Zeit vor dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71 reaktualisiert. Alfred Woltmann hatte bereits 1866 bitter die politische Situation des Elsass in seinem selbstredenden Titel »Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden« ⁷⁶ beklagt. Der »alte, echte deutsche Kulturboden« ⁷⁷ war zwar verloren, aber das »geistige Eigentumsrecht« ⁷⁸ am Isenheimer Altar wurde von deutscher Seite unerbittlich hochgehalten. Oskar Hagen schliesst 1919 an diesen Gedanken an: »Seit die Deutschen wissen, was Grünewald bedeutet, besitzen sie die Zuversicht ihrer besten deutschen Kräfte endlich ganz; und die kann keiner entführen wie den Altar, der diesen geistigen Schatz vermacht hat.« ⁷⁹

»[Grünewalds] Bild schwebt unsichtbar sichtbar über vielen der Heutigen.« ⁸⁰

In der Diskussion um Grünewald waren in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg keine konträren Positionen mehr unter Künstlern, Kunstschriftstellern, Kunsthistorikern und Kunstkritikern zu finden. Diese Einhelligkeit resultierte aus dem gemeinhin anerkannten Vorbildcharakter der Kunst Grünewalds. Der Expressionismus wurde vielfach zum überzeitlichen Phänomen erklärt. »Es kann kein Zweifel bestehen, dass die künstlerische Richtung, die wir heute Expressionismus nennen, in der Kunst des Mittelalters eine grosse Rolle gespielt hat.« ⁸¹ Auch Grünewald wurde nicht ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt eines mittelalterlichen Künstlers betrachtet, sondern als Vorläufer und »Weggenosse« wahrgenommen. August Liebmann Mayer, der im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit an der Alten Pinakothek und der dortigen Ausstellung des Isenheimer Altars 1919 zwei Schriften über Grünewald verfasste, bemerkt hierzu: »Es mischen sich bei Grünewald, wenn man diese Schlagworte hier gebrauchen will, Impressionismus und Expressionismus, ähnlich wie bei dem späten Rembrandt, vor allem aber sehr ähnlich wie bei dem späteren Goya. Der Impressionismus steht aber immer bei ihm im Dienst seiner Ausdruckskunst. In

diesem Streben nach stärkster Expression erhält alles eine nicht zu überbietende Intensität des Lebens, der Bewegung, der Inbrunst, des Leidens und der Freude, der Wut und der Andacht, der Glut und der Zartheit.«⁸²

Der Piper Verlag sicherte sich 1914 mit der Publikation »Der Expressionismus« die erste entwicklungsgeschichtliche Gesamtdarstellung der expressionistischen Bewegung. Der Verfasser, Paul Fechter, Journalist, Literaturhistoriker und Schriftsteller, stellte bei Oskar Kokoschka die Besinnung auf die ältere künstlerische Tradition fest. »[Kokoschka] betont bewusst die Beziehungen zu den Malern der Vergangenheit, in der diese Generation die eigentlichen Vorväter der deutschen Kunst sieht, nämlich zu den Gotikern und den Meistern des ausgehenden 15. Jahrhunderts, vor allem zu Grünewald.«⁸³ Fechter greift diesen Gedanken im selben Wortlaut in der dritten Auflage von 1919 auf und erweitert die Textpassage von 1914 wie folgt: »[Grünewalds] Bild schwebt unsichtbar sichtbar über vielen der Heutigen: die Gefühlsextatik sowohl wie die rauschende Farbigkeit des Isenheimer Altars ist eine der Hauptquellen des neuen Kunstsuchens. Landschaftsausschnitte aus der Versuchung des heiligen Antonius oder dem Antonius bei Paulus vom Isenheimer Altar haben in heutigen Versuchen mehr als eine Parallele. Nicht nur bei Kokoschka [...], sondern bei vielen anderen noch kehrt diese Welt ebenso wieder, wie die Ekstasen der Seelen und der Farben. Der Gotiker Grünewald, der für sich allein den Wandel vom gotischen Geist zu dem des Barock vorwegnahm, indem er den transzendentalen abstrakten Rausch der Gotik durch den Rausch im Natürlich-Diesseitigen, durch die Übersteigerung nicht mehr des Metaphysischen, sondern der Dinge und Gefühle, die von dieser Welt sind, ersetzte, ist der gewaltigste Schutzheilige des Ringens der neuen deutschen Kunst geworden.«⁸⁴

Die Aufwertung, die Grünewald in der revidierten Version von 1919 in Fechters Buch erfährt, war wohl ein Reflex auf den in München gezeigten Isenheimer Altar. Seither war es eine Selbstverständlichkeit, Grünewald als grossen Namen der deutschen Kunstgeschichte abzurufen. Die kunsthistorische Assoziation diente letztlich dazu, das Neue und damit Unbekannte auf kürzestem Weg dem Bekannten zuzuordnen. Der Wandel in der Fachliteratur zu Grünewald, wie er sich exemplarisch bei Fechter zeigt, vollzieht sich in unmittelbarem Anschluss an die ungeheure Popularität, die das Münchner Ausstellungsereignis ausgelöst hat.

Wie bei Fechters Buch, so muss bei jeder Publikation des Piper Verlages, in der die Sprache auf Grünewald kommt, bedacht werden, dass der Grünewald-begeisterte Piper Einfluss auf die Textgestaltung und Bildauswahl nehmen konnte und auch nahm. Piper hatte 1912 erstmals den Isenheimer Altar in der Kirche des ehemaligen Klosters Unterlinden unbeachtet und verlassen vorgefunden,⁸⁵ als Grünewald für Piper und viele andere noch ein Ausenseiter innerhalb der Kunstgeschichte war, dessen angemessene Würdigung noch ausstand. Piper wollte dem Künstler Anerkennung durch ein grosses Publikum verschaffen: »Um die Deutsche



Abb. II: »Matthias Grünewald: der Leib des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar«, (aus: Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 1920, Foto von Franz Hanfstaengl, München).

Gotik kümmert sich tatsächlich niemand, sonst liesse man nicht die Grünewalds in Colmar versauern, wo sie eine völlig unwürdige Existenz führen. Ich beabsichtige z. B. grosse Details aus diesen Bildern Grünewalds zu bringen, eine Hand des Gekreuzigten und dergl., die es in Ausdruck und Farbe sehr wohl mit Greco aufnehmen können. Diese Werke erschüttern im Innersten.⁸⁶

Nicht nur Worte, sondern auch Bilder sprechen in diesem Kontext Bände. Pipers »grosse[n] Details«, »eine Hand des Gekreuzigten und dergl[ichen]« fügen sich exakt in jene Bildtradition ein, die das Gesamtbild auf seine Einzelbestandteile zurückführen möchte. Auf sprachlicher Ebene hatte bereits Huysmans diese Art der Bildwiedergabe gepflegt, indem er zum Beispiel von den »schreienden Fingern und den grossen gespenstischen Händen« spricht.⁸⁷

1919 erfüllte sich Piper seinen Wunsch nach »grossen Details« in der gewichtigen Publikation von Oskar Hagen, die nach dessen Monographie über Grünewald noch im selben Jahr erschien: »Grünewalds Isenheimer Altar in neunundvierzig Aufnahmen«.⁸⁸ Gerade in der Kreuzigungsszene des Isenheimer Altars wird die Idee der unmittelbaren Gegenüberstellung von Gesamtansicht und Ausschnitt umgesetzt, indem nicht nur die Hände des Gekreuzigten, sondern auch diejenigen von Johannes und Maria einzeln ins Visier genommen werden (Abb. 7–9). Der Christus am Kreuz wird auch ohne Hände präsentiert (Abb. 7) um so stärker wirken die Hände, der um das Kreuz gruppierten Personen. Die Fragmentierung gehörte zum Konzept. »Jedes Detail ist unmittelbar vom Original auf die Platte gebracht, nicht also in der sonst üblichen Art aus einem summarischen Lichtbild heraus vergrössert.«⁸⁹ Oskar Hagen hält weiter in der begleitenden Einführung fest: »Die nähere Sicht erlaubt feinere Einblicke in das Räderwerk dieses einzigartigen Getriebes. Die Kunst Grünewalds steckt als Ganzes im Einzelwerk genau so vollkommen wie im gesamten.«⁹⁰ Die Blickführung erhält jedoch bei der Durchsicht der Lichtdruckabzüge eine vorgegebene und auch eigene Dynamik. Das Charakteristikum des Zerlegens in einzelne Bestandteile lässt sich als eine geradezu feste Grösse in der Grünewald-Literatur seit der Münchner Ausstellung bezeichnen. Die grossen Farabbildungen aus den ersten beiden Jahrzehnten kamen noch ohne diese Fokussierung auf die Details aus.⁹¹ Die Fixierung des Blickes auf die Nahaussicht wurde insbesondere bei der Kreuzigungsdarstellung umgesetzt. Der Körper wird zergliedert und überdimensioniert gezeigt. Ersteres passt zu dem verbreiteten Gefühl, sich seit dem verlorenen Krieg »rechts und links amputiert«⁹² zu fühlen. Die Identifikation mit Christus als Märtyrer in dieser Zeit ist sicherlich ein gewichtiger Grund für die Häufigkeit dieser Abbildungen. Die Zersplitterung in Ausschnitte verleiht dem Gesamteindruck der Darstellung eine völlig neue Gewichtung. Diese Bildregie legte auch grossen Wert auf die Abfolge der einzelnen Aufnahmen. Bestimmte Bildfragmente werden zum festen Bestandteil verschiedener Publikationen. Die Fokussierung führt zu einer verstärkten emotionalen und dramatischen Note in der Wahrnehmung.

Auch die visuelle »Erzählstrategie« des Verlagsleiters Reinhard Piper lehnte sich an diese Gesetzmässigkeiten an. Als er im Jahre 1911 Wilhelm Worringers Habilitationsschrift »Formprobleme der Gotik« veröffentlichte, enthielt die Publikation zunächst 25 Tafeln, ganz im Gegensatz zu der 1919 erschienenen Ausgabe, in der die Zahl der Reproduktionen auf 50 verdoppelt wurde.⁹³ Zugleich wurde die Bildanordnung entscheidend verändert. Sinnfällig war der Austausch der letzten Abbildung. Setzte zuvor der Kupferstich einer Madonna von Martin Schongauer (Abb. 10) den Schlusspunkt, so war es nun ein Detail der Kreuzigungsdarstellung des Isenheimer Altars, Haupt und vornehmlich Torso Christi (Abb. 11). Schongauers Madonna wurde noch hinter der ebenfalls neu hinzugekommenen Handzeichnung »Heilige Familie« von Albrecht Dürer zurückgedrängt. Allem Anschein nach wollte man mit dem Ersetzen der idyllischen, heilen Welt der Mutter Gottes und des Jesuskindes durch die Nahaufnahme des geschundenen und leidenden Christus ein Zeichen setzen. Der gemarterte Christus wurde zum Sinnbild für das gemarterte Deutschland. Worringer hatte die Abbildungen dieses Buches immer als »den Text begleitend[e] Stimmungsakkorde aufgefasst«.⁹⁴ Der Stimmungsakkord hatte sich mit der nunmehrigen Tatsache des verlorenen Krieges gewandelt. Die »heile Welt« war zerstört.

- 1 Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, 2. erweiterte Ausg., München: R. Piper & Co. Verlag, 1919 (Erstausgabe 1914). Der Verlag ist jeweils nur angegeben, wenn er von Relevanz ist.
- 2 Niemeyer, Wilhelm, *Matthias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars. Gemälde und Zeichnungen des Meisters*, 2. Ausg., Berlin 1922 (Erstausgabe 1921), S. 5. »Erschütterung« ist ein häufig verwendeter Terminus in der damaligen Rezeption, den Ingrid Schulze im Titel ihrer Pionierarbeit treffend aufgreift. Schulze, Ingrid, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Eine Studie*, (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft), Leipzig 1991.
- 3 Zu Grünewald als Identifikationsfigur der deutschen Expressionisten siehe Schulze 1991 (wie Anm. 2); Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990; Lecoq-Ramond, Sylvie, *Variations autour de la Crucifixion. Regards contemporains sur Grünewald*, Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 2 Bde., Paris 1995; Dies., *Un maître ancien du XX^e siècle. Otto Dix et l'art de Grünewald*, in: Otto Dix et les Maîtres Anciens, hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Rainer Beck et al., Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996, S. 65–94.
- 4 Eisenmann, Oskar, *Die Kreuzigung des Matthäus Grünewald*, in: Pan I, 1895, S. 94–95, hier S. 94.
- 5 Hausenstein, Wilhelm, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*, München: Walther C. F. Hirth, 1919, S. 107.
- 6 Burckhardt, Jacob, *Matthias Grünewald*, in: Kugler, Franz, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, unter Mitwirkung des Verfassers, umgearbeitet und vermehrt von Jacob Burckhardt, 2. verbesserte Ausg., Berlin 1847, S. 248–251, hier S. 250.
- 7 Ebd., S. 250.
- 8 Woltmann, Alfred, *Streifzüge im Elsass, V: Der deutsche Correggio*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 8, 1873, S. 321–331, hier S. 323.
- 9 Woltmann, Alfred, *Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 1, 1866, S. 257–262, 283–287, hier S. 262. Wenngleich Woltmann den Isenheimer Altar hier noch Hans Baldung Grien zuschreibt, hält er, als er später seinen Irrtum erkennt, an seinen Werkerläuterungen fest.
- 10 Burckhardt 1847 (wie Anm. 6), S. 250.
- 11 Huysmans, Joris-Karl, *Là bas*, Paris 1891; *Dort unten*, Deutsch von Gustav Gugitz, eingeleitet von René Schickele, (Kulturhistorische Liebhaberbibliothek 6/7), Leipzig 1903; auch unter dem Titel *Tief unten*, Deutsch von V. H. Pfannkuche, Potsdam 1921. Huysmans besuchte erstmals 1903 den Isenheimer Altar in Colmar. Seine Eindrücke hierzu verarbeitet er in *Les Grünewald du Musée Colmar*, in: *Le Mois littéraire et pittoresque* II, 1904, S. 282–300; Ders., *Trois Primitifs. Les Grünewald du Musée Colmar, le maître de Flémalle et la Florentine du musée de Francfort-sur-le-Main*, Paris 1905; Ders., *Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive*, Deutsch von Stefanie Strizek, München 1918. »Grünewalds Werke im Museum zu Kolmar« wurde unter dem Titel »Drei Primitive« publiziert; wiederabgedruckt in: Ders., *Matthias Grünewald*, München 1923, S. 97–136 (mit einem Auszug aus »Tief unten«, 1921). Eigenständige Übertragung von »Là-bas« in: Rieffel, Franz, *Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe*, in: Zeitschrift für bildende Kunst 15, 1904, Heft 7, S. 153–156. Auf Huysmans beziehen sich unter anderem Schmid, Heinrich Alfred, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Strassburg 1907 (Bildband), 1911 (Textband), S. 231; Hagen, Oskar, *Matthias Grünewald*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1919, S. 78; Niemeyer 1922 (wie Anm. 1), S. 5.
- 12 Rieffel 1904 (wie Anm. 11), S. 153f.
- 13 Eisenmann 1895 (wie Anm. 4), S. 95. Nachdruck des Pan-Artikels, in: Josten, H. H., *Matthias Grünewald*, Künstlermonographien, hrsg. von H. Knackfuss, (Liebhaber-Ausgaben 108), Bielefeld/Leipzig 1913, S. 74–76.
- 14 Rieffel 1904 (wie Anm. 11), S. 153.
- 15 Zitiert nach Huysmans, Joris-Karl, *Grünewalds Werke im Museum zu Kolmar*, in: Ders., *Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive*, hrsg. von Michael Farin, aus dem Französischen übersetzt von Stefanie Strizek, München 1991, S. 102–150, hier S. 109.
- 16 Eisenmann 1895 (wie Anm. 4), S. 94.
- 17 Ebd., S. 94.
- 18 Fechter 1919 (wie Anm. 1), S. 33.
- 19 Schmid 1911 (wie Anm. 11).
- 20 Ebd., S. 3.
- 21 Schmidts Artikel über Grünewald im »Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künste« reklamiert wohlweislich die Forschungsleistung für einen ganz bestimmten Zeitraum. Als Eckdaten setzt er, wohl nicht ganz zufällig, das erste Jahr des Deutsch-Französischen Krieges, das für ihn den Beginn der fundierten wissenschaftlichen Aufarbeitung markiert und das historisch brisante Jahr 1914, welches er als vorläufigen Schlusspunkt ansieht. »[Grünewald] ist erst infolge des 30jähr. Krieges vergessen worden. Die Zusammenstellung der erhaltenen Werke und der alten Nachrichten über ihn ist das Werk der Zeit von 1870–1914.« Schmid, Heinrich Alfred, *Matthias Grünewald*, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Ulrich Thieme und Fred. C. Willis, Bd. 15, Leipzig 1922, S. 134–137, hier S. 134.
- 22 Worringer, Wilhelm, *Lukas Cranach*, München/Leipzig 1908, S. 85.
- 23 Unbestimmt wird von einem Stilleben, zwei Bildnissen und einer Winterlandschaft geredet; Schmidt, Paul Ferdinand, *Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912*, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 23, 1912, S. 229–238, hier S. 234.
- 24 Benz, Richard, *Die Grundlagen der deutschen Kunst. Das Mittelalter*, Bd. 1, (Blätter für deutsche Art und Kunst 3), Jena 1916, S. 61.
- 25 Brief von Nolde an den Hallenser Museumsdirektor Max Sauerlandt, 20. März 1908; zitiert nach: Sauerlandt, Max (Hrsg.), *Emil Nolde. Briefe aus den Jahren 1894–1926*, Berlin o. J., S. 73f.
- 26 Nolde äusserte dies 1928 gegenüber Hans Fehr, seinem Freund und späteren Biographen; Fehr, Hans, *Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft*, Köln 1957, S. 104.
- 27 Brief vom Verleger F. Bruckmann an die Stadtverwaltung Colmar, München 29. April 1918, Colmarer Stadtarchiv (im Folgenden C StA), boîte 19. Die Bildmappe hat ein Format von 74 x 61 cm. *Grünewalds Isenheimer Altar*, hrsg. von Max Friedländer, München: F. Bruckmann, 1908.
- 28 Brief von Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, Anfang September 1915; zitiert nach: *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, hrsg. und mit einem Nachwort von Andreas Hüneke, Leipzig 1990, S. 22.
- 29 Das Protokoll der ersten Sitzung der Schongauerergesellschaft nach dem Krieg im Januar 1920 in Colmar gibt einen Überblick über die Ereignisse seit ihrer letzten Sitzung vom 18. Juli 1914. Siehe C StA, boîte 19, Dok. 172.
- 30 1901 soll Paul Cassirer auf den Isenheimer Altar mit einer Ausstellung von Kopien aufmerksam gemacht haben. *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920*, 125 Jahre Sammlungen der Nationalgalerie 1861–1986, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin; Nationalgalerie; Kupferstichkabinett, Ost-Berlin 1986, S. 422.
- 31 Behne, Adolf, *Deutsche Expressionisten*, Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung, in: *Der Sturm* 17/18, 1914, Dezemberheft 1/2, S. 114–115, hier S. 114.
- 32 Ebd., S. 114.
- 33 Behne, Adolf, *Dürfen wir uns noch mit Kunst beschäftigen?*, in: *Sozialistische Monatshefte* 19, November 1914, S. 1181–1184, hier S. 1181.

- 34 Ebd., S. 1183.
- 35 Ebd., S. 1183f.
- 36 Ebd., S. 1184.
- 37 Hagen 1919 (wie Anm. 11), S. 10. Diese nationale Inanspruchnahme ist sowohl im Vorwort, datiert auf den 1. März 1918, der ersten Auflage von 1919 zu finden, als auch im Vorwort vom August 1919 zur unveränderten 2. Auflage von 1920. Diese Geleitworte sind bezeichnenderweise zu jenem Zeitpunkt niedergeschrieben worden, als der Altar in München ausgestellt war (vgl. dazu weiter unten). Erst in späteren Auflagen wird dieser Passus gestrichen.
- 38 Brief von Ernst Barlach an Reinhard Piper, Güstrow, 14. April 1919, in: *Ernst Barlach – Reinhard Piper. Briefwechsel 1900–1938*, hrsg. von Wolfgang Tarnowski, München 1997, S. 133.
- 39 Brief von Ernst Barlach an Reinhard Piper, Güstrow, 14. April 1919, in: Ebd., S. 133.
- 40 Marcks, Gerhard, *Mein Bild*, in: Die Zeit, 7. Juli 1961; zitiert nach: Bushart 1990 (wie Anm. 3), S. 154.
- 41 Bushart bildet die Kreuzigung von Max Ernst ab und stellt Bezüge zum Isenheimer Altar her, geht aber nicht weiter darauf ein; ebd., S. 82f. Schulze erwähnt dieses Bild von Ernst nicht; Schulze 1991 (wie Anm. 1).
- 42 Der Preis wurde am 2. Okt. 1968 durch die Goethe-Stiftung in Basel verliehen; zitiert nach: Schubert, Dietrich, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, hrsg. von Kurt und Beate Kusenberger, (Rowohlt-Monographien), Reinbek bei Hamburg 1980, S. 132f.; vgl. auch Schwarz, Birgit, *„Kunsthistoriker sagen Grünewald ...“*. *Das Altdeutsche bei Otto Dix in den zwanziger Jahren*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 28, 1991, S. 143–163.
- 43 Schwarz, Birgit, *Saint Antoine et l'imagination créatrice. A propos de la réception de Grünewald par Otto Dix*, in: Otto Dix et les Maîtres Anciens, hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Rainer Beck et al., Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996, S. 96–109, hier S. 104f.
- 44 Zu dieser Gegenüberstellung siehe Scholz, Dieter, *Der Krieg von Otto Dix*, in: *Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891–1991*, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart; Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz Berlin, Stuttgart 1991, S. 261–267; Beck, Rainer, *Otto Dix 1891–1969. Zeit, Leben, Werk*, (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 6), Konstanz 1993, S. 127; Beck, Rainer, *Dix et la tradition. Aspects de la question dans l'œuvre peint*, in: Ausst.-Kat. Colmar 1996 (wie Anm. 43), S. 12–64, hier S. 60f.
- 45 Scholz 1991 (wie Anm. 44), S. 263.
- 46 Ebd., S. 263.
- 47 Schulze 1991 (wie Anm. 1), S. 150.
- 48 Brief von der Kommission für die Grosse Berliner Kunstausstellung 1916 an die Direktion des Städtischen Museums in Kolmar i/Elsass, Berlin 17. Febr. 1916, C StA, boîte 22.
- 49 Siehe Protokoll, Sitzung der Schongauerergesellschaft, Januar 1920, C StA, boîte 19, Dok. 172.
- 50 Brief von Ferdinand Avenarius im Namen des Arbeitsausschusses des Dürerbundes an den Bürgermeister der Stadt Kolmar, den Geheimen Justizrat Bürgermeister Diefenbach, Dresden 12. Aug. 1914, C StA, boîte 19, Dok. 3.
- 51 Brief von Polaezen an Diefenbach, Strassburg 4. Aug. 1914, C StA, boîte 19, Dok. 1.
- 52 Protokoll der Sitzung der Schongauerergesellschaft, Januar 1920, C StA, boîte 19, Dok. 172.
- 53 Überliefert von Peter Selz und Mathilde »Quappi« Beckmann; zitiert nach: Lenz, Christian, *Max Beckmann und die Alten Meister. »Eine ganz nette Reihe von Freunden«*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Heidelberg 2000, S. 104.
- 54 Brief von Max Schlichting, Vorsitzender der Kommission für die Grosse Berliner Kunstausstellung an die Direktion des Städtischen Museums in Kolmar i/Elsass, Berlin 17. Febr. 1916, C StA, boîte 22.
- 55 Das Elsass war Reichsland und wurde von einem in Strassburg residierenden Bezirkspräsidenten verwaltet, jedoch von einem Ministerium in Berlin regiert.
- 56 Bericht der Stadtverwaltung an den Stadtrat betreffend Entleihung des Isenheimer Altars für die Grosse Berliner Kunstausstellung 1916, Punkt 2 der Gründe der Colmarer Stadtverwaltung für die Zusage der Ausstellung des Isenheimer Altars, Colmar, 26. Febr. 1916, C StA, boîte 22.
- 57 Ebd.
- 58 Protokoll, Sitzung der Schongauerergesellschaft, Januar 1920, C StA, boîte 19, Dok. 172.
- 59 Bushart schreibt irrümlicherweise, der Transfer nach München sei 1914 erfolgt. Bushart 1990 (wie Anm. 3), S. 154. Colmar trug die Transportkosten, und die Alte Pinakothek übernahm unentgeltlich die Restauration und Aufbewahrung. Siehe den Vertrag betreffend Genehmigung einer Ausstellung in der Alten Pinakothek zu München § 1, unterzeichnet von Diefenbach und Dörnhöffer, Colmar/München, 8. Febr. 1917, C StA, boîte 19, Dok. 33. Friedrich Dörnhöffer war seit 1914 amtierender Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.
- 60 Brief von Dörnhöffer an Diefenbach, 6. Febr. 1917, C StA, boîte 9, Dok. 47/48.
- 61 Piper, Reinhard, *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*, München 1950, S. 78f.
- 62 Vertrag zur Ausstellung in München § 4, 8. Febr. 1917, C StA, boîte 19, Dok. 33.
- 63 In einem Nachtrag wurde die Ausstellungsdauer auf sechs Monate festgesetzt. Ebd., Nachtrag: Colmar/München, 20. März 1918, C StA, boîte 19.
- 64 Brief von Wilhelm von Bode an Diefenbach, Kaiser Friedrich-Museum Berlin, 21. Mai 1917, C StA, boîte 19, Dok. 65.
- 65 Brief des Ministeriums für Elsass-Lothringen an Diefenbach, 31. März 1917, C StA, boîte 19, Dok. 59.
- 66 Piper 1950 (wie Anm. 61), S. 78f.
- 67 Niemeyer 1922 (wie Anm. 2), S. 5.
- 68 Hausenstein 1919 (wie Anm. 5), S. 108.
- 69 Ebd., S. 108.
- 70 Niemeyer 1922 (wie Anm. 2), S. 5.
- 71 Tietze, Hans (Hrsg.), *Moderne Kunst und Kunstmuseum*, in: Ders., *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, S. 55–66, hier S. 61.
- 72 Woltmann 1866 (wie Anm. 9), S. 257.
- 73 *Ein ententistischer Lügenfeldzug: Grünewalds Isenheimer Altar im Dienst der Verleumdung*, in: Münchner Neueste Nachrichten, Morgenausgabe 3, 5. Jan. 1920.
- 74 Es scheint nur das undatierte Antwortschreiben von Arnold an Meier-Graefe erhalten zu sein. Meines Erachtens ist die Datierung »vermutlich vor Februar 1917«, also vor dem Transfer nach München, nicht zutreffend. Das Antwortschreiben kann frühestens, als der Krieg für Deutschland nicht mehr zu gewinnen war, erfolgt sein. Hierfür spricht, dass das Ende des Krieges mit »leinem! so traurigen Abschluss des entsetzlichen Ringens« bezeichnet wird und von einem möglicherweise »schimpflichen Frieden« die Rede ist. Brief von Arnold an Meier-Graefe; abgedruckt in: *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Julius Meier-Graefe. Briefe und Dokumente*, hrsg. und kommentiert von Catherine Krahmer, (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 77), Göttingen 2001, S. 186.
- 75 Vertrag zur Ausstellung in München § 3, 8. Febr. 1917, C StA, boîte 19, Dok. 33.
- 76 Woltmann 1866 (wie Anm. 9).

- 77 Auch Margarethe Hausenberg möchte sich nicht mit den geänderten territorialen Verhältnissen arrangieren: Der Isenheimer Altar verkündet trotz dem territorial und politisch verlorenen Elsass-Lothringen »aller Welt, [...] dass dieser elsässische Gau kein französisches Land, sondern alter, echter deutscher Kulturboden ist«. Hausenberg, Margarethe, *Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung*, Leipzig 1927, S. 103. Auch Woltmann reklamiert »die schönsten Proben vaterländischer Kunst« als unter deutschen Vorzeichen geschaffene Leistungen, als Colmar dazumal »eine freie deutsche Reichsstadt« war. Woltmann 1866 (wie Anm. 9), S. 257.
- 78 Schmid gibt dem französischen Kollegen Louis Réau auf verbitterte und anklägerische Art und Weise einen Seitenhieb. »Sucht vom geistigen Eigentumsrecht am Isenh. Altar etwas für Frankreich in Anspruch zu nehmen, schöpft die Tatsachen aber überall aus deutscher Forschung.« Schmid 1922 (wie Anm. 21), S. 137; Réau, Louis, *Grünewald et le retable de Colmar*, Nancy/Paris/Strasbourg 1920.
- 79 *Grünewalds Isenheimer Altar in neunundvierzig Aufnahmen*, mit einer Einführung von Oskar Hagen, München: R. Piper & Co. Verlag, 1919, S. 7. Die Ausstellung des Isenheimer Altars in München bot Gelegenheit zu neuen Aufnahmen durch den Münchner Fotografen Franz Hanfstaengl. Die Aufnahmen wurden im Grossformat von 55 x 43 cm in einer Bildmappe veröffentlicht und fehlen in keiner der damaligen Publikationen.
- 80 Fechter 1919 (wie Anm. 1), S. 33.
- 81 Mayer, August L., *Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters*, 2. Ausg., München: Delphin Verlag, 1918 (Erstausg. 1918), S. 5.
- 82 Mayer, August L., *Matthias Grünewald*, München: Delphin-Verlag, 1919 (mit 68 Abbildungen), S. 64; Ders., *Grünewald, Der Romantiker des Schmerzes*, München: Delphin-Verlag, 1919 (mit 26 Abbildungen). In der Alten Pinakothek in München war Mayer seit 1914 als Kustos und seit 1920 als Hauptkonservator tätig.
- 83 Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, erste und zweite Ausg., München 1914 (mit 40 bzw. 42 Abbildungen), S. 28; erweiterte Ausg. 1919 und 1920 (mit 50 Abbildungen), S. 33.
- 84 Fechter 1919 (wie Anm. 1), S. 33. Bushart schreibt irrtümlicherweise 1920 sei die 2. Auflage erschienen; es war jedoch bereits die vierte. Die vierte Auflage von 1920, welche unverändert die Vorlage von 1919 übernimmt, enthält nicht wie Bushart annimmt, erstmals eine Passage über Grünewald, denn bereits die Erstausgabe von 1914 hatte die Bedeutung von Grünewald hervorgehoben. Bushart 1990 (wie Anm. 3), S. 154.
- 85 Vgl. hierzu das Zitat der Anm. 66; Piper 1950 (wie Anm. 61), S. 78f.
- 86 Reinhard Piper an Julius Meier-Graefe, 14. Dez. 1912, in: Piper, Reinhard, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953*, hrsg. von Ulrike Buergele-Goodwin und Wolfram Göbel, München/Zürich 1979, S. 143–145, hier S. 144.
- 87 Vgl. hierzu Zitate der Anm. 13 und 15.
- 88 Hagen 1919 (wie Anm. 79), S. 3.
- 89 Ebd., S. 3.
- 90 Ebd., S. 3.
- 91 Mit einem feministischen Ansatz wird diese gezielte Umgestaltung besprochen bei Stieglitz, Ann, *Wie man sich an den Krieg erinnert*, in: Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Silvia Baumgart, Bettina Uppenkamp u. a., 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 235–257; Uppenkamp, Bettina, *Einleitung*, in: Ebd., S. 230–233, hier S. 231; Stieglitz, Ann, *The Reproduction of Agony. Toward a Reception-history of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War*, in: The Oxford Art Journal 12, 1989, Nr. 2, S. 87–103.
- 92 Friedländer 1908 (wie Anm. 27); Schubring, Paul, *Matthias Grünewalds Isenheimer Altar zu Colmar*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1911 (mit farbigen Reproduktionen nach den Originalen).
- 93 Brief von Arnold an Meier-Graefe; abgedruckt in: Krahmer 2001 (wie Anm. 74), S. 186.
- 94 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1911.
- 95 Vorwort zur ersten Auflage (nicht paginiert); ebd.

Fotonachweis

Friedländer 1908 (wie Anm. 27), Taf. V, IV: 2, 3; Hagen 1919 (wie Anm. 79), Foto von Franz Hanfstaengl, Taf. 7, 8, 9: 7, 8, 9; *Max Ernst*, hrsg. von Edward Quinn, Paris 1976, S. 39, Nr. 22: 4; *Otto Dix: 1891–1969*, hrsg. von Rainer Beck, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München 1952, S. 50, 53: 5, 6; Rieffel 1904 (wie Anm. 11), S. 154: 1; Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1920, S. 101, 108: 10, 11.

III. KONTINUITÄT UND BRÜCHE NACH 1933

Gotik als taktisches Argument im Streit um künstlerische Selbstbehauptung — zur Kunsttheorie des Bildhauers Bernhard Hoetger

Im Weltanschauungsgetümmel der Wende zum 20. Jahrhundert wirken die Paradigmen der Moderne wie Magnete, die ein Netz von sich kreuzenden (Theorie-)Linien erzeugen. So viele Kreuzungen, so viele Positionen. Die Kunsttheorie des Bildhauers Bernhard Hoetger (1874–1949) stellt in dieser Hinsicht keinen Sonderfall dar. Unter dem Einfluss der Vektoren mindestens dreier weltanschaulicher Kraftzentren konstruiert Hoetger ein ideelles Universum, in dem auch das paradigmatische Gotikbild der 1910er Jahre Platz hat. Interessant wird Hoetgers Kunsttheorie im Hinblick auf die Verformungen, die unter dem Druck unterschiedlicher weltanschaulicher Strömungen zustande kommen.¹

Nach handwerklicher Ausbildung und schwierigen Jahren, in denen er sich die Voraussetzungen für eine akademische Kunausbildung selbst erarbeiten musste, gelang Hoetger zwischen 1900 und 1907 rasch der Aufstieg in der Künstlerszene von Paris. Nach einer Reihe von secessionistischen Akten, in denen er den Historismus der Düsseldorfer Akademie, an der er seine Ausbildung erhalten hatte, und den Impressionismus des grossen Vorbilds Rodin überwand, fand Hoetger zu einem monumentalisierenden und abstrahierenden Stil, der expressionistische und kubistische Tendenzen vorwog (Abb. 1). Der gerade erst zu Ruhm gelangte Bildhauer – Rodin selbst hatte ihn zu seinem avantgardistischen Nachfolger erkoren² – stiess nach eigenen Worten mit seinen modernen Arbeiten in Paris jedoch auf wenig Resonanz. In Deutschland dagegen wurde seine Werkentwicklung mit Interesse verfolgt. Aber das schien nicht der Hauptgrund gewesen zu sein, weshalb Hoetger sich wieder nach Deutschland orientierte: »Nachdem mir das Trocadero-Museum die Bekanntschaft mit der romanischen und frühgotischen Kunst vermittelt hatte, kehrte ich nach Deutschland zurück [...].«³ In der Folge exzerzierte Hoetger eine Reihe von europäischen und aussereuropäischen Stilen durch, die seinen Ruf als Eklektizisten begründeten. Für kurze Zeit – Golücke datiert sie zwischen 1909 und 1912⁴ – »gotisierte« er auch (Abb. 2). »Hoetgers Figuren dieser Zeit«, so Golücke, »sind in ihrer stillen Verhaltenheit und in ihrem

zum Individuellen führenden Naturalismus am ehesten mit der Kunst der schon von der Frührenaissance beeinflussten Spätgotik eines Tilmann Riemenschneiders oder eines Nikolaus Gerhart zum Beispiel vergleichbar.«⁵ Diese Arbeiten machen ihn noch nicht zum »Gotiker«. Wenn er der Gotik dennoch eine gewichtige Stellung in seiner kunstzentrierten Menschheitsgeschichte zumisst, dann aus ganz anderen Gründen.

In zwei Aufsätzen umreissst Hoetger die Rolle der Plastik für die Jahrtausende währende Herausbildung eines spezifischen Antlitzes der Gattung Mensch. In seiner theoretischen Inauguration, einem im flammenden, expressionistischen Stil gehaltenen Manifest, 1919 in der Kunstzeitschrift *Cicerone* erschienen, ist von der Gotik nur in einem Satz die Rede: »Die Bildhauerwerke der Gotik sind Schattenkinder, aber besonders leuchtend, wenn der Lichtfächer des Sonnenstrahls die Form und das Sehen bindet.«⁶ Das Wechselverhältnis von Licht, Schatten, Form und Sehen (als Erkenntnis) wird erst im zweiten Aufsatz ausgeführt. Aus dem Zusammenhang der Darstellung geht hervor, dass Hoetger das gotische Bildhauerwerk in eine Reihe mit dem archaischen der »Asiaten«⁷ und der Ägypter stellt. Letztere sind nach Hoetger geeignet, die individualisierenden und allzu weltlichen Neigungen der zivilisierten Menschheit zu überwinden und die Vorstellung eines spirituellen Kollektivs zu erzeugen. Als künstlerische Manifestation von Weltzugewandtheit erscheint Hoetger die »plastisch« aufgefasste Skulptur der klassischen Griechen und in deren (angenommener) Nachfolge die impressionistische Plastik. In Abgrenzung davon und in der Wiederaufnahme der archaischen und gotischen Tradition entwirft Hoetger das Konzept einer bildhauerischen Kultplastik. Darunter versteht Hoetger eine Plastik, die von einem Standpunkt aus trotz ihrer Dreidimensionalität und der damit einhergehenden fragmentierten Perzeptionsweise in der Vorstellung als allansichtige, in diesem Sinne »zweidimensionale« rekonstruiert werden könne. Mit dieser neuen Plastik solle ein Sinnbild der Totalität des Seins geschaffen werden, in dem die individualisierte, zerrissene Existenz des weltverhafteten



Abb. 1: Bernhard Hoetger, »Gedankenflug«, 1906/07, Bronze, Höhe: 0,47 m, Standort unbekannt.

ten Menschen seine mystische Beruhigung und Erhöhung finden könne. Diesbezügliche Vorstellungen und insbesondere ihre Verknüpfung mit plastischer Kunst wurden von Adolf von Hildebrand, dem Schüler von Hans von Marées, und später dann von Alois Riegl entwickelt. Beiden erschienen die Probleme der gesellschaftlichen Moderne sehr abstrakt als Probleme der unzureichenden Erfassung des Natureindrucks: als das »Quälende« des »Kubischen«⁸, das in einer Abstraktion zur Quasi-Zweidimensionalität aufgehoben werden sollte. Ein so verstandener Abstraktionsbegriff lag der für die Moderne in Deutschland so wichtigen programmatischen Schrift Worringers »Abstraktion und Einfühlung« zugrunde. Hoetger meinte mit bildhauerisch aufgefasster Plastik zwei, der Moderne inhärenten Gefahren begegnen zu können; einerseits der »impressionistischen« Schwelgerei in den materiellen Formen des Lebens, das heisst der hedonistischen Verführung, die durch die Kultur des Urbanismus provoziert wurde, und andererseits der Abstraktion der sinnlich erfassbaren Welt zu bedeutungslosen Arabesken, in der die Weltverhaftung verloren gehen könnte – zu interpretieren etwa als sinnenfeindlicher, nicht nur ästhetischer Calvinismus, der zur Lebensverneinung oder zu demiurgischer Hybris führen musste. Zwischen diesen beiden Polen sollte sich nach Hoetger die Bildhauerkunst einen Weg suchen, um der ihr zugeschriebenen Aufgabe mystischer Welterfahrung gerecht werden zu können. Entsprechend dem Anspruch, mit Kunst in die Gesellschaft hineinzuwirken, verband Hoetger seine künstlerischen Vorstellungen mit (wechselnden) Modellen gesellschaftlicher Erneuerung. Das war in den nachrevolutionären 20er Jahren durchaus üblich, wie es auch üblich war, dass alle möglichen Weltanschauungen unter dem Label einer künstlerisch hegemonialisierten Lebensreform Platz fanden. Hoetger schuf Plastiken für das revolutionäre und reformerische wie für das konservativ-reaktionäre Publikum des Kaiserreichs und der Weimarer Republik⁹, ohne dass er sich von den radikalen Gegensätzen zwischen beiden Lagern tangiert fühlte.

Wenngleich Hoetger am paradigmatischen Status altägyptischer Kultplastik festhielt, begann er um 1916 im Zusammenhang mit der Konzeption einer kombinierten Industrie- und Wohnstadt für den Keksfabrikanten Bahlsen – der so genannten TET-Stadt – Vorstellungen eines nordischen Ursprungs der Geschichte und folglich des nordischen Ursprungs der Kunst zu entwickeln.

Nach dem Scheitern des TET-Projekts und dem Tod Bahlsens 1919 kam es zur Zusammenarbeit mit Roselius, dem Bremer Unternehmer und Erfinder des koffeinfreien Kaffees (Kaffee HAG). Roselius suchte wie Bahlsen einen kongenialen Designer seiner kulturpolitischen Ambitionen. Hoetger und Roselius stimmten in der Idee überein, dass es galt, einer nordischen Hochkultur zum Durchbruch zu verhelfen, die sich in vorgeschichtlicher Zeit über die Welt verbreitet und sich in den vorderasiatischen und mediterranen Hochkulturen aufgelöst haben sollte. Bis 1931 wurden in der von Roselius teils aufgekauften, teils gepachteten Böttcherstrasse in der Innenstadt von Bremen eine Reihe von Bauprojekten verwirklicht,



Abb. 2: Bernhard Hoetger, »Dämmerung«, auch: »Abend«, »Abenddämmerung«, 1912, Bronze, 0,54 m x 0,36 m x 0,30 m, Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstrasse.

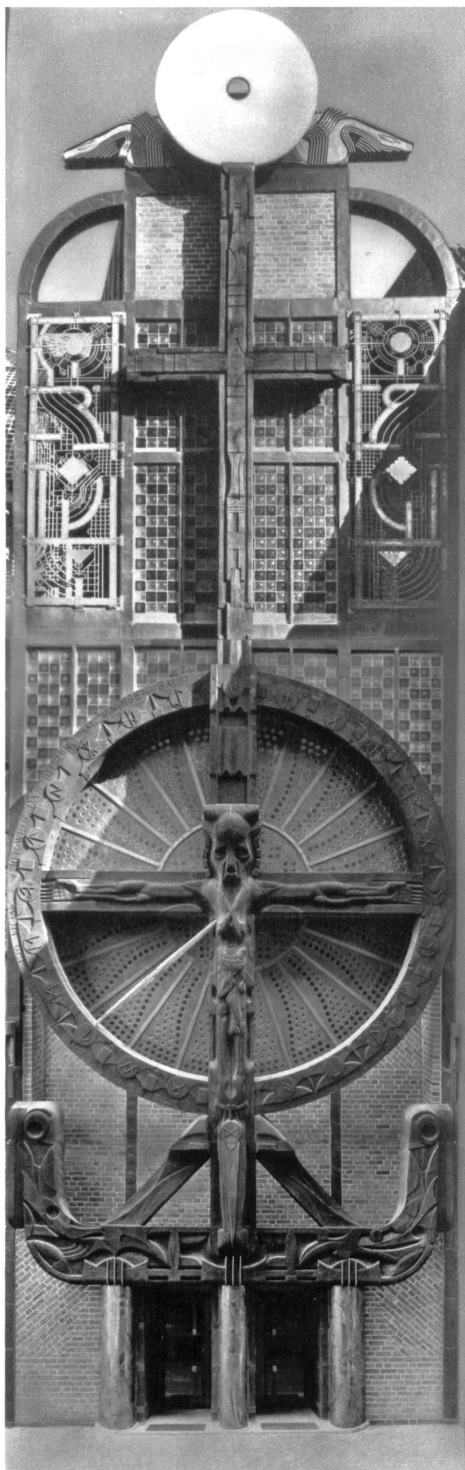


Abb. 3: Bernhard Hoetger, Bremen, Atlantishaus, Fassade, 1930/31, Masse des Lebensbaumes (Oberkante Eingang bis Unterkante Sonne): 20,50 m x 8,25 m, Bremen.

die der Propaganda der nordischen Kulturblüte dienen sollten: ein Museum für die Werke von Paula Becker-Modersohn, Kunsthandwerkstätten, Restaurants und als Zentrum eine Kombination aus Versammlungsstätte und musealer Dokumentation prähistorischer Ausgrabungsfunde – das Atlantishaus (Abb. 3 und 4). Neben Hoetger als künstlerischem Leiter hatte Roselius noch den selbst ernannten Germanenforscher, Herman Wirth, gewissermassen als Programmgestalter zugezogen. Von der rasant erstarkenden nationalsozialistischen Bewegung erhoffte sich das Trio die erforderliche politische Rückendeckung. Hoetger entwickelte aus beinahe allen Stilen der Moderne einen expressionistisch-organisistischen Mischstil, der im Trio auf den Widerstand von Herman Wirth stiess und in der nationalsozialistischen Presse heftig befehdet wurde. Insbesondere die groteske Darstellung eines germanischen Christus/Odins an der Fassade des Atlantishauses (Abb. 5) entsprach so gar nicht den trivial-klassizistischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Ästhetik. Ab 1934 stand das Ensemble der Böttcherstrasse offiziell unter dem Verdikt der nationalsozialistischen Kulturpolitik, und namentlich Hitler verurteilte die »Böttcherstrassen-Kultur« als Ausdruck einer spintisierenden Atlantis-Forschung.¹⁰ Die Zeitung »Schwarzes Korps«, Organ der Reichsführung der SS, kritisierte die Architektur der Böttcherstrasse, so Dirk van Alphen, »als das Werk eines degenerierten Künstlers«.¹¹ Das Ende der Illusion, die Nationalsozialisten würden den Weg einer völkischen Moderne unterstützen, bedeutete auch das Ende von Hoetgers ideologischem Ausflug in die Gefilde nordischer Mythologie.

Hoetger verfasste 1936, mittlerweile ohne Chance, unter der Herrschaft der Nationalsozialisten seine Karriere fortsetzen zu können, einen zweiten Aufsatz über Bildhauerei. Er fügte ihn zusammen mit einem weiteren Aufsatz über Architektur einem Brief an einen amerikanischen Freund und Nationalsozialisten bei.¹² Man kann vermuten, dass der Aufsatz über Bildhauerei im Falle der Veröffentlichung nicht nur der Rekapitulation des bisherigen Wegs als Bildhauer, sondern auch als publizistische Schützenhilfe für seine Rehabilitierung hätte dienen sollen. In diesem Aufsatz mit dem Titel »Die Plastik und ihr Wesen in der geistigen und irdischen Ebene«¹³ setzte sich Hoetger wiederholt mit der gotischen Utopie auseinander und entwarf eine eigene Vorstellung, die in manchem zwar Übereinstimmung, im Wesentlichen aber Distanz zum Mainstream zeigte – wenn ein solcher Begriff angesichts der Vielfalt der Gotik-Theorien der deutschen Avantgarde überhaupt eine Berechtigung hat.

Der ästhetische Bezugspunkt, von dem aus die Gotik in eine kohärente Weltanschauung eingeordnet wird, ist wiederum die bildhauerisch aufgefasste Plastik. Hoetger misst Letzterer nun in einer Theorie der Genese der Form keine geringere Aufgabe zu als die Erschaffung von »Welt«. Gegen den »Raum«, worunter Hoetger die noch vom menschlichen Eingriff freie (Um-)Welt versteht, konstituiert die Gestaltung der Welt als »Plastik« im weitesten Sinn die Menschwerdung. Plastik oder »kubisches Sein«¹⁴ meint das auf einer bestimmten Entwicklungsstufe erworbene Vermögen der



Abb. 4: Bernhard Hoetger, Himmelssaal des Atlantishauses in Bremen (mit Ausdruckstänzerinnen), um 1930.



Abb. 5: Bernhard Hoetger, »Lebensbaum« oder »Odin«, Detail des Kopfes, Holzskulptur an der Eingangsfassade des Atlantishauses in Bremen, 1930/31, zerstört (Aufnahme vor 1944).

Menschen, sich aus der Einheit mit der Umwelt, dem Raum, Welt-schöpfend zu lösen.

Bis hierhin verhält sich der Mensch »zweidimensional«, vegetiert in der »Bildverhaftung mit der Umwelt«.¹⁵ Als Dokumente eines solchen Stadiums der Menschwerdung nennt Hoetger die Felszeichnungen des Neolithikums und der Bronzezeit, die er als »Bilderplastiken«¹⁶ bezeichnet. Diese liessen Distanzierung von der Welt allenfalls in der Schöpfung von Spiegelbildern zu. Erst das helle Licht des Südens, das den Gegenständen Form und Perspektive verleiht, setzt die Fähigkeit frei, aus der Welt als Bild, in der die Einheit von Betrachter und Betrachtetem gewahrt bleibt, eine Welt als Plastik, eine von Menschenhand geformte, zu machen. »Das bisher Unsichtbare des Geistes«, so resümiert Hoetger, »trat durch die Wahrnehmung und durch die schöpferische Kraft in das irdische Licht und schenkte sich als plastische Form dem Erdenwanderer.«¹⁷ Der Gipfel der Entwicklung zur Dreidimensionalität – als Erkenntnisform – ist mit der Erschaffung der altägyptischen »Schreitplastik« erreicht. Es ist der Geist, jene Instanz, die durch einen idealistischen Kurzschluss des Erkennens zum Demiurgen wird. Dieser trennt als »inneres Auge [...] die Plastik vom Raum«¹⁸, bevor sie materialiter aus der Totalität des Seins herausgeschlagen wird; andererseits, um aus dem Stadium der Latenz, der schieren Sehnsucht nach plastischer Distanzierung herauszutreten, bedarf der Geist der Formwerdung, der »Einordnung in die sichtbare Welt«.¹⁹ Die »kubische« Behauptung des Menschen gegen seine Umwelt, das heisst die Ummodelung der Welt an sich zu einer Welt für den Menschen, ist der notwendige andere Pol, auf den sich die Menschwerdung beziehen muss. »Der Mensch steht mit seiner geistigen Kraft in der Mitte des Alls«, formuliert Hoetger. »Die geistigen und irdischen Pole drängen zu seiner Menschwerdung.«²⁰

Wo der Geist zur Plastik werden muss, um einen Menschen zu erschaffen, der dem geistigen Imperativ genügt, da bietet sich der Künstler an: »Die plastische Gestaltung ist in ihrer Kristallisation das Haus der geistigen Kräfte. Die Hand der schöpferischen Künstler schafft das Korn, und in dieser Welteinordnung wird es wirksam und treibt zu neuen Erkenntnissen.«²¹ Der Künstler ist zur Schöpfung eines Mediums berufen, das die Weltwerdung des Geistes in einem Bild und die Urheberschaft des Geistigen im Materiellen mystisch erfahrbar macht. Mehr als ein Medium bringt die künstlerische Hand allerdings auch nicht zustande. Wo die Plastik, das kubische Sein, anfängt, sich von ihrem geistigen Ankerplatz zu lösen, um auf eigene Faust die Welt zu erobern, wo sie in plastischer Seinsvergessenheit um sich selbst zu kreisen beginnt, ist periodisch ein Sendbote des Geistigen gefragt, der die Dinge wieder ins Lot bringt. Dort sind wir der Gotik Hoetgers schon ganz nahe.

Hoetgers Modell der Formwerdung folgt eine Art Geschichte der Entwicklung vom zweidimensionalen zum kubischen Sein und weiter zu einem bis heute dauernden Ringen um die Mitte zwischen den beiden Polen: der geistigen und der irdischen oder physischen Ebene. Die Menschen des Nordens, »in deren Eroberungssinn [...]

die Sehnsucht zur Sonnenkraft des Südens«²² brannte, spielen darin nur noch eine Nebenrolle. Sie blieben geistig von der »Totalität des Lebens«²³ umschlossen, bis sie im Süden »den schreitenden Menschen als kubische Plastik im Sonnenraum, ganz losgelöst von der Umwelt«²⁴ erlebten. Was dann mit ihnen passierte, bleibt im Dunkeln. Sie tauchen erst in der Romanik kurz wieder auf. Inzwischen, das heisst nach dem vorläufigen Höhepunkt der kubischen Evolution in der ägyptischen Kultplastik, verliert sich die Plastik allmählich »in der physischen Ebene. [...] Sie wird wissender und das sichtbar schöne Gestalten wird menschlich, und so nimmt die Sonne ihren weiteren Verlauf, und aus dieser Berührung mit der Erde wächst uns das Griechentum zu.« Aus der »wissende[n] Wiedergabe irdischer Schönheit des wirklich Geschauten«, der »vollkommenen Eroberung der physischen Ebene« erwächst der »Schönheitskanon der Griechen«.²⁵

Wenngleich die Kunst der (klassischen) Griechen vom ägyptischen Ideal, von der Mittellinie zwischen geistigem und irdischem Pol abweicht, so vermeidet Hoetger jedoch, sie zum Antipoden einer soterisch wirksamen Kunst zu machen. Das trennt ihn von vielen seiner künstlerischen und kunstkritisierenden Zeitgenossen, die auf die griechische Klassik einschlugen und den Impressionismus meinen – als jüngsten Nachfahren einer vermeintlichen Entwicklungslinie, die sich über den Klassizismus, die Renaissance und die Romanik bis in die Antike zurückverfolgen liesse. Mit dem Aufkommen der christlichen Religion erhält die Kunst der Einführung bei Hoetger wieder ihre Berechtigung. Zuvor aber muss die Abkehr der Kunst von ihrer eschatologischen Bestimmung ihren Tiefpunkt erreichen. Für den Römer wird sie zum blossen Schmuck, seine Erlösung sucht er in »Gesetzkonstruktionen des Rechtes«, in der »tiefsten Weltmachtebene«, heisst es abschätzig.²⁶

Das Christentum bringt die Wende im Sinne einer Neugruppierung der Pole. »Im Chaos der Römer« schuf es zwar Bildwerke mit Rückverweis auf Gott. Es zersplitterte jedoch gleichzeitig die »Rücksehnsucht« in einen »allzugrosse[n] Gestaltungsdrang der Weltflucht und einen allzugrosse[n] Wille[n] zur Weltverankerung«.²⁷ Bis in die Gegenwart hinein verharrt die Menschheitsentwicklung in dieser »zweifache[n] Sehnsucht«.²⁸

Die romanische Kunst konnte noch Bildwerke schaffen, »die in die geistige Welt führen«, die »alle Lebensschwingungen [...] zu unendlichen Bildern« werden lassen.²⁹ Ein letztes Mal zeigt sich ein nordischer Primitivismus in »ornamentalen Darstellungen«, die »das Lied nordischer Bandverschlingungen ohne Beginn und Ende«³⁰ singen, bevor in den folgenden Jahrhunderten der christliche Dualismus die archaische Einheit von Welt und Geist auseinander reisst.

»Die hingebende Zeit des Christentums war die Zeit der nordischen Dome«, beginnt Hoetger seine Gotikdarstellung. »Hier entfaltete sich aus der vollständigen Ausschaltung der physischen Ebene die Wandplastik. Ganz dem Hintergrund der Dome[,] der geistigen Ebene zu Gott verhaftet, stand das plastische Gebilde, den Blick des Beschauers ruhend auf sich ziehend wie ein durchsichtiges Kristall der Götterschauung.«³¹



Abb. 6: Bernhard Hoetger, »Lichtbringer«, 1936/37, Relief, 3,84 m x 3,84 m, am Eingang der Böttcherstrasse, Bremen, zerstört.

So weit, so bekannt. Aber: »Die Darstellung verlangte die Flucht ins Geistige, die Abwendung von der Erde, die reine himmlische Liebe. [...] Was hier gerade zu einer starken und hingebenden Plastik führte, drängte die Menschen immer mehr zur Weltverneinung, womit schon der Keim der Abkehr von Welt und deren Schönheit gelegt und damit auch Darstellungs-Notwendigkeit verneint wurde. Die Verneinung der Welt wurde somit die Ursache zur Verneinung der Kunst – die Kirche wurde öde und leer. So verlor ihre Bewegung die Inbrunst des Lebens.«³²

Die Inbrunst des Lebens – das war das griechische Erbe: »Was noch in der grossen gotischen Zeit als Menschwerdung hineinspielt, waren Reste des menschlichen Schönheitsdranges. Sogar der Schönheitssinn der frühen Griechen dokumentierte sich in den Gewandfaltungen der Gotiker, als offener Beweis, dass die künstlerischen Kräfte auch gleichzeitig die Kräfte waren, die die Verbindung mit der weltlichen Schönheit herstellten. Mit der Verneinung aber zogen sich auch die bildschaffenden Kräfte zurück, und da die irdische Schönheit für die Symbole der geistigen Welt nicht mehr verwendet werden konnte, starb [der qualitativ starke symbolische (?) Ausdruck dieser Epoche.«³³ Mit anderen Worten: Die Stärke der Epoche sieht Hoetger gerade in der Verbindung von bildhauerisch-abstrahierender (synthetisierender) und naturalistischer Gestaltung, in jenem Rest von Mitte, im Ausgleich von archaischer und klassischer Darstellung. Und den Verlust der Mitte kreidet er nicht, wie die »strammen Gotiker«, dem modernen, gottverlassenen Materialismus an, sondern dem Christentum in seiner Oszillation zwischen (calvinistischer) Abstraktion und (katholizistischer) Einfühlung.³⁴

Eine solche Charakterisierung der Gotik zielt auf Positionierung im Konzert zeitgenössischer ästhetischer Modelle. Worringer sah in der Gotik ebenfalls Abstraktion und Einfühlung am Werk, aber in einer antagonistischen Spannung, die sich hin zu einer abstrahierenden Tendenz aufzulösen habe, um zu einer transzendenten, erlösenden Kunst zu kommen.³⁵ Gotik als Modell für eine zeitgemässe Kunst forderte die Zurückdrängung naturalistischer Auffassung und Darstellung. Worringers Modell wurde von den Modernen – wie Kandinsky – als Dynamit missverstanden, um damit die Reste des Klassizismus, einschliesslich der Versuche, diesen mit der Moderne zu versöhnen, in die Luft zu sprengen. Hoetger sah in dieser Tendenz der Moderne einen von zwei Holzwegen, den es auf dem Weg zu Restitution der Plastik als Mittlerin zwischen spirituellen und materialistischen Bedürfnissen der Epoche zu vermeiden galt.

Allerdings ist Hoetgers Sicht der Gotik damit noch nicht erschöpfend dargestellt. Sie war die grosse Zeit der Hingabe an das Geistige und zugleich des beginnenden Rückzugs der künstlerischen Kräfte ins Geistige. Sie war weiterhin – ohne Vorwarnung, ohne Vermittlung mit der bisherigen Darstellung – eine zweite Menschwerdung Gottes. Diese abrupte und offensichtlich mit dem bis dahin entwickelten Gotikbild sowie mit der geschichtlichen Faktenlage schwer zu vereinbarende Wendung kann nur

verstanden werden als panischer Reflex auf die für Hoetger katastrophale Wende nach 1933. Es waren die Nationalsozialisten, von denen Hoetger die Erlösung der Moderne aus ihrer Schizophrenie von Askese und Hedonismus erhofft hatte, denen er den Jesus/Odin am Atlantishaus und den »Lichtbringer«³⁶ am Eingang der Böttcherstrasse (Abb. 6) gewidmet hatte. Und ausgerechnet sie, an die er so inbrünstig glaubte, wie er den Gotikern unterstellte, an den christlichen Gott geglaubt zu haben, hatten ihn demontiert. Ausgerechnet ihr Messias hatte ihn denunziert, hatte ihn zu einem Irrläufer der Geschichte gestempelt.³⁷ Hoetger hat nie verstanden, was da eigentlich vorging. Er, dem die Hybris eines einflussreichen Künstlers einflüsterte, sein künstlerisches Werk sei der Beginn einer Renaissance mystischer Totalität, hatte nur eine Erklärung für seine Entfernung von den Hebeln wirkmächtiger Ästhetik: Übereifer einer revolutionären Bewegung – ihrerseits ein Irrtum, der sich über kurz oder lang aufklären würde.³⁸ Die Gotik aber, seine Gotik schien angebrochen: »Gott blüht und senkt sich herab zur Menschwerdung. Es ist vollbracht.«³⁹ Da das Ereignis, das er anspricht, fast zwei Jahrtausende zuvor und nicht in der Gotik stattgefunden hat, kann es sich hier nur um die apokryphe Einschätzung des 30. Januar 1933 handeln.

»Vollbracht« war – so Hoetgers kleinlaute, indirekte Relativierung – allenfalls ein Anfang. Die »neue Weltanschauung« hatte die Würfel neu gemischt. Gegen Ende des Textes heisst es: »Ein Zurückschauen ist in unsrem Zeitalter unfruchtbar, also gibt es nur ein Voranschauen, und zwar nur in die Räume, die unsere neue Weltanschauung als Kraftfeld besitzt.«⁴⁰ Gewaltsam wird die Analogie mit dem neutestamentarischen Initiationsakt des christlichen Abendlandes weitergetrieben: »Und Gottes Sohn fliesst zurück in die geistige Ebene und schaut in das Herz des Menschen. Damit wird die Sehnsucht des Menschen dynamisch vertikal.«⁴¹ Wie vor zweitausend Jahren ist Warten auf den Jüngsten Tag angesagt. Die klassizistische Bolidenästhetik und die gräzisierungende Monumentalarchitektur der Nationalsozialisten konnten auch nicht die Erlösung sein.⁴² Die moderne Skulptur hat »die wesentlichen Gesetze der Plastik« – gemeint ist die Allansichtigkeit der ägyptischen Kultplastik – noch nicht wiedererlangt; »sie wird sie zurückerobern müssen durch Wissen und Talent.«⁴³ Bis dahin wartet der »Gotiker« weiterhin »im Chaos auf Erlösung.«⁴⁴ Das Chaos ist mehr als eine Zustandsbeschreibung; es ist eine Chiffre für die Hoffnung, die neue Ordnung möge sich als blosse Spielform des allgemeinen Zustands moderner Verwirrung erweisen. Darin hätte auch Hoetger noch seine Berechtigung gehabt. Eine schwache Hoffnung, durch deren Fadenscheinigkeit Verzweiflung sichtbar wird.

Hoetgers Gotik folgt, so interpretiere ich zusammenfassend, keiner anderen Logik als dem dreifachen Wechsel seiner taktischen Position zwischen den kulturpolitischen Lagern der Weimarer Republik. Einmal erscheint sie als Auftakt des modernen Dualismus zwischen Weltverneinung und Weltversenkung: Die »Gotik« dient als Argument gegen die zeitgenössische künstlerische Avantgarde

und deren Antipoden, die Impressionisten; Hoetger empfiehlt sich dem kulturkonservativen Lager als moderat-moderner Architekt eines Monumentalkultes, der die Qualen der Moderne zu transzendieren verspricht. Mit der Radikalisierung der Gegensätze zwischen den kulturpolitischen Lagern und dem Entstehen einer millenaristischen Bewegung bekommt die Gotik die zusätzliche Bedeutung einer Zeitenwende. Hoetger bietet sich den Nationalsozialisten als Vollstrecker einer vermeintlich nationalsozialistischen Erlöserkunst an. Unter dem Eindruck seiner Demontage muss die Gotik dann doch auf diese Bestimmung verzichten und wird eine der vielen Zeiten des Wartens auf die Einlösung des Heilsversprechens.

- 1 Zur Kunsttheorie Hoetgers gibt es seit dem Aufsatz der Kunsthistorikerin Suse Drost von 1974 keine neueren Forschungen. Drost hat die formalen Aspekte von Hoetgers Kunstdoktrin anhand der beiden Aufsätze, die auch dem vorliegenden Artikel zugrunde liegen, mit den Theorien von Hildebrand, Riegl und Worringers in Verbindung gebracht. Drost, Suse, *Das bildnerische und malerische Werk Bernhard Hoetgers*, in: Bernhard Hoetger 1874–1949. Sein Leben und Schaffen, aus Anlass der 100. Wiederkehr seines Geburtstages, hrsg. von Dr. Ludwig Roselius d. J., Bremen 1974. Die jüngsten Publikationen beschränken sich bei der Rekonstruktion der ideologischen Verbindungen zwischen Hoetger und den Nationalsozialisten sowie deren kulturkonservativen Wegbereitern weitgehend auf briefliche Äusserungen Hoetgers. Das gotische Paradigma und sein theoretischer Stellenwert bei Hoetger ist in keiner der Veröffentlichungen Gegenstand der Forschung. Bernhard Hoetger, *Skulptur, Malerei, Design, Architektur*, hrsg. von Maria Anczykowski, Bremen 1998 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung der Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen); Strohmeyer, Arn/Artinger, Kai/Krogmann, Ferdinand, *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worpsweder Kunst und der Nationalsozialismus*, Weimar 2000.
- 2 In einem Interview mit dem französischen Kritiker Vauxelle bekannte Rodin: »Hoetger fand den Weg, den ich suchte, und wäre ich nicht ein alter Mann, ich wollte diesen Weg gehen, den Weg zum Monumentalen, der der einzig richtige ist.« Albert Theile zitiert Vauxelles aus der Pariser Tageszeitung »Gil-Blas«; Theile, Albert, *Bernhard Hoetger – sein Leben und sein Werk*, in: Die Heimat 10, 1928, Heft 1, S. 7.
- 3 Hoetger, Bernhard, *Mein Leben*, in: Uphoff, Carl Emil, Bernhard Hoetger, Leipzig 1919, S. 15.
- 4 Golücke, Dieter, *Der Bildhauer*, in: Bernhard Hoetger. Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund; Worpswede 1984, S. 35–89, hier S. 50.
- 5 Ebd., S. 50.
- 6 Hoetger, Bernhard, *Der Bildhauer und der Plastiker*, in: Der Cicerone 10, 1919, Heft 7, S. 165–173, hier S. 168.
- 7 Ebd., S. 168.
- 8 Vollständig heisst es bei Hildebrand: »[...] die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, indem er sich bemüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen [...]«. Hildebrand, Adolf von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1901 (Erstausgabe 1893), S. 71; zitiert nach: Drost 1974 (wie Anm. 1), S. 51.
- 9 Als Beispiele seien genannt: das 1915 entstandene »Walderseedenkmal« in Hannover zu Ehren des Generalfeldmarschalls Graf Waldersee, berühmt als Führer der militärischen Niederschlagung der Boxeraufstände in China 1910; das so genannte Revolutionsdenkmal, eine Pietà-Gruppe, die Hoetger der Bremer Arbeiterschaft nach der Niederschlagung der Bremer Rätebewegung schenkte (1922); ein Friedrich-Ebert-Denkmal für dessen Geburtsort Hörde/Dortmund (1928).
- 10 Hitler, Adolf, *Die kulturpolitische Rede des Führers*, in: Bremer Zeitung, 10. Sept. 1936 (ausführlich zitiert in Anm. 37).
- 11 Alphen, Dirk van, *Ein Kaufmann und sein »Steckenpferd«*. Bemerkungen zur Geschichte des Paula-Becker-Modersohn-Hauses in Bremen, in: Anczykowski 1998 (wie Anm. 1), S. 206–215, hier S. 211. Van Alphen bezieht sich auf die Artikel *Bremer Böttcherstrasse – heute noch zeitgemäss?* und *Böttcherstrasse also doch unzeitgemäss?*, in: Das Schwarze Korps, 21. Aug. 1935 und 24. Okt. 1935.
- 12 Brief von Bernhard Hoetger, Pension Firnelicht, Beatenberg, Schweiz, an Bruce Lockwood, Hollywood, 26. Okt. 1936; Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen, Nachlass Bernhard Hoetger.
- 13 Bernhard Hoetger, *Die Plastik und ihr Wesen in der geistigen und irdischen Ebene*, 1936, unveröffentlichtes Manuskript; Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen, Nachlass Bernhard Hoetger.
- 14 Hoetger 1936 (wie Anm. 13), S. 1.
- 15 Ebd., S. 1.
- 16 Ebd., S. 2.
- 17 Ebd., S. 1.
- 18 Ebd., S. 1.
- 19 Ebd., S. 1.
- 20 Ebd., S. 2.
- 21 Ebd., S. 2.
- 22 Ebd., S. 3–4.
- 23 Ebd., S. 2.
- 24 Ebd., S. 4.
- 25 Ebd., S. 6.
- 26 Ebd., S. 7.
- 27 Ebd., S. 7–8.
- 28 Ebd., S. 8.
- 29 Ebd., S. 9.
- 30 Ebd., S. 9.
- 31 Ebd., S. 8.
- 32 Ebd., S. 8.
- 33 Ebd., S. 9. Der eingeklammerte Satzteil ist eine handschriftliche Korrektur Hoetgers, die nicht einwandfrei entziffert werden konnte.
- 34 Der reformatorischen Bilderstürmerei folgen »verzückte Barockgestalten«, weil die Künstler gezwungen sind, sich von der Kirche ab und damit der Welt zuzuwenden. »Alles, was sich in einer grossen Kultur im Inneren des Schaffenden und Schauenden als geistige Bewegung vollzieht, wird hier materieller Ausdruck. Bewegte Form, bewegte Fläche, bewegte Gefühlsschwellung, herrschender Kunst Hunger und Wissenshunger, vulkanisch treibt er nach aussen und erobert mit seinen materiellen Ausbrüchen die weltliche Macht.« Ebd., S. 10.
- 35 Worringers illustriert den gotischen Zwiespalt unter anderem anhand der Entwicklung des gotischen Gewandstils, der in seiner Unterordnung unter die skulpturalen Kompositionsgesetze den Abstraktionsdrang gegen das von der italienischen Renaissance ausgehende Interesse an dem naturalistisch dargestellten Körper verteidigt und doch unterliegen muss. Vgl. Worringers, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuaufgabe, Amsterdam 1996, S. 162–168.
- 36 Zum völkisch-religiösen und antisemitischen Kontext des Begriffs des »Lichtbringers« siehe Strohmeyer, Arn, *Kunst im Zeichen der germanischen Vorfahren und der Wiedergeburt Deutschlands*. Ludwig Roselius und Bernhard Hoetger, in: Strohmeyer/Artinger/Krogmann 2000 (wie Anm. 1), S. 43–110, besonders den »Exkurs über die »Vernordung« des Jesus Christus«, S. 66–69.
- 37 Adolf Hitler wendet sich in einer Parteitage rede am 5. Sept. 1934 gegen »[...] jene Rückwärtse, die meinen eine »deutsche Kunst« aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbe für die Zukunft mitgeben zu können.« Zitiert nach: Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 83. Hitler distanziert sich 1936 noch dezidiert von »[...] jenen Elementen, die den Nationalsozialismus nur vom Hören und Sagen kennen und ihn daher nur zu leicht verwechseln mit undefinierbaren nordischen Phrasen und die nun in irgendeinem sagenhaften atlantischen Kulturkreis ihre Motivforschungen beginnen. Der Nationalsozialismus lehnt diese Art von Böttcherstrassen-Kultur schärfstens ab [...]«. Hitler, Adolf, *Die kulturpolitische Rede des Führers*, in: Bremer Zeitung, 10. Sept. 1936.

- 38 Bernhard Hoetger in einem Brief an Ludwig Roselius, 28. Sept. 1936; Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen, Nachlass Bernhard Hoetger: »[...] Ich habe keinen Grund mehr meine Kunstwerke noch die meiner verstorbenen Freundin Paula Becker zu verteidigen. Alle Auffassungen, – wie sie auch lauten – sind menschlichen Schwächen und menschlichen Stärken unterworfen. – Es ist auch so unsagbar gleichgültig, was andere über diese Kunst denken. – Wichtig ist, dass Substanzen geschaffen werden, die von einer inneren reinen Durchdrungenheit zeugen. – Nichts geht verloren, so auch keine schöpferischen Energien [...]. Ich bin auch dafür, dass unsere Zeit sich das Recht nehmen soll, alles was ihr für heute unrichtig erscheint, einfach auszurotten, denn das Wichtigste ist, dass der Glaube an unsere neue Zeit aufblüht und gedeiht. – Damit es aber gedeihen kann, muss eben alles zurücktreten, was als schädlich angesehen wird. – Dabei kommt es für die Entwicklung der Zivilisation nicht darauf an, ob der Mensch seine Formäusserungen als grosse Wichtigkeit für die Zeit empfindet oder glaubt, es ginge ohne ihn nicht! – Der leitende Geist kann nur allein massgebend sein und da gilt es sich diesem restlos unterzuordnen [...]«.«
- 39 Hoetger 1936 (wie Anm. 13), S. 9. Im Aufsatz beschliessen zusammenfassende, psalmodische Absätze – wie der hier zitierte – jeweils die Darstellung einer Kunstepoche. Im Fall der Gotik allerdings schliessen sich Darstellung und Zusammenfassung aus – ein Umstand, der mich zu der hier geäusserten Vermutung über die Funktion der Aussage veranlasst.
- 40 Ebd., S. 12.
- 41 Ebd., S. 9.
- 42 Hoetger lehnt 1936 einen »verpflanzten Stil der Griechen« ab, Brief Bernhard Hoetger an Nikola Michailow, 30. Sept. 1936; Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen, Nachlass Bernhard Hoetger.
- 43 Hoetger 1936 (wie Anm. 13), S. 11.
- 44 Ebd., S. 9.

Fotonachweis

Anczykowski 1998 (wie Anm. 1), Nr. 250, S. 212, Abb. 13: 2, 6; Archiv Böttcherstrasse, Bremen: 3, 4, 5; Golücke 1984 (wie Anm. 4), S. 47: 1.

»Meine Kunst ist deutsch, stark, herb und innig« —

Emil Nolde als Vertreter der deutschen Avantgarde im »Dritten Reich«

Am 12. Juni 1942 schrieb Emil Nolde in einem Brief, sein ganzes Leben sei »von Anbeginn an den im Nationalsozialismus geprägten Idealen gewidmet« gewesen und er habe unter einer »alljüdischen Bevormundung« und einer »23 Jahre dauernde[n] Boykottierung der grossjüdischen Presse« gelitten.¹ Das erst vor wenigen Jahren von Markus Heinzelmann publizierte Schreiben schockiert mit Noldes offenem Bekenntnis zum Nationalsozialismus und mit seinem antisemitischen Ausbruch. Der Brief wirft die Frage auf, warum ein Künstler, der härtesten Repressionen ausgesetzt war, der als »Entarteter« verfeimt und mit Malverbot belegt war, sich zur Ideologie jener Partei bekennt, die ihn verfolgte.

Dieses Beitrag handelt vom Verhältnis der national orientierten Avantgarde zum Nationalsozialismus. Dabei soll nicht nur betrachtet werden, wie sich die Künstler zum NS-Regime stellten. Es soll auch ein Schlaglicht auf ihr Denken geworfen werden; auf ihr Kunstverständnis, ihre Bereitschaft, in rassistischen oder antisemitischen Kategorien zu denken, und es soll untersucht werden, inwiefern sich die Mittelalterbegeisterung der deutschen Avantgarde mit nationalsozialistischer Mittelalterrezeption deckte und inwiefern sie sich davon unterschied. Für diese Betrachtungen könnten verschiedene Künstler herangezogen werden. Weite Kreise der national orientierten deutschen Avantgarde bekundeten 1933 Mühe, sich von der Ideologie, die durch das neue Regime vertreten wurde, abzugrenzen und stürzten nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in ein Wechselbad von Hoffnungen und Ängsten. Am Beispiel Emil Noldes können in exemplarischer Form die inneren und äusseren Konflikte dargestellt werden, in welche die Künstler während der Nazizeit gerieten, auch wenn Noldes unbeirrtes Festhalten an nazistischen Überzeugungen, trotz aller Verfolgung, wohl einzig dasteht. In einem ersten Abschnitt wird der Versuch unternommen, die für die Fragestellung wesentlichen Elemente nationalsozialistischer Kunsttheorie darzustellen und die partei-internen Konflikte um die Ausrichtung der Kunstpolitik in kurzen Zügen nachzuzeichnen. Ein zweiter Abschnitt ist Noldes Stellung zum Naziregime und zur NS-Ideologie gewidmet.

Nationalsozialistische Kunsttheorie und -politik

Das nationalsozialistische Regime kann weder politisch noch ideologisch als monolithisches System mit klar umrissenem Fundament und daraus erwachsenden klaren Handlungsstrategien betrachtet werden.² Martin Broszat begreift den NS-Staat als ein System von weitgehend autonom funktionierenden Ministerien, Parteiämtern und Ressorts, die miteinander um sich überschneidende Kompetenzen buhlten und unabhängig voneinander den Willen des »Führers« zu deuten versuchten.³ Hitler wird bei diesem Ansatz als radikalisierte Kraft aufgefasst, die bei regimeinternen Konflikten eher sanktionierend als selbst politisch schöpferisch wirkte; nach Ian Kershaw war es zur Erhaltung des öffentlichkeitswirksamen Führerbildes notwendig, dass Hitler sich aus tagespolitischen Entscheidungsprozessen heraushielt.⁴

Dieser Ansatz liefert eine Erklärung für das »Gezerre«, das 1933 um die Ausrichtung der nationalsozialistischen Kunstpolitik einsetzte. So heterogen und widersprüchlich sich die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik präsentierte, so heterogen war auch ihre ideologische Basis. Ich beschränke mich darauf, die für die folgenden Betrachtungen wesentlichen Elemente aus Alfred Rosenbergs⁵ Schrift »Der Mythos des 20. Jahrhunderts« herauszuschälen, denn der »Mythos« kann, trotz sektiererischer Eigenheiten, als Synopsis nationalsozialistischer Ideologie gelten.⁶ Ausserdem markiert Rosenberg, und dies macht ihn für das Anliegen dieses Kapitels besonders interessant, die wichtigste Gegnerschaft zum expressionistischen Kunstschaffen.

Rosenberg räumte in seinem »Mythos des 20. Jahrhunderts« kunsttheoretischen Betrachtungen breiten Raum ein. Er vertrat die These, dass alle Kunst rassegebunden sei und wandte sich vehement gegen alle internationalistischen Tendenzen.⁷ Jedes Kunstwerk formt, so Rosenberg, seelischen Gehalt, der ebenfalls rassegebunden ist. Jeder Künstler bringt daher in seinem Schaffen Merkmale der Rasse zum Ausdruck.⁸ Kunst entsteht in einem starken, dynamischen Willensakt,⁹ und Grundlage für das

künstlerische Schaffen ist eine religiöse Grundstimmung.¹⁰ Dieses religiöse Gefühl ist jedoch nicht christlicher Natur,¹¹ sondern nährt sich aus einem »Mythus«. Rosenberg beschreibt ihn als einen zur Tatsache gewordenen Traum.¹² In einer Neuinterpretation der Kunst- und Kulturgeschichte konstruierte Rosenberg einen Kampf zwischen jüdisch/christlich/etruskischen Kräften einerseits und griechisch-hellenistisch/germanisch-nordischen andererseits.¹³

Die germanisch-nordische Kultur zog er allerdings der griechisch-hellenistischen vor. In der griechischen Kunst sah er lediglich das artbedingte Schöne als äussere Statik verwirklicht, in der Kunst des nordischen Abendlandes hingegen das arteigene Schöne als innere Dynamik.¹⁴ In der Gotik war für Rosenberg die nordische Rassenseele in Reinkultur verwirklicht. Auf breitem Raum entfaltete er ein Bild der Gotik, das sich, bei oberflächlicher Betrachtung, nicht wesentlich von Deutungen anderer Autoren, wie z. B. Worringer, Scheffler oder Behne, unterschied. Rosenberg schrieb: »Die Gotik bedeutet den nur einmal im Ernst versuchten und auch nur einmal in der ganzen Geschichte der Baukunst gelungenen Versuch, eine Raumkunst aus einem metaphysischen Zeitgefühl heraus zu gestalten [...]. Die Gotik kennt [...] nur ein Nacheinander der Formen, ein Streben nur nach einer Richtung. Sie steht deswegen im Kampf, sowohl mit dem Stoff, mit dem Steinblock, mit waagerechter Last und senkrechter Stütze, wie mit raumformenden Mitteln der Wandfläche, der Decke. Gotik ist deshalb die Erfüllung einer Sehnsucht, die auch nur ein Vorwärts kennt, sie ist die erste steinerne Verkörperung der dynamisch-abendländischen Seele [...]. Schon aus diesem Gesichtspunkt heraus ist die Gotik etwas in höchstem Grade Persönliches: das ewige übervernunftvolle (irrationale), willenhafte des Abendlandes in der zeitlich bestimmten Form einer ihrer rhythmisch wiederkehrenden Schwingungen.«¹⁵

Wie bei anderen, nicht nationalsozialistischen Autoren war auch Rosenbergs Interpretation der Gotik mit Elementen einer »nordischen Ersatzreligiosität«¹⁶ durchdrungen und mit der Hoffnung auf ein neues Mittelalter verknüpft: »Nur wenige Menschen stehen andachtsvoll vor den Zeugen eines grossen Geistes, des Geistes des mächtigen, so verleumdeten, aber in vielen Dingen doch echt germanischen »Mittelalters«. Wenn wieder ein grosser echter Glaube in unsere Herzen einziehen sollte, dann wird auch in neuer Form die »gotische Seele« wieder erwachen.«¹⁷ Die (italienische) Renaissance fasste Rosenberg als ein Aufbegehren gegen den Katholizismus, als »Neuverkündigung nordischen, [...] germanischen Blutes«¹⁸, und das Barock interpretierte er als wesensähnlich zur Gotik.¹⁹ Für das 19. und frühe 20. Jahrhundert konstatierte Rosenberg einen von Frankreich ausgehenden kulturellen Niedergang. Den Impressionismus lehnte er als eine von naturwissenschaftlichen Konzepten durchdrungene »mythenlose« Sinnlichkeitskunst ab, und die Kunst der Expressionisten charakterisierte er wie folgt: »Die ganze Tragik einer mythenlosen Zeit zeigt sich auch in den folgenden Jahrzehnten. Man wollte keinen Intellektualismus mehr, man begann die endlosen Farbzerlegungen zu hassen [...]. Man suchte im richtigen Gefühl nach Erlösung, Ausdruck und Kraft. Und die Folge dieser

starken Spannung war – die Spottgeburt des Expressionismus. Ein ganzes Geschlecht suchte nach Ausdruck und hatte nichts mehr, was es hätte ausdrücken können. Es rief nach Schönheit und hatte kein Schönheitsideal mehr. Es wollte neuschöpferisch ins Leben greifen und hatte jede echte Gestaltungskraft verloren. So wurde an Stelle, eine neue stilbildende Kraft zu zeugen, die Atomisierung erneut weitergeführt.«²⁰

Bemerkenswert ist, dass Rosenberg den Expressionisten das »richtige Gefühl« zugestand. Hier trifft er sich mit anderen Exponenten des Nationalsozialismus, denn modernistisch orientierte Kräfte um den NS-Propagandaminister Joseph Goebbels versuchten zunächst, den Expressionismus in die nationalsozialistische Bewegung einzubinden.²¹ Anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 forderte Goebbels jung empfindende und neu gestaltende Künstler für die »junge Zeit«, die angebrochen sei.²² Goebbels schwebte wohl eine niveauvolle Ästhetisierung des nationalsozialistischen »Aufbaus« vor;²³ in seinen eigenen Worten eine Art »stählerne Romantik«,²⁴ die man sich vielleicht als eine Art futuristischer Kunst vorstellen kann, wie sie in Italien vor und nach dem Ersten Weltkrieg entstanden war. Tatsächlich fungierte Goebbels 1934 im Ehrenkomitee für eine Ausstellung über »italienische futuristische Flugmalerei« in Berlin.²⁵ Im Gegensatz dazu sah Rosenberg die Zukunft der deutschen Kunst ästhetisch in den Kriegerdenkmälern des Ersten Weltkriegs vorgezeichnet.²⁶

Der Konflikt zwischen Goebbels und Rosenberg brach unmittelbar nach der Machtergreifung der Nazis auf und wurde erbittert in aller Öffentlichkeit ausgetragen. Im April 1933 wurden auf lokaler und regionaler Ebene erste Ausstellungen mit »entarteter« Kunst eröffnet, so genannte »Schreckenskammer«-Ausstellungen; dies oftmals auf Betreiben und mit Unterstützung des »Kampfbundes für deutsche Kultur«, einer Organisation, die von Rosenberg gegründet worden war.²⁷ Das am 7. April 1933 verabschiedete »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« ermöglichte die Absetzung missliebiger Hochschullehrer und Akademieprofessoren.²⁸ Öffentliche Reaktionen auf die Verfehmungen und Entlassungen blieben nicht aus. In verschiedenen Zeitungen erschienen Artikel, die für die Kunst der Expressionisten eintraten, in der Regel mit dem Argument, der Expressionismus sei »nordisch« und »zukunftsfruchtiger Träger der nationalsozialistischen Revolution«.²⁹ Im Juni 1933 versuchte der Nationalsozialistische Studentenbund die Expressionisten mit der Ausstellung »Dreissig deutsche Künstler« und einer Kundgebung an der Berliner Universität »hoffähig« zu machen, indem er eine Abgrenzung zu »französischem Ästhetentum« zu ziehen suchte und die Expressionisten als »Vorläufer der Kunst, die der Nationalsozialismus in ihrem Geiste fortsetzen wolle« propagierte. Die Ausstellung wurde nach drei Tagen auf Betreiben Rosenbergs geschlossen.³⁰ Der Streit um die Expressionisten hatte eine derart grosse Virulenz erreicht, dass Hitler nicht mehr umhin kam, sich zum Thema öffentlich zu äussern. Er erteilte zunächst Goebbels eine Abfuhr und massregelte etwas später auch Rosenberg.³¹

Schon in der ersten stürmischen Phase des Konflikts traten bei Goebbels Zweifel zu Tage. Am 2. Juli 1933 notiert er folgende ambivalente und ins Ironische gedrehte Zeilen in sein Tagebuch: »Frau Hella Koch erzählt mir von den Hahnenkämpfen der Künstler. Ist Nolde ein Bolschewist oder ein Maler? Thema für eine Doktorarbeit.«³² Trotzdem hielt der Propagandaminister an seinem Kurs zugunsten einer gemässigten Moderne fest. Zunächst konnte Goebbels noch einige Erfolge verbuchen: Im Herbst 1935 vermochte er Rosenberg durch aufwändiges Intrigenspiel den Auftrag zur Bildung eines »Reichskultursenats« zu entwenden.³³ Doch schon bald musste der Propagandaminister auch empfindliche Niederlagen einstecken, namentlich im Bereich der Musik.³⁴

Im Wendejahr 1936 vollzog Goebbels bezüglich der bildenden Kunst einen vollständigen Kurswechsel. Das Jahr brachte die ersten offensichtlichen, systematisch betriebenen Kriegsvorbereitungen.³⁵ Im kulturellen Bereich bedeutete das die rigorose Verfolgung jeglichen »Abweichlertums« und die totale Ausrichtung der »Volksgemeinschaft« auf Hitlers Ziele.³⁶ Die generelle Radikalisierung des Regimes mag Goebbels zu seiner Kehrtwende veranlasst haben. Sicher spielte auch der Wille zur Erhaltung seiner persönlichen Macht mit.³⁷

Die Kreise wurden immer enger gezogen: Ausstellungen wurden geschlossen oder von expressionistischen Werken gesäubert.³⁸ Zunächst konnten noch manche der betroffenen Künstler mehr oder weniger unbehelligt in privaten Galerien ausstellen, erhielten bisweilen gar staatliche Aufträge oder wurden von öffentlichen Sammlungen angekauft.³⁹ Doch bald kam für die Avantgarde das Ende auf dem offiziellen Parkett.⁴⁰ Am 19. Juli 1937 wurde in München die Ausstellung »Entartete Kunst« eröffnet, in der die gesamte deutsche Moderne an den Pranger gestellt wurde und die sich in Umfang und Radikalität von allen gleich gearteten Vorläuferinnen abhob.⁴¹ Der Münchner Schau ging eine grosse Welle der Beschlagnahme voraus, und eine zweite folgte unmittelbar darauf. Im Zuge dieser beiden beispiellosen Aktionen wurden etwa 16'500 Kunstwerke aus deutschen Museen entfernt.⁴²

Trotz dieser Radikalisierung blieb die nationalsozialistische Kunstpolitik widersprüchlich. Den betroffenen Künstlern verblieben gewisse, wenn auch bescheidene Möglichkeiten auszustellen oder zu publizieren. In so genannten »Fabrik ausstellungen«, die von der NS-Freizeitorganisation »Kraft durch Freude« organisiert wurden und die bis weit in den Krieg hinein liefen, waren immer wieder Werke »entarteter« Künstler zu sehen.⁴³ Auch private Galerien boten eine Zeit lang bescheidene Ausstellungsmöglichkeiten.⁴⁴ Und sogar in staatlichen Ausstellungen tauchten vereinzelt Werke »entarteter« Künstler auf.⁴⁵

Die Expressionisten während der NS-Zeit

1933 war der Ausgang des Streits um den Expressionismus noch offen. In diesem Klima der Unsicherheit mussten sich die Kunstschaffenden positionieren. Einige lehnten den Nationalsozialismus

strikt und konsequent ab; es war für sie ratsam, Deutschland möglichst schnell zu verlassen. Andere hofften, mit einem gerüttelt Mass an Naivität und auch Hilflosigkeit, das Regime positiv beeinflussen zu können. Kandinsky beispielsweise erwog ernsthaft, Rosenbergs Kampfbund mit modernistischen Kräften zu unterwandern.⁴⁶ Schliesslich gab es eine Reihe von Künstlern, die dem neuen Regime durchaus positiv gegenüberstanden.⁴⁷ Ernst Ludwig Kirchner beispielsweise glaubte noch 1935, er werde »aus Irrtum« verfolgt,⁴⁸ und ein Jahr später, am 7. Oktober 1936, liess er seinen Bruder wissen: »Es wäre doch wirklich tragisch, wenn mir, der ich mein ganzes Leben für deutsche Kunst kämpfte, gerade von den Leuten, die doch dasselbe wollen, der Garaus gemacht würde.«⁴⁹

Erst ein halbes Jahr vor seinem Selbstmord scheint er sich vom Nationalsozialismus gelöst zu haben. Am 13. Februar 1938 richtet er folgende pathetische und gleichzeitig resignierte Zeilen an seinen Bruder: »Ich bin durch die deutschen Ereignisse tief erschüttert und doch bin ich stolz darauf, dass die braunen Bilderstürmer auch meine Werke verfolgen und vernichten. Ich würde es als Schmach empfinden, von ihnen geduldet zu werden.«⁵⁰

Bei Emil Nolde hingegen fand keine Loslösung statt. Der Künstler war früh, am 15. September 1934, in die Nationalsozialistische Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig (NSAN) eingetreten, eine Organisation, die im Sommer 1935 im neu gegründeten dänischen Ableger der NSDAP, der NSDAPN, aufging.⁵¹ Doch trotz seiner Parteigebundenheit geriet Nolde schon kurz nach der Machtergreifung unter Druck. Am 15. Mai 1933 wurde er zum Austritt aus der Preussischen Akademie der Künste aufgefordert, was er verweigerte.⁵² Ungeachtet der Druckversuche kamen ihm keine Zweifel an seinen politischen Überzeugungen. 1934 liess er sich – zusammen mit Ernst Barlach, Erich Heckel und Mies van der Rohe – von Goebbels für einen Wahlauftritt zur Bestätigung Hitlers als Reichskanzler gewinnen.⁵³ Auch die Schliessung von Ausstellungen, die Beschlagnahme vieler seiner Werke und die Diffamierungen, die er in der Münchner Fehmeschau »Entartete Kunst« erleiden musste, liessen ihn seine Parteibindung nicht überdenken. Am 2. Juli 1938, als er von Goebbels die Herausgabe einiger beschlagnahmter Werke forderte, schrieb Nolde: »Auch bitte ich Sie, sehr geehrter Herr Minister, die gegen mich erfolgte Diffamierung aufheben zu wollen. Ich empfinde diese als besondere Härte und auch besonders, weil ich vor Beginn der Nationalsozialistischen Bewegung als fast einziger deutscher Künstler in offenem Kampf gegen die Überfremdung der deutschen Kunst, gegen das unsaubere Kunsthändlerlertum und gegen die Machenschaften der Liebermann- und Cassiererezeit gekämpft habe, ein Kampf gegen eine grosse Übermacht, der mir jahrzehntelange materielle Not und Nachteile brachte.

Als der Nationalsozialismus auch gegen mich und meine Kunst die Benennungen »entartet« und »dekadent« prägte, empfand ich dies sehr als Verkennung, denn es ist nicht so, meine Kunst ist deutsch, stark, herb und innig.

Nach der Abtretung Nordschleswigs wäre es mir leicht gewesen, ein gefeierter Künstler in aller Welt, auf Grund politi-

scher Dinge, zu werden, wenn nicht ich meine Zugehörigkeit zum Deutschtum stets allem vorangestellt und bei jeder Gelegenheit im In- und Ausland ich kämpfend und bekennd für Partei und Staat eingetreten wäre, dabei trotz eigener Diffamierung, oder vielleicht deshalb umso mehr, von der Weltbedeutung des Nationalsozialismus zu überzeugen vermochte.«⁵⁴

Noldes Lage war prekär. 1937 war vom obersten Parteigericht in München ein Verfahren gegen ihn eingeleitet worden. Es verlief im Sande, denn Nolde war zwar Mitglied der dänischen Nazi-Partei, nicht jedoch der deutschen NSDAP, aus der er hätte ausgeschlossen werden sollen.⁵⁵ 1941 schliesslich gingen die Nazis rigoros gegen Nolde vor. Am 7. April 1941 holte das Propagandaministerium in Berlin bei der deutschen Gesandtschaft in Kopenhagen Auskünfte bezüglich Noldes Mitgliedschaft in der NSDAPN ein.⁵⁶ Die Anfrage stand in Zusammenhang mit einer Ausstellung Noldes in Chicago, die von der amerikanischen Zeitschrift »World Review« für propagandistische Zwecke eingesetzt worden war.⁵⁷ »Göring liebt degenerierte Kunst« [...]. In der Zeit, als noch Picasso's Name in Europa Geltung hatte, malte in Deutschland der Expressionist Emil Nolde. Als die Nazis 1937 ihre Wiener Ausstellung [sic!] der »entarteten Kunst« veranstalteten, waren dort auch zahlreiche Werke dieses Künstlers vertreten. Neuerdings wurde in Chicago eine Nolde-Ausstellung eröffnet, die sehr viel Anklang fand. U. a. wurde dort ein Frauenkopf gezeigt, dessen grüne Wangen und feuerrotes Haar den Kunstkritiker Hitler sicherlich in Raserei versetzt hätten. Doch Nolde lebt nach wie vor in Deutschland und darf malen. Der Grund hierfür ist folgender: Hermann Göring sammelt Nolde-Bilder.«⁵⁸

Die Gesandtschaft antwortete am 28. April, bestätigte die geforderten Angaben und stellte Nolde »das beste Zeugnis« aus.⁵⁹ Für die anfragende Stelle im Propagandaministerium war die Sache damit erledigt, und sie schob am 3. Mai die Akten hausintern an den Auftraggeber zurück.⁶⁰ Noldes Dossier war damit jedoch nicht geschlossen. Am 23. August 1941 wurde der Künstler wegen »mangelnder Zuverlässigkeit« aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen und erhielt Ausstellungs- und Malverbot. Ausschlaggebend für diesen Entscheid waren die Arbeitsproben, die Nolde der Reichskammer vorzulegen genötigt wurde, und die insgesamt 1052 Arbeiten, die im Zuge der Beschlagnahmungsaktionen aus den öffentlichen Sammlungen entfernt worden waren.⁶¹ Noldes Chicagoer Ausstellung und deren politische Instrumentalisierung gegen Nazi-Deutschland dürfte ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Die Antwort auf die (leider nicht überlieferte) Anfrage, warum Noldes Parteizugehörigkeit in Dänemark überprüft worden sei, erfolgte nur acht Tage vor seinem Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste.⁶² Bis 1945 musste Nolde die Arbeit mit Ölfarben fast vollständig einstellen und sich mit heimlich gemalten kleinformatigen Aquarellen begnügen, seinen »ungemalten Bildern«. Der Umgang mit Ölfarben war ihm zu riskant. Er fürchtete, der Farbgeruch könnte der Gestapo bei ihren wiederholten Kontrollen auffallen.⁶³

Doch auch diese Zeit bitterster Not vermochte Noldes Überzeugungen nicht zu erschüttern. Monika Hecker schliesst aus den Quellen, die ihr zur Verfügung standen, dass Nolde nie Mitglied der deutschen NSDAP war.⁶⁴ Dem steht jedoch ein kurzer Abschnitt aus Hans Fehrs »Buch der Freundschaft« gegenüber, der den gegenteiligen Schluss nahe legt: »Es ist ein merkwürdiges Lebensstadium, in das ich hineingeraten bin, mich fühlend wie in einem Wellenbad von Gutem und Bösem geschaukelt hin und her. (1941) [Fehr zitiert hier aus einem Nolde-Brief aus dem Jahre 1941.] Ob Nolde diesem »Wellenbad« zu entrinnen hoffte, ob er für die Zukunft seiner Bilder, seiner Kunst bangte, als er in die Partei eintrat – ich weiss es nicht. Ada [Emil Noldes Frau] schrieb einmal: »Emil wurde Mitglied der Partei, und nun, nach und nach, erfüllen sich alle die erwünschten Formen für ein wertvolles, schaffendes, reiches Leben für alle.« (11. Juli 1940).«⁶⁵

Noch 1942, als der Künstler die Protektion des Wiener Gauleiters und Reichsstatthalters Baldur von Schirach erlangen wollte, schrieb er den eingangs erwähnten Brief an dessen Mittelsmann, wohl um das Scheitern seines Ansinnens abzuwenden.⁶⁶ »Meine triebhafte Auflehnung gegen die von allen Künstlern leichtfertig hingenommene alljüdische Bevormundung, gab mir unendliche Kämpfe und viel Leid, – ich ertrug alles stolz mit gehobenem Haupt und auch ihre durch geheimen Beschluss gefasste, 23 Jahre dauernde Boykottierung der grossjüdischen Presse. Als dann anschliessend, als ob sich die Hände gereicht wurden, ebenfalls durch geheimen Beschluss der nationalsozialistischen Presse, wiederum meine Boykottierung, die nunmehr 9 Jahre dauert, erfolgte, war mir sehr weh, denn mein ganzes Leben ist von Anbeginn bis heute den im Nationalsozialismus geprägten Idealen gewidmet, und schon im Jahre 1895 legte ich Gedanken nieder, die heute noch ebenso wahrhaftig und richtig sind, als sie es damals waren.«⁶⁷

Expressionismus und nationalsozialistische Ideologie

Warum hielt Nolde so lange an seinen nationalsozialistischen Überzeugungen fest, trotz Verfemung, Beschlagnahmung seiner Werke und trotz Malverbot?⁶⁸ Monika Hecker erklärt Noldes Mitgliedschaft in der NSDAPN mit seiner besonderen Situation im deutsch-dänischen Grenzgebiet. Nolde sei ein in Deutschland lebender, an Dänemark abgetretener Auslandsdeutscher gewesen.⁶⁹ Hecker erklärt Noldes Parteimitgliedschaft mit seinem Wunsch, im deutsch-dänischen Grenzgebiet das eigene Deutschtum zu betonen.⁷⁰ Solche Überlegungen mögen bei Noldes Parteieintritt eine Rolle gespielt haben, doch kann damit sein verbissenes Festhalten an der Parteimitgliedschaft erklärt werden? Muss man nicht davon ausgehen, dass sich sein Denken über gewisse Strecken mit nationalsozialistischen Konzepten deckte? Hier geben Noldes autobiographische Schriften Aufschluss. Der Künstler verfasste sie zwischen 1930 und 1947.⁷¹ Beschreiben die Texte auch die unterschiedlichsten Phasen seines Künstlerlebens, so ermöglichen sie einen Einblick in Noldes Denken während jener Zeit, die hier zur Diskussion steht.

Nolde strebte nach einer Kunst, die aus dem Innersten der Seele stammen sollte, einer Kunst der Verinnerlichung, tief empfunden und innig.⁷² Gleichzeitig war Kunst für ihn an die Rasse gebunden: »Jeder starke Künstler, wo er auch arbeitet, gibt seiner Kunst den Stempel seiner Persönlichkeit, den Stempel seiner Rasse. Was ein befähigter Japaner malt, wird japanische Kunst, was ein deutscher charakterstarker Künstler schafft, wird deutsche Kunst, ganz gleich, ob es in engster Heimat geschieht oder in entferntesten Weltteilen. Was Schwächlinge tun, hin und her wankend, gibt seichtes Gemisch.«⁷³

Die gleichen Gedanken finden sich, wie oben dargestellt wurde, in Alfred Rosenbergs »Mythus des 20. Jahrhunderts«.⁷⁴ Auch die Vorstellung einer durch ein religiöses Gefühl getragenen Kunst spiegelt sich in Noldes Schriften. Der Künstler bringt diese Religiosität zwar meist in christlichen Bildthemen zum Ausdruck, denkt sie jedoch nicht unbedingt an das Christentum gebunden.⁷⁵ Emil Nolde wurde oft vorgeworfen, er sei ein Antisemit gewesen, dies aufgrund seiner Polemiken gegen Max Liebermann und Paul Cassirer.⁷⁶ Der Künstler wies in seinen Autobiographien diesen Vorwurf weit von sich.⁷⁷ Nolde charakterisierte jedoch seine jüdischen Freunde als »fremd« bzw. »fremdrassig« und schrieb ein Auseinanderbrechen dieser Freundschaften der »Rassenverschiedenheit« zu.⁷⁸ Das ermöglichte es ihm, ins antisemitische Lager umzuschwenken, als es ihm opportun erschien.⁷⁹

In diesen Zusammenhang gehört auch Noldes Wahrnehmung anderer Rassen und Kulturen. Emil Nolde dachte in rassistischen Kategorien, doch bemühte er sich (bei oberflächlicher Lektüre) immer um eine wertneutrale Position.⁸⁰ Dies unterscheidet sein Denken von nationalsozialistischer Ideologie. Betrachtet man seine Äusserungen jedoch genauer, so zeigt sich ein anderes, differenzierteres Bild. Noldes oben zitiertes Bekenntnis zu rassegebundener Kunst mag hier als Beispiel dienen: Die Japaner werden dort als »befähigt« geschildert, und sie malen. Die Deutschen hingegen sind »charakterstarke Künstler«, die schaffen. Es sind gewiss nur sprachliche Nuancen, doch findet man in ihnen wohl das, was Mario-Andreas von Lüttichau in seiner Charakterisierung von Noldes Autobiographien mit den Begriffen »deutschtümelnd« und »reaktionär« umschrieb.⁸¹

In Emil Noldes Schriften fallen immer wieder gegen Frankreich gerichtete Passagen auf.⁸² Bezeichnend ist die Beschreibung seines ersten Aufenthalts in Paris.⁸³ Er schildert die Stadt in düsteren Farben, und der Bericht kulminiert in der Episode, als Nolde sein Leben durch zwei Prostituierte gefährdet sieht. Der Künstler schliesst mit dem Fazit, Paris habe ihm nur wenig gegeben, obschon er sich viel erhofft habe.⁸⁴ In der Folge wird die französische Kultur meist gegen die deutsche ausgespielt. Das Französische wird dabei zur Metapher für Oberflächlichkeit oder für die etablierte Kunst in Deutschland.⁸⁵ Die Ablehnung der französischen Kultur hängt einerseits damit zusammen, dass Nolde seine eigene Kunst vom Impressionismus herleitete und sie als dessen Überwindung sah.⁸⁶ Andererseits wurde Noldes antifranzösische Haltung durch die Überzeugung verstärkt, er sei von den etablierten

Kunstinstitutionen systematisch übergangen worden und die dem Impressionismus verpflichteten Leiter dieser Institute seien seiner Kunst verständnislos und feindlich gegenüber gestanden.⁸⁷ Noldes antifranzösischer Reflex war zunächst nur latent vorhanden, wurde 1910 virulent im Konflikt mit Max Liebermanns Berliner Secession,⁸⁸ steigerte und verhärtete sich immer mehr, lud sich antisemitisch auf und mündete schliesslich in Äusserungen über »unsaubere [...] Machenschaften der Liebermann- und Cassirerzeit« und über eine »alljüdische Bevormundung«, wie man sie in den oben zitierten Briefen an Joseph Goebbels und Walter Thomas findet.⁸⁹

Die Begeisterung vieler expressionistischer Künstler für das Mittelalter und insbesondere für die Gotik zeigt sich auch bei Nolde, obschon man in seinen Schriften diesbezüglich nur verstreute Hinweise findet.⁹⁰ Einige Werke Noldes nehmen direkt Bezug auf gotische Vorbilder.⁹¹ Bezeichnend ist, dass der Künstler mittelalterliche Kunst und die Kunst der »Naturvölker« (oder »Urvölker«, wie Nolde sie bisweilen auch nannte) in einem Punkt verschmolz.⁹² In seinem 1934 publizierten autobiographischen Bericht »Jahre der Kämpfe« verweist Nolde auf ein Buchprojekt über »Kunstäusserungen der Naturvölker«, das er im Jahre 1912 verfolgt haben will. Aus der geplanten Einleitung präsentiert er nur kurze Fragmente, und indem er die Sätze durchnummeriert, verleiht er ihnen grosses, beinahe axiomatisches Gewicht. Die ersten Sätze befassen sich jedoch nicht mit der Kunst der »Naturvölker«, sondern damit, dass griechische Antike und italienische Renaissance ihn, Nolde, nicht zu begeistern vermögen und dass er die Skulpturen der Dome zu Naumburg, Magdeburg und Bamberg dieser Kunst vorziehe.⁹³ Hier nähert sich Nolde einer Position an, wie sie z. B. Wilhelm Hausenstein in seiner Schrift »Romanische Bildnerei« vertrat. Hausenstein setzte »Primitive« und deutsche Künstler des frühen Mittelalters gleich und bezeichnete letztere als »europäische Eingeborene« bzw. als »Neger des Nordens«.⁹⁴ Nolde zog den Bogen weiter – von den Gotikern über Marées und van Gogh bis zu ihm selbst –, wobei er sich nicht primär auf die Kunstwerke bezog, sondern (nicht untypisch für ihn) auf die Verkenntung und Verfolgung der Künstler: »Je freier und stärker meine Bilder wurden, um so heftiger wurden die erregten Angriffe und der Widerspruch [...]. War die Kraft meiner Gestaltung zu stark? Vielleicht sei es so. War doch Grünewald – der mächtigste aller Maler – unbekannt geblieben, Veit Stoss brandmarkte man seine beiden Wangen durch, und Riemenschneider – den zarten feinen Künstler – folterten sie [...]. In unserer Gegenwart waren es Marées und van Gogh, die ungekannt lebten und starben. Milde waren die früheren Zeiten gegen ihre Künstler nicht. Die heutigen sind es auch nicht. [...] Erst qualvoll töten, dann heilig sprechen, das ist Höllenmoral.«⁹⁵

Doch zurück zur Frage, warum Emil Nolde so lange Parteigänger der Nazis blieb. Sein Glaube an eine rassegebundene Kunst, die sich aus einem religiösen Gefühl speist, sein ablehnender Reflex Frankreich gegenüber, seine antisemitischen Neigungen, denen er im Laufe der Zeit immer mehr nachgegeben hat, sein unverhohle-

ner Stolz auf alles Deutsche und seine Begeisterung für das (deutsche) Mittelalter: In all diesen Aspekten deckte sich Noldes Denken über weite Strecken mit der nationalsozialistischen Ideologie. Kein Wunder, versuchte der Parteiflügel um Goebbels Nolde (und die anderen Expressionisten) ins neue Regime einzubinden. Kein Wunder, konnte sogar Rosenberg den Expressionisten das »richtige Gefühl« zugestehen.⁹⁶ Doch deckte sich auch das Denken – die ästhetischen Konzepte, die daraus erwachsen, taten es nicht (verglichen mit Rosenberg und seinen Gefolgsleuten). Sahen Nolde und seine Kollegen eine Kunst, die aus der Seele kommt, in ihrer expressiven Formen- und Farbensprache verwirklicht, setzte Rosenberg seine Hoffnungen auf »die Gesichter, die unterm Stahlhelm auf den Kriegerdenkmälern hervorschauen«.⁹⁷

- 1 Brief an Walter Thomas vom 12. Juni 1942; zitiert nach
Heinzelmann, Markus, »Wir werden uns bereithalten
und warten auf Ihren Ruf.« *Die Beziehung der
Familien Sprengel und Nolde in den Jahren 1941 bis
1945*, in: Emil Nolde und die Sammlung Sprengel 1937
bis 1956. Geschichte einer Freundschaft, Ausst.-Kat.
Sprengel Museum Hannover, 1999, S. 12–35, hier
S. 28. Siehe auch den längeren Auszug aus diesem
Brief im vorliegenden Kapitel.
- 2 Siehe Kershaw, Ian, *Der NS-Staat. Geschichtsinter-
pretationen und Kontroversen im Überblick*,
erweiterte und bearbeitete Neuausgabe, Reinbek bei
Hamburg 1999, S. 96ff., S. 120ff., S. 128ff.
- 3 Broszat, Martin, *Der Staat Hitlers*, München 1969,
S. 9.
- 4 Broszat, Martin, *Soziale Motivation und Führer-
Bindung des Nationalsozialismus*, in: Vierteljahres-
hefte für Zeitgeschichte 18, 1970, S. 392–409, hier
S. 403ff. Kershaw 1999 (wie Anm. 2), S. 129. Hans
Mommsens strukturalistische Interpretation des
Nationalsozialismus ähnelt der Sichtweise Broszats
in vielem; siehe unter anderem Mommsen, Hans, *Der
Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft.
Ausgewählte Aufsätze*, Reinbek 1991. Ergänzend zu
Broszats Interpretation des nationalsozialistischen
Staatswesens kann Peter Hüttenbergers Modell des
Nationalsozialismus als eines multidimensionalen,
polykratischen Gebildes aus verschiedenen, letztlich
aber voneinander abhängigen Blöcken herangezo-
gen werden. Die Studie bezieht sich allerdings auf
die nationalsozialistische Wirtschaftspolitik, die als
Machtkartell zwischen Naziführung, Wehrmacht und
Industrie verstanden wird. Obschon Hüttenberger
über die Parteigrenze hinaus greift, lässt sich der
von ihm verwendete Begriff der Polykratie auch auf
parteiinterne Machtkonstellationen anwenden.
Hüttenberger, Peter, *Nationalsozialistische
Polykratie*, in: Geschichte und Gesellschaft 2, 1976,
S. 417–442.
- 5 Rosenberg war ein alter Gefolgsmann Hitlers. Seit
1923 zeichnete er als »Hauptschriftleiter« des
»Völkischen Beobachters«; siehe Merker, Reinhard,
Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Köln
1983, S. 101ff. 1929 gründete Rosenberg den
»Kampfbund für deutsche Kultur«, ein Hauptträger
nationalsozialistischer Agitation im kulturellen
Bereich; siehe Zuschlag, Christoph, »Entartete
Kunst«. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*,
(Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen,
N. F. 21), Worms 1995, S. 34ff. 1930 veröffentlichte er
sein ideologisches Hauptwerk, den »Mythus des 20.
Jahrhunderts«. 1934 wurde ihm die Leitung eines
Amtes zur »Überwachung der gesamten geistigen
und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der
NSDAP« übertragen. Die breit gefächerten
Aufgabenbereiche dieses Amtes überlappten sich
weitgehend mit dem Tätigkeitsfeld des
Goebbels'schen Propagandaministeriums, was ein
beträchtliches Konfliktpotenzial bedeutete; siehe
Merker 1983, S. 103; Zuschlag 1995, S. 44. Während
des Krieges fungierte Rosenberg als Leiter des
Kunstraub-Kommandos »Einsatzstab Rosenberg« und
als »Reichsminister für die besetzten Ostgebiete«.
Rosenberg wurde im Zuge der Nürnberger Prozesse
zum Tod verurteilt und 1946 hingerichtet; siehe
Merker 1983, S. 105.
- 6 Ebd., S. 57 und S. 102; siehe auch Anm. 20.
- 7 »Auf allen demokratischen Konzilien hört man noch
heute den Lehrsatz von der »Internationalität der
Kunst und Wissenschaft« verkünden. Die geistig
Armen, die das ganze 19. Jahrhundert mit diesen
Zeugnissen der Lebensfremdheit und rasselosen
Wertelosigkeit blamiert haben, kann man natürlich
nicht mehr über die Beschränktheit dieser
»Allweltlichkeit« belehren. Das junge Geschlecht
aber, das diesem Treibhauswesen den Rücken zu
kehren beginnt, wird nach einem einzigen
unbefangenen Hinschauen auf die Mannigfaltigkeit
der Welt entdecken, dass es eine »Kunst an sich«
nicht gibt, nie gegeben hat und niemals geben wird.
Kunst ist immer die Schöpfung eines bestimmten
Blutes, und das formgebundene Wesen einer Kunst
wird nur von Geschöpfen des gleichen Blutes
wirklich verstanden; anderen sagt es wenig oder
nichts [...]« Rosenberg, Alfred, *Der Mythus des 20.
Jahrhunderts*, 5. Aufl., München 1933, S. 120.
- 8 »Jedes Kunstwerk formt [...] seelischen Gehalt. Auch
dieser ist [...] nebst seiner formalen Behandlung nur
auf Grund der verschiedenen Rasseseelen zu
begreifen. Unsere Aesthetik ist also [...] als
Gesamtwerk in den leeren Raum gesprochen
worden. Dabei ist der naive wie der bewusste echte
Künstler immer rassebildend vorgegangen und hat
seelische Eigenschaften äusserlich verkörpert durch
Benutzung jener rassistischen Typen, die ihn umgaben
und die in erster Linie zum hervorragenden Träger
gewisser Eigenarten werden.« Ebd., S. 279.
- 9 »Der Formwille und der Geist ergreifen gestaltend
Besitz von der Umwelt und Innenwelt. Dieses
Formen ist [...] eine Willenstat, mag dieser Wille nun
zum Heiligen, Forscher, Denker, Staatsmann oder
Künstler führen. Jede Gestalt ist Tat, jede Tat ist
wesentlich entladener Wille.« Ebd., S. 316.
- 10 »In der religiösen Gemütsstimmung, selbst wenn sie
auch oft nur unausgesprochen vorhanden ist,
offenbart sich die ganze Atmosphäre einer
Volksseele. Das Lösen stofflicher Bindungen und das
Tasten nach etwas Ewigem (das Kennzeichen dieser
Stimmung) ist für uns ein Zeichen, dass die seelische,
allein schöpferische Urkraft des Menschen wirklich
lebendig ist. Aus dieser Stimmung geht [...] der
grosse Künstler [hervor]. Fehlt einem Menschen oder
einem Volke diese noch formlose, aber einzig
geburtsfähige Stimmung, so fehlt ihm auch die
Voraussetzung zu einer grossen, wahrhaftigen
Kunst.« Ebd., S. 362.
- 11 Rosenbergs Schrift ist durchzogen von antichristli-
cher, insbesondere antikirchlicher Polemik; ebd.,
S. 599ff.; siehe auch Anm. 18.
- 12 Im Falle Deutschlands charakterisiert er diesen
Traum als »der alt-neue Traum von Meister Eckehart,
Friedrich und Lagarde«. Ebd., S. 453–456, hier S. 456;
zu Paul de Lagarde siehe Merker 1983 (wie Anm. 5),
S. 15f.
- 13 Siehe dazu die zusammenfassende Darstellung bei
Merker; ebd., S. 59ff.
- 14 Rosenberg 1933 (wie Anm. 7), S. 293 und S. 305.
- 15 Ebd., S. 352.
- 16 Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 106.
- 17 Rosenberg 1933 (wie Anm. 7), S. 357.
- 18 Ebd., S. 81. Die offen kommunizierte antichristliche
und insbesondere antikatholische Haltung in
Rosenbergs »Mythus« stellt eine Besonderheit im
einschlägigen Schrifttum dar. Rosenberg sah im
römischen Katholizismus ein aus Vorderasien
stammendes jüdisches Denken verwirklicht; ebd.,
S. 244f.
- 19 »Das Wesentliche: die selbstherrliche Überwindung
und Stoffbeherrschung liegt der Gotik wie dem
Barock zugrunde. Während die eine Zeit aber
himmelstürmende Pläne ausführte, war die andere
seelische Zusammenballung. Ein weiterer Schritt
geschah dahin, als Dichtkunst und Musik in einer
neuen »gotisch-barocken« Welle dem nordischen und
deutschen Wesen zu seinen tiefsten Äusserungen
verhelfen ... Jetzt schält sich das, was germanische
[...] Kunst zu nennen ist, in dem inneren Bau heraus.
Ihr Ziel ist Verkörperung höchster seelischer Tatkraft
mit immer neuen Mitteln in immer neuer Form.«
Ebd., S. 376.
- 20 Ebd., S. 300ff.
- 21 Zum Modernismus-Begriff im Zusammenhang mit
dem Nationalsozialismus siehe unter anderem
Reichel, Peter, *Der Nationalsozialismus und die
Modernisierungsfrage*, in: Überbrückt. Ästhetische
Moderne und Nationalsozialismus, hrsg. von Eugen
Blume und Dieter Scholz, Köln 1999, S. 28–39, hier
S. 28ff. Joseph Goebbels war während der zwanziger
Jahre begeistert von der Kunst der Expressionisten.
Am 29. August 1924 schrieb er folgende Zeilen in sein
Tagebuch: »Regnerischer Nachmittags. Ins Wallraff
[sic.] – Richartz-Museum. Moderne Kunst. Malerei
und Plastik. Viel Kitsch und Mache. Einzelne
Lichtblicke. Max Slevogt. Ein französischer Kürassier.
Prachtvoller Schmiss. Van Gogh: Bildnis eines jungen
Mannes. Prachtvolle knappe Charakterisierung. Eine
spanische Tänzerin von Nolde. Wunderbare Farben.
Ein köstliches, sattes Rot. Am meisten packt mich
eine Plastik. Barlach. Berserker. Das ist der Sinn des
Expressionismus. Die Knappheit zur grandiosen Form
gesteigert.« Goebbels, Joseph, *Die Tagebücher.
Sämtliche Fragmente*, Teil I: *Aufzeichnungen 1924–
1941*, Bd. 4: *1937–1939*, hrsg. von Elke Fröhlich im
Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit
Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes
Russland, München 1987; zitiert nach: Zuschlag 1995
(wie Anm. 5), S. 45. Noch 1933 schmückte Goebbels,
einem Bericht Albert Speers zufolge, seine neue
Dienstwohnung mit Nolde-Aquarellen, liess sie
jedoch wieder entfernen, als Hitler den Raum-
schmuck missbilligte.

- 22 Zitiert nach: Backes, Klaus, *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988, S. 58.
- 23 Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 132.
- 24 Zitiert ebd., S. 135.
- 25 Ebd., S. 135.
- 26 »Die Gesichter, die unterm Stahlhelm auf den Kriegerdenkmälern hervorschauen, sie haben fast überall eine mystisch zu nennende Ähnlichkeit. [...] Aus den Todesschauern der Schlachten, aus Kampf, Not und Elend ringt sich ein neues Geschlecht empor, das endlich einmal ein arteigenes Ziel vor Augen sieht, das ein alt-neues Schönheitsideal besitzt, das von einem arteigenen Schöpferwillen beseelt ist. Sein sei die Zukunft.« Rosenberg 1933 (wie Anm. 7), S. 448–449.
- 27 Der Kampfband war 1929 aus der »Nationalsozialistischen Gesellschaft für Kultur und Wissenschaft« und der »Nationalsozialistischen Gesellschaft für deutsche Kultur – nationalsozialistische wissenschaftliche Gesellschaft« hervorgegangen; siehe Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 34ff.
- 28 Siehe Zuschlag, Christoph, »Es handelt sich um eine Schulungsausstellung«. Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung »Entartete Kunst«, in: »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, hrsg. von Stephanie Barron, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art; Art Institute of Chicago; International Gallery, Smithsonian Institution, Washington; Altes Museum, Berlin, München 1992, S. 83–105, hier S. 83.
- 29 Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 49. Zu Beispielen für Presseberichte siehe ebd., S. 45 ff.
- 30 Ebd., S. 47.
- 31 In Hitlers Rede zur Kulturtagung des Nürnberger Parteitag (1. September 1933) findet sich folgende, gegen die von Goebbels portierte Moderne gerichtete Passage: »Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, dass Nichtskönnner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts gewesen wäre, in den neuen Staat einziehen. [...] Auf keinen Fall wollen wir den kulturellen Ausdruck unseres Reiches von diesen Elementen verfälschen lassen; denn das ist unser Staat und nicht der ihre.« Zitiert nach: Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 49. Am nächsten Parteitag, am 5. September 1934, kam auch Rosenberg an die Reihe: »Zum zweiten aber muss der nationalsozialistische Staat sich verwahren gegen das plötzliche Auftreten jener Rückwärtse, die meinen, eine »teutsche Kunst« aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbe für die Zukunft mitgeben zu können.« Zitiert nach: Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, (Rowohlts deutsche Enzyklopädie 167/168), Reinbek bei Hamburg 1963, S. 83.
- 32 Goebbels 1937–1939 (wie Anm. 21), S. 441.
- 33 Siehe Reuth, Ralf Georg, *Goebbels*, München/Zürich 1990, S. 334f.
- 34 Goebbels hatte Richard Strauss, Komponist und Präsident der Reichsmusikkammer, erfolgreich vor Rosenberg verteidigt, als dieser dem Komponisten vorwarf, er lasse sich ein Opernlibretto von Stefan Zweig, einem Juden, schreiben; nebenbei bemerkt, verwechselte Rosenberg bei seinem Angriff Arnold mit Stefan Zweig. Als jedoch Strauss seinem Librettisten in einem Brief gestand, er »mime« den Präsidenten der Reichsmusikkammer nur deshalb, weil er »Gutes [...] tun und grösseres Unglück [...] verhüten« wolle, und dieses Schreiben von der Gestapo abgefangen wurde, musste der Propagandaminister Richard Strauss fallen lassen; ebd., S. 322f. Eine weitere Affaire betraf den Komponisten Paul Hindemith. Als Hindemith von Rosenberg attackiert wurde, setzte sich Wilhelm Furtwängler, Goebbels »Aushängeschild« am Dirigentenpult, für den Angegriffenen ein und geriet seinerseits in die Schusslinie Rosenbergs. Goebbels sah sich zu nicht geringen Verrenkungen genötigt, um wenigstens Furtwängler in Deutschland zu halten; ebd., S. 323ff.
- 35 Siehe Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 141.
- 36 Siehe Reuth 1990 (wie Anm. 33), S. 356.
- 37 Es darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die bildende Kunst mit ihrer im Vergleich zum Film oder zur Musik beschränkten Breitenwirksamkeit für Goebbels nicht im Zentrum des Interesses stand. Man vergleiche die spärlichen Einträge zur bildenden Kunst in Goebbels' Tagebüchern mit den zahllosen Notizen zum Filmschaffen. Bei der Musik waren anerkannt gehaltvolle Aufführungen von als »deutsch« empfundenen Werken klassischer Musik gefährdet – und was noch wichtiger gewesen sein dürfte: es stand deren Verbreitung im massenwirksamen Radio auf dem Spiel. Dem Propagandaminister dürfte es leicht gefallen sein, die Expressionisten, für die er früher lobende Worte fand, seinen politischen Zielen zu opfern.
- 38 Eine Liste solcher Ausstellungen findet man bei Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 50f.
- 39 Das Kunstmuseum Düsseldorf beispielsweise erwarb 1935 drei Gemälde von Heckel, Nolde und Pechstein und noch 1936 kaufte der Verein der Freunde der Nationalgalerie Berlin zwei Arbeiten auf Papier von Nolde; ebd., S. 51.
- 40 Siehe Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 136.
- 41 Siehe Backes 1988 (wie Anm. 22), S. 73.
- 42 Siehe Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 205. Teile dieser Bestände wurden zur Devisenbeschaffung ins Ausland verkauft; andere Werke, die als unverkäuflich galten, wurden höchstwahrscheinlich am 20. März 1939 in Berlin verbrannt; siehe Backes 1988 (wie Anm. 22), S. 76. Brigitte Lohkamp vertritt hingegen die Ansicht, an jenem 20. März seien hauptsächlich Bilderrahmen verbrannt worden; ebd., S. 76, Anm. 46.
- 43 Die »Fabrikusstellungen« wurden von Otto Andreas Schreiber organisiert. Schreiber, selber ein von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit beeinflusster Maler, war anlässlich der Turbulenzen um die Ausstellung »Dreissig deutsche Künstler« aus dem Nationalsozialistischen Studentenbund ausgeschlossen worden. Er fand Unterschlupf in Robert Leys Freizeitorganisation »Kraft durch Freude« und übernahm dort die Abteilung für bildende Künste im KdF-Kulturamt. Seine »Fabrikusstellungen« verfolgten das Ziel, den Arbeitenden »anspruchs-volle« Malerei und Plastik zu vermitteln. Allerdings muss die Frage offen bleiben, ob Schreiber auch verfemte Werke der verfemten Künstler zeigte, oder ob er sich auf unverfängliches Material beschränkte. Zu Schreiber siehe Scholz, Dieter, *Otto Andreas Schreiber, die »Kunst der Nation« und die Fabrikusstellungen*, in: Blume/Scholz 1999 (wie Anm. 21), S. 92–108, bes. S. 92ff.
- 44 Die letzte Ausstellung Emil Noldes im nationalsozialistischen Deutschland dürfte 1939 als »Herbstausstellung« in der Galerie Günther Franke in München stattgefunden haben. Diese Ausstellung wurde bisher offenbar übersehen; in Martin Urbans Katalog der Nolde-Ausstellungen wird sie jedenfalls nicht geführt; Urban, Martin, *Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde*, Bd. 1, München 1987, S. 580ff. Daher seien einige Angaben der Ausstellungskarte, die in der Bibliothek des Zürcher Kunsthauses aufbewahrt wird, kurz zusammengefasst. Die Ausstellung bot 32 Aquarelle folgender Künstler: Beckmann, Fietz, Fuhr, Gilles, Heckel, Kaus, Kerschbaumer, Nay, Mueller, Nolde, Rohlf, Schmidt-Rottluff und Sohl. Von Emil Nolde wurden gezeigt: »Schwarze Iris« (1938/39), »Schlittschuhläufer«, »Schneeberge«, »Föhn«, »Im Gebirge«. Bibliothek des Zürcher Kunsthauses, Dossier der Galerie Günther Franke, Signatur a 3/M.
- 45 Gerhard Marcks beispielsweise konnte noch 1940 seine 1938 entstandene Skulptur »Schwimmerin« auf der Wanderausstellung »Deutsche Bildhauereien der Gegenwart« zeigen. Das Werk wurde gar mit 1000 RM prämiert und später vom Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld angekauft; siehe Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 54.

- 46 In einem Brief an Willi Baumeister schrieb er: »Sie fragen, was man tun oder lassen soll. Meiner Meinung nach sollten Künstler in den Kampfbund gehen – besonders diejenigen, die dort ruhig und sachlich tätig sein könnten. Eine ganze Anzahl unserer Bauhaus-Jugend will es machen und es kann nur begrüßt werden.« Brief vom 23. April 1933; zitiert ebd., S. 48. Schmidt-Rottluff wollte gleich selber in den Kampfbund eintreten, um dort Gegensteuer zu geben. Undatierter Brief an Friedrich Schreiber-Weingand; zitiert nach: Moeller, Magdalena M./Schmidt, Hans Werner, *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*, Stuttgart 1992, S. 265.
- 47 Siehe Merker 1983 (wie Anm. 5), S. 132f.
- 48 Brief an Hans Walter Kirchner vom 21. Sept. 1935; zitiert nach: Schmidt, Diether (Hrsg.), *In letzter Stunde. 1933 bis 1945*, (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts 2), Dresden 1964, S. 75.
- 49 Brief an Hans Walter Kirchner vom 7. Okt. 1936; zitiert ebd., S. 79.
- 50 Brief an Hans Walter Kirchner vom 13. Febr. 1938; zitiert ebd., S. 151.
- 51 Emil Nolde war 1920 nach der Abtretung Nordschleswigs an Dänemark dänischer Staatsbürger geworden; siehe Hecker, Monika, *Ein Leben an der Grenze. Emil Nolde und die NSDAP*, in: Nordfriesland 110, Juni 1995, S. 9–15, hier S. 12–14; Heinzelmann 1999 (wie Anm. 1), S. 15.
- 52 Siehe Noldes Briefwechsel mit der Akademie vom 15. bzw. 18. Mai 1933; abgedruckt in: Schmidt 1964 (wie Anm. 48), S. 43f.
- 53 Siehe Lüttichau, Mario-Andreas von, *Die Jahre 1930–1945. »Tagtägliches Paktieren mit den Zuständigkeiten«*, in: Emil Nolde, hrsg. von Rudy Chiappini, Ausst.-Kat. Museum für moderne Kunst der Stadt Lugano, Villa Malpensata, Lugano 1994, S. 119–152, hier S. 132; Reuth 1990 (wie Anm. 33), S. 321.
- 54 Brief an Joseph Goebbels vom 2. Juli 1938; zitiert nach: Schmidt 1964 (wie Anm. 48), S. 152f.; siehe auch Heinzelmann 1999 (wie Anm. 1), S. 32, Anm. 22.
- 55 Siehe dazu das von Hecker präsentierte Material; Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 10.
- 56 Deutsches Bundesarchiv Berlin Lichterfelde, Bestand R 55 409, S. 68; siehe auch Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 13.
- 57 Für den 15. August 1941 findet sich ein Vermerk in den Akten des Propagandaministeriums, der direkt auf den Artikel verweist. Der Aktenvermerk lautet: »Die Anfrage vom 7. 4. 41 geschah auf Veranlassung des Ministeramts. Der [unleserlicher, handschriftlicher Einschub] in der Nr. 1 des Kulturspiegels veröffentlichte Auszug aus der »World Review« vom April 41 dürfte hierzu interessant sein.« Deutsches Bundesarchiv Berlin, Lichterfelde, Bestand R 55 409, S. 73.
- 58 Der ins Deutsche übertragene Auszug aus der »World Review« vom April 1941 findet sich auf S. 88 des Bestandes R 55 409. Der Autor scheint in seinem Artikel Wien mit München verwechselt zu haben. Die Ausstellung »Entartete Kunst« machte zwar auch in Wien Station, dies jedoch erst im Frühjahr 1939; siehe Zuschlag 1995 (wie Anm. 5), S. 281ff. Mit der Ausstellung in Chicago kann nur die Veranstaltung in den »Katharine Kuh Galleries« vom Oktober 1940 gemeint sein, in der Aquarelle Noldes gezeigt wurden; siehe Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 582.
- 59 Siehe das Schreiben im Deutschen Bundesarchiv Berlin, Lichterfelde, Bestand R 55 409, S. 70; faksimilierter Abdruck in: Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 13. Das Schreiben lässt darauf schliessen, dass Nolde noch 1941 Mitglied der NSDAP war.
- 60 Deutsches Bundesarchiv Berlin, Lichterfelde, Bestand R 55 409, S. 72. Die Anfrage wurde durch Reichsenleiter Eugen Hadamovsky im Ministeramt veranlasst und durch den Sachbearbeiter Dr. Richter in der Personalabteilung ausgeführt.
- 61 Nolde war aufgefordert worden, die gesamte in seinem Besitz befindliche Produktion des Jahres 1940 der Reichskunstkammer zur Begutachtung einzusenden. Entgegen der Weisung reichte Nolde Arbeiten aus den Jahren 1926 bis 1940 ein. Es handelte sich um 7 Gemälde, 46 Aquarelle und eine Lithographie. Die Werke sind seither verschollen; siehe Heinzelmann 1999 (wie Anm. 1), S. 15. Ein Faksimile des Schreibens, das den Ausschluss besiegelte, findet sich bei Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 29.
- 62 Siehe Anm. 57.
- 63 Siehe Rinne, Olga, *Emil Nolde*, in: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 214–217, hier S. 216. Zur Gemäldeproduktion Noldes in den Kriegsjahren siehe Urban, Martin, *Emil Nolde: Werkverzeichnis der Gemälde*, Bd. 2, München 1990, S. 615ff., bes. S. 627.
- 64 Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 11 und S. 14.
- 65 Fehr, Hans, *Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft*, Köln 1957, S. 153. Die von Hecker präsentierten Quellen beziehen sich auf das Jahr 1941 und scheinen gegen eine Mitgliedschaft in der deutschen NSDAP zu sprechen, denn dann hätte sich Noldes Zugehörigkeit zur NSDAPN erübrigt; Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 13f. Adas Hinweis hingegen, Emil Nolde sei in die Partei eingetreten, datiert nach Fehr vom 11. Juli 1940. Der Widerspruch lässt sich aufgrund der zur Zeit zur Verfügung stehenden Quellen nicht auflösen.
- 66 Baldur von Schirach betonte in seiner Kulturpolitik die Eigenständigkeit der »Ostmark« (also Österreichs), indem er Kulturschaffende wie Richard Strauss oder Gerhart Hauptmann, die im »Altreich« zunehmend Verfehmungen ausgesetzt waren, ans Wiener Kulturleben zu binden versuchte. Dies wurde von vielen Vertretern des Kulturbetriebs irrtümlich als Zeichen der Opposition gewertet; siehe Heinzelmann 1999 (wie Anm. 1), S. 27.
- 67 Brief an Walter Thomas vom 12. Juni 1942; zitiert ebd., S. 28.
- 68 Obschon das Problem an Noldes Beispiel besprochen wird, betrifft es weite Kreise der national orientierten Expressionisten. Die gleiche Frage könnte z. B. auch bei Ernst Ludwig Kirchner gestellt werden, der – wie erwähnt – noch 1936 glaubte, dass die Nationalsozialisten die gleichen Ziele verfolgten wie er; siehe den Brief an seinen Bruder Hans Walter Kirchner vom 7. Okt. 1936; abgedruckt in: Schmidt 1964 (wie Anm. 48), S. 79.
- 69 Hecker 1995 (wie Anm. 51), S. 13. Nebenbei bemerkt war Nolde ein Auslandsdeutscher mit dänischer Staatsbürgerschaft und dänischer Ehefrau.
- 70 Ebd., S. 13 und S. 15.
- 71 Den Band »Das eigene Leben« schrieb Nolde im Jahr 1930. Er erschien 1931. »Jahre der Kämpfe« wurde 1934 publiziert, nach kurzer Zeit jedoch verboten. »Welt und Heimat« entstand 1936. Noldes Frau Ada vervielfältigte während des Krieges den Text mit einfachsten Mitteln und liess ihn guten Freunden zukommen. Die Arbeit am letzten Band, »Reisen, Ächtung, Befreiung«, schloss Nolde 1947 ab; siehe Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 25ff. Folgende Ausgaben wurden benutzt: Nolde, Emil, *Autobiographie*, Bd. I: *Das eigene Leben. Die Zeit der Jugend. 1867–1902*, 3. Aufl., Köln 1967 (verfasst 1930); Bd. 2: *Jahre der Kämpfe. 1902–1914*, 3. Aufl., Köln 1967 (publiziert 1934); Bd. 3: *Welt und Heimat. Die Südseereise. 1913–1918*, 2. Aufl., Köln 1965 (verfasst 1936); Bd. 4: *Reisen, Ächtung, Befreiung. 1919–1946*, 2. Aufl., Köln 1967, S. 124.

- 72 Siehe Nolde (wie Anm. 71), passim; beispielsweise Bd. 1, S. 102, S. 170, S. 184; Bd. 2, S. 44, S. 120ff., S. 133.
- 73 Ebd., Bd. 2, S. 197.
- 74 Siehe dazu Anm. 10.
- 75 Siehe beispielsweise Nolde (wie Anm. 71), Bd. 1, S. 140, S. 169; Bd. 2, S. 33, S. 125. »Ich glaube an Gott! – Ja ich glaube an Tausend Welten voll Wunderherrlichkeiten, daneben unsere Begriffe von Gestirnen und Himmel und Erde [...] ganz lächerliche Nichtigkeiten sind. – Und ich glaube an die Religion über allen Religionen.« Ebd., Bd. 1, S. 169.
- 76 Ebd., Bd. 2, S. 150ff. Die Berliner Secession hatte Noldes Gemälde »Pfingsten« zurückgewiesen. Der Künstler griff darauf Max Liebermann, den Präsidenten der Secession, in einem offenen Brief an, worauf er aus der Vereinigung ausgeschlossen wurde; siehe Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 19.
- 77 Nolde (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 171.
- 78 Siehe Noldes Schilderung seiner Freundschaft zu Max Wittner; ebd., Bd. 1, S. 165–170. Nolde schenkt der Beschreibung dieser Beziehung ungewöhnlich viel Platz; offensichtlich war die Begegnung mit Wittner wichtig für ihn. Nolde deklariert den Freund schon zu Beginn der Schilderung als Jude, schildert dessen Wesen als »dunkel, warm, klug und sehr gut zu mir« und hält fest, dass sich sein Charakter mit dem »Fremdrassigen« Wittners gut ergänzt habe; ebd., Bd. 1, S. 165f. Das Auseinanderbrechen der Freundschaft kommentiert Nolde mit folgenden Worten: »Die Rassenverschiedenheit mag zur Trennung das ihre beigetragen haben. Meine Kunst in ihren stärksten Äusserungen war ihm fremd.« Ebd., Bd. 1, S. 170.
- 79 Siehe die längeren Auszüge aus den Briefen an Joseph Goebbels und Walter Thomas in diesem Kapitel. Bisweilen scheint Nolde Künstlerkollegen bei den Behörden als »Juden« verleumdet zu haben; zumindest stand er bei Lyonel Feininger in diesem Ruf. Dieser schreibt am 3. Aug. 1935 an Dr. Kleinpaul: »Wie oft habe ich es erleben müssen, »der Jude Feininger« genannt zu werden! Sie haben ja auch Barlach, Pechstein (auf Anzeige Nolde's!!!!) und andere, »Juden« gescholten, die so rein »arisch« sind, wie man's nur sein kann.« Zitiert nach: Schmidt 1964 (wie Anm. 48), S. 75.
- 80 Siehe dazu den Bericht seiner Südseereise; Nolde (wie Anm. 71), Bd. 3.
- 81 Lüttichau 1994 (wie Anm. 53), S. 119.
- 82 Nolde (wie Anm. 71), passim; beispielsweise Bd. 1, S. 199ff.; Bd. 2, S. 215, S. 220f., S. 232.
- 83 Nolde weilte zwischen Oktober 1899 und Juli 1900 in der französischen Metropole; siehe Urban 1987 (wie Anm. 44), S. 15.
- 84 Nolde (wie Anm. 71), Bd. 1, S. 199ff., bes. S. 207–209.
- 85 Grotesk wird Noldes Haltung, wenn er seine »ernste[n] schwarze[n] Holzrahmen« den »üblichen, spielerisch rokokovergoldeten französischen Gipsrahmen« gegenüberstellt; ebd., Bd. 2, S. 215. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass Nolde eine Reihe französischer Künstler schätzte und bewunderte. Namentlich erwähnt er Manet, Degas, Cézanne, Gauguin und van Gogh; ebd., Bd. 2, S. 188.
- 86 Ebd., Bd. 2, S. 120.
- 87 Ebd., Bd. 2, passim; bes. S. 150ff. und S. 235f.
- 88 Ebd., Bd. 2, S. 150ff.
- 89 Noldes Glaube, er sei von den Kunstinstitutionen boykottiert worden, ist absurd. Man beachte die Zahlen aus den nationalsozialistischen Beschlagnahmungsaktionen von 1937. Allein von Nolde wurden 1052 Arbeiten konfisziert; siehe Backes 1988 (wie Anm. 22), S. 75. Dies bedeutet, dass die Kunstinstitute während der Weimarer Zeit die entsprechende Anzahl Werke angekauft hatten.
- 90 Siehe unter anderem Nolde (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 89, S. 140, S. 194, S. 197, S. 238.
- 91 Bushart erwähnt sieben Bilder nach gotischen Holzfiguren; Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. 81. Ausserdem erwähnt sie »Das Leben Christi«, das an spätgotische Flügelaltäre erinnert. Nolde bestritt zwar jegliche Ähnlichkeit mit einem Altar, die von Bushart konstatierte Ähnlichkeit kann jedoch nicht von der Hand gewiesen werden; Nolde (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 191. Nolde selber erzählt in »Jahre der Kämpfe«, er habe einen Winter – leider ohne Nennung des Jahres, aber aus dem Kontext zu schliessen um 1912 – zeichnend in Museen verbracht: »Als wieder der Winter kam, stand ich innerem Bedürfnis folgend in den ägyptischen und koptischen Abteilungen der Museen, ich ging zu den Tanagras und zu den romanischen Figuren und zu den gotischen, immer zeichnend alle diese reichen Formen und auch Farben. – Es gab dies ein vertieftes Eindringen in das Wesentliche [...], wenn auch meine Zeichnungen nur ganz knapp waren. – In meinen späteren oft frei gemalten Stilleben kehren einige dieser gegenständlichen Wahrnehmungen wieder.« Ebd., Bd. 2, S. 238.
- 92 Ebd., Bd. 2, S. 194ff.
- 93 Ebd., Bd. 2, S. 194. Die gleiche Aussage mit Nennung der gleichen Dome findet man im selben Band auf S. 140.
- 94 Hausenstein, Wilhelm, *Romanische Bildnerei*, München 1922, S. 5; zitiert nach: Bushart 1990 (wie Anm. 91), S. 73.
- 95 Nolde (wie Anm. 71), Bd. 2, S. 87ff.
- 96 Rosenberg 1933 (wie Anm. 7), S. 300ff.
- 97 Ebd., S. 448.

Bibliographie

Archivalien

Archiv der Universität Zürich, AF I (Ehrendoktoren, Personaldossiers); Antrag an die Fakultät zur Verleihung der Doktorwürde an Karl Scheffler.

Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen; Nachlass Bernhard Hoetger, Briefe, unveröff. Manuskript: Bernhard Hoetger, *Die Plastik und ihr Wesen in der geistigen und irdischen Ebene*, 1936.

Colmarer Stadtarchiv (C StA), boîte 19, 22; Dokumente, Briefe, etc. den Isenheimer Altar und dessen Überführung nach München betreffend.

Literatur und edierte Quellen

Alphen, Dirk van, *Ein Kaufmann und sein -Steckenpferd-. Bemerkungen zur Geschichte des Paula-Becker-Modersohn-Hauses in Bremen*, in: Anczykowski, Maria (Hrsg.), *Bernhard Hoetger. Skulptur, Malerei, Design, Architektur*, Bremen 1998 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung der Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen), S. 206–215.

Anczykowski, Maria (Hrsg.), *Bernhard Hoetger. Skulptur, Malerei, Design, Architektur*, Bremen 1998 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung der Kunstsammlungen Böttcherstrasse, Bremen).

Argan, Giulio Carlo, *Gropius und das Bauhaus*, (Bauwelt Fundamente 69), Braunschweig 1983.

Backes, Klaus, *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988.

Barlach, Ernst/Piper, Reinhard, *Briefwechsel 1900–1938*, hrsg. von Wolfgang Tarnowski, München 1997.

Barnett, Vivian Endicott, *Kandinskys Hauskataloge. Kategorien, Formate, Stilmittel*, in: Der frühe Kandinsky. 1900–1910, hrsg. von Magdalena M. Moeller, mit Beiträgen von Vivian Endicott Barnett, Andreas Hüneke, Natasha Kurchanova u. a., München 1994 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung des Brücke-Museums, Berlin und der Kunsthalle Tübingen), S. 47–55.

Bärnreuther, Andrea, *Ludwig Justi und das Völkische*, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, hrsg. von Eugen Blume und Dieter Scholz, Köln 1999, S. 59–63.

Beck, Rainer, *Dix et la tradition. Aspects de la question dans l'œuvre peint*, in: Otto Dix et les Maîtres Anciens, hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Rainer Beck u. a., Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996.

Beck, Rainer, *Otto Dix 1891–1969. Zeit, Leben, Werk*, (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 6), Konstanz 1993.

Beckmann, Max, *Briefe im Kriege. 1914–15*, München 1984.

Beckmann, Max, *Briefe*, hrsg. von Klaus Gallwitz, Uwe Schneede und Stephan von Wiese, unter Mitarbeit von Barbara Golz, 3 Bde., München/Zürich 1993–96.

Behne, Adolf, *Architekten*, in: Frühlicht, 1921/22, S. 55–58.
Behne, Adolf, *Der Sieg der Farbe. Die entscheidende Zeit unserer Malerei in 40 farbigen Lichtdrucken*, Berlin 1920–25.

Behne, Adolf, *Deutsche Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung*, in: Der Sturm 17/18, 1914, Dezemberheft 1/2, S. 114–115.

Behne, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst*, München 1918; 2. Ausg., Leipzig 1919.

Behne, Adolf, *Dürfen wir uns noch mit Kunst beschäftigen?*, in: Sozialistische Monatshefte 19, November 1914, S. 1181–1184.

Behne, Adolf, *Schriften zur Kunst*, hrsg. von Cornelia Briel, Berlin 1998.

Behrens, Peter, *Die Dombauhütte*, in: Deutsche Kunst und Dekoration 51, 1922/23, S. 212–218.

Benz, Richard, *Die Grundlagen der deutschen Kunst*, Bd. 1: *Das Mittelalter*, (Blätter für deutsche Art und Kunst 3/4), Jena 1916.

Biermann, Georg, *Kunstwende. Die neue Kunst als soziologisch-psychologisches Problem*, in: Der Cicerone 13, 1921, S. 467–476.

Biraghi, Marco, *Hans Poelzig. Architektur 1869–1936*, Berlin 1993.

Der Blaue Reiter, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, dokumentatorische Neuausg. von Klaus Lankheit, München 1965 (mit 160 Abbildungen).

Blume, Eugen/Scholz, Dieter (Hrsg.), *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, Köln 1999.

Bothe, Rolf/Hahn, Peter/Tavel, Hans Christoph von (Hrsg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar; Bauhaus-Archiv und Museum für Gestaltung, Berlin; Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 1994.

Braun, Ernst, *Briefe zwischen Karl Scheffler und Max Schwimmer*, in: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliographie 120, 1991, Heft 2, S. 36–59.

Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 167/168), Reinbek bei Hamburg 1963.

Breysig, Kurt, *Eindruckskunst und Ausdruckskunst. Ein Blick auf die Entwicklung des zeitgenössischen Kunstgeistes von Millet bis zu Marc*, Berlin 1927.

Broszat, Martin, *Der Staat Hitlers*, München 1969.

Broszat, Martin, *Soziale Motivation und Führer-Bindung des Nationalsozialismus*, in: Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte 18, 1970, S. 392–409.

Bruno Taut 1880–1938, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, 1980.

Büche, Wolfgang (Hrsg.), *Lyonel Feininger. Gelmeroda. Ein Maler und sein Motiv*, Stuttgart 1995.

Buddensieg, Tilmann, *Architektur als freie Kunst*, in: Peter Behrens – Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst-AG, hrsg. von Bernhard Buderath, München 1990 (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Technischen Verwaltungsgebäude der Hoechst-Aktiengesellschaft, Frankfurt a. M.), S. 59–73.

Buderath, Bernhard (Hrsg.), *Peter Behrens – Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst-AG*, hrsg. von Bernhard Buderath, München 1990 (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Technischen Verwaltungsgebäude der Hoechst-Aktiengesellschaft, Frankfurt a. M.).

Buderath, Bernhard, *Ein Gesamtkunstwerk der Moderne*, in: Peter Behrens – Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst-AG, hrsg. von Bernhard Buderath, München 1990 (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Technischen Verwaltungsgebäude der Hoechst-Aktiengesellschaft, Frankfurt a. M.), S. 15–57.

Buenger, Barbara, *Max Beckmann's artistic sources. The artist's relation to older and modern traditions*, Ph. D. Columbia University, New York 1979.

Burckhardt, Jacob, *Matthias Grünewald*, in: Kugler, Franz, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, unter Mitwirkung des Verfassers, umgearbeitet und vermehrt von Jacob Burckhardt, 2. Ausg., Berlin 1847, S. 248–251.

Bushart, Magdalena (Hrsg.), *Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*, Berlin 2000.

Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.

Coellen, Ludwig, *Lyonel Feininger*, in: Das Kunstblatt 3, 1919, S. 130–137.

Deuchler, Florens, *Le passé présent dans les arts. A propos du mythe moderne de la cathédrale*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 54, 1997, S. 169–174.

Deuchler, Florens, *Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhausmeister*, Bonn 1996.

Donahue, Neil (Hrsg.), *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, The Pennsylvania State University 1995.

Drost, Suse, *Das bildnerische und malerische Werk Bernhard Hoetgers*, in: Bernhard Hoetger 1874–1949. Sein Leben und Schaffen, aus Anlass der 100. Wiederkehr seines Geburtstages, hrsg. von Dr. Ludwig Roselius d. J., Bremen 1974.

Droste, Magdalena, *bauhaus 1919–1933*, Köln 1990.

Ein ententistischer Lügenfeldzug: Grünewalds Isenheimer Altar im Dienst der Verleumdung, in: Münchner Neueste Nachrichten 3, Morgenausgabe, 5. Jan. 1920.

Eisenmann, Oskar, *Die Kreuzigung des Matthäus Grünewald*, in: Pan 1, 1895, S. 94–96.

Erfha, Hans Martin von (Hrsg.), *Blick auf Beckmann*, München 1962.

Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920, 125 Jahre Sammlungen der Nationalgalerie 1861–1986, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Ost-Berlin 1986.

Faass, Martin, *Lyonel Feininger und der Kubismus*, (Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte 336), Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1999.

Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, 2. Aufl., München 1914; 3. Aufl., München 1919.

Fehr, Hans, *Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft*, Köln 1957.

- Feininger, Lyonel, *Bekenntnis zum Expressionismus*, in: Schreyer, Lothar, Lyonel Feininger. Dokumente und Visionen, München 1957, S. 18–20.
- Feininger, Lyonel/Knoblach, Adolf, *Zwiesprache*, in: Der Sturm 8, 1917, S. 82–86.
- Feininger, Theodor Lux, *Lyonel Feininger. Die Stadt am Ende der Welt*, mit Fotografien von Andreas Feininger, München 1965.
- Feininger, Theodor Lux, *Mein Vater hat einen Fehler gemacht*, in: Du, 1986, Nr. 5, S. 60–66.
- Feist, Peter H., *Wilhelm Worringer*, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, hrsg. von Peter Bethhausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 493–495.
- Fidder, Erich (Hrsg.), *Neue Beiträge Deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg 1943.
- Förster, Otto, *Von Speyer bis Chartres*, in: Neue Beiträge Deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag, hrsg. von Erich Fidder, Königsberg 1943, S. 106–142.
- Frankl, Paul, *Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik*, in: Walter Timmling, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, Leipzig 1923, S. 9–35.
- Frankl, Paul, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton New Jersey 1960.
- Friedländer, Max, *Grünwalds Isenheimer Altar*, München 1908.
- Germann, Georg, *Bauhütte und Bauhaus. Nachwirkende Ideen der Neugotik*, in: Kölner Domblatt 38/39, 1974, S. 7–12.
- Giedion, Sigfried, *Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar*, in: Das Werk 10, 1923, S. 232–234.
- Glaser, Curt, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, München 1916.
- Gleiniger, Andrea, *Zur Geschichte der Industriearchitektur*, in: Peter Behrens – Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst-AG, hrsg. von Bernhard Buderath, München 1990 (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Technischen Verwaltungsgebäude der Hoechst-Aktiengesellschaft, Frankfurt a. M.), S. 159–167.
- Goebbels, Joseph, *Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente*, Teil I: *Aufzeichnungen 1924–1941*, Bd. 4: *1937–1939*, hrsg. von Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russland, München 1987.
- Golücke, Dieter, *Der Bildhauer*, in: Bernhard Hoetger. Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund, Worpswede 1984, S. 35–89.
- Göpel, Erhard und Barbara, *Max Beckmann. Katalog der Gemälde*, hrsg. von Hans Martin von Erffa, 2 Bde., (Schriften der Max Beckmann Gesellschaft 3), Bern 1976.
- Hagen, Oskar, *Grünwalds Isenheimer Altar in neunundvierzig Aufnahmen*, München 1919.
- Hagen, Oskar, *Matthias Grünwald*, München 1919.
- Hahn, Peter, *Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre*, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, hrsg. von Rolf Bothe u. a., Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar; Bauhaus-Archiv und Museum für Gestaltung, Berlin; Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 1994, S. 13–37.
- Hamann, Richard, *Deutsche Köpfe des Mittelalters*, Marburg a. d. Lahn 1923.
- Hartlaub, Gustav Friedrich, *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*, Leipzig 1919.
- Hausenberg, Margarethe, *Grünwald im Wandel der deutschen Kunstanschauung*, Leipzig 1927.
- Hausenstein, Wilhelm, *Franz Marc*, Gedächtnisausstellung, Münchner Neue Sezession, München 1916.
- Hausenstein, Wilhelm, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünwald*, München 1919.
- Hausenstein, Wilhelm, *Romanische Bilderei*, München 1922.
- Hecker, Monika, *Ein Leben an der Grenze. Emil Nolde und die NSDAP*, in: Nordfriesland 110, Juni 1995, S. 9–15.
- Heinzelmann, Markus, *Wir werden uns bereithalten und warten auf Ihren Ruf. Die Beziehung der Familien Sprengel und Nolde in den Jahren 1941 bis 1945*, in: Emil Nolde und die Sammlung Sprengel 1937 bis 1956. Geschichte einer Freundschaft, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, 1999, S. 12–35.
- Helbrecht, Ilse, *Das Ende der Gestaltbarkeit? Zu Funktionswandel und Zukunftsperspektiven räumlicher Planung*, Oldenburg 1991.
- Hess, Hans, *Lyonel Feininger*, unveränderter Nachdruck der Originalausg. 1959, Stuttgart 1991.
- Hildebrand, Adolf von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1901 (Erstausg. Strassburg 1893).
- Hoberg, Annegret, *Psyche und Physik. Das Bild der Natur im Spätwerk von Franz Marc*, in: Franz Marc. Die Kräfte der Natur. Werke 1912–1915, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München; Westfälisches Landesmuseum Münster, Stuttgart 1993, S. 190–208.
- Hoetger, Bernhard, *Der Bildhauer und der Plastiker*, in: Der Cicerone 11, 1919, Heft 7, S. 165–173.
- Hofmaier, James, *Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints*, 2 Bde., Bern 1990.
- Hüneke, Andreas (Hrsg.), *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, Leipzig 1990.
- Hüttenberger, Peter, *Nationalsozialistische Polyktrie*, in: Geschichte und Gesellschaft 2, 1976, S. 417–442.
- Huysmans, Joris-Karl, *Là-bas*, Paris 1891.
- Huysmans, Joris-Karl, *Dort unten*, ins Deutsche übersetzt von Gustav Gugitz, eingeleitet von René Schickele, (Kulturhistorische Liebhaberbibliothek 6/7), Leipzig 1903.
- Huysmans, Joris-Karl, *Les Grünwald du Musée Colmar*, in: Le Mois littéraire et pittoresque 11, 1904, S. 282–300.
- Huysmans, Joris-Karl, *Trois Primitifs. Les Grünwald du Musée Colmar, le Maître de Flémalle et la Florentine du musée de Francfort-sur-le-Main*, Paris 1905.
- Huysmans, Joris-Karl, *Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive*, ins Deutsche übersetzt von Stefanie Strizek, München 1918.
- Huysmans, Joris-Karl, *Tief unten*, ins Deutsche übersetzt von V. H. Pfannkuche, Potsdam 1921.
- Huysmans, Joris-Karl, *Matthias Grünwald*, München 1923.
- Huysmans, Joris-Karl, *Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive*, aus dem Französischen und mit einem Anhang von Stefanie Strizek, weiterer Anhang von Michael Farin, München 1991.
- Ikelaar, Leo (Hrsg.), *Paul Scheerbarts Briefe von 1913–1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*, (Kölnr Arbeiten zur Jahrhundertwende 10), Paderborn 1996.
- Jaeggi, Annemarie, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv und Museum für Gestaltung, Berlin 1994.
- Jantzen, Hans, *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Karl Scheffler und Kurt Glaser, Leipzig 1925.
- Josten, H. H., *Matthias Grünwald*, hrsg. von H. Knackfuss, (Künstlermonographien 108), Bielefeld/Leipzig 1913.
- Junghanns, Kurt, *Bruno Taut 1880–1938*, (Deutsche Bauakademie. Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur), Berlin 1970.
- Kandinsky, Wassily, *Das Bild mit weissem Rand*, in: Kandinsky 1901–1913, Berlin 1913.
- Kandinsky, Wassily, *Das Geistige in der Kunst*, 4. Aufl., Bern 1952 (Erstausg. 1912).
- Kandinsky, Wassily, *Vorwort zum Katalog der Kandinsky-Kollektiv-Ausstellung 1902–1912*, in: Kandinsky, Die Gesammelten Schriften, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahn-Koch, Bd. 1, Bern 1980.
- Kershaw, Ian, *Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick*, erweiterte und bearbeitete Neuausg., Reinbek bei Hamburg 1999.
- Koch, Hans-Albrecht, *Deutscher biographischer Index*, München/London/New York/Oxford/Paris 1986.
- Krahmer, Catherine (Hrsg.), *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Julius Meier-Graefe. Briefe und Dokumente*, (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 77), Göttingen 2001.
- Küppers, Paul Erich, *Kunstauffassung und Weltgefühl*, in: Das Kunstblatt 1, 1917, S. 210–212.
- Kurchanova, Natasha, *Die Volksmythologie: eine visuelle Sprache?*, in: Der frühe Kandinsky, 1900–1910, hrsg. von Magdalena M. Moeller, mit Beiträgen von Vivian Endicott Barnett, Andreas Hüneke, Natasha Kurchanova u. a., München 1994 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung des Brücke-Museums, Berlin und der Kunsthalle Tübingen), S. 57–69.
- Lackner, Stephan, *Max Beckmann*, Köln 1991.
- Lampugnani, Vittorio Magnago/Schneider, Romana (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 1994.
- Langner, Johannes, *Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc*, in: Franz Marc, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1980, S. 50–73.
- Lankheit, Klaus/Marc, Maria (Hrsg.), *Franz Marc*, Berlin 1950.
- Lankheit, Klaus, *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*, Köln 1960.
- Lankheit, Klaus (Hrsg.), *Franz Marc, Schriften*, Köln 1978.
- Lankheit, Klaus (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, Franz Marc Briefwechsel*, mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, München 1983.

- Lauterbach, Heinrich, *Poelzig und die Breslauer Kunstakademie*, in: Poelzig, Endell, Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911–1932, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin; Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, Berlin/Mülheim/Darmstadt 1965.
- Lecoq-Ramond, Sylvie, *Variations autour de la Crucifixion. Regards contemporains sur Grünewald*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 2 Bde., Paris 1995.
- Lecoq-Ramond, Sylvie, *Un maître ancien du XX^e siècle. Otto Dix et l'art de Grünewald*, in: Otto Dix et les Maîtres Anciens, hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Rainer Beck u. a., Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996, S. 65–94.
- Lenz, Christian, *Max Beckmann – Das Martyrium*, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 16, 1974, S. 185–210.
- Lenz, Christian, *Max Beckmann und Italien*, Frankfurt a. M. 1976.
- Lenz, Christian, *Max Beckmann und die Alten Meister: «eine ganz nette Reihe von Freunden»*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Heidelberg 2000.
- Levine, Frederick S., *The Apocalyptic Vision. The Art of Franz Marc as German Expressionism*, London 1979.
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, 8 Bde., Rom/Freiburg i. Br./Basel/Wien 1968–1976.
- Luckhardt, Ulrich, *Lyonel Feininger*, München 1998.
- Lüttichau, Mario-Andreas von, *Die Jahre 1930–1945. «Tagtägliches Paktieren mit den Zuständlichkeiten»*, in: Emil Nolde, hrsg. von Rudy Chiappini, Ausst.-Kat. Museum für moderne Kunst der Stadt Lugano, Villa Malpensata, Lugano 1994, S. 119–152.
- Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 4. Aufl., Jena 1903.
- Marcks, Gerhard, *Mein Bild*, in: Die Zeit, 7. Juli 1961.
- Max Beckmann – Die Nacht*, hrsg. von Annette Kruszyński, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1997.
- Max Beckmann – Retrospektive*, hrsg. von Carla Schulz-Hoffmann, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, 1984.
- Max Beckmann. Meisterwerke 1907–1950*, hrsg. von Karin von Maur, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 1994.
- Mayer, August L., *Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters*, 2. Ausg., München: Delphin-Verlag, 1918 (Erstausg. 1918).
- Mayer, August L., *Matthias Grünewald*, München: Delphin-Verlag, 1919.
- Mayer, August L., *Grünewald. Der Romantiker des Schmerzes*, München: Delphin-Verlag, 1919.
- Mayer, Birgit, *Studien zu Hans Poelzig. Bauten und Projekte der 20er Jahre*, Diss. Univ. München, 1986.
- Merker, Reinhard, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, Köln 1983.
- Messina, Maria Grazia, *Un capolinea per l'avanguardia: il periodo gotico di André Derain*, in: Arte d'occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini, Bd. 3, Rom 1999, S. 1161–1169.
- Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, hrsg. von Peter Bethhausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999.
- Moeller, Magdalena M./Schmidt, Hans Werner, *Karl Schmidt-Rottluff. Der Maler*, Stuttgart 1992.
- Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), *Der frühe Kandinsky. 1900–1910*, mit Beiträgen von Vivian Endicott Barnett, Andreas Hüneke, Natasha Kurchanova u. a., München 1994 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung des Brücke-Museums, Berlin und der Kunstthale Tübingen).
- Mommsen, Hans, *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft. Ausgewählte Aufsätze*, Reinbek 1991.
- Niemeyer, Wilhelm, *Matthias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altares. Gemälde und Zeichnungen des Meisters*, Berlin 1922.
- Nolde, Emil, *Autobiographie*, Bd. 1: *Das eigene Leben. Die Zeit der Jugend. 1867–1902*, 3. Aufl., Köln 1967.
- Nolde, Emil, *Autobiographie*, Bd. 2: *Jahre der Kämpfe. 1902–1914*, 3. Aufl., Köln 1967.
- Nolde, Emil, *Autobiographie*, Bd. 3: *Welt und Heimat. Die Südseereise. 1913–1918*, 2. Aufl., Köln 1965.
- Nolde, Emil, *Autobiographie*, Bd. 4: *Reisen, Ächtung, Befreiung. 1919–1946*, 2. Aufl., Köln 1967.
- Ochs, Haila (Hrsg.), *Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946*, Basel/Berlin/Boston 1994.
- Otto Dix. 1891–1969*, hrsg. von Rainer Beck, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München 1985.
- Paul Klee. Catalogue Raisonné*, Bd. 2: *1913–1918*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 2000.
- Pevsner, Nikolaus, *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, Köln 1983.
- Piper, Reinhard, *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*, München 1950.
- Piper, Reinhard, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953*, hrsg. von Ulrike Buergel-Goodwin und Wolfram Göbel, München/Zürich 1979.
- Poelzig, Hans, *Der neuzeitliche Fabrikbau*, in: Der Industriebau 2, 1911, Heft 5, S. 100–106.
- Posener, Julius, *Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke*, Berlin 1970.
- Posener, Julius, *Bruno Taut. Eine Rede zu seinem fünfzigsten Todestag*, (Anmerkungen zur Zeit 28), Berlin 1989.
- Posener, Julius, *Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk*, Braunschweig/Wiesbaden 1994.
- Prange, Regine, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Diss. Freie Univ. Berlin, (Studien zur Kunstgeschichte 63), Hildesheim/Zürich/New York 1991.
- Réau, Louis, *Grünewald et le retable de Colmar*, Nancy/Paris/Strasbourg 1920.
- Reichel, Peter, *Der Nationalsozialismus und die Modernisierungsfrage*, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, hrsg. von Eugen Blume und Dieter Scholz, Köln 1999, S. 28–39.
- Reinhardt, Max (Hrsg.), *Das grosse Schauspielhaus*, Schriften des Deutschen Theaters, Berlin 1920.
- Reuth, Ralf Georg, *Goebbels*, München/Zürich 1990.
- ReVision. Die Moderne im Stadel 1906–1937*, hrsg. von Klaus Gallwitz, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt a. M., 1991.
- Rieffel, Franz, *Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe*, in: Zeitschrift für bildende Kunst 15, 1904, S. 153–156.
- Rinne, Olga, *Emil Nolde*, in: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, 1978, S. 214–217.
- Rodin, Auguste, *Les Cathédrales de France*, Paris 1914; dt.: *Die Kathedralen Frankreichs*, Leipzig 1917.
- Rosenberg, Alfred, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, 5. Aufl., München 1933.
- Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, New York 1975.
- Sauerlandt, Max (Hrsg.), *Emil Nolde. Briefe aus den Jahren 1894–1926*, Berlin o. J.
- Schardt, Alois J., *Franz Marc*, Berlin 1936.
- Scheerbar, Paul, *Glasarchitektur & Glashausbriefer*, München 1986.
- Scheerbar, Paul, *Gesammelte Werke*, Bd. 6: *Erzählungen I*, hrsg. von T. Bürk, J. Körber und U. Kohnle, Linkenheim 1990.
- Scheerbar, Paul, *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Theoretische Schriften 2*, hrsg. von U. Kohnle, Bellheim 1996.
- Scheffler, Karl, *Rezension W. Worringer, «Formprobleme der Gotik»*, in: Kunst und Künstler 10, 1912, S. 573.
- Scheffler, Karl, *Berliner Sezession [1919]*, in: Kunst und Künstler 17, 1918/19, S. 117–118.
- Scheffler, Karl, *Glosse*, in: Kunst und Künstler 17, 1919, S. 383–384.
- Scheffler, Karl, *Ernst Ludwig Kirchner*, in: Kunst und Künstler 18, 1919/20, S. 217–230.
- Scheffler, Karl, *Die Freie Sezession [Berlin 1920]*, in: Kunst und Künstler 18, 1919/20, S. 416.
- Scheffler, Karl, *Das grosse Schauspielhaus*, in: Kunst und Künstler 18, 1919/20, S. 138.
- Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1921 (Erstausg. 1917).
- Scheffler, Karl, *Max Beckmann*, in: Kunst und Künstler 20, 1922, S. 148.
- Scheffler, Karl, *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig/München 1946.
- Scheffler, Karl, *Der Architekt und andere Essays über Baukunst, Kultur und Stil*, hrsg. von Martina Düttmann, (Birkhäuser Architektur Bibliothek), Basel/Berlin/Boston 1993.
- Schmid, Heinrich Alfred, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Strassburg 1907 (Bildband)/1911 (Textband).
- Schmid, Heinrich Alfred, *Matthias Grünewald*, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Ulrich Thieme und Fred. C. Willis, Bd. 15., Leipzig 1922, S. 134–137.
- Schmidt, Diether (Hrsg.), *In letzter Stunde. 1933 bis 1945*, (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts 2), Dresden 1964.

- Schmidt, Paul Ferdinand, *Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912*, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 23, 1912, S. 229–238.
- Schmitz, Hermann, *Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben*, Berlin 1921.
- Scholz, Dieter, *Der Krieg von Otto Dix*, in: Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891–1991, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart; Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz Berlin, Stuttgart 1991, S. 261–267.
- Scholz, Dieter, *Otto Andreas Schreiber. Die „Kunst der Nation“ und die Fabrik ausstellungen*, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, hrsg. von Eugen Blume und Dieter Scholz, Köln 1999, S. 92–108.
- Schreyer, Lothar, *Lyonel Feininger. Dokumente und Visionen*, München 1957.
- Schreyer, Lothar, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1966.
- Schubert, Dietrich, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*, hrsg. von Kurt und Beate Kusenbergh, (Rowohlts-Monographien), Reinbek bei Hamburg 1980.
- Schubring, Paul, *Matthias Grünewalds Isenheimer Altar zu Colmar*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1911.
- Schulze, Ingrid, *Wilhelm Worringer und die bürgerliche Opposition gegen den grossdeutschen Nationalismus auf dem Gebiet der Kunstgeschichtsschreibung*, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle-Wittenberg, (Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 18), 1969, S. 65–85.
- Schulze, Ingrid, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Eine Studie*, (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft), Leipzig 1991.
- Schuster, Peter-Klaus, *Vom Tier zum Tod. Die Ideologie des Geistigen bei Franz Marc*, in: Franz Marc. Die Kräfte der Natur. Werke 1912–1915, hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Moderner Kunst, München; Westfälisches Landesmuseum Münster, Stuttgart 1993, S. 168–189.
- Schwarz, Birgit, *„Kunsthistoriker sagen Grünewald ...“*, *Das Altdeutsche bei Otto Dix in den zwanziger Jahren*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 28, 1991, S. 143–163.
- Schwarz, Birgit, *Saint Antoine et l'imagination créatrice. A propos de la réception de Grünewald par Otto Dix*, in: Otto Dix et les Maitres Anciens, hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Rainer Beck u. a., Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996, S. 96–109.
- Selz, Peter, *Max Beckmann*, New York 1964.
- Speidel, Manfred, *Bruno Taut. Retrospektive. Natur und Fantasie 1880–1938*, Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum und Technikmuseum Magdeburg, 1995.
- Stieglitz, Ann, *The Reproduction of Agony. Toward a Reception-history of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War*, in: The Oxford Art Journal 12, 1989, Nr. 2, S. 87–103.
- Stieglitz, Ann, *Wie man sich an den Krieg erinnert*, in: Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Silvia Baumgart, Bettina Uppenkamp u. a., 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 235–257.
- Strohmeyer, Arn, *Kunst im Zeichen der germanischen Vor-fahren und der Wiedergeburt Deutschlands. Ludwig Roselius und Bernhard Hoetger*, in: Strohmeyer, Arn/Artinger, Kai/Krogmann, Ferdinand, *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worp-sweder Kunst und der Nationalsozialismus*, Weimar 2000, S. 43–110.
- Strohmeyer, Arn/Artinger, Kai/Krogmann, Ferdinand, *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worp-sweder Kunst und der Nationalsozialismus*, Weimar 2000.
- Taut, Bruno, *Eine Notwendigkeit*, in: Der Sturm 4, 1914, S. 174–175.
- Taut, Bruno, *Ex oriente lux: Aufruf an die Architekten*, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, April 1919, S. 16.
- Taut, Bruno, *Die Stadtkrone*, mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne, Jena 1919.
- Taut, Bruno, *Diverse Artikel in Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baudenkens*, Berlin/Frankfurt a. M./Wien 1920–22.
- Taut, Bruno, *Alpine Architektur*, Hagen 1919, abgebildet in: Speidel, Manfred, Bruno Taut. Retrospektive. Natur und Fantasie 1880–1938, Ausst.-Kat. Kulturhisto-risches Museum und Technikmuseum Magdeburg, 1995, S. 164–171.
- Taut, Bruno, *Die Auflösung der Städte*, Hagen 1920, abgebildet in: Speidel, Manfred, Bruno Taut. Retrospektive. Natur und Fantasie 1880–1938, Ausst.-Kat. Kulturhisto-risches Museum und Technikmuseum Magdeburg, 1995, S. 159–163.
- Taut, Bruno, *Der Weltbaumeister*, Hagen 1920, abgebildet in: Speidel, Manfred, Bruno Taut. Retrospektive. Natur und Fantasie 1880–1938, Ausst.-Kat. Kulturhis-torisches Museum und Technikmuseum Magdeburg, 1995, S. 172–175.
- Theile, Albert, *Bernhard Hoetger – sein Leben und sein Werk*, in: Die Heimat 10, 1928, Heft 1, S. 7.
- Thiekötter, Angelika u. a., *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus*, Basel 1993.
- Tietze, Hans, (Hrsg.), *Moderne Kunst und Kunstmuseum*, in: Ders., *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, S. 55–66.
- Uphoff, Carl Emil, *Bernhard Hoetger*, Leipzig 1919.
- Uppenkamp, Bettina, *Einleitung*, in: Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, 5. Kunsthistorikerinnenta-gung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 230–233.
- Urban, Martin, *Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde*, 2 Bde., München 1987–90.
- Weigert, Hans/Hamann, Richard (Hrsg.), *Das Strassburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928.
- Wernecke, Ingrid/März, Roland, *Kristall. Metapher der Kunst. Geist und Natur von der Romantik zur Moderne*, Ausst.-Kat. Lyonel Feininger-Galerie Quedlinburg, 1997.
- Westheim, Paul, *Neue Malerei?*, in: Sozialistische Monats-hefte 19, 1913, Heft 1, S. 170–173.
- Westheim, Paul, *Lyonel Feininger*, in: Das Kunstblatt 1, 1917, S. 65–70.
- Westheim, Paul, *Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung*, Berlin 1919.
- Westheim, Paul, *Nachträgliche Anmerkungen zu Schefflers „Museumskrieg“*, in: Das Kunstblatt 5, 1921, S. 313–318.
- Whyte, Iain Boyd, *Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt*, Stuttgart 1980.
- Whyte, Iain Boyd/Schneider, Romana (Hrsg.), *Die Gläserne Kette*, (Korrespondenzen 10), Stuttgart 1996.
- Wick, Reiner K., *Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus*, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, hrsg. von Rolf Bothe, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar; Bauhaus-Archiv und Museum für Gestaltung, Berlin; Kunstmu-seum Bern, Ostfildern-Ruit 1994, S. 117–167.
- Wiese, Stephan von, *Die Welt – ein Inferno. Bemerkungen zu Max Beckmanns lithographischem Zyklus „Die Hölle“*, in: Max Beckmann. Frankfurt 1915–1933. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag, hrsg. von Klaus Gallwitz und Ingo Begall, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt a. M., 1984, S. 29–36.
- Windsor, Alan, *Peter Behrens. Architect and Designer*, London 1981.
- Wingler, Hans M., *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Des-sau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 3. Aufl., Bramsche 1975.
- Wolfradt, Willi, *Lyonel Feininger*, in: Der Cicerone 16, 1924, S. 163–173.
- Woltmann, Alfred, *Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 1, 1866, S. 257–262, S. 283–287.
- Woltmann, Alfred, *Streifzüge im Elsass, V: Der deutsche Correggio*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 8, 1873, S. 321–331.
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908, 1948; Amsterdam 1996 (in mehreren Aufl. erschienen).
- Worringer, Wilhelm, *Lukas Cranach*, München/Leipzig 1908.
- Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, 1912, 1919, 1920 (in mehreren Aufl. erschienen).
- Worringer, Wilhelm, *Problematik der Gegenwartskunst*, München 1948.
- Zöller, Bettina, *Bruno Taut. Die Innenraumentwürfe des Berliner Architekten*, Berlin 1993.
- Zuschlag, Christoph, *„Es handelt sich um eine Schulungs-ausstellung“*, *Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung „Entartete Kunst“*, in: „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, hrsg. von Stephanie Barron, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art; Art Institute of Chicago; International Gallery, Smithsonian Institution, Washington; Altes Museum, Berlin, München 1992, S. 83–105.
- Zuschlag, Christoph, *„Entartete Kunst“. Ausstellungsstra-tegien im Nazi-Deutschland*, (Heidelberger Kunstge-schichtliche Abhandlungen, N. F. 21), Worms 1995.