

*Niemand hat gesehn, daß hier, wo so viel
gedacht wird, die Kraft der Nation je
gesammelt worden wäre, um Erkenntnisse
zur Tat zu machen.*

(Heinrich Mann, *Geist und Tat*, 1910)

*Ihr meine Revolte-Schreie, ha –
ihr sollt die Welt aufrütteln!*

(L. Meidner, 1918)

Geschichte, sagte Jacob Burckhardt
einmal, sei das, was eine Zeit an einer
anderen interessiert. Dies gilt für die
Wirkung und das Erleben historischer und
künstlerischer Phänomene gestern wie
heute, für die Kunstrevolution des
Expressionismus und ihre Vor-Bilder wie
auch für jüngere Künstler, jüngere Kunst
und heutige Historiker.

Geschichtsschreibung, auch der Kunst, ist
– wie alle Erkenntnisversuche – niemals
„objektiv“, sondern immer interessen-
abhängig, ja interessenbedingt. Dies ist
nicht erst seit Habermas bewußt,
sondern seit Nietzsches umfassender
Skepsis gegenüber Erkenntnis und
Historie. Nietzsche wollte sie ersetzt
wissen durch eine „Perspektivenlehre der
Affekte“, eine Formulierung, die schon
Alfred Adlers System einer sozial
orientierten Individualpsychologie vorweg-
nimmt. Die Historie sah Nietzsche primär
als „dem Leidenden und der Befreiung
Bedürftigen“ gehörend. Nicht allein damit
wurde Nietzsche dem Expressionismus
wichtig; auch mit seiner fundamentalen
Kritik der Gründerzeit-Ideologie und des
Kaiserreiches, also mit seiner „Umwertung
aller Werte“ und mit der Idee der
Erneuerung des Menschen, die er in die
Chiffre vom „Übermensch“ – im Gegen-
satz zum Untertanen – kleidete. Es ist
nicht seine Schuld, daß diese, ein

geistiges und moralisches Wachsen
bezeichnende Chiffre von den Macht-
habern des 3. Reiches nazifiziert wurde.

Nietzsche unterschied hinsichtlich der
Entstehung von Kunst zwischen der, die
aus dem Überfluß und der Bejahung der
Welt erwächst, und der, die aus dem
Mangel und dem Leiden an der Welt
entsteht. Ferner unterschied er zwischen
monologischer Kunst und Kunst vor
Zeugen (Fröhliche Wissenschaft, 1882);
erstere beruht auf dem Vergessen der
Welt und der Leiden, letztere sieht von
vornherein mit dem „Auge des Zeugen“,
richtet sich also unmittelbar an den
Rezipienten. Ein großer Teil der
expressionistischen Kunst ist in diesem
Sinne Kunst vor Zeugen: sie will den
Mitmenschen ergreifen – seelisch und
geistig, fühlend-bewußt – sie sucht den
Hörer, den Leser, den Betrachter, will ihn
affizieren, ja ändern und erneuern, im
Drama, im Pamphlet, aber auch und
gerade im „sprechenden“ Bildnis des
Künstlers, des Freundes, des Gefährten,
so daß das Porträt im Expressionismus
pathetische Gesten und deklamatorischen
Ausdruck sucht. „Der Blick auf den
Bürger“ ist der Titel eines Selbstbildnisses
von Hans Richter von 1916 (Abb. 25)¹.
Deshalb auch ist die Zahl der Manifeste
und Flugschriften so groß im
Expressionismus², und die öffentlichen

Lesungen und Debatten werden neben den vielen Zeitschriften ein weiteres Medium der Vermittlung von Ideen und künstlerischen Realisationen. Die spektakulären Lesungen von Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler bis hin zu Majakowskis Auftritten in den Fabriken sind bekannt.

In dem mannigfaltigen Panorama der Kunstrevolution des Expressionismus mit seinen verschiedenen Genese-Phasen, seinen Strömungen, Tendenzen und Entwicklungen vor, während und nach dem 1. Weltkrieg bildet das Porträt ein interessantes Feld. Es schließt die Werke von Kokoschka, Max Beckmann, Kirchner, Egon Schiele u. a. ein. Hier soll lediglich eine Facette betrachtet werden, freilich eine für die politisch und künstlerisch fruchtbaren Erneuerungsbewegungen, für das Verhältnis von Literatur zu bildender Kunst und für das beider zur Idee der Umgestaltung des Menschen und der Gesellschaft signifikante – nämlich das expressionistische Bildnis im Rahmen des *Aktivismus*.

Aktivismus

Definition: Ein Werk expressionistischer Kunst unterscheidet sich von einem klassizistischen und realistischen durch die Gestaltungsprinzipien und durch eine visionär ekstatische Haltung. Erst die

Konkretion mittels unruhiger, hartkantig-kubischer und splitterhaft kristalliner Formen, die zum Teil selbst entwickelt, zum Teil vom Kubismus oder Futurismus entlehnt sind, liefert das Kriterium für expressionistischen Stil im Unterschied zur naturalistischen oder realistischen Darstellung in getreuen bzw. typisierend vereinfachenden Formen. Die Unruhe der Formen soll die seelische und geistige Unruhe veranschaulichen. Ludwig Meidner hat dies in seinen „Sehnsüchten eines Malers“ großartig beschrieben. Der Einfluß der Kunst und des Lebens V. van Goghs, den zu untersuchen sich einmal lohnte, ist ein zentraler³. Diese schöpferische Unruhe des Expressionismus kann unter den Begriff der *emotion* im Sinne von Veränderung gebracht werden, im Gegensatz zur Haltung der *reason* im Sinne von Bewahrung des Tradierten. Wie J. G. van Gelder und Schmoll gen. Eisenwerth betonten, ist erstere meist anti-klassizistisch, letztere eine klassizistische Haltung, die überwiegend mit autoritären Strukturen einhergeht. Diese Unterscheidung hat Nietzsche schon 1882 in der „Fröhlichen Wissenschaft“ vorweggenommen, indem er als Alternative für die künstlerischen Motivationen Ruhe und Unruhe, das Starmachen und das Auflösenwollen trennte⁴. Im Sinne dieser schöpferischen Unruhe sind auch z. B. die Werke von



20

Otto Dix von um 1917 allgemein expressionistisch, während die nach 1919/20 jedoch fortschreitend in der Haltung kritisch, in den Gestaltungsprinzipien naturgetreu sind, also zusammengesehen realistisch. Wobei für die strenge Definition des Realismus nicht allein naturgetreue Nachahmung ausschlaggebend wäre, sondern die Wahl des Stoffes (nämlich eine existierende Sache) und die Intention des Künstlers (eine gesellschaftskritische) gegeben sein müssen. Nach Courbet und Proudhon ist die oberste Forderung nicht das Kunstschöne, sondern *verité*, die Wahrhaftig-

keit⁵, eine Forderung, die zuvor schon Georg Büchner in seiner Erzählung „Lenz“ vertreten und damit eine anti-klassizistische Haltung eingenommen hatte.

Der *Aktivismus* ist eine Phase in der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte, eine anfangs schmale, später sich verbreiternde geistige Bewegung, die Politik und Kultur nicht getrennt sehen will, sondern beide umfaßt, deren Ziel die Gestaltung der *Gemeinschaft*, die Gestaltung des Lebens und der Gesellschaft ist. Kurt Hillers Schlagwort wird „Tätiger Geist“. Die Bewegung entwickelt sich ganz im Sinne von Nietzsches Geschichtsverständnis dergestalt, daß Historie nur dann sinnvoll sei, wenn aus ihr der Impuls zur Lebensgestaltung komme⁶.

Um 1910/11 mit Kurt Hillers ¹⁹¹⁶ „Ziel“ und Franz Pfemferts „Aktion“, für die gesamte sozial-gesellschaftskritisch orientierte Seite des Expressionismus zentrale Zeitschriften, setzt die aktivistische Bewegung ein. Fußend auf Heinrich Manns grundlegendem Essay „Geist und Tat“ von 1910 wird die Synthese aus geistiger Bewegung, Erkenntnis oder Einsicht und Handeln für eine gerechtere Gesellschaftsordnung gesucht, also – entgegen Hans Mayer – mehr als „richtungslose

Wandlung“, nämlich die dialektische Verwandlung von Theorie in Praxis⁷. Heinrich Mann schrieb: Man ist in Deutschland nicht bildnerisch genug begabt, um das Leben formen zu können nach dem Geist. „Man klammert sich an Lügen und Ungerechtigkeiten, als ahnte man hinter der Wahrheit einen Abgrund. Das Mißtrauen gegen den Geist ist Mißtrauen gegen den Menschen selbst . . . Da jeder einzelne sich lieber beschirmt und dienend sieht, wie sollte er an die Demokratie glauben . . .“ „Die Zeit verlangt und ihre Ehre will, daß sie (die Schriftsteller) endlich, endlich auch in diesem Lande dem Geist die Erfüllung seiner Forderungen sichern, daß sie Agitatoren werden, sich dem Volke verbünden gegen die Macht . . . Der Faust- und Autoritätsmensch muß der Feind sein. Ein Intellektueller, der sich an die Herrenkaste heranmacht, begeht Verrat am Geist.“ Die „Gemeinschafts-Tat“ und das „Gemeinschaftsziel“ im Sinne der Leitbilder von Christus bis Tolstoi sind zwei signifikante Formeln von Ludwig Rubiner, der als Dichter und politischer Schriftsteller den Aktivismus repräsentiert. „Der Geist ist das Palladium der Gemeinschaft“, schreibt Rubiner 1917 in der „Aktion“ in seinem programmatischen Essay „Der Kampf mit dem Engel“⁸. Hier führt der sozialistisch orientierte Expressionismus unter anderen den

zentralen Nietzsche-Gedanken von der Erneuerung des Menschen, die Überwindung des Untertanen (wie ihn Heinrich Mann dargestellt hatte) meinent, weiter und deckt sich qua Gemeinschaft mit dem zwischen 1910 und 1920 ausgebildeten System der Psychologie Alfred Adlers, das als Ziel das Gemeinschaftsgefühl aller sucht.

I.

Diese Idee der Gemeinschaft führt die geistig und künstlerisch Schaffenden, Tätigen nun nicht nur zu losen oder engen Gruppenbildungen – wie die „Brücke“ mit Kirchner, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff schon 1905, der „Blaue Reiter“ um Marc, Kandinsky, Klee 1910, die Novembergruppe 1919, der „Sturm“-Kreis um H. Walden in Berlin, die Dresdner „Gruppe 1919“ um Felixmüller, Dix, Segall, Böckstiegel und die Plastikerin Gela Forster, die „Rote Gruppe“ von 1924 um Grosz, Heartfield und Piscator – sondern auch zu regem Austausch unter den einzelnen Künstlern und zwischen den Gattungen Literatur, Theater, Malerei, Musik, Historie, Photographie, Film⁹. In keiner Zeit seither bestand ein solch brüderlicher, fruchtbarer Austausch zwischen den Künsten. Er fand seinen Niederschlag auch in den zahlreichen Illustrationen der Bildenden zu literarischen Werken¹⁰ und in den vielen



21

Bildnissen von Dichtern, Politikern, Künstlern, Musikern, Philosophen, Photographen, Verlegern (Abb. 20). Aus beiden Tatsachen ergibt sich u. a. die relative Einheitlichkeit der Stilbewegung Expressionismus.

Von großer Bedeutung werden die *Vor- und Leitbilder*. Die Orientierung an ihnen, ihre Verehrung und Rezeption schafft die Identifikationsbasis für neue geistige, politische und künstlerische Aktivitäten¹¹. Die wichtigsten Herolde sind neben der

zentralen Figur Christus in der Malerei M. Grünewald, Pieter Bruegel, Goya, Vincent van Gogh¹² und Cézanne; in der älteren Literatur Shakespeare, Hölderlin, Jean Paul, Grabbe, Georg Büchner und Wilhelm Weitling¹³, aus jüngerer Zeit Emile Zola, Dostojewski, Nietzsche, Tolstoi, Francis Jammes und Walt Whitman. Das eigentliche Urbild bleibt die Gestalt Christi und seine Ideen und Taten, nicht das historische Christentum, das die Natur und den Menschen sündig gesprochen und damit einen endlosen Jammer in die Welt gebracht hat; den Sprengstoff der Kritik der historischen Kirche lieferte wiederum Nietzsche. Die Kirche habe die wahren Ideen Christi verzerrt, ja verschüttet; sie ist reich und mächtig. Das wirkliche Christentum sei das, welches Christus *gelebt* hat¹³.

Christentum im Sinne der Taten Christi und sozialistisches Gedankengut gehen in der Orientierung am „letzten Ahnen“ Tolstoi (E. Canetti) eine entscheidende Synthese ein (dazu die Schriften von Gustav Landauer, Rosa Luxemburg, Paul Tillich, Eduard Heimann u. a.).

„Sozialismus ist Gottes Ordnung in der Welt“, ruft Ludwig Meidner 1919 zusammen mit J. R. Becher, Max Pechstein, W. Hasenclever, Kurt Eisner (den im gleichen Jahr ein Militär auf offener Straße

ermordete) und Paul Zech (der neben seinen Dichtungen François Villon übertragen hatte) aus; die Broschüre bringt Bilder von César Klein, Pechstein, Richter, Feininger, Milly Steger und G. Tappert¹⁴. Sie ist einer der typischsten Aufrufe und aufschlußreich für den Expressionismus der zweiten Stunde am Ende des Weltkrieges (Abb. 21).

Große Teile der expressionistischen Bewegung lassen sich in diesem allgemeinen Sinne als aktivistisch bezeichnen, in dem sie die Stunde des Aufbruchs, der Umwertung und Erneuerung des einzelnen Menschen und der Gesellschaft und damit der Lebensgestaltung (Nietzsche) gekommen sehen¹⁵. Dies trifft auch auf das wichtigste pädagogische Projekt jener Jahre, auf das „Bauhaus“ in Weimar zu, das eine synthetische Kunstschule war, die im praktischen Prozeß die Einheit der Künste und ihre soziale Bezogenheit manifestierte. Walter Gropius hat die wesentlichsten Ideen in seinem Manifest vom April 1919 dargelegt; sie sind bis heute vorbildlich. Neben den Flugblättern, Flugschriften („Umsturz und Aufbau“) und den Manifesten sind es vor allem die zahlreichen Zeitschriften, die die Wirkung der Expressionisten auf den Leser und Betrachter garantieren¹⁶. In ihnen konnten besonders die graphischen Künste eine

weitaus größere Verbreitung finden als es einem Gemälde überhaupt möglich ist.

Von dieser sozialistischen Bewegung sind nur der „Blaue Reiter“ (München) und Teile der Künstlergemeinschaft „Brücke“ (Dresden) auszunehmen. Ein bedeutender Einzelgänger wie *Max Beckmann* steht in seiner künstlerischen Praxis allein; er beteiligt sich nur selten an politischen Aktivitäten wie 1919 an einer von Kasimir Edschmid organisierten Petition für den von der Reaktion verfolgten *Ernst Toller*; bezieht sich aber auf seine Weise beinahe tiefer und umfassender auf die Vorbilder¹⁷ und die Probleme der eigenen Zeit: die beiden graphischen Folgen „Die Hölle“ (1919) und „Berliner Reise“ (1922) sind wichtig als Auseinandersetzung mit den Ereignissen nach dem Krieg. Beckmann sprach sich – wie auch Wilhelm Lehmbruck schon 1918 – erbittert gegen den Materialismus seiner Zeit aus und hoffte, daß durch ein „stärkeres kommunistisches Prinzip“ (und dieses Wort hatte damals im Klang noch seinen eigentlichen Sinn) die Liebe zu den Dingen wieder größer werde; er rühmt die tiefe Liebe von Bruegel und Van Gogh zu den Menschen und zur Natur, die sie zeichenhaft gestalteten, – und hofft auf eine „neue Kirche“¹⁸.



nen Vertreter des Expressionismus – Nietzsche folgend – die Ablehnung des krassen Materialismus, die der wilhelminischen Kaiserzeit, der nationalistischen „Großmannssucht“ (W. Bode), der „generalstäbelnden Herrenkaste“ (Robert Musil), die Ablehnung der Unfreiheitlichkeit des kaiserzeitlichen Imperialismus, des Machtdenkens und der Unbrüderlichkeit und Unchristlichkeit. „Nietzsches Abrechnung mit der europäischen Zivilisation begann als Sprengstoff zu wirken“, schrieb Walter Muschg 1961¹⁹. Die Ideen von 1789, liberté, égalité und fraternité, bekommen einen neuen Klang. Zu unterscheiden wäre geschichtlich und in der Kunst zwischen der Phase des Expressionismus vor 1914 und der danach, wobei besonders die Schlacht bei Langemarck im Oktober/November 1914, in der Tausende junger Freiwilliger, auch Dichter und Künstler, fallen, die Ernüchterung brachte und die Wandlung zur Antikriegshaltung, – entgegen dem Kriegsjubel im verführten, obrigkeitshörigen Volk und in der bürgerlichen Intelligenz (Julius Bab, Thomas Mann, Max Liebermann, Alfred Kerr, Lovis Corinth u. a.). Doch waren gerade schon in den Krisenjahren 1911–1913/14 kritische Stimmen in Politik und Kultur hörbar geworden, deren humanistische Mahnungen jedoch nicht durch den

nationalistischen Nebel drangen: G. Landauer, Rosa Luxemburg, Kurt Eisner, Karl Liebknecht, Franz Mehring²⁰, Tucholsky, Heinrich Mann, Franz Pfemfert, der Kreis um Wilhelm Herzog und seine Zeitschrift „Forum“ (1914 verboten) und der Kreis um die von René Schickele seit 1915 redigierte Zeitschrift „Die Weißen Blätter“, die in der Schweiz erschien. So wurden diese Kreise in der Emigration, denen auch Lehmbruck nahestand, und in Deutschland, hier besonders die „Aktion“, zu Zentren der aktivistischen Verwandlung von Theorie in Praxis; das aber heißt primär Widerstand gegen die wilhelminische Politik des Völkerkrieges, *Ablehnung des Krieges*. Auf französischer Seite vertraten diese Haltung öffentlich u. a. der 1914 ermordete Jean Jaurès, Henri Barbusse, der bei Schickele mitarbeitete, Henri Guilbeaux, Marcel Martinet, Charles Péguy.

Nach den apokalyptischen Visionen von Georg Heym (1911/12) und in der Malerei von Ludwig Meidner werden die Schlachten des Krieges die Folien (Muschg) des sozialistischen Expressionismus und seine Feuer, aus denen die vor 1914 nichtaktivistischen Künstler und die Aktivisten wie ein Phönix aus der Asche sich erheben (so die Graphik von César Klein in: An alle Künstler! 1919). Heinrich

Mann schrieb: „Sie nennen sich Expressionisten und erfanden den Namen wohl schon vor dem Kriege. Aber die Revolution hat ihn mit feurigem Gehalt erfüllt, und was sie als Ausdruck ihres erneuerten Menschentums aus sich herausschleuderten, griff der Zeit ins Herz. Die Zeit ist schon reif für sie, sie hat sie im Eilschritt eingeholt.“²¹

Die „Geburt des neuen Menschen“, wie sie auch Heinrich Vogeler 1918 in „Anlehnung an die Offenbarung des Johannes verbildlichte (Abb. 22)²², wird nun in zahlreichen Wandlungsdramen von Rubiner, Toller, Kaiser, Goering, Hasenclever gestaltet; es ist kein „Kult der sinn- und richtungslosen Wandlung“, wie Hans Mayer schrieb, sondern nach der Wandlung steht der Aufruf zur Umgestaltung der Gesellschaft, bei Toller der Revolutionsaufruf. Diese Dramen, meist während der Kriegsjahre geschrieben, wurden erst um 1919/20 gedruckt und gespielt²³. Die Vielfalt der Strömungen und Ideen läßt sich hier gar nicht skizzieren; und die Literatur zum Expressionismus in bildender Kunst und Dichtung ist inzwischen fast unübersehbar geworden. Der starke linke Flügel wird heute entweder links liegengelassen oder aber durch orthodoxe Marxisten wie G. Lukács und seine „Schüler“ schematisierend abqualifiziert, eine



M. OPP. II.

23

Position, die schon Ernst Bloch 1938 angriff²⁴.

Kulminationspunkte sind die sieglose Neigung des Krieges, die Monate nach der Revolution im November 1918, ferner der Spartakusaufstand und die Ermordung der großen Pazifisten Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht im Januar 1919, die

Ermordung von Leo Jogiches, Eisner, Landauer und Leviné durch die Reaktion und im März 1920 nochmals der Kapp-Putsch und seine Abwehr durch den einzigen Generalstreik in der deutschen Geschichte. Franz Pfemfert veröffentlichte den Streikaufruf der SPD-Führer Ebert und Noske (der ein Jahr zuvor auf die Arbeiter schießen lassen hatte) in seiner „Aktion“ 11/12 vom 20. März 1920, kommentiert im Sinne von Rosa Luxemburg, und ruft seinen Lesern zu: „Lest schnell noch Freiligraths ‚Die Toten an die Lebenden!‘“. Diese Ereignisse schlugen sich in verschiedener Weise auch in politischer Publizistik, in Literatur, Theater und bildender Kunst nieder (vgl. Anm. 22).

Die aktivistische Strömung im engen Sinne konzentriert sich um Kurt Hiller. Franz Pfemfert und L. Rubiner²⁵. Wir bewegen uns in dieser Skizze um Pfemferts „Aktion“, weil rezeptionsfruchtbar nur in dieser Zeitschrift seit 1913 und seit 1914/15 zunehmend die beiden Elemente *Wort* und *Bild* eine wirksame Einheit einzugehen begannen. Das heißt, daß sich auch für das *Bildnis*, besonders das der Graphik, ein weites Feld eröffnete, während dies für Hillers „Ziel“ oder Schickeles „Weiße Blätter“ nicht zutrifft, da sie ohne bildliche Anschauung arbeiteten.

Rubiner ist hier ideengeschichtlich, nicht kunstgeschichtlich, wichtig; zwei programmatische Bände gibt er nach seinem „Der Mensch in der Mitte“ und seinem Drama „Die Gewaltlosen“ heraus: im Jahre 1919 „Kameraden der Menschheit – Dichtungen zur Weltrevolution“ bei Kiepenheuer in Potsdam (mit Beiträgen von M. Martinet, J. R. Becher, Henri Guilbeaux, Rubiner, Zech, Hedwig Lachmann, Werfel, A. Ehrenstein, W. Hasenclever, A. Wolfenstein, A. Holitscher, Ernst Toller, Karl Otten, C. Einstein, R. Leonhard, L. Bäumer, Iwan Goll, P.-J. Jouve) und kurz vor seinem Tode „Die Gemeinschaft – Dokumente der geistigen Weltwende“ (mit Beiträgen von Hölderlin, W. Weitling, V. Hugo, Marat, Marx, Rousseau, H. Barbusse, W. Herzog, Otto Freundlich, B. Constant, Flaubert, Poe, Guilbeaux, Jouve, Becher, Martinet, Tolstoi, G. Kaiser, P. Kropotkin, Flaubert, Tschadajew, G. Landauer und seiner Frau Hedwig Lachmann, Ernst Robert Curtius, C. Einstein, Voltaire, Leonhard Frank, Upton Sinclair, A. Lunatscharski u. a.). Diese zweite Sammlung wird ergänzt durch Bildbeispiele von *Wilhelm Lehmbruck*, dem bedeutendsten Plastiker des Expressionismus (Emporsteigender Jüngling von 1913 und Mutter/Kind von 1918), Chagall, Jean Lurçat, Masereel, Kokoschka, Feininger und Werner Lange

(„Tolstois Erweckung“).

In der „Roten Fahne“ der KP um Rosa Luxemburg und Clara Zetkin gab es zwar ein Feuilleton und Kulturdiskussionen²⁴, jedoch keine Visualisierung, lediglich politische Texte ohne die Synthese von Wort und Bild, wie sie in Pfemferts Kreis bedeutsam ist. Da der „Sturm“ von Herwarth Walden in Berlin nicht den Kriterien des Aktivismus entspricht, wird er hier hinsichtlich Porträtkunst nicht berücksichtigt; ebenso nicht die „Weißen Blätter“. Hinsichtlich bildender Kunst und *Bildnis* bleibt folglich nur „Die Aktion“ von Pfemfert, erschienen seit 1911, mit visuellen Mitteln seit 1913. Pfemfert übte auf das graphische Schaffen der ihm befreundeten Künstler einen fruchtbaren Einfluß aus.



24

Dichtung in Versen von der Lasker-Schüler, Heym (der 1912 ertrinkt), in der Graphik und Malerei bei Meidner, der Chaos und Katastrophe in Form von brennenden, einstürzenden Städten malt. Breiten Raum erhalten in der „Aktion“ neben den politischen Publizisten die Lyriker Ernst Stadler, Jacob van Hoddiss, Ehrenstein, Lichtenstein, E. W. Lotz, Iwan Goll, auch Erich Mühsam mit politischen Gedichten, Karl Otten, J. R. Becher; Lyrik-Anthologien

ediert Pfemfert von junger deutscher und französischer Lyrik 1913/14. Robert Musil schreibt für die Zeitschrift. Bildkünstlerische Beiträge steuern Marc, Else Lasker-Schüler, M. Melzer, Tappert, Schmidt-Rottluff, César Klein und Feininger bei.

Seit 1912 hat die „Aktion“ in Max Oppenheimer einen Bildnis-Zeichner: es entstehen die gerüsthafte Porträts, die versuchen, die sensible Geistigkeit der Autoren sichtbar zu machen: das Bildnis Franz Blei 1912, Alfred Lichtenstein und August Bebel 1913, Peter Altenberg 1914 und vor allem das großartige Bildnis von Heinrich Mann 1912 (Abb. 23).

Egon Schiele arbeitet seit Mai 1913 ebenfalls für die „Aktion“. Das bedeutet Bildnisse, die stilistisch denen von Oppenheimer nicht unverwandt sind. Aus einem gebrechlichen Liniengerüst wird das Antlitz lediglich strukturell sichtbar gemacht. Nicht die plastische Modellierung in Licht- und Schatten-Partien sucht Schiele, sondern gleichsam schattenlose Gerüste von geistiger Ähnlichkeit: Schieles Selbstbildnis als Titel im Mai 1913; das Bildnis Hans Flesch von Brunningsen im Juli 1914 (Abb. 24).

Der „Zeichnerdichter“ der „Aktion“ – wie ihn Soergel nannte – ist Ludwig Meidner;

Drei Phasen in der Genese der „Aktion“ können versuchsweise unterschieden werden:

Die 1. Phase von der Gründung 1911 bis zum Ausbruch des Krieges im August 1914: Mitarbeit von Kurt Hiller, Jean Jüarès, Carl Einstein, Lichtenstein, Schickele, Wolfenstein, Max Hermann, Ernst Blass und Heinrich Mann. Es sind die Jahre der gesellschaftlichen und weltpolitischen Krisen. Visionen und Vorahnungen befallen die Künstler: in der

er kommt seit März 1913 dazu („Nächtliche Straße in Friedenau“). Neben seinen visionären Katastrophenszenen und dem Revolutionsbild von um 1913 (Berlin, Nat.gal.) entstehen in den folgenden Jahren die berühmten graphischen Bildnisse seiner Kollegen und Freunde²⁷, wie das in Abbildung 20 gezeigte Porträt des Plastikers Lehmbruck. Seine schriftstellerischen Werke sind vor allem „Im Nacken das Sternenmeer“ von 1918 („Alarmrufe eines Malers – geschrieben in flackernder Wachtbaracke – gewidmet Herrn Ernst Gosebruch zu Essen“) und „Septemberschrei“ von 1920.

Besonders in der 2. Phase trägt Meidner in verstärktem Maße mit Bildnissen zur Zeitschrift bei; diese 2. Phase kann von Ausbruch des Krieges bis 1918 unterschieden werden. Sie wird von Pfemferts Artikel „Die Besessenen“ in no. 31 vom August 1914 eingeleitet, der die Haltung der Ablehnung des Krieges als Völkermord teilt. Die Expressionisten und Aktivisten suchen auch für ihre Ablehnung des Krieges nach Vorbildern in der Vergangenheit. Dabei stößt Goethes ambivalente Haltung zum Krieg auf tiefe Kritik, während sie in *Tolstoi* „das blutige Kriege aufschreibende Gewissen“ sehen (so Carl Sternheim an K. Edschmidt, 1918)²⁸. Dementsprechend entstehen Ideal-Bildnisse der Herolde Dostojewski

und Tolstoi – beide 1915 von M. Slodki für die „Aktion“ gezeichnet. Die no. 43/44 vom Oktober 1915 gibt Pfemfert als Sondernummer Tolstoi heraus; sie enthält Texte der Russen, von Maximilian Harden, Th. Däubler, Wladimir Solowjew über Nietzsche u. a. Neben der Zeitschrift ediert Pfemfert *Kriegslyrik* der „Aktion“ (W. Klemm, J. R. Becher)²⁹.

Egon Schiele zeichnet im Oktober 1914 das Porträt des gefallenen Schriftstellers Charles Péguy: sechsmal ist die Jahreszahl 1914 der graphischen Struktur eingewoben.

Max Oppenheimer zeichnet Werfel für den Titel der no. 24/25 vom 12. Juni 1915 und Heinrich Mann nochmals für 1916. In diesem Jahr gibt es im März ein Theodor-Däubler-Heft. Hans Richter porträtiert den hymnischen Dichter und setzt seinen „Blick auf den Bürger“ in den Titel vom 25. März 1916. So nutzt er das Titelblatt als Plattform einer deklamatorischen Haltung (Abb. 25).

Seit Dezember 1914 arbeitet verstärkt Meidner für die „Aktion“; seine Lithographie „Schlachtfeld“ gehört zu den ersten anklägerischen Kriegsdarstellungen in der bildenden Kunst. Mit realistischen und klagenden Kriegsszenen folgen außerhalb der „Aktion“ Willy Jaeckel

(„Memento 1914, 10 Lithos von 1915, nach Erscheinen verboten), Max Beckmann (Radierung „Granate“, Ölbild „Auferstehung“) und 1924 Otto Dix (Kriegs-Mappen), ferner die Holzschnittfolge „Der Krieg“ 1915/17 von F. M. Jansen.

Im Jahrgang 1915/16 liefert Meidner szenische Bilder und Porträts: sein Selbstbildnis 1915 für no. 5/6 vom 30. Januar, das Bildnis des ekstatischen Lyrikers Jacob van Hoddiss im Februar (Abb. 26), eines der stärksten von der Hand Meidners, das in der Formauflösung und im inneren Pathos die geistige Unruhe jener Generation anschaulich wirksam macht. Es folgen die Porträts von Franz Jung und Th. Barth, denen im Januar und März 1915 zwei Bildnisse des Herausgebers der Zeitschrift vorausgegangen waren (Abb. 27). Egon Schieles Selbstbildnis von 1916 zeigt der Titel vom 2. September, ganz in die Gebärde des Erhebens der rechten Hand in Augenhöhe umgesetzt. Es folgt auf dem nächsten Titel das Selbstbildnis von Georg Tappert in einer strengen Frontalität, wie sie uns in den Bildnissen Hodlers begegnet.

Anfang des Jahres 1917 kommen Conrad Felixmüller und der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck als Zeichner zur „Aktion“: Felixmüller erhält sogar ein Sonderheft

(17. 2. 1917), sein Selbstbildnis auf dem Titel, im Text Szenen und Akte in Holz geschnitten.

Zu Rubiners Abhandlung „Der Kampf mit dem Engel“ im Heft 16/17 vom 21. April 1917 liefert Felixmüller den Titel-Holzschnitt: die Losung über der Stadt schwebend, und Lehmbrucks Pinselzeichnung Rubiner illustriert den Text (Abb. 28). Sein Bildnis ist sowohl in der Auffassung als auch in den Gestaltungsprinzipien gegenüber Oppenheimer, Felixmüller und Meidner etwas völlig Neues. Mit wenigen Pinselstrichen, wohl in Hinblick auf eine Plastik, gibt Lehmbruck den Kopf des politischen Dichters wider, nicht ekstatisch zeigt er den Prediger der Revolution, sondern still, ja in einem Habitus der Verinnerlichung, ohne Blickgestaltung oder pathetische Geste³⁰. An diesem Bildnis von Lehmbruck gemessen nimmt sich das sog. Bildnis Rubiners von Hans Richter (auf der Seite gegenüber) als leere Figurine aus.

Während Schiele im November 1917 sein überrasgendes Bildnis von Karl Otten (Abb. 29) veröffentlicht, finden sich Zeichnungen der Köpfe von Viktor Fraenkl und Franz Mehring im August/September 1917 von der Hand Felixmüllers. Das Mehring-Bildnis (Abb. 30) begleitet den Vorabdruck des 1. Kapitels von Mehrings

Marx-Biographie.

Bildnisse Iwan Golls von R. R. Junghans und Hans Richter neben Köpfen von Felixmüller in Holz geschnitzt, neben Dostojewski- und Marx-Porträts vervollständigen den Jg. 1917.

Die Oktoberrevolution in Rußland scheint vielen das zu verwirklichen, was sie seit Jahren erhofften, die neue Gesellschaftsordnung. Die junge Sowjetrepublik unter Führung von Lenin, Trotzki und Bucharin wird in den ersten Jahren zum Vorbild. Um so verhängnisvoller wirkte sich die Entwicklung nach den Kämpfen gegen das Volk und die Matrosen von Kronstadt (März 1921) und nach Lenins Tod aus, nämlich zu einer Funktionärsdiktatur. Um 1917–19 jedoch sahen auch Pfemfert und seine Freunde – noch im Krieg hatte Pfemfert die ASP, die Antinationale Sozialisten-Partei gegründet – ihr gesellschaftliches Ideal verwirklicht: „Recht und Gleichberechtigung für alle, keine Not, die Künste apollinisch geehrt und gefördert. Brüderlichkeit und Friede“³¹. In Deutschland sah die Realität anders aus; zwar schien die Novemberrevolution auch einen Neubeginn zu verheißen, doch zeigten die blutigen Gegenschläge der Reaktion zu Beginn des Jahres 1919 bereits die Zukunft, die zu Hitler führen mußte, der schon 1923 putschte, wenn auch vergebens³²; einer

25 H. Richter, Selbstporträt
„Blick auf den Bürger“ (Titelblatt,
Die Aktion vom 25. März 1916)

Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST
11. JAHR. HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 13

HANS RICHTER HEFT. INHALT: Hans Richter: Blick auf den Bürger. Selbstporträt (Tischlein); Hans Richter: Akt (Lichtenschnitt); Maurice de Vlaminck: Die Dichtersinnen (Dreier von August Bröcher); Hans Richter: Federzeichnung / Ferdinand Hordt: Ein Verurteilter; Hans Richter: Vöner; Hans Carver: Ein Bild (Ein Gegenstand); Franz Pfemfert: Offener Brief an Herrn P. Schöndorfer; Theodor Däubler: Notiz über den Master Hans Richter; Kleiner Briefkasten



VERLAG · DIE AKTION · BERLIN · WILMERSDORF
SONDER-NUMMER
25 HEFT 50 PFG.

der Kronzeugen ist hier Ernst Toller.

Seit 1918/19 ließe sich eine 3. Phase in der Entwicklung der „Aktion“ unterscheiden. Die politischen Spannungen und die Morde der Reaktion an den sozialistischen Führern Jogiches, Luxemburg, Eisner, Liebknecht, Landauer und an sozialdemokratischen Politikern wie Erzberger und Rathenau (1922) fanden ein weites Echo und zum Teil auch ihren Niederschlag in Text und Bildnis. Pfemfert steht mit seiner Zeitschrift auf

26 L. Meidner, Bildnis des Dichters
Jacob van Hoddis (Die Aktion,
Februar 1915)

27 L. Meidner, Bildnis Franz Pfemfert
(Die Aktion vom 30. Januar 1915)

der Seite der Revolution und der Interessen des Volkes, aber theoretisch zwischen USP und KPD; er lehnt eine Entwicklung weg von der direkten Volksmitbestimmung zur „Funktionärsdiktatur“ ab. Die politischen Mitarbeiter nach dem Tode seiner Freunde Liebknecht und Luxemburg sind vor allem *Franz Mehring*, der marxistische Historiker und Philosoph³³, *Otto Rühle*, der sozialistische Pädagoge, Herausgeber der Zeitschrift für sozialistische Erziehung, durch seine Frau Alice Rühle-Gerstel dem Kreis von Alfred Adler verbunden, hat Rühle später im Exil mit dem durch Stalin zum Exil gezwungenen Trotzki engen Kontakt³⁴, ferner *Erich Mühsam*, dessen Porträt auf dem Titel im Januar 1921 erscheint, *Carl Sternheim* und der religiöse Sozialist *Gustav Landauer*, den auch Beckmann 1908/09 kennengelernt hatte. Künstlerische Mitarbeiter sind vor allem Schmidt-Rottluff, Otto Freundlich (sein Selbstbildnis im Sept. 1918), Tappert, Rüdiger Berlit, Heinrich Vogeler 1918/19, K. J. Hirsch, Bruno Beye, Max Schwimmer, Seiwert und Hoerle seit 1920/21, George Grosz und Franz Masereel 1922. In diesen Monaten nach der Revolution kommt Pfemfert als Publizist – wie schon 1914 mit dem Prozeß gegen ihn, Hugo Ball, K. Edschmid und Ernst Stadler – in Bedrängnis: im März 1919 wird er vorübergehend verhaftet. Mit der Revolution hatte sich



26

auch Pfemferts Haltung radikalisiert; das zeigt sein Heft vom 16. November 1918.

Die Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht am 15. Januar 1919 war ein weiteres Ereignis, das Pfemfert tief deprimierte und das Texte und Bilder in seiner „Aktion“ induzierte. Es erscheint eine Sondernummer im Februar 1919 mit Porträts der Ermordeten von K. J. Hirsch, die jedoch wenig künstlerische Qualität zeigen. Felixmüllers Holzschnitt „Liebknecht im Gefängnis“ von 1917 wird erst im Juni 1921 abgedruckt. Für die Sondernummer schafft Felixmüller die



27

Lithographie „Menschen über der Welt“, Rosa und Karl wie ein Liebespaar über einer Stadt schwebend (Abb. 31), die jedoch erst im Juli auf dem Titel des Heftes 26/27 erscheint. Dieses allegorisierende Doppelbildnis hat Felixmüller nochmal in einer veränderten Version gezeichnet, in der das sich umfangende Paar nach rechts schwebt (Abb. 32). Außer Holzschnitten verschiedener Themen liefert Felixmüller für Heft 6/7 vom 15. Febr. 1919, dem Sonderheft Mehring, eine weitere Federzeichnung Mehrings mit dem Dargestellten im Halbprofil nach links gewendet

28 W. Lehmbruck, *Bildnis Rubiner*
(*Die Aktion*, April 1917)

29 E. Schiele, *Porträt Karl Otten*
(*Titelblatt, Die Aktion*, November 1917)



28

(Abb. 33); zusammen mit der schon edierten Zeichnung (Abb. 30) wird sie abgedruckt neben Texten von und über Mehring von Charlotte Klein, Clara Zetkin u. a. Neben diesen Arbeiten entstehen von Felixmüllers Hand kritisch-karikierende Bildnisse der SPD-Führer („Verräter“), die regieren: Ebert, Scheidemann und besonders der verhaßte Noske, gegen den sich als Arbeitermörder in jener Zeit höchste Verachtung und Haß richten.

Felixmüller zeichnet die drei auf Leichen stehend für das Heft vom 15. 4. 1919, Noske allein mit auf einem Bajonett aufgespießten Menschenleibern („Die Sozialpatrioten schaffen Ruhe“) und für den 3. Mai 1919 Noske wieder allein, schwerbewaffnet, über einer Reihe kleiner Soldaten stehend: „Noskes Vorbereitung zur Maifeier 1919“. Ebenso wenig im Bereich künstlerischer Umsetzung ins Allgemeine als mehr im Bereich direkter politischer Karikatur bewegt sich die Kreuzigung Liebknichts „Golgatha 1919“ von Karl Holtz für den Titel vom 19. 4. 1919 (Abb. 34).

In den folgenden Jahren der ideologischen Kämpfe illustriert Pfemfert die Spalten seiner Zeitschrift auch mit „fiktiven“ Porträts der Leit-Figuren Dostojewski (dessen Kopf auch Beckmann 1921 für „Ganymed“ radiert), Tolstoi, Engels (von Felixmüller im Nov. 1920), außerdem mit Porträt-Holzschnitten der revolutionären Theoretiker Landauer, Trotzki, Lenin – Bildnisse von geringer Qualität von Franz Schulze. Marx-Bildnisse erschienen im Mai 1918 von H. Salze und Oppenheimer. Titelbilder liefern W. Tegtmeyer (Porträt des H. Vogeler, Nov. 1919) und immer wieder Felixmüller: Holzschnitte und Lithos politischer Thematik wie „Weltrevolution“, Parlamentarismus, Volksversammlung (Sept. 1920), das Litho



29

der Berliner Siegessäule aus Totenschädeln (Juni 1921) und für Dezember 1921 Ebert als Weihnachtsbaum mit Stahlhelmen und Hingerichteten als Christbaumschmuck.

Im Frühjahr 1920 stirbt Rubiner. Pfemfert schreibt einen beeindruckenden Nachruf auf den Freund im Heft 9/10 vom 6. März. Über den Text stellt er das Rubiner-Bildnis von Wilhelm Lembruck (Abb. 28), das im April 1917 erschienen war, und das Pfemfert auch als Aktions-Postkarte ediert hatte.

1921 ist die „Aktion“ zehn Jahre alt. Den Titel bildet das *Bildnis Pfemfert*, ein Holzschnitt von Felixmüller: „Zehn Jahre Aktion“. Am Ende des Sonderheftes steht das qualitätsvolle Pfemfert-Porträt, das

30 C. Felixmüller, *Bildnis Franz Mehring*
(*Die Aktion*, September 1917)

31 C. Felixmüller, *Menschen über der Welt* – Gedenkblatt R. Luxemburg /
K. Liebknecht (Titelblatt, *Die Aktion*
vom 5. Juli 1919)



30

Georg Tappert in Holz schnitt (Abb. 36), das die Kriterien des expressionistischen Bildnisses, Formzertrümmerung und Formaufbau (O. Grautoff), ebenso wie die Arbeiten von Felixmüller erfüllt. Das Heft bringt ansonsten Texte von Erich Mühsam, Otto Rühle, Carl Sternheim u. a.

Von Otto Rühle hatte Felixmüller bereits 1920 ein Ölbild gemalt (Berlin-Ost, Nat.gal.), das den aktivistischen Pädagogen in einer Arbeiterversammlung leidenschaftlich redend zeigt: „Otto Rühle spricht“ (Abb. 35). Die Komposition

32 C. Felixmüller, *Lithographie Rosa Luxemburg / K. Liebknecht*, 1919
„Menschen über der Welt“



31

existiert auch als Lithographie. Für die Zeitschrift zeichnet Felixmüller für Okt. 1920 ein halbfiguriges Bildnis Rühles im Profil nach links gewendet.

Den Publizisten *Maximilian Harden*, der 1922 ein Attentat nur knapp überlebte, porträtierte Felixmüller 1921; das Bildnis erscheint auf dem Titel von 15. Okt. 1921 zum 60. Geburtstag von Harden³⁵. Interessant für diese Jahre des Tauziehens zwischen den politischen Splittergruppen ist Felixmüllers Bildnis des *Karl Radek*, eines von der Komintern



32

nach Deutschland geschickten radikalen Politikers, der die deutsche KP strukturieren sollte. Der Holzschnitt trägt den Titel „Radeks Traum“, er zeigt den Russen mit zwei kleinen Männlein als Marionetten – deutsche Vertreter der KP-Zentrale, gegen deren bürokratisch-autoritären Kurs Pfemfert Stellung bezog ganz im Sinne des politischen Vermächtnisses von Kurt Eisner (gegen eine Funktionsdiktatur)³⁶. Vom 8. bis 18. März 1921 sind die Kämpfe der russischen Partei gegen ihre eigene revolutionäre Basis, die Arbeiter und

Matrosen von *Kronstadt*; es fallen nicht nur Hunderte in den Kämpfen, die Führer der Bolschewiki lassen Tausende liquidieren. Damit war das Ende des Sozialismus auch in Rußland gegeben. In diesem Jahr kristallisiert sich der politische Standort von Rühle und Pfemfert: im Sinne von Rosa Luxemburg arbeiten beide auf der Basis der AAU (Allgemeine Arbeiter-Union) und der KAPD, Abt. Ostsachsen, gegen die Entwicklung des Bürokratismus der Partei, wie sie sich seit Lenins Schrift über den Radikalismus in Rußland und konform bei der deutschen KP abzeichnete. Die beiden Ereignisse, die die Wende markieren, sind die Unterdrückung der Arbeiter und Matrosen von *Kronstadt* durch die Parteiführer Lenin, Trotzki, Sinowjew und der von den deutschen Kommunisten organisierte *März-Aufstand* der Arbeiter von 1921, der kläglich scheiterte. Rühle, Broh, Pfemfert und Harden geben die Schuld des Scheiterns zu Recht den KP-Führern und dem Bonzentum; die Idee der Räte sei durch Funktionärsmacht entartet; eine etablierte Partei müsse zwangsläufig den Interessen des Volkes entgegenstehen³⁷.

Im Oktober 1921 ist die Hilfskampagne für die Italiener Nicola Sacco und B. Vanzetti, die in den USA schuldlos zum Tode verurteilt und hingerichtet werden;

sie begleitet keine bildliche Darstellung. In einem anderen Falle hatte Pfemfert eine Art Memorial-Bildnis in Auftrag gegeben: nach der Erschießung von Eugen Leviné zeigt die „Aktion“ am 21. Juni 1919 sein Bildnis von K. J. Hirsch auf dem Titel³⁸.

Nach seinen drei großen Werken „Kriegskrüppel“, „Prager Straße“ und „Streichholzhändler“ wendet sich Otto Dix, in Dresden gemeinsam mit Felixmüller in der „Sezession, Gruppe 1919“, um 1920/21 zwar thematisch aufgrund der Aktualität der sozialen Frage und des Vorbildes Felixmüllers dem Arbeitermilieu zu, entwickelt sich jedoch in der künstlerischen Form von den kantig-verfremdenden Formen des Expressionismus weg. In Anlehnung an die Gestaltung der Alten Meister um Grünewald, Dürer, Cranach und Baldung Grien – die er als seine Lehrer empfindet³⁹ – entwickelt Dix als erster den kritischen *Realismus* der 20er Jahre. Er berührt sich zwar teils in der streng nüchternen Einstellung zur Gestaltung der sichtbaren Wirklichkeit ohne Sentimentalität mit der Kunst Beckmanns (um 1921/22), doch wendet Beckmann zunehmend seine Malerei zur Darstellung des Sichtbaren *und* der unsichtbaren Wirklichkeit, wie er es nannte. Bei Dix wird das stilpluralistische Phänomen der



33

Wiederaufnahme der Kunstformen der Alten Meister – eine Orientierung im Sinne des eigenen stilsuchenden Interesses, also keine „Erfindung“ im luftleeren Raum, die es nie geben kann, sondern Rezeption als Anverwandlung historischer Konkretionen⁴¹ – zum Mittel der Konstituierung des damals neuen Realismus, dessen eigentlicher Begründer er ist. Felixmüller dagegen greift zwar Stoffe aus dem Arbeitermilieu auf (Ruhrgebiet um 1920/21), hält jedoch an dem Formapparat des Expressionismus

fest (in der Nachfolge der „Brücke“-Künstler). Dieser gegen 1920 bereits leergelaufene Formapparat (man vgl. die verschiedenen Stimmen zum Ende des E. um 1920, z. B.: P. Hatvani „Der Expressionismus ist tot – es lebe der Expressionismus!“) wird von Felixmüller und von *Franz M. Jansen* nicht nur beibehalten, sondern durch die soziale Thematik erneuert, wie auch die Aufgabe des individuellen Porträts diesen Formapparat erneuert, – der umgekehrte Prozeß wie die Erneuerung des ikonographischen Bestandes durch eine neue künstlerische Formgebung⁴⁰. Dies gilt auch prinzipiell für die umfassende Kunst Max Beckmanns, der sich in jenen Jahren in der Graphik und den wesentlichen Themen der Malerei („Die Nacht“, „Auferstehung“) des expressionistischen Vokabulars bedient.

Bei Felixmüller stehen für diese Verbindung von expressiv-verfremdender Form und sozialem Stoff die Gemälde und Graphiken aus dem Ruhrrevier und um die Thematik des Arbeitskampfes (Versammlung, Streik usw.), ferner die auch außerhalb der „Aktion“ entstandenen Porträts wie „Otto Dix malt“ 1920 (Berlin-West, Nat.gal.). Umgekehrt malt Dix die Familie Felixmüller im Jahre 1919⁴¹. Es ist mit Sicherheit für die Kunst Felixmüllers in diesen Jahren ein starker Einfluß des



34

Denkens von Pfemfert anzunehmen.

Das Bildnis als Form der Selbstdarstellung des Menschen, als Mittel ferner, das Allgemeine im Besonderen anschaulich zu machen, als Dokumentation von Gemeinschaftsgefühl und als Mittel der Bewahrung des Dargestellten über seinen Tod hinaus, spielt im Kreis um Pfemfert, Otto Rühle, Felixmüller auch außerhalb der Zeitschrift eine Rolle: von der Lithographie des schwebenden Paares Rosa und Karl malt Felixmüller 1920 ein Ölbild (verloren)⁴². Das Gemälde „Otto Rühle spricht“ ist bereits erwähnt worden. Im Jahre 1923 malt Felixmüller Franz Pfemfert als Halbfigur, im Hintergrund die Schreibmaschine (Kassel, Abb. 82)⁴³;

zuvor waren Lithos und Zeichnungen von Pfemfert und Alexandra Ramm entstanden. Zahlreiche Bildniszeichnungen und -holzschnitte schafft Felixmüller von dem Dichter *Walter Rheiner*; dessen Tod malt er 1925, indem er den sich tötenden Dichter aus dem Fenster über die Stadt schweben läßt. Am 3. Juni 1925 hatte Rheiner geschrieben: „Ich weiß, daß . . . die heutige menschliche Gesellschaft in ihrer europäisch-bürgerlichen Form das wirklich minderwertige ist.“⁴⁴ Außerhalb der „Aktion“ porträtiert Felixmüller ferner in der Graphik den Dichter *Heinar Schilling* (vgl. auch das Dix-Porträt, 1922, Freiberg), *M. Harden*, *Carl Sternheim* (1922), den Sammler *H. Kirchhoff* (Abb. 208), *August Böckstiegel*, *Max Liebermann*, *Christian Rohlf*s und immer wieder sich selbst.

Schon ab 1924 läßt die fruchtbare Einheit von graphischer Kunst und politischen Texten in der „Aktion“ spürbar nach; ein Grund mag im Höhepunkt der Inflation 1923 liegen: weniger Anschauung für den Leser, dafür sind die Texte politisch zugespitzt, teils verzweifelt, der politischen Lage entsprechend.

Bezeichnend ist Pfemferts Auseinandersetzung mit *Trotsky* im Januarheft 1924. Nach Trotskis Ausschaltung durch Stalin und seiner Verbannung 1928 gibt Pfemfert



35 C. Felixmüller,
Otto Rühle spricht,
Gemälde, 1920
(Leihgabe Nat. Gal.
Berlin, DDR)



36

dem Revolutionär wieder mehr Raum in seiner Zeitschrift; eine Annäherung der Standpunkte in der Bejahung des permanenten Auseinandersetzungsprozesses und in der Ablehnung der Diktatur Stalins ist deutlich zu sehen.

In den fortschreitenden 20er Jahren arbeiten für die Visualisierung in der „Aktion“ zunehmend die politischen Konstruktivisten *Hoerle* und *Seiwert* und seit 1922 der politische Satiriker *F. M. Jansen*⁴⁵. Der konstruktivistische Stil macht das individuelle Bildnis

unmöglich; Jansen bevorzugt politische und sozialkritische Stoffe. Im Mai 1924 erscheint Felixmüller mit dem Holzschnitt eines Arbeiters, 1928 nochmals das Bildnis von Max Harden vom September 1921. Dann endet die Geschichte des expressionistischen Porträts um die „Aktion“.

III.

Die Entwicklung des Bildnisses in den 20er Jahren zur Dominanz des realistischen (Otto Dix) und neusachlichen Gestaltens (Kanoldt, Schrimpf), teils zu einem Fotografismus in der strengen Wiedergabe des Sichtbaren, der wohl von der sachlichen Photographie eines Sander oder Erfurth beeinflusst ist, ferner die zwischen Expressionismus und Realismusentwicklung eigenständige Bildniskunst von *Max Beckmann* (Abb. 37), sodann die „Porträts“ im Kreise der politischen Konstruktivisten (Hoerle, Nerlinger u. a.)⁴⁶ und die im Kreise der ASSO (Schlichter, Griebel, Querner, Nagel), die propagandistisch überlastig werden, diese verschiedenen Möglichkeiten des Gestaltens sind in der Ausstellung vorgeführt. Sie machen die Vielfalt der künstlerischen Möglichkeiten im Bildnis der 20er Jahre deutlich und zeigen, daß in jener Zeit verschiedene Stile nebeneinander möglich sind. Qualitativ ragen *Max Beckmann* und *Otto Dix* als Menschen-

gestalter auch im Bildnis heraus. Neben den Porträts von Kokoschka und einzelnen Beispielen der Brücke-Maler bilden sie als Hauptvertreter der „transzendentalen“ und der „sozialen Sachlichkeit“ (P. Thoene, 1938) die positiven Gegengewichte zu den sich gleichzeitig breitmachenden Abstrakten.

Vergleicht man die expressionistischen Bildnisse im Umkreis des Aktivismus, so ist das Spektrum der Gestaltungsmöglichkeiten reicher als im Bereich der Konstruktivisten oder der ASSO-Maler: die dünne Linie als Gerüst der Antlitzgestaltung (bei Schiele und Oppenheimer) — die schwarzen Balken des Holzschnitts (bei Freundlich, Felixmüller, Richter, Tappert) — die fächernden Striche der Lithographie (bei Felixmüller) und die expressive Strichdynamik, die in der Bewegtheit der Form die geistige Bewegtheit sichtbar macht (Meidner), diese Modi vergewissern uns über die schöpferische Breite des expressionistischen Porträts. Es zielt nur zum Teil in die Verinnerlichung (*Lehmbrucks Rubiner-Bildnis*), meist sucht es den deklamatorischen Ausdruck, die ekstatische Gebärde, die Wendung zum Licht und zu den Gestirnen (*Lichtsymbolik*) und die Wendung zum Rezipienten: der Bürger (hier nicht als Terminus einer Klasse) soll erreicht, der

Mensch als ein Entzündbarer ergriffen werden. So ist das *Prophetische* des Expressionismus (vgl. die Rolle von Nietzsches „Zarathustra“ und die der Jeremias-Gestalt) auch im Bildnis sinnhaft vorhanden.

Expressionisten sind Bekenner, die den Mitmenschen umschließen wollen, um eine Wandlung zur freiheitlichen Gesellschaft ohne Herrschafts- und Kapitalzwänge zu errichten. Die Freiheitsidee und die sozialistischen Ideen waren immer Eins. Niemals standen sie sich als Alternativen gegenüber, wie eine diffamierende Polemik dem Volk einzureden sucht, – nur wenn beide entartet waren. Im Gegenteil: die christlichen und die sozialistischen Ideen sind für eine wesentliche Strömung innerhalb des Expressionismus nicht nur identisch, sondern zugleich Synonyme für Freiheit. Ernst Toller hat dies nicht nur beschrieben, sondern auch gelebt. Sein Buch „Eine Jugend in Deutschland“ analysiert die Entwicklung im Deutschland der 20er Jahre, die den Hitlerfaschismus als „Heilmittel“ gegen sozialistisches Christentum und Aktivismus heraufführte; dieses Buch ist für das Verständnis der Zeit von 1910 bis 1933 unerlässlich. Die expressionistischen Bildnisse spiegeln etwas von der Prophetie der Dichter, Politiker, Maler, Historiker jener Jahre,

nämlich eine umfassende Hoffnung, der auch Beckmann in oben zitiertem Satz Ausdruck verliehen hatte. Sie belegen in der Idee der Erneuerung des Menschen (Gott – Mensch – Gemeinschaft – Gottes Ordnung) die Hoffnung jener Generation auf eine wirklich menschliche Ordnung ohne Kapitalzwänge, soziale Ungerechtigkeit, Herrschaft und Kriege. Der Materialismus, unter dem nicht nur Lehman und Beckmann gelitten haben, dürfte im Gegenteil heute noch krasser und heimtückischer als Instrument der Unterdrückung benutzt werden als es um 1918 der Fall war.

Fragt man, aus den 20er Jahren kommend, nach den Formen des Bildnisses heute, so bietet sich quantitativ und qualitativ wenig an. Die jüngsten Tendenzen in der Kunst schließen das Abbild des individuellen Menschen weitgehend aus. Erst wieder seit der Pop-Art und besonders nach dieser in den unterschiedlichen Formen der Wirklichkeitsgestaltung (Realismus, Fotografismus) finden sich auch Bildnisse, die beachtenswert sind. Im Gegensatz zur kreativitätslosen Malerei der sog. Photo-Realisten (besser Fotografisten genannt)⁴⁷ stehen Menschendarsteller wie *Alfred Hrdlicka*, *Roger Loewig*, *Horst Janssen* oder *Kurt Haug*; bei den beiden letzteren wird auch das Bildnis wieder wichtig. Doch gibt es



37

insgesamt gesehen heute bestimmt kein „Holland des 17. Jahrhunderts“ in der Bildnismalerei.

Im Ostblock dominiert entweder das konventionelle Arbeiterbildnis oder aber das affirmative Auftragsporträt des privilegierten Funktionärs. Eine Erneuerung der Kunst durch die Revolutionierung der Form ist vorerst ausgeschlossen. Ein Maler wie *Sitte* greift lediglich Formen des Kubo-Futurismus auf, bleibt aber – wie das meiste – ohne

wirkliche Innovation. Gestalter neuer Formen wie der Dichter *Peter Huchel* in seiner politischen Metaphorik und der Maler *Roger Loewig* in seinen Gestaltzeichen der Repression müssen emigrieren.

Aus oben genannten Gründen müßte für die Kunst im Ostblock auch nicht mehr von „Sozialistischem Realismus“ sondern von pseudo-realistischem „Idealismus“ gesprochen werden, da die Kunst dort nicht die Kriterien des Realismus nach Proudhon und Courbet erfüllt: die kritische Darstellung der eigenen Wirklichkeit fehlt, wie Albert Camus und Ernst Fischer betonten⁴⁸.

Dagegen kann die Kunst um den linken Flügel des Expressionismus, zumal der Aktivismus, statt als „Vorläufer unserer sozialistischen Gegenwartskunst“ (offizieller DDR-Ausdruck) als *sozialistischer Expressionismus* bezeichnet werden, ein Begriff, der hiermit vorschlagsweise in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingeführt sei.

1
Erschienen in der „Aktion“ 6. Jg. Heft 3, 1916 als Titel.

2
Diether Schmidt (hg.), *Manifeste Manifeste 1905–1933*, Dresden 1965.

3
L. Meidner, *Sehnsüchte eines Malers*, in: *Die Aktion* 5. Jg. Heft 5/6 vom 30. Januar 1915, S. 59–61.

Die Sonderbundaussstellung 1912 zeigte mehr als hundert Werke van Goghs. Zuvor hatte J. Meier-Graefe den Holländer in Deutschland bekannt gemacht (*Sozialistische Monatshefte*, 1906; *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 1904). Für den Van-Gogh-Einfluß im deutschen Expressionismus steht auch Conrad Felixmüllers Bekenntnis in: *Das Kestnerbuch*, hg. von P. E. Küppers, Hannover 1919, 143: „Der Mensch von heute wachte auf prophetisch in van Gogh, dem Unstet an Seele. Der Neuschöpfer der Erde, die er selbst war und fühlte in sich, in seinem Kopf und in seiner Seele: die war wie Landschaft, wie bewegter Baum, wie wogendes Feld, gewunden und schmerzvoll . . . was anderes war seine Arbeit kaum als Kampf um dinglichstes wahrhaftiges Sein.“

Vgl. D. Schubert, *Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen des Otto Dix aus den Jahren 1912–1913/14*, in: *Stilpluralismus* –

Festschrift für J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, München 1976 (im Erscheinen). 4

J. G. van Gelder in: *De Artibus opuscula – Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Princeton 1961, vol. I, 445 f. und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Stilpluralismus statt Einheitszwang*, in: *Argo – Festschrift für Kurt Badt*, Köln 1970, S. 90–92.

5
J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Naturalismus und Realismus*, in: *Städel-Jahrbuch* 5, 1975, 253; K. Herding, *Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei*, ebenda S. 159 f. und W. Nerdinger, *Zur Entstehung des Realismus-Begriffs in Frankreich und seiner Anwendung im Bereich der ungegenständlichen Kunst*, ebenda, S. 227 ff.

6
Fr. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, geschr. 1873, erschienen 1874; Zu den früheren Ansätzen zu diesem Verständnis der Geschichtsschreibung bei G. G. Gervinus und H. Hettner vgl. den wichtigen Sammelband von Bernd-Rüdiger Hüppauf, *Literaturgeschichte zwischen Revolution und Reaktion 1830–1870*, Frankfurt 1972, S. 13.

7
Heinrich Mann, *Geist und Tat* (1910

geschr.), in: Pan, hg. v. W. Herzog, 1. Jg. Nr. 5, Januar 1911, S. 137 ff. und in: H. M., *Macht und Mensch*, 1919, jetzt in: H. M., *Essays*, Hamburg 1960, S. 7–14. Hans Mayer hat 1961 die Idee der *Wandlung im Expressionismus gegen Brecht* ausgespielt und als sinn- und richtungslos hingestellt; das trifft natürlich in keiner Weise zu. Gerade Toller, den Mayer wie beiläufig erwähnt, widerlegt jene Behauptung (Hans Mayer, *Brecht in der Geschichte*, Ffm. 1971, S. 10).

8
L. Rubiner, *Der Kampf mit dem Engel*, in: *Die Aktion* 7. Jg., Heft 16/17 vom 21. April 1917, S. 211–231.

9
Vgl. beispielsweise die Ziele des Berliner Arbeitsrates für Kunst in: *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst*, Berlin 1919.

10
Lothar Lang, *Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907–1927*, Leipzig 1975.

11
Fr. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie*, 1874, Abs. 2; A. Soergel, *Im Banne des Expressionismus*, 6. A. Leipzig 1925; Manès Sperber, *Alfred Adler oder das Elend der Psychologie*, 1971, S. 11; für die Fragen nach Negation und Identifikation im Rahmen der ästhetischen Theorie Hans Robert Jauss, *Negativität und Identifikation*, in: *Positionen der*

Negativität, hg. von H. Weinrich, München 1975 (Poetik u. Hermeneutik 6), S. 263–338.

12

Zu Büchner vgl. die Zeugnisse von Kasimir Edschmid, *Lebendiger Expressionismus*, 1961, 92 f. und den 1. Bd. von 1919 in E. Rowohlt's Reihe „Umsturz und Aufbau“: G. Büchner, *Friede den Hütten, Krieg den Palästen!* hg. von Kurt Pinthus.

13

Aus jenen Jahren z. B. hierfür F. R. Behrens, in: *Die Aktion*, 9. Jg. Heft 6/7 vom 15. 2. 1919, S. 100–101; ferner Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte* (1951), Reinbek 1969, S. 58.

14

An alle Künstler! Berlin 1919 (jetzt in: *Manifeste Manifeste* hg. von D. Schmidt, Dresden 1965, S. 245 f.).

Von Kurt Eisner, *Sozialismus als Aktion*, hg. von Freya Eisner, Frankfurt 1975; Heinrich Mann, Kurt Eisner, in: *H. M.-Essays*, 1960, 386 f.

15

Völlig verzerrt und der DDR-Ideologie dienstbar gemacht ist Nietzsche und seine fundamentale Epochenkritik bei R. Hamann Jost Hermand, *Gründerzeit*, Berlin-Ost 1965, Neuausgabe München 1971. Dagegen vgl. schon Franz Pfemfert, *Die Deutschsprechung Friedrich Nietzsches – ein Protest*, in: *Die Aktion* 5. Jg., Heft 26

vom 26. Juni 1915, S. 320–323; sodann besonders Heinrich Mann, *Kaiserreich und Republik* (Mai 1919), Abs. 2: *Der Untertan*, in: *H. M. – Essays*, Hamburg 1960, S. 408–409; Gottfried Benn, *Nietzsche – nach fünfzig Jahren*, in: *G. Benn – Gesammelte Werke*, Bd. 1, Wiesbaden 1958; Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte* (1951), Reinbek 1969, S. 55 f. und Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, 2. A. Ffm. 1970, S. 353 ff.

16

Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht – Dichter des Expressionismus*, München 1961, S. 11–23.

17

Max Beckmann in: *Schöpferische Konfession*, Bln. 1920, Bd. 13 der Reihe „Tribüne der Kunst und Zeit“, hg. von K. Edschmid, 1920, S. 66 und Beckmann in seinen *Tagebüchern 1940–1950*, hg. von Erhard Göpel, Ffm. 1965; Kasimir Edschmid, *Lebendiger Expressionismus*, 1961, S. 347.

18

Wolfgang Braunfels, *Vincent van Gogh*, Berlin/Darmstadt 1962; Christian Lenz, *Max Beckmanns „Synagoge“* in: *Städel-Jb.* 4, 1973, S. 310 und derselbe, M. Beckmann – „Das Martyrium“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 16, 1974, S. 185–210.

19

W. Muschg, *Von Trakl zu Brecht*, 1961, S. 32.

20

Fr. Mehring, *Kriegsartikel Bln.* 1918,, Bd. 9/10 „*Der Rote Hahn*“, hg. von Franz Pfemfert.

21

Vgl. D. Schmidt, „Ich war – Ich bin – Ich werde sein“, *Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1968, S. 20.

22

W. Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik des 20. Jh.*, Berlin 1969; *Katalog der Ausstellung „Vor 50 Jahren“ – Erster Weltkrieg, Novemberrevolution, Nachkriegszeit. Druckgraphik und Zeichnungen deutscher Künstler 1914–1924*, Berlin-Ost 1968/69, S. 118; H. W. Petzet, *Von Worpsswede nach Moskau – Heinrich Vogeler*, Köln 1972.

23

Dazu Kurt Tucholsky, *Tollers Publikum* (1919), in: *K. T. – Gesammelte Werke*, Bd. 2, Reinbek 1975, S. 202 f.

24

P. Pörtner, *Literatur-Revolution 1910–1925 Dokumente, Manifeste, Programme*, Bde I–II, Darmstadt 1960/61; Paul Raabe, *Expressionismus – Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München 1965; ideologisch zugespitzt schon wieder H.-J. Schmitt (Hg.), *Die Expressionismusdebatte*, Ffm. 1973; abgewogener F. J. Raddatz, *Marxismus und Literatur*, Bd. 2, Reinbek 1969 und

Silvio Vietta/H. G. Kemper,
Expressionismus, München 1975; ferner:
Theorie des Expressionismus, hg. von
O. F. Best, Stgt. 1976.

25

Der Aktivismus 1915–1920, hg. von
W. Rothe, München 1969 mit Texten von
Heinrich Mann, Hiller, Rubiner, Max Brod,
Alfred Wolfenstein, Landauer, Pinthus,
Ernst Bloch, H. Schüller, W. Michel; als
jüngere Analyse hier Lothar Peter,
Literarische Intelligenz und Klassenkampf
– „Die Aktion“ 1911–1932, Köln 1972.

26

Manfred Brauneck, *Die Rote Fahne –*
Kritik, Theorie, Feuilleton 1918–1933,
München 1973.

27

A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*
– *Im Banne des Expressionismus*, Leipzig
1925 (6. A.), S. 553 f.

28

K. Edschmid, *Briefe der Expressionisten*,
Ffm/Berlin 1964, S. 108.

29

A. Soergel op.cit. 1925, S. 553 f.

30

Vgl. dazu D. Schubert, *Bildniszeichnungen*
expressionistischer Dichter von Wilhelm
Lehmbruck, in: *Festschrift für Wolfgang*
Braunfels, hg. von J. Traeger/F. Piel,
Tübingen 1976.

31

K. Edschmid, *Lebendiger Expressionismus*,

1961, S. 259.

32

Ernst Toller, *Eine Jugend in Deutschland*
(Amsterdam 1933), Reinbek 1963.

33

Wichtigste Werke von Mehring: Geschichte
der deutschen Sozialdemokratie (1897–98),
Lessing-Legende (1893), Marx (1918),
Kriegsartikel (1918), *Deutsche Geschichte*
(1923). Mehring starb am 28. Jan. 1919,
Pfemfert machte im Februar für ihn ein
Sonderheft.

34

Zur Ablehnung des autoritären Kurses der
Bolschewiki und der deutschen KP durch
Rühle vgl. Anm. 37; nach 1935 polemisierte
Rühle auch gegen die Wiedereinführung
des Akkord-Lohnes in Rußland, den er als
„Hungerpeitsche“ bezeichnete (vgl.

O. Rühle, *Baupläne für eine neue*
Gesellschaft, hg. von H. Jacoby, Reinbek
1971 und O. R. – *Schriften*, Reinbek 1971).

35

Von M. Harden vor allem: *Krieg und*
Friede, 2 Bde, Berlin 1918; ferner Kurt
Tucholsky *Prozeß Harden (1922)*, nach
dem Anschlag auf Harden durch einen
Oberleutnant, in: K. T. – *Gesammelte*
Werke, Bd. 3 (1921–1924), 1975, S. 296 f.;
Konrad J. Hammer/Peter Ackermann,
Unruhe ist die erste Bürgerpflicht, Berlin
1968, S. 33–34.

36

Funktionärsdidaktik ist der treffende

Ausdruck von Eisner, vgl. das Nachwort
von Freya Eisner zu K. Eisner, *Sozialismus*
als Aktion, Ffm. 1975, S. 150; ferner von
Rosa Luxemburg, *Die russische*
Revolution (geschr. 1918), in: R. L.,
Schriften zur Theorie der Spontaneität,
Reinbek 1970, S. 163 ff.: „Der Grundfehler
der Lenin-Trozkischen Theorie ist eben
der, daß sie die Diktatur der Demokratie
entgegenstellen“ (190); Rosa Luxemburg
ist die Begründerin des demokratischen
Sozialismus. Gegen das autoritäre
Herrschaftsprinzip der russischen KP
sprach sich auch zur gleichen Zeit Alfred
Adler aus (vgl. Paul Rom, A. A. und die
wissenschaftliche Menschenkenntnis,
Ffm. 1966).

37

Otto Rühle scheut sich nicht, deutlich zu
sagen, daß die deutschen Märzereignisse
1921 zur Entlastung der Bolschewiki
während ihrer Unterdrückung der
Kronstädter Matrosen angezettelt worden
seien: „In Kronstadt entbrannte der
Kampf gegen die Überdidaktik der
bolschewistischen Parteimachthaber. In
dieser Situation brauchte die Sowjet-
regierung . . . die Hilfe des deutschen
Proletariats“, und J. Broh fragt im gleichen
Aktions-Heft vom 16. April 1921 Lenin:
„Woher hast du die Legitimation, dich zum
Lehrer und Schiedsrichter des
europäischen Proletariats aufzuwerfen?
Ich klage dich an, Lenin! Du schufst eine

neue Bürokratie von Parteibonzen, um das russische Volk zu beherrschen . . ." Im Heft 33/34 vom August 1921 umreißt Rühle nochmals die Tatsachen: „Sagten wir nicht im voraus, daß die Offensive-Taktik ein Wahnsinn ist?“ Als die kommunistischen Führer dann nach Moskau fuhren, meinten auch Radek, Lenin, Trotzki, Sinowjew, der deutsche März-Putsch sei Dummheit, Wahnsinn, Verbrechen gewesen. Rühle will seine Genugtuung über seinen Weitblick nicht verbergen und schreibt an Pfemfert: „Ruhige Abwartung! Sowjet-Rußland entwickelt sich zur Kontre-Revolution.“ Aus der Staatsmacht der Partei werden sich s. E. Bürokratismus und Parteididaktik entwickeln: „Rußland hat die Bürokratie der Kommissariate. Sie regiert. Es hat kein Räte-System“ (Die Aktion, 45/46 vom 12. November 1921). In seiner eigenen Arbeit in Ostsachsen versuchte Rühle den Weg der echten Volksmitbestimmung in der Nachfolge der Ideen von Eisner und Luxemburg ohne bonzenhaftes Führertum zu realisieren; in seinen Schriften kann man die historisch weitblickende Position der Sozialisten-Gruppe um Pfemfert und Rühle nachlesen: O. Rühle, Vier Beiträge über Grundfragen der Organisation, seit Sept. 1921 in der „Aktion“; F. Pfemfert/O. Rühle/J. Brohl/M. Harden, Über die März-Katastrophe 1921 des deutschen Proletariats, Berlin 1921 (Aktionsbeiträge); O. Rühle, Die

Revolution ist keine Parteisache, Berlin 1920; O. Rühle/F. Pfemfert, Moskau und wir, Berlin 1921; vgl. auch Anm. 34; ferner W. Abendroth, Sozialgeschichte der europäischen Arbeiterbewegung, Ffm. 1965, S. 98 f.

Zu Kronstadt Hans M. Enzensberger, Kronstadt 1921, in: Kursbuch 9, 1967, S. 7–33.

38

Zu E. Leviné und seiner Rolle in der Münchner Räte-Republik vgl. E. Toller, Eine Jugend in Deutschland (1933), 1963, S. 94; Leviné hatte sich mit seiner Gruppe gegen Eisner und Toller gestellt und die Räterepublik damit keineswegs gestärkt; er sprach von „Scheinräterepublik“ und wollte Toller verhaften!

39

Dieter Gleisberg, C. Felixmüller und die Gründung der „Sezession. Gruppe 1919“, in: Dezennium 2, Verlag der Kunst, Dresden 1972, S. 162 ff.; D. Schubert, Die Elternbildnisse von O. Dix, in: Städel-Jahrbuch 4, 1973, S. 271 ff.

40

Als ein beinahe vergessenes Grundthema der Kunstwissenschaft hat Kurt Badt die Erneuerung des ikonographischen Bestandes durch die künstlerische Formgebung bezeichnet (Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, Köln 1971, S. 124).

41

Katalog „Deutsche Expressionisten aus der Slg. M. D. May“, Kunsthalle Bielefeld 1968, no. 35; ferner den zu erwartenden Oeuvre-Katalog Otto Dix von Fritz Löffler. Herrn Löffler möchte ich auch hier meinen Dank für hilfreiche Gespräche übermitteln.

42

Vgl. Carl Sternheim, Conrad Felixmüller, in: Die Cicerone 15, 1923, S. 880 f. Herrn Prof. C. Felixmüller, Berlin, danke ich herzlich für freundliche Mitteilungen.

43

Karlheinz Gabler, E. L. Kirchners Bildnis Oskar Schlemmer und C. Felixmüllers Bildnis F. Pfemfert, in: Kunst in Hessen und am Niederrhein, no. 8, 1968 (Schriften der hessischen Museen), S. 77–88.

44

Walther Huder, Katalog d. Ausst. „Walter Rheiner 1895–1925“, Akademie der Künste, Berlin 1969. Ferner Felix Stiemer, Felixmüller – synthetischer Kubist, in: Die Schöne Rarität, 2. Jg. 3. Heft, Juni 1918, S. 35 f. (dort auch von Felixmüller „Zur Kunst“, S. 40 f.).

45

Joachim Heusinger von Waldegg, Zeit-Zeichen – kritische Graphik der 20er Jahre von Franz M. Jansen, Katalog d. Ausst. Bonn 1975/76.

46

Vgl. Katalog d. Ausst. „Realismus und Sachlichkeit – Aspekte deutscher Kunst

1919–1933“, Nationalgalerie Berlin-Ost,
1974.

47

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth in: „Mit
Kamera, Pinsel und Spritzpistole –
realistische Kunst in unserer Zeit“,
Katalog d. Ausst. Recklinghausen 1973 und
derselbe: Realistische Malerei und
Fotorealismus, in: Kunstchronik 27, 1974,
S. 44–65.

48

Albert Camus, *Der Künstler und seine Zeit*
(Rede Uppsala 1957), in: A. C. – *Fragen
der Zeit*, Reinbek 1970, S. 210 f.; Ernst
Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*,
Hamburg 1967; derselbe: *Überlegungen
zur Situation der Kunst*, in: *Neue
Rundschau* 81. Jg. 1970, S. 34 ff. und
Thomas Rothschild, *Ernst Fischer zum
Gedenken*, in: *Neue Rundschau* 84. Jg.
1973, Heft 4, S. 767–771.