

Oskar Bättschmann Kunstismen

-Ismen

Im Jahr 1925 veröffentlichen El Lissitzky und Hans Arp im Verlag von Eugen Rentsch in Erlenbach-Zürich, München und Leipzig den originellen schmalen Band „Die Kunstismen 1924-1914“ (Abb. 1).¹ Am Anfang werden auf vier Druckseiten die Kunstismen mit Hilfe von Zitaten plakativ umschrieben. So heißt es zum Beispiel unter Bezugnahme auf Kasimir Malewitsch: „Die Mitternacht der Kunst schlägt. Die schönen Künste werden in Acht und Bann getan. Der Abgott-Künstler ist ein Vorurteil der Vergangenheit. Der Suprematismus presst die ganze Malerei in ein schwarzes Quadrat auf einer weißen Leinwand zusammen.“² Für den Expressionismus erfanden die Herausgeber eine gastronomische Umschreibung: „Aus Kubismus und Futurismus wurde der falsche Hase, das metaphysische deutsche Beefsteak, der Expressionismus gehackt.“³ Mit der „falsche Hase“ war in der Tat der deutsche Hackbraten gemeint, der aus Schweine- und Rindfleisch, Paniermehl, Brot und weiteren Zutaten hergestellt wird.

Auf diese Umschreibungen folgen illustrierte Seiten zu den Kunstismen von 1924 nach rückwärts bis 1914. Die 76 Illustrationen sind mit dem Künstlerverzeichnis so verschränkt, dass man von diesem auf die Seitenzahl verwiesen wird und auf den entsprechenden Kunstismus und von der Abbildungsnummer auf das Verzeichnis. El Lissitzky (1890-1941) und Hans Arp (1886-1966) haben sich selber den Richtungen „Proun“ und „Dada“ zugeordnet. Illustriert wird „Expressionismus“ auf den Seiten 46 und 47 mit je einem Werk von Marc Chagall, Paul Klee und Franz Marc aus den Jahren 1914 und 1915.

-Ismen sind nach dem Historiker Reinhart Koselleck „Bewegungsbegriffe“, welche die Richtung auf ein Ziel weisen, das in der Zukunft verwirklicht werden soll. Koselleck nannte als Beispiele Immanuel Kants „Republikanismus“, die Bewegung hin zur Idealverfassung einer Republik, oder Karl Marx' „Kommunismus“ als „die wirkliche Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt“.⁴ El Lissitzky und Hans Arp benannten selbstverständlich nicht ein zukünftiges Ziel für die Kunstismen. Vielmehr zeigen sie mit den unterschiedlichen oder disparaten Bewegungen zwischen 1924 und 1914 die Diversität des Kunstschaffens auf. Durch die Umkehrung der Chronologie wird das Argument dargestellt, dass es in den Kunstismen weder Entwicklung noch Fortschritt oder eine sonstwie folgerichtige Bezugnahme aufeinander gibt. Die Umkehrung der Chronologie führt aber nicht zum Versuch, Quellen oder Wurzeln der Bewegungen zu identifizieren. Im Abbildungsteil sind weder die älteste noch die neueste Bewegung an den Anfang gestellt, vielmehr folgt das Neueste – der „Kompressionismus“ – auf Seite 10 zwischen „Proun“ und „Merz“, sodass in der Anordnung die Gleichzeitigkeit aller

1 Kunstismen 1924-1914, hrsg. von El Lissitzky und Hans Arp, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig: E. Rentsch Verlag, 1925.

2 Kunstismen 1924-1914, p. IX.

3 Kunstismen 1924-1914, p. VIII.

4 Reinhard Koselleck, 'Neuzeit. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe' [1977], in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, (2) 1984, pp. 300-348, bes. pp. 339-348.

Abb. 1: El Lissitzky und Hans Arp (Hg.), *Kunstismen* 1924-1914, Erlenbach-Zürich u.a.: Rentsch Verlag, 1925, Einband.



Bewegungen aufgezeigt wird. Weit zurück liegen etwa die erfolgreiche Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst von Julius Meier-Graefe, seit 1904 immer wieder aufgelegt, wie auch die obskure Entwicklungsgeschichte der Stilarten des Berner Privatdozenten Berthold Haendcke von 1913 oder die bekannteste Entwicklungsgeschichte, Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* von 1915.⁵

Expressionismus contra Impressionismus

In der Mikrogeschichte der Kunst wird vorwiegend mit Entgegensetzungen gearbeitet, die mit Abwertungen, Nationalismen und überzeitlichem Anspruch verknüpft werden. Die Beschäftigung der deutschsprachigen Kunstliteratur im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts mit der neuen künstlerischen Produktion, die unter „Expressionismus“ gefasst wurde, liefert dazu sowohl exzellente wie betrübliche Beispiele. Die neue Richtung, die nur diffus umschrieben werden konnte, wurde vor allem als Gegensatz propagiert zum „Impressionismus“, der dazu eine mehr oder weniger verächtliche Abwertung verpasst erhielt. Diese war allerdings schon längere Zeit und von verschiedenen Seiten vorbereitet.

Émile Zola kritisierte in seinem letzten Salon von 1896 die epigonale Fortsetzung des Impressionismus.⁶ 1897 feierte der junge Heinrich Wölfflin in seiner Festrede zum 70. Geburtstag von Arnold Böcklin dessen Kunst als „Negation des sogenannten Impressionismus“.⁷ Wassily Kandinsky notierte zwischen 1909 und 1911 zu „Konstruktion in der Kunst“, man sei heute „in der traurigen und glücklichen Lage“ davon sprechen zu müssen – traurig, weil Selbstverständliches erklärt werden müsse, glücklich, weil man „vom Bewussten in der Kunst“ zu sprechen habe –, die vom Impressionismus „in den Ozean des Unbewussten“ geschleudert worden sei.⁸

1914 verlegte Reinhard Piper in München das Buch „Der Expressionismus“ (Abb. 2) des Kunst- und Theaterkritikers Paul Fechter (1880-1958), das als erster Versuch einer umfangreicheren Darstellung dieses -ismus gelten kann.⁹ Fechter beschrieb zunächst die „impressionistische Situation“ als „Abschluss eines Prozesses“, näm-

5 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 Bde., Stuttgart: J. Hoffmann, 1904; Berthold Haendcke, *Entwicklungsgeschichte der Stilarten*, Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1913; Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: F. Bruckmann, 1915.

6 Emile Zola, „Peinture“ [1896], in: Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, Paris: Gallimard, 1991, pp. 467-474.

7 Heinrich Wölfflin, „Arnold Böcklin“ [1897], in: Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften (1886-1933)*, hg. von Joseph Gantner, Basel: Schwabe, 1946, pp. 109-118, Zitat p. 110.

8 Wassily Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916*, hg. von Helmut Friedel, München u.a.: Prestel, 2007, p. 349.

9 Paul Fechter, *Der Expressionismus*, München: R. Piper, 1914; die zweite Auflage erschien im gleichen Jahr, die dritte 1919, und 1920 wurde das 5. bis 9. Tausend gedruckt. – Zu Paul Fechter vgl. Andreas Zeisig, *Revision der Kunstbetrachtung. Paul Fechter und die Kunstkritik der Presse im Nationalsozialismus*, in: *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*. Theorien, Methoden, Praktiken, hrsg. von Ruth Heftrig, Olaf Peters, Barbara Schellewald, Berlin: Akademie Verlag, 2008, pp. 171-188. – Vgl. die Dokumentation: *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carlo Washton-Wong, New York u.a.: G.K. Hall, 1992.

lich als Ablösung des „metaphysisch gerichteten Weltgefühls“ nach der Gotik durch die „Hingebung an das Diesseits“.¹⁰ Neben frühen Gegenbewegungen zum Impressionismus werden auch spätere wie Expressionismus, Kubismus und Futurismus identifiziert. Dem Expressionismus wird die Erkenntnis zugeschrieben, dass die Kunst auf „einer bestimmten seelischen Disposition, einem Wollen oder vielmehr einem Müssen und einer Notwendigkeit“ beruhe und ihr Sinn der sei, „einem Gefühl, das die menschliche Existenz in der Welt auslöst, konzentrierten, unbegrifflich direkten und nur auf diesem Wege möglichen Ausdruck zu geben.“¹¹ Fechter suchte zwischen „intensivem und extensivem Expressionismus“ zu unterscheiden und dem ersteren Kandinsky zuzuordnen, dem letzteren Pechstein, wobei Dresden den Ruhm für sich in Anspruch nehmen dürfe, durch Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff „die Vaterstadt des Expressionismus“ zu sein.¹² Der erstaunliche Erfolg dieser Künstlergruppe wurde von Wolfgang Henze analysiert.¹³

Ein neuer -ismus war Fechter nicht genug. Er meinte, im Expressionismus sei der gleiche überzeitliche Trieb am Werk, der „in der germanischen Welt von je wirksam gewesen ist“, oder es sei das Fortleben „der alten gotischen Seele“ und des „uralten metaphysischen Bedürfnisses der Deutschen.“¹⁴ Und schließlich soll der schicksalshafte Expressionismus „im Grunde nur das Freiwerden der eigentlich seelisch-geistigen Energien von den Klammern eines einseitig

¹⁰ Fechter 1914, pp. 3-10, als Gewährsmann wird Wilhelm Worringer zitiert.

¹¹ Fechter 1914, p. 21.

¹² Fechter 1914, pp. 27-28.

¹³ Wolfgang Henze, „Das Phänomen „Brücke““, in: Grammatik der Kunstgeschichte. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hg. Hubert Locher und Peter J. Schneemann, Zürich/Emsdetten/Berlin: Edition Imorde, 2008, pp. 263-271. – Vgl. auch Ludwig Justi, Neue Kunst. Ein Führer zu den Gemälden der sogenannten Expressionisten in der National-Galerie, Berlin: J. Bard, 1921.

¹⁴ Fechter 1914, pp. 28-29.



Abb. 2: Paul Fechter, Der Expressionismus, München: R. Piper, 1914, Einband mit Zeichnung von Max Pechstein.

primitiven Intellektualismus“ sein.¹⁵ Unter Verweis auf Wilhelm Worringer verknüpfte Fechter das „Metaphysische“ mit dem „Germanischen“.¹⁶ Derartige Verbindungen haben Lissitzky und Arp 1925 als „falschen Hasen“ bezeichnet.

Hermann Bahr (1863-1934) lobte in seinem Buch „Expressionismus“, das 1916 im Delphin-Verlag in München erschien, den ebenfalls aus Linz stammenden Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl für zwei Großtaten.¹⁷ Erstens habe er die Macht von Gottfried Semper gebrochen, dem „das Kunstwerk ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik“ gewesen sei, und wieder den Unterschied „zwischen Kunst und Handwerk“ gelehrt.¹⁸ Zweitens habe Riegl erkannt, dass es in der Geschichte keinen „Verfall“ und in „der Entwicklung nicht bloß keinen Rückschritt, sondern auch keinen Haltpunkt“ gebe.¹⁹

Neben Riegl bezog sich Bahr auch auf Sir Francis Galtons Buch „Inquiries into Human Faculty and its Development“ von 1883, und besonders auf dessen These vom „inneren Sehen“, woraus Bahr dann den Gegensatz postulierte zwischen „Augen des Geistes“ und „Augen des Leibes“.²⁰ Diesen sei die klassische Kunst zugeordnet und auch ihr „letztes Wort“, der Impressionismus. Dann handelte Bahr blindlings der eben gerühmten Behauptung Riegls zuwider, indem er „Impressionismus“ und Dekadenz in eins brachte: „Impressionismus, das ist der Abfall des Menschen vom Geiste, Impressionist ist der zum Grammophon der äußeren Welt erniedrigte Mensch.“²¹ Bahr vermeinte, es gehe jetzt um die Auferstehung des Menschen, der seine Seele verloren habe im „Kampf mit der Maschine“.

Der Gegensatz liegt nun nach dieser Vorbereitung auf der Hand: „Aber der Expressionist reißt den Mund der Menschheit wieder auf, sie hat lange genug nur immer gehorcht und dazu geschwiegen, jetzt will sie wieder des Geistes Antwort sagen.“²² Dass der Expressionismus „berserkerhaft verfahren“, ja „barbarisch“ sei, gesteht Bahr zu, doch billigt er es als Mobilisierung einer „letzten Kraft“.²³ In Fechtters Eintreten für den Expressionismus prägte sich 1914 der germanische obsessive Anspruch auf Metaphysisches aus. Bahrs Wertung des „Impressionismus“ von 1916 zielte weniger auf die Richtung der Malerei, die sich erstmals 1874 in Paris gezeigt hatte, als auf die Kunst des Kriegsgegners Frankreich.

Die feindliche Einstellung gegenüber der französischen Kunst hatte sich schon vor dem Krieg gegenüber der Tätigkeit Hugo von Tschudis in Berlin und 1911 in Carl Vinnens (1863-1922) Sammelpublikation „Ein Protest deutscher Künstler“ manifestiert, war aber auch mit „Im Kampf um die Kunst“ im gleichen Jahr entschieden zurückgewiesen worden.²⁴ Vergeblich hatte sich Karl Scheffler 1907 gegen die deutsche Ablehnung des Impressionismus als französischer Kunst gewandt.²⁵ Während des Krieges verstärkte sich die Ablehnung.

Der am 18. Oktober 1917 in Leipzig gegründete „Bund der Freunde deutscher Kunst“ nahm sich zum Ziel, „ausschließlich rein deutscher und abgeklärter Kunst zu dienen“ und „allen ungunstigen Erscheinungen unseres Kunstlebens nachdrucksvollst entgegenzutreten“ um zu erwirken, „dass an Stelle der Verhimmelung fremder Kunst die Würdigung deutscher Kunst und Künstler tritt.“²⁶

¹⁵ Fechter 1914, p. 29.
¹⁶ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper, 1911.
¹⁷ Hermann Bahr, *Expressionismus*, München: Delphin-Verlag, 1916. – Vgl. zum Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr das entsprechende Forschungsprojekt an der Universität Wien (Website des Bahr-Projekts). – Vgl. die jüngste Literatur zum deutschen Expressionismus: *New Perspectives on Brücke expressionism: bridging history*, hrsg. von Christian Weikop, Farnham [u.a.]: Ashgate, 2011; *German Expressionism: Art and Society*, Katalog der Ausstellung im Palazzo Grassi Venedig 1997, hrsg. von Stephanie Barron und Wolf-Dieter Dube, Mailand: Bompiani, 1997.
¹⁸ Bahr 1916, pp. 77-78.
¹⁹ Bahr 1916, pp. 79-81.
²⁰ Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, [s.l.]: J. M. Dent, 1883.
²¹ Bahr 1916, p. 124.
²² Bahr 1916, pp. 122, 125.
²³ Bahr 1916, p. 127-129; vgl. die scharfe Kritik an Bahrs Buch von Karl Scheffler, „Neue Bücher“, in: *Kunst und Künstler*, 15, 1917, pp. 145-154.
²⁴ Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Katalog der Ausstellung in Berlin 1996/97, hg. von J.G. von Hohenzollern, München: Prestel, 1996. Ein Protest deutscher Künstler, Einleitung von Carl Vinnen, Jena: E. Diederichs, 1911. *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“*, München: R. Piper, 1911.
²⁵ Karl Scheffler, *Der Deutsche und seine Kunst*, München: Piper, 1907; vgl. auch Julius Meier-Graefe, *Impressionisten. Guys – Manet – van Gogh – Pissarro – Cézanne*, München u. Leipzig: Piper, 1907.
²⁶ Die Zitate aus dem Rundschreiben stammen aus der Kritik von Emil Waldmann, in: *Kunst und Künstler*, 16, 1918, p. 157.

Engelsgleicher Expressionismus

Ein Jahr nachdem Herwarth Walden (1879-1941) den Ersten Deutschen Herbstsalon in seiner Galerie in Berlin mit Hilfe von August Macke organisiert hatte, zeigte er 1914 die Ausstellung „Deutsche Expressionisten“, an deren Eröffnung Adolf Behne die Ansprache hielt. Behne hielt fest, die Impressionisten hätten sich begnügt mit der Oberfläche und der Erscheinung, während die Expressionisten nach der spirituellen Quintessenz streben würden.²⁷ 1919 ging Walden in seiner Broschüre „Die neue Malerei“ von der Opposition der beiden Kunstströmungen aus, wollte aber in den zurückliegenden sechzigtausend Jahren einen ständigen Wechsel von Impressionismus und Expressionismus festgestellt haben. Apodiktisch verkündete Walden: „Kunst hat keine Entwicklung, Kunst wird nicht gemacht, Kunst wird nicht einmal geschaffen. Kunst schafft. Der Künstler ist nicht ihr Herrscher, er ist ihr Diener.“²⁸ Unter „die entscheidenden und führenden Künstler des Expressionismus“ zählte Walden Kandinsky, Chagall, Marc, Léger, Gleizes, Metzinger, Boccioni, Carrà, Severini, Picabia, Delaunay, Klee, Jacoba van Heemskerck, Campendonk, Bauer, Muche, Molzahn, Nell Walden, Itten, Stuckenberg, Topp, Baumann, Filla, Kubin, Maria Uhden, Schwitters, Archipenko, Wauer, Herzog.²⁹ Es sind die Künstler, die Walden in sein großes Buch „Expressionismus. Die Kunstwende von 1918“ aufgenommen hatte.³⁰

In Waldens Verlag „Der Sturm“ publizierte Rudolf Blümner (1871-1945), Schauspieler und Schriftsteller, 1921 eine Broschüre unter dem Titel „Der Geist des Kubismus und die Kunst“. Er erklärte im entsprechenden Kapitel kurz und bündig „Expressionismus ist Weltanschauung, Impressionismus ist Mode“.³¹ Es ging Blümner weniger um Frankreich oder Deutschland als um den europäischen Expressionismus, „diese reine, diese geistige Kunst“, die nicht darstellend ist. Dazu berief sich Blümner auch auf Thomas von Aquins Unterscheidung zwischen „species impressa“ und „species expressa“. Blümner zitiert mit offensichtlicher Freude: „Die species impressa (der Impressionismus) ist Sache der sündigen Menschen, die species expressa (der Expressionismus) ist Sache der Engel und der vom Körper befreiten Seelen.“³² Entsprechend wird unterschieden zwischen „entscheidenden Künstlern des europäischen Expressionismus“ (es sind die Waldenschen Künstler) und ihren Epigonen und Eklektikern, „also Impressionisten, die sich expressionistisch gebärden.“³³

Europa – USA

1924 erschien in New York „The New Vision in the German Arts“ von Herman George Scheffauer (1878-1927), dem Schriftsteller und Übersetzer, der 1910 von Kalifornien nach Deutschland gekommen war.³⁴ Im ersten Kapitel „The essence of Expressionism“, werden nahezu alle jüngeren Stellungnahmen zur Diskussion der Definition von „Expressionismus“ herangezogen. Die Quintessenz ist die folgende: „Even in Germany, the very country in which it [Expressionism] took its rise and where it was built into a system, a method, a cult and even a Weltanschauung, there is, despite the German gifts for categories, no accepted definition.“³⁵ Scheffauer improvisiert dann eine Umschreibung mit „direct action in art – the forthright naked impulse, delivered without intermediaries, straight from the imagination to the outer world –

27 Vgl. Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin: Der Sturm, 1913; Adolf Behne, „Deutsche Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung“, in: Der Sturm, 5, Nrn. 17-18, pp. 114-115.

28 Herwarth Walden, Die neue Malerei, Berlin: Verlag der Sturm, 1919, p. 6.

29 Walden 1919, p. 30.

30 Herwarth Walden, Expressionismus. Die Kunstwende, Berlin: Verlag Der Sturm, 1918.

31 Rudolf Blümner, Der Geist des Kubismus und die Kunst, Berlin: Verlag Der Sturm, 1921, p. 65.

32 Blümner 1921, p. 66.

33 Blümner 1921, pp. 66-67. Genannt werden u.a. Grosz, Lehbruck „und viele hundert andere“, daneben auch Dichter wie Hasenclever, Werfel, Becher, G. Kaiser, Sternheim, Edschmid. Nach Eckart von Sydow (1885-1942), Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, Berlin: Furche-Verlag, 1920, p. 11, ist der Wandel vom Impressionismus zum Expressionismus „eine logische Folgerung des radikal individualistischen Lebensprinzips.“ Er eruierte einen doppelten Ursprung des deutschen Expressionismus im Individualismus des Auslandes – van Gogh und Edvard Munch – und des Inlandes: „Beide Strömungen – des Auslands und Inlands – verschmelzen nun in eins; und ihr Resultat ist der deutsche Expressionismus, hervorgegangen aus fremdländischem Einfluss und einheimischer Dialektik des Lebensprinzips.“

34 Zu Scheffauer (1878-1927), der heute kaum mehr bekannt ist, siehe OAC (Online Archive of California: Herman George Scheffauer Photograph Album).

35 Herman George Scheffauer, The New Vision in the German Arts, New York: B.W. Huebsch, 1924, pp. 1-41.

36 Scheffauer 1924, p. 18.

37 Scheffauer 1924, pp. 18-19.

38 Scheffauer 1924, p. 37.

39 Scheffauer 1924, p. 39-41.

40 German Painting and Sculpture. Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 13. März bis 26. April 1931 [Hrsg. von Alfred H. Barr Jr.], New York: Museum of Modern Art, 1931, p. 7.

like a child from the womb.“³⁶ Doch wen zählte Scheffauer zu den Expressionisten? Die folgenden Namen von Malern, Bildhauern, Architekten und einem Musiker tauchen auf: Max Pechstein, Franz Marc, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Alexander Archipenko, Heinrich Campendonk, Paul Klee, Rudolf Bauer, César Klein, Lyonel Feininger, Willy Jaeckel, Bruno Krauskopf, Erich Waske, Erich Heckel, George Grosz, Edwin Ebertz, Franz Heckendorf, Karl Schmidt-Rottluff, Edwin Scharff, Oswald Herzog, Rudolf Belling, Wilhelm Lehmbruck, Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Hans Poelzig, die Brüder Wassili und Hans Luckhardt, Hermann Finsterlin, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright, Arnold Schönberg. Es folgen Herwarth Walden und einige Namen von Schriftstellern. Doch dann erklärt Scheffauer, dass „the expressionistic formula“ in vielen Zeiten vorkommen kann, zum Beispiel in Zeichnungen Albrecht Dürers oder in den Visionen von Matthias Grünewald oder bei Hercules Seghers, „a forerunner of expressionistic visualization.“ Ferner: „In William Blake the expressionistic inspiration and aspiration are clearly visible als well as in such moderns as the French Cézanne, the Swiss Hodler and the Norwegian Munch.“³⁷

Für die USA sah Scheffauer den großen Nutzen des Expressionismus durch dessen Befreiung von tradierten versteinerten Formen, selbst wenn diese Befreiung teilweise destruktiv war. Eine solche Befreiung der Kunst sei in Amerika notwendig, da sie aus allen europäischen Traditionen zusammengesetzt sei: „The Classic shackles of Greece and Rome, the seductive poison of Paris, the sentimental hollowness and literary artificiality of the British Academy and the Neo-classic of pre-Raphaelite tradition, have been accepted by us humbly and unquestioningly.“³⁸ Dagegen könne der Expressionismus die Lektion einer „spiritual-aesthetic contemplation“ erteilen und den Künstlern neuen Mut und Freiheit der Kreativität geben. Schließlich meint Scheffauer, dass Reichtum und Materialismus sich fatal auf den Geist der Sieger des Ersten Weltkriegs auswirke, und er empfiehlt stattdessen: „To learn from the vanquished would signify for us a new departure, a breaking-down of the bondage called Paris and Rome.“³⁹

German Painting and Sculpture im MoMA, New York 1931

Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), Direktor des 1929 gegründeten Museum of Modern Art in New York, und exzellenter Kenner der neueren europäischen Kunst, organisierte 1931 die Ausstellung „German Painting and Sculpture“. In der Einleitung zum Katalog erinnerte Barr an die Präsenz deutscher Künstler in den USA seit der Armory Show von 1913, in der vor allem Franz Marc und Wilhelm Lehmbruck bewundert worden seien. Dann forderte Barr die Leser auf, zu realisieren, dass deutsche Kunst wesentlich verschieden sei, sowohl von der französischen wie der amerikanischen. Die Begründung lautet: „Most German artists are romantic, they seem to be less interested in form and style as ends in themselves and more in feeling, in emotional values and even in moral, religious, social and philosophical considerations.“⁴⁰

Barr ließ seine Ausstellung beginnen mit der Periode, „which may be called for the sake of convenience expressionist“. Der Gegensatz zwischen Impressionisten und Expressionisten wird von ihm sehr zurückhaltend ausgeführt und vor allem nicht nationalistisch eingesetzt: „The impressionists, such as the Frenchman, Monet, or the German, Liebermann, painted, theoretically at least, the momentary impres-

sion of the outside world [...]. The expressionist in contrast looked within, not out for inspiration and often for subject matter, depending more upon his inner eye, because he wished to create a new vision rather than to record the familiar world [...].⁴¹ Als die zwei „general sources“ des Expressionismus nannte Barr „primitive art“ und dann „the Dutchman, van Gogh, the Frenchmen, Cézanne and Gauguin, the Swiss, Ferdinand Hodler, and the Norwegian, Edvard Munch.“⁴² Von den Malern und Bildhauern, die Barr in die Ausstellung einbezog, notierte er umsichtig den Sammlungsbestand in den deutschen Museen. Zugleich zeigte er sich außerordentlich beeindruckt von der Aufgeschlossenheit der Museen, selbst von kleineren, in Deutschland gegenüber der zeitgenössischen Kunst: „Most surprising to the student of modern art is the alert attitude of German museums toward modern art.“⁴³ Das war erkennbar auch pro domo, für die im Entstehen begriffene Sammlung des Museum of Modern Art, gesprochen. Mit einer Liste von über 50 Museen, die im Besitz von einem oder mehreren Werken der von Barr ausgestellten Künstler waren, bestätigte Barr das außerordentliche Interesse der Museumsleiter an der aktuellen Produktion. Zudem nannte er für einige Museen

41 Barr 1931, p. 9.

42 Barr 1931, p. 9.

43 Barr 1931, p. 15.



KIRCHNER 38
 STREET SCENE (1913). Oil on canvas, 46 1/2 x 38 1/2 inches
 Collection the National Gallery, Berlin

Abb. 3: German Painting and Sculpture. Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1931, Abb. 38: Ernst Ludwig Kirchner.

44 Barr 1931, p. 15-16.

45 Kunst in Deutschland 1905-1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais. Dokumentation, hrsg. Von Annegret Händl und Jörn Grabowski, Berlin: Staatliche Museen, 1992, Nr. 202, pp. 126-127.

46 Cubism and Abstract Art. Katalog der Ausstellung 1936 im MoMA, New York, ed. Alfred H. Barr, New York: MoMA, 1936.

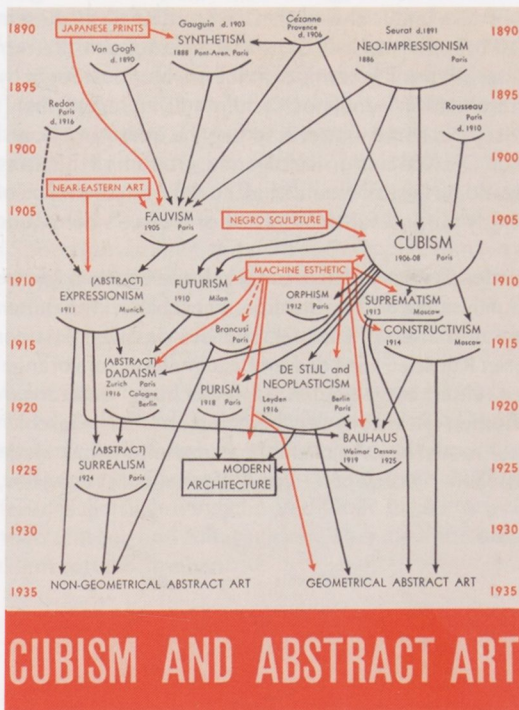
die Anzahl von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts: Dresden (über 700), Hamburg (1577), Essen (774). Berlin und München wurden hervorgehoben aufgrund ihrer separaten Museen, die der Kunst seit dem Impressionismus gewidmet sind.⁴⁴

Im Katalog wurden 50 der ausgestellten Werke ganzseitig reproduziert. Von Kirchner bildete Barr „Modern Bohemia“ aus dem Folkwang Museum Essen und „Street Scene“ (Abb. 3) aus der Nationalgalerie Berlin ab. Es handelt sich um das Werk „Rosa Straße mit Auto“ von 1913, das von 1920 bis 1933 im Kronprinzenpalais in Berlin ausgestellt war, dann aus der Schausammlung entfernt wurde. 1937 beschlagnahmt und in die Ausstellung „Entartete Kunst“ einbezogen, wurde das Gemälde 1938 als „international verwertbar“ eingestuft und bildet seither Teil der Sammlung des MoMA in New York.⁴⁵

Das astrologische Diagramm der -Ismen

1936 organisierte Alfred H. Barr Jr. im MoMA die Ausstellung „Cubism and Abstract Art“, durchaus im Bewusstsein, dass in Deutschland die Verfolgung aller Künste durch die Nationalsozialisten längst im Gange war.⁴⁶ Für den Schutzumschlag des Katalogs erarbeitete Barr ein Diagramm, das die Herlei-

Abb. 4: Alfred H. Barr, Cubism and Abstract Art, Diagramm, Umschlag des Katalogs, New York: MoMA, 1936.



OSKAR BÄTSCHEMANN

tung der zwei Richtungen der abstrakten Kunst, der geometrischen und der nicht-geometrischen (Abb. 4), zeigen sollte. Dieses Diagramm ist heute unter den vielen grafischen Darstellungen einer geschichtlichen Abfolge das bei weitem berühmteste und am meisten kommentierte.⁴⁷ Barrs Diagramm stellt den äußersten Gegensatz zu Lissitzkys und Arps „Kunstismen 1924-1914“ dar, mehr noch, es ist eine perfekte grafische Darstellung des Konzepts „Einfluss“.

Das Diagramm wird links und rechts begrenzt durch chronologische Kolonnen, die von 1890 nach 1935 hinab führen. Auf die oberste Zeitebene von 1890 sind von links nach rechts aufgereiht „Japanese prints, van Gogh, Gauguin, Synthetism, Cézanne, Seurat, Neo-Impressionism“.⁴⁸ Von diesen vier obersten Positionen beziehungsweise von den unter ihnen angebrachten kreisbogenförmigen Klammern fallen Vektoren senkrecht und schräg nach unten und kreieren neue Kunstismen wie „Fauvism“ oder „Cubism“ in Verbindung mit „Near Eastern Art“ oder „Negro Sculpture“, die in roter Farbe gedruckt sind. Im Jahrfünft von 1910 bis 1915 stehen so nebeneinander „[Abstract] Expressionism, Futurism, Orphism, Suprematism, Constructivism“. Durch weitere Vektoren, die wieder nach unten fallen oder schräg über die Seite kreuzen, werden neue -ismen, eine Schule wie das Bauhaus oder eine Bewegung wie „Modern Architecture“ hervorgebracht. Für das jüngste Jahr 1935 ergibt sich die Opposition von „Non-Geometrical Abstract Art“ und „Geometrical Abstract Art“.

Wie gesagt, dies ist eine perfekte Darstellung des Konzepts „Einfluss“, auf den Barr auch in der Einleitung wiederholt rekurriert. Davon sei nur ein Beispiel zitiert: „Cézanne influenced the pioneers of Cubism both through his art and his theory“.⁴⁹ Nun überträgt aber dieses Konzept die ursprünglich astrologische Annahme des influxus stellarum, der Macht der Gestirne auf die ihnen unterworfenen Menschen, auf geschichtliche Vorgänge.⁵⁰ In fast allen Fällen wird das Konzept gedankenlos verwendet für jeglichen Befund auf irgendwelchen „Zusammenhang“ zwischen älteren und jüngeren Künstlern und Richtungen. Die beste Kritik an diesem Konzept legte Michael Baxandall 1985 auf wenigen Seiten in seinem Buch „Patterns of Intention“ vor.⁵¹ Er behauptete: „To think in terms of influence blunts thought by impoverishing the means of differentiation“, und, noch schlimmer, zu sagen „that [the artist] X influenced [the artist] Y in some matter is to beg the question of cause without quite appearing to do so.“ Die Konklusion ist folgende: „To sum all this up as Cézanne influencing Picasso would be false: it would blur the differences in type of reference, and it would take actively purposeful element out of Picasso's behaviour to Cézanne.“⁵²

Die Vorgänge werden bei Baxandall in umgekehrter Chronologie begriffen und der differenzierten Analyse zugeführt: Statt der pauschalen Annahmen des Ausübens von Macht durch den älteren Künstler und des passiven Erleidens von Einfluss durch den jüngeren Künstler, wird dessen Bezugnahme auf vorangehende Künstler oder Richtungen einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Ein weiterer Schritt zur kritischen Revision der kunsthistorischen Geschichtskonstruktion wäre die erneute, modernisierte Aufnahme des alten und klugen rhetorischen und humanistischen Konzepts von „imitatio, aemulatio, superatio“.⁵³

47 *Inventing Abstraction. How a Radical Idea changed Modern Art*, ed. Leah Dickerman, New York: The Museum of Modern Art, 2012, pp. 358-363. – Für diese Ausstellung entwickelte die Kuratorin, Leah Dickerman, ein Gegen-Diagramm, vgl. dazu Oskar Bättschmann, Review ‚Inventing Abstraction‘, in: *Kunstchronik*, 66, 2013, pp. 299-304.

48 Diese Künstler waren die Protagonisten der Ausstellung 1929 im MoMA: *The Museum of Modern Art First Loan Exhibition New York, November 1929: Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*.

49 *Cubism and Abstract Art*, p. 26.

50 R. Specht, Art. ‚Einfluss‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt: WBG, 1972, Sp. 395-396; Claire Farago, ‚Influence‘, in: *Mythen der Kunstwissenschaft*, hg. von Tristan Weddigen, in: *Kritische Berichte*, 35, 2007, Heft 3, pp. 58-60.

51 Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London: Yale University Press, 1985, pp. 58-62; vgl. die deutsche Ausgabe *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin: Reimer, 1990, pp. 102-105.

52 Baxandall, *Patterns of Intention*, pp. 59, 61.

53 *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, hg. von Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler, Fabian Jonietz, Berlin: de Gruyter, 2011.