Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 2

Artikel: Der amerikanische Maler Max Weber
Autor: Riegner, Heinrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-29010

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: 07.01.2026

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

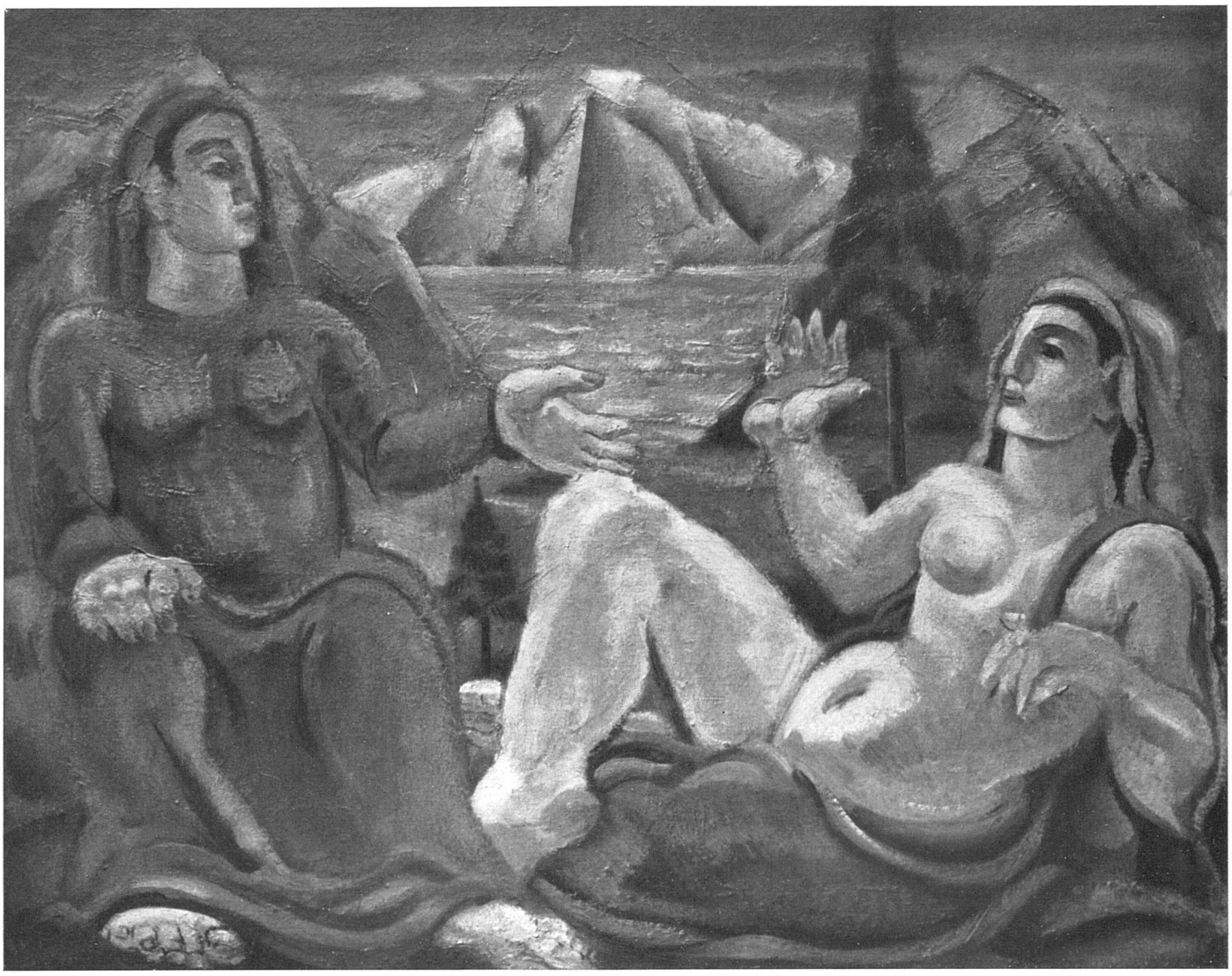

Photo: Colten, New York *Max Weber, Dialog, 1921. Sammlung F. H. Hirschland / Dialogue / Gesture*

Der amerikanische Maler Max Weber

Von Heinrich Riegner

«Max Weber hat die Geschichte der modernen Kunst in Amerika gelebt.» So schreibt einer der besten amerikanischen Kunstkenner, Holger Cahill, in dem ausgezeichneten Buch, das er dem Künstler gewidmet hat. Weber kam 1905 nach Paris, als eben Cézannes Werk wirklich bekannt und gewürdigt wurde und eine jüngere Generation die moderne Kunst schuf. Er drang so tief in ihre Ideen, Ziele und Methoden ein, daß er nach seiner Rückkehr in die Heimat selbständig an dem Werk der Kunsterneuerung weiterarbeitete, immer sein eigenes Idiom sprechend. So ist sein Werk wirklich gelebte moderne Kunst. Gleichzeitig schlägt es die Brücke zwischen der großen europäischen Kunsttradition und den vorwärts strebenden künstlerischen Kräften Amerikas.

Max Weber ist 1881 in Bialystok im westlichen Rußland geboren. Der Vater war ein armer Schneider. Als sein Sohn zehn Jahre alt war, wanderte er aus drückender Not mit der Familie nach Amerika aus. So waren von vornherein drei Elemente in dem jungen Menschen

wirksam: die jüdische Erbschaft, die russischen Jugendeindrücke und die amerikanische Umgebung, in der er groß wurde. Er hatte verschiedene Kultureinflüsse in sich zu verschmelzen. Vielleicht hat ihn das besonders zu seiner späteren Rolle als Mittler zwischen Europa und Amerika qualifiziert. Er war in der traditionellen Frömmigkeit der osteuropäischen Judenheit erzogen und hatte auch von dem dort damals noch lebendigen Geist des Chassidismus einen Hauch verspürt. Der Großvater war Färber. Vielleicht hat der Enkel den Sinn für Farbe von ihm geerbt. Sicherlich sind aber die russische Umgebung, die farbenprächtigen byzantinischen Kirchen und die goldprangenden Gewänder der Geistlichen und vor allem die lustige, bunte russische Volkskunst, die sich in allem, was den Knaben täglich umgab, ausprägte, bei der Bedeutsamkeit von Jugendeindrücken als eine Quelle für die koloristische Begabung des späteren Künstlers anzusprechen.

In Brooklyn, wo die Familie sich niederließ, mußte weiter hart um das tägliche Brot gekämpft werden. Der Junge mußte mitverdienen. Sobald er des Englischen mächtig war, gab er Neuankömmlingen aus dem Osten Sprachunterricht und sang mit seiner guten Stimme im Synagogenchor mit. Als er sich mit sechzehn Jahren für einen Beruf zu entscheiden hatte, wählte er den Malerberuf. Er besuchte das Pratt Institute in Brooklyn, das junge Leute zu Lehrern im Zeichnen und Kunsthandwerk ausbildete. Es war eine besonders glückliche Fügung und der größte Beitrag Amerikas zur Formung des künftigen Künstlers, daß er in der Kompositionsklasse einen ausgezeichneten Lehrer in Arthur Wesley Dow fand. Dow war viele Jahre im Ausland gewesen, hatte bei Gauguin gearbeitet und war durch den großen amerikanischen Erforscher der ostasiatischen Kunst, Ernest Fenellosa, zu einem Bewunderer der Kunst Chinas und Japans geworden. Er suchte seinen Schülern die ihm in der östlichen Kunst aufgegangenen Prinzipien der Bildgestaltung zu übermitteln: Klarheit der räumlichen Beziehungen, Gleichgewicht der Massen, Zusammenspiel der Linien und der Farben, Einfachheit der Form, Intensivierung des Ausdrucks und Einheit des Kunstwerks als eines Ganzen.

Weber, der seine Lehren begierig und mit Verständnis aufnahm, gehörte zu seinen Lieblingsschülern. Dow verschaffte ihm ein Stipendium für ein drittes Studienjahr. Nun hatte er Zeit, im Metropolitan Museum die alten und neuen Meister zu studieren. Doch seine Sehnsucht war Europa. Da ihm die Mittel zu einer solchen Studienfahrt fehlten, gab er Kunstunterricht in Schulen. In fünf Jahren hatte er sich zweitausend Dollar gespart, und im September 1905 schiffte er sich nach Frankreich ein.

In Paris ging er systematisch an die Arbeit. Er fing von vorn an. Im ersten Winter zeichnete er nach dem Modell. In der Académie Julian war der alte Drillmeister Jean Paul Laurens sein Lehrer. Im zweiten Jahr malte er in den Akademien de la Grande Chaumière und Colarossi nach dem Modell, aber ohne Korrektur zu nehmen. Obwohl er durch sein beträchtliches zeichnerisches Können auffiel und bald an dem ersten Preis beteiligt war, konnte er die engherzige akademische Zucht auf die Dauer nicht ertragen. Er durchstreifte lieber die Museen, vor allem den Louvre. Aber er ging auch in den alten Trocadéro und geriet in helle Begeisterung vor den Erzeugnissen – Kunstwerke nannte man sie damals noch nicht – der primitiven Völker, vor allem der afrikanischen Neger. Um sich aber eine umfassende und gründliche Kenntnis der gesamten großen Kunst der Vergangenheit zu verschaffen, machte er Reisen: nach Spanien, nach Italien, nach Belgien und Holland. Noch auf der Rückreise besuchte er London, um die dortigen Sammlungen kennenzulernen.

Aber am meisten fesselte ihn natürlich die moderne Kunst. Es ging damals lebhaft zu in den vorwärts drängenden Künstlerkreisen. Die Fauves waren um die Zeit seiner Ankunft zum erstenmal korporativ aufgetreten, allerdings um einen succès scandaleux zu erringen. Weber hat die Ausstellung im Salon d'Automne nicht mehr gesehen. Aber er kam bald mit Mitgliedern der Gruppe in persönlichen Kontakt. So geriet er sehr schnell in das Zentrum der modernen Kunstbewegung. Jules Flandrin, zu dem er in engere Beziehungen trat, war meist der Vermittler von Künstlerbekanntschaften. Auch mit Picasso ist Weber etwas später persönlich zusammengetroffen, zu einer Zeit, als dieser den Einfluß der Negerplastik in seinen Werken zeigte und bald mit Braque mit den ersten kubistischen Versuchen hervortrat. Aber die beiden großen Cézanne-Ausstellungen von 1906 und 1907 waren doch die stärksten künstlerischen Eindrücke, die Weber gefangennahmen. Besonders die zweite, die große retrospektive Schau des Lebenswerks, das der 1906 verstorbene Meister hinterlassen hatte, fand ihn tagelang vor seinen Bildern. Er durchstöberte die Kunstsalons nach weiteren Cézannes. «Sobald ich seine Werke sah», schreibt er später, «packten sie mich sofort und für immer.» Kein Einfluß hat sich nachhaltiger in Webers Kunst ausgewirkt als der Cézannes.

Neben Cézanne ist es Matisse, der in Webers künstlerischer Entwicklung eine Rolle spielt. Er wird sein Schüler. Mit dem Deutschen Hans Purrmann arrangiert Weber im Herbst 1907 eine Matisseklasse. Matisse war damals wohl die lebendigste künstlerische Kraft. Traditionsbewußt, aber leidenschaftlich um die Erneuerung der Kunst ringend, beginnt er sich von der Begrenztheit der Naturwiedergabe zu lösen und Farbe und Form ausschließlich als Mittel der Bildgestaltung zu verwenden. Er vereinfacht die Zeichnung, liebt streng lineare Muster, die ihn in persischen Textilien entzückten, und vor allem intensiviert er die Farbe. Er ist aber auch von der Unbefangenheit, Ursprünglichkeit und elementaren Kraft der Negerplastik beeinflußt und gibt diesem gesteigerten Lebensgefühl in seinen eigenen Werken Ausdruck. So berührt er sich auch mit Gauguin und van Gogh.

Photo: Soichi Sunami, New York

Max Weber, Die Geranie, 1911, Museum of Modern Art, New York / Le géranium / The Geranium

Bald machte sich jedoch bei Weber eine Reaktion gegen die heftige Tonart von Matisse geltend. Er malte wieder in ruhigeren Farben. Ein anderes Kraftzentrum zog ihn etwas von Matisse fort. Das war Henri Rousseau, dem er um diese Zeit nahegetreten war. Weber war von der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit des um mehr als dreißig Jahre älteren Rousseau aufs stärkste angezogen. Er fühlte das Echte, Ursprüngliche in Rousseaus Wesen. Er bekennt später: «Er lehrt uns die ewigen Dinge mit primitiver Einfachheit sehen und aussprechen. Auf Rousseaus Bilder zu schauen, ist wie durch ein neues Fenster auf eine neue Welt zu blicken.» Er hat diesen echten Primitivismus wohl als schlichter und reiner empfunden als die komplizierte Synthese von Matisse. Rousseau, der seinen jungen Freund mit Besorgnis auf ihm so fremden Pfaden wandeln sah, rief ihm noch beim Abschied, als der Zug sich schon in Bewegung setzte, in beschwörendem Ton zu: «Weber, n'oubliez pas la nature!» Weber hat seine Mahnung treu bewahrt.

Im Januar 1909 war er wieder in der Heimat. Die ersten Bilder in Amerika verraten deutlich den Einfluß Cézannes und besonders der Fauves. Und nun gewinnt die Form bald an sinnlicher Kraft, bekommen die Figuren mehr Bewegung und rhythmischen Schwung. Die Linie wird sprechender, die Farbe wird reicher; sie wird nicht in scharfen Gegensätzen kontrastiert, sondern mehr chromatisch differenziert.

Der Stil wird immer persönlicher. Er wird von verschiedenen Quellen gespiesen. Einmal ist es der Einfluß der primitiven Kunst, die Weber an den Plastiken der Mayas, der Azteken und der Indianer des Stillen Ozeans im Museum of Natural History wieder stark beeindruckte. Diese Einwirkung prägt sich bei ihm in der blockartigen Zusammenpressung der Gruppen, der Härte und Eckigkeit in Umrissen und Bewegungen aus. Das zweite Element stammt von Anregungen kubistischer Malerei, die er selbständig fortentwickelt. Die Objekte werden nicht wie bei den Kubisten zerlegt und in geometrischer Form neu zusammengefügt; es werden vielmehr die Oberflächen der Körper und auch der Gewänder gebrochen, und die dabei entstehenden Flächen bekommen die Form von Facetten eines Kristalls. Die so gebildeten Figuren gewinnen tatsächlich etwas von der spröden Festigkeit eines kristallinischen Gesteins. Das Hauptwerk dieser Phase ist «The Geranium». Zwei auf dem Boden hockende Figuren sind eng aneinandergedrückt; die gleiche melancholische Stimmung umfängt sie, aber noch stärker binden die Konturen der Köpfe und Körper und der Rhythmus, der die hellen Flächen der Gesichter, Arme und Hände durchzieht. Der Gebirgszug im Hintergrund wirkt ebenfalls wie eine Verklammerung. Und nur die kleine blühende Pflanze im Vordergrund und das tiefe Blau der Gewänder bringen einen belebenden Hauch in das herbe Formgefüge.

Es entspricht der in Webers Entwicklung waltenden Logik, daß er in der zweiten Phase der Jugendperiode (1912–1917) zu noch abstrakterer und schließlich auch zu kubistischer Ausdrucksweise gelangte. Gelegentlich werden auch futuristische Einflüsse spürbar, und der Primitivismus schlägt immer wieder durch. Nach einigen mehr oder minder auf geometrischer Abstraktion beruhenden Pastellen betritt Weber mit einem Werk von seltener Originalität und stärkstem Reiz das Terrain des Kubismus, mit dem Ölbild «Women and Tents». Auch hier kein Kubenbau, sondern ein Gefüge aus gleitenden Kurven, die in erfinderischer Abwechslung sich bald in großem Schwung von oben bis unten ziehen, bald in sich selbst spielend die Leinwand bedecken. Sein Zauber wird durch die wunderbar abgestimmten Farben – helles Braun und helles Blau, denen ein tiefes Schwarz ein besonderes Relief gibt – noch erhöht.

Im Gegensatz zu diesem Idyll stehen dann die Werke, in denen Weber die Dynamik der Großstadt New York malerisch zu erfassen sucht. Und hier wird das kubistische Organisationsprinzip der Zerlegung und Neuformung in einem phantastischen Arrangement streng durchgeführt. «Rush-Hour, New York» will dem chaotischen Durcheinander, das um die Stunde des Arbeitsschlusses die Subway durchtobt, Gestalt geben. Fächerartig sich spreizende, zugespitzte Kegel machen den beängstigenden Ansturm der Massen glaubhaft. Aneinandergereihte Halbkreise deuten die Tunnelgewölbe an, durch die die Züge hin und hersausen, parallel laufende Linien, bald vertikal, bald schräg, das Gewirr des Geleisenetzes. Hie und da tun sich Durchblicke auf, in denen Fetzen des Stadtbildes aufblitzen. Diese vom Kubismus beeinflußten Werke unterscheiden sich doch wesentlich von den damaligen Bildern der französischen Kubisten, deren Interesse noch ganz von dem Umgestaltungsprozeß der Formen absorbiert war. Für Weber war die kubistische Methode nur ein Mittel, menschliche Assoziationen auszudrücken. Das Dynamische dieser Werke, besonders in «Rush-Hour», ist auch futuristischen Tendenzen verwandt.

Das Jahr 1918 war eine Zeit der Spannung, der Introspektion und der Sammlung für neue Wege. Der menschliche Gehalt wurde in dem Künstler so übermächtig, daß er nun die Menschen und Dinge so wiedergeben mußte, wie er sie vor Augen hatte. «In my early days», so schreibt er einmal, «I recovered the geometry in the works of God. Now I felt the need to return to the works of God themselves.» Die große Wandlung, die Rückwendung zur darstellenden Malerei, die freilich keine endgültige bleiben sollte, tritt zuerst in den Bildern der jüdischen Sphäre in Erscheinung. Die Jugendzeit ist wieder lebendig geworden. Die Formen sind auch jetzt vereinfacht und groß empfunden, in der Regel frei von allem Harten und Fremdartigen. Religiöses Gefühl spricht aus den Figuren. Es sind einzelne eindrucksvolle Köpfe, aber auch Gruppenbilder.

Einige Jahre hindurch wird Webers künstlerisches Interesse außerordentlich stark von der nackten menschlichen Gestalt in Anspruch genommen. Das monumen-

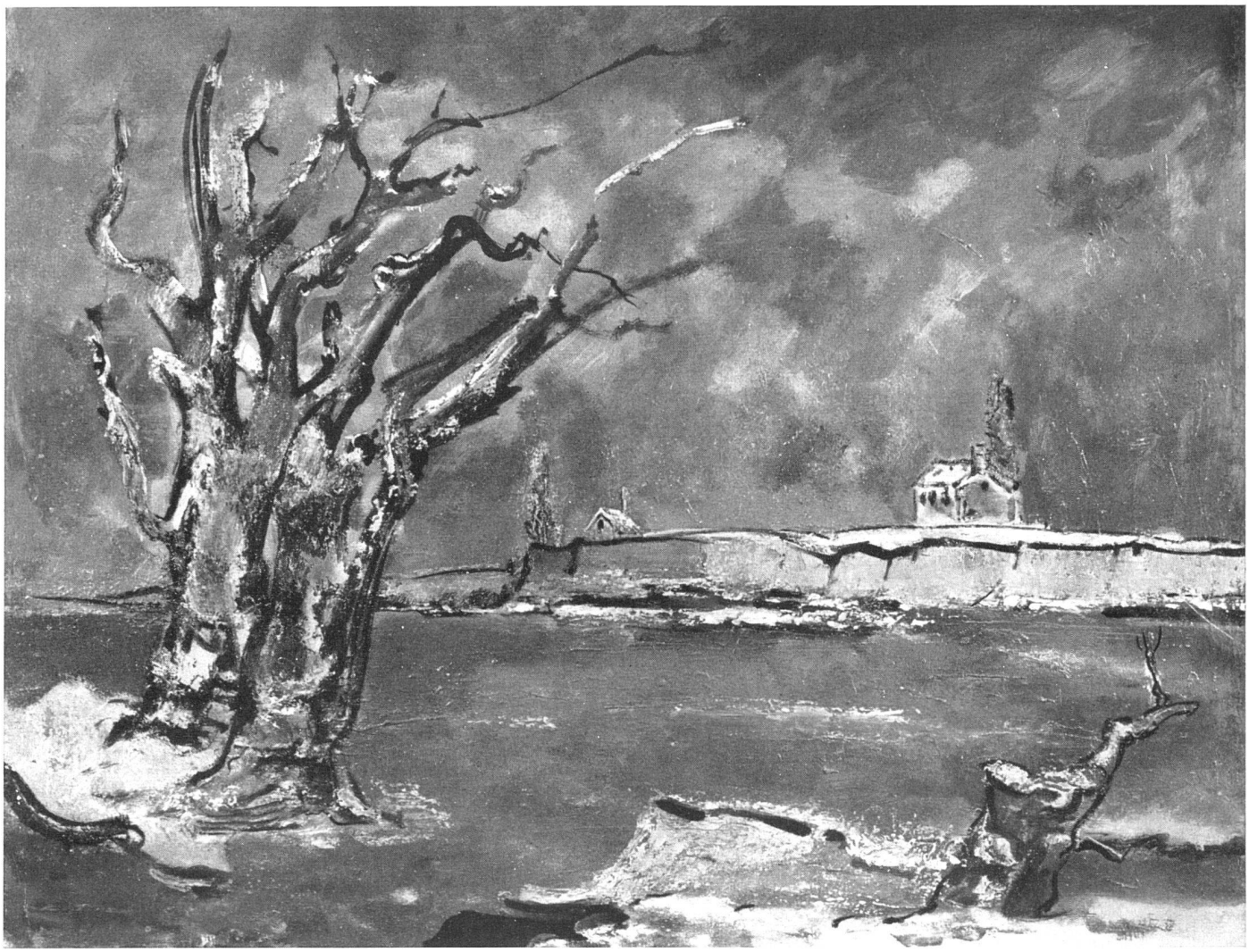

Photo: Colten, New York *Max Weber, Winterzwielicht, 1938. Santa Barbara Museum of Art / Crépuscule d'hiver / Winter Twilight*

tale Werk «Gesture» zeigt zwei Frauen, die eine bekleidet, in einer Gebirgslandschaft. Ihre Haltung, ihre gemessenen Bewegungen, bringen den Ernst ihres Gesprächs zum Ausdruck. Es folgt eine Reihe von Gruppen nackter weiblicher Gestalten: «Balcony», «Eight Figures», «Tranquillity» und «Beautification». Es sind großartige Gebäude von Frauenleibern, die durch die Mächtigkeit des Volumens, die Meisterschaft in der Gruppierung und Raumverteilung, den Reichtum an Bewegungsmotiven und die Kühnheit der Konzeption zu außerordentlicher Wirkung gebracht werden.

Mit der Rückkehr zur darstellenden Malerei erwacht auch Webers Interesse für die Landschaft und das Stillleben wieder. In beiden Gattungen ist der Einfluß Cézannes zu spüren, im Landschaftsbild nur allgemein in der Straffheit und Stabilität des Gesamtgefüges. Man hat Weber den besten Landschaftsmaler in Amerika und den besten Baummaler überhaupt genannt.

Um die Mitte der dreißiger Jahre nimmt Webers Kunst eine Wendung zu stärkerem Gefühlsgehalt und zu intensiverem Formausdruck. Das wird in zwei Stoffgebieten besonders deutlich: im jüdischen Milieu und in sozialen Sphären, denen er gegen Ende des Jahrzehnts sein Interesse widmet. In Gruppenbildern sehen wir diskutierende Schriftgelehrte, bald vor dem Tempel («Discourse»), bald im Studierzimmer («Discussing the Thora»), bald im Lehrhaus («Talmudists» und «Nightclass»). Es sind Gestalten von überscharfer, die Karikatur streifender Charakteristik; aber sie werden durch das Intime der Atmosphäre und den Humor, mit dem der Künstler sie geformt hat, in der suggestiven Sprache der Linie ganz ungemein lebendig. Eine Vision von

Max Weber, Flüchtlinge, 1939. Sammlung Roland E. Murdock, Wichita Art Museum / Fugitifs / Refugees *Photo: Colten, New York*

geheimnisvoller Magie ist der «Chassidic Dance» von 1940, wo sich das inbrünstige Gebet dieser von Verzücktheit ergriffenen Männer in wilden rhythmischen Tanzbewegungen äußert. Von bedrängender Gegenwart erzählt endlich das Bild «Refugees». Hier ergreift uns die gespenstische Größe der schwer beladenen, sich mühsam fortschleppenden und nur in suggestiver Andeutung gegebenen massigen Gestalten, deren Wirkung durch die dreifache Wiederholung noch gesteigert wird.

In Webers sozialen Bildern stellt er den Arbeiter in seinem täglichen Werk dar. So malt er «The Builder», den Maurer, wie er einen riesigen Block mit beiden Händen packt und in die Höhe hebt, die «Haulers», die Ziehleute, wie sie einen schweren Schrank transportieren, oder die «Toilers», wie sie mit verzerrten Gesichtern der steinernen Kolosse Herr zu werden suchen. Hier werden die Deformierungen zu einem Mittel, das Ungeheure des Kraftaufwandes glaubhaft zu machen. Da werden der gekrümmte Rücken des Ziehmanns zu einem Riesenbuckel, seine Hände zu Tatzen, die gespreizten Beine des Toilers zu einer überlang gestreckten Brücke.

Wie ein Symbol den Gehalt einer Vielheit von Erlebnissen und Aktionen zu einem Sinnbild zusammenfaßt, so formt Weber in den Werken seiner letzten Periode aus den Erinnerungsbildern einer Fülle von optischen Erfahrungen die wesentlichen Züge der ursprünglichen Objekte zu einer künstlerischen Neuschöpfung. Je abstrakter das Ausdrucksmittel ist, um so weiter ist der

Max Weber, Die Schwerarbeiter, 1942 / Les travailleurs / The Toilers

Kreis der möglichen Motive. So greift Weber zu den fundamentalen geometrischen Figuren, Dreiecken, Quadraten und Kreisen, und vor allem zu der vitalen Kraft der kalligraphischen Linie. Auch die Farbe bekommt jetzt einen neuen Charakter und eine neue Funktion. An die Stelle einer fein abgetönten, verhaltenen Koloristik treten kraftvoll leuchtende Farben in starken, aber immer ausgeglichenen Kontrasten. Am weitesten geht die Abstraktion in den der Musik gewidmeten Bildern; die Malerei gewinnt selbst etwas von Musikalität. In «Wind Orchestra» etwa berühren der straffe Rhythmus in der Anordnung der Figuren und die weithin schwingenden Kurven im Hintergrunde wie Musik.

Webers Weg war ein stetes Ringen und Kämpfen gegen Unverständnis, Gleichgültigkeit und Feindseligkeit. Nur ganz wenige Menschen von künstlerischem Spürsinn erkannten früh die große Gabe, die ihm verliehen war, so der feine amerikanische Maler Arthur B. Davis, der 1909 seine ersten Bilder kaufte, und der englische Kunstschriftsteller Roger Frey, der Webers 1913 in einer Londoner Ausstellung gezeigte Bilder als starke Schöpfungen modernen Kunstgeistes pries. Auch in dem Kritiker Henry McBride hatte er 1915 einen mutigen amerikanischen Vorkämpfer seiner Kunst gefunden. Aber erst nach weiteren fünfzehn Jahren hat die große retrospektive Ausstellung seines Werks im New Yorker Museum of Modern Art seinen künstlerischen Ruf endgültig begründet, und kürzlich widmete ihm das Whitney-Museum eine große repräsentative Ausstellung seines Lebenswerks, die ihn als den ersten amerikanischen Modernen enthüllte.