

Der Expressionismus, ein deutscher Nationalstil?

Von Magdalena Bushart

1980 präsentierte das New Yorker Guggenheim Museum in Zusammenarbeit mit deutschen Museumsdirektoren und mit finanzieller Unterstützung der Bundesregierung die bis dahin wohl umfassendste Schau expressionistischer Malerei und Graphik in den USA; die Auswahl der Werke besorgte der Leiter des Essener Folkwangmuseums, Paul Vogt. Der wortspielerische Ausstellungstitel »Expressionismus – A German Intuition« war zugleich Programm: Dem amerikanischen Publikum wurde der Expressionismus als deutsche »Sonderleistung« vorgestellt, die unabhängig von den künstlerischen Entwicklungen der internationalen Avantgarde, ja nachgerade in Opposition zu ihr entstanden sei. Im Expressionismus habe sich, so erläuterte Vogt in der Einleitung zum Katalog, eine »seit Jahrhunderten vertraute spezifische Grundkonstante der deutschen Kunst« Bahn gebrochen, deren »Wesensmerkmale tief im Formgefühl dieses Landes und einer ihm eigentümlichen Empfindungslage« verwurzelt seien. Als typisch »deutsch« – oder auch »nordisch« – bezeichnete Vogt den Versuch, im Kunstwerk nicht das sichtbare Sein widerzuspiegeln, sondern eine Vision von der Welt bildlich umzusetzen. Diese nationale Eigenschaft wollte er nicht nur im Expressionismus, sondern auch in der germanischen Ornamentik, in frühmittelalterlichen Handschriften, in den Bildwerken der Spätgotik oder in der Malerei der Romantik entdecken. Mit den Künstlern jener Epochen verbinde die Expressionisten eine »blutsmäßig angelegte« Verwandtschaft.

Die Vorstellung, daß der Expressionismus ein durch und durch deutsches Ereignis gewesen sei, ist historisch wohl kaum belegbar. Immerhin wurde die Kunstrichtung wesentlich durch den Einfluß der Fauves, durch die überragenden Vorbilder Cézanne, van Gogh und Gauguin und

durch die Auseinandersetzung mit den Werken Picassos, Delaunays oder der italienischen Futuristen geprägt; zu ihren Repräsentanten zählten Russen ebenso wie Schweizer und Amerikaner. Kritiker warfen den Ausstellungsmachern deshalb vor, eine antimoderne Position zu vertreten, indem sie eines der wichtigsten Merkmale der expressionistischen »Bewegung«, die sich selbst schließlich international definiert habe, kurzerhand in ihr Gegenteil verkehrt hätten.

Genau besehen liegt das Problem freilich nicht in der vermeintlichen Umkehrung expressionistischer Zielsetzungen, sondern in einer unreflektierten Übernahme zeitgenössischer Ideologie. Die nationale Deutung nämlich hatte die Kunstrichtung seit 1911/12 begleitet, seit jenem Zeitpunkt also, an dem sich ihre Repräsentanten zu gemeinsamen Aktionen zusammenschlossen; sie hat sich mit erstaunlicher Hartnäckigkeit bis heute halten können. Das Verfahren, mit dem der Expressionismus germanisiert wird, ist immer das gleiche geblieben: Statt auf formale Merkmale nimmt es auf das »Wesen« der Kunstwerke Bezug; als konstitutiv für den nationalen Charakter gelten nicht historische Faktoren wie Rezeption oder Tradition, sondern ein letztlich rassistisch definiertes »Schaffensprinzip«.

Am Anfang standen der Wunsch der Expressionisten nach Anerkennung auf der einen und die Sehnsucht der Zeitgenossen nach einem deutschen Nationalstil auf der anderen Seite. Die Künstler befanden sich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in einer höchst prekären Situation. Sie, die sich als Erneuerer der deutschen Malerei fühlten, waren von allen Seiten heftigen Angriffen ausgesetzt. Zu fremd blieben den Sehgewohnheiten der Zeitgenossen die Werke, in denen auf technische Brillanz wenig Wert gelegt und der Bildgegenstand oftmals bis zur Un-

kenntlichkeit überformt wurde. So zerstritten die einzelnen Parteien im Kunstbetrieb des Kaiserreiches waren – in der Ablehnung der neuen Stilrichtung herrschte seltene Einigkeit zwischen traditionsverbundenen Akademiemalern und fortschrittsgläubigen Sezessionisten. Man beschuldigte die Künstler der »Sensationsmache« und des Dilettantismus, schalt sie Scharlatane, Geisteskranke oder gar Anarchisten und warf ihnen vor, die deutsche Maltradition außer Kraft gesetzt zu haben und statt dessen blindlings fremden, namentlich französischen Vorbildern zu folgen.

Angesichts der massiven Angriffe sahen sich die Expressionisten gezwungen, ihren künstlerischen Anspruch zu legitimieren und gleichzeitig den Vorwurf des »neueren Franzosentums« zu entkräften. Allen voran bemühten sich Franz Marc und Wassily Kandinsky um die Formulierung eines Programms, das der ganzen Bandbreite der expressionistischen Moderne gerecht werden sollte. Sie erklärten die formalen Neuerungen mit einem Wandel in der Weltanschauung: weg vom Materialismus und hin zur Metaphysik; die abstrakte Formsprache stehe für den Versuch, statt der äußeren Welt die »geheimnisvollen und abstrakten Vorstellungen des Innenlebens« zu gestalten. Bestätigung für dieses Konzept suchten sie in der Kunstgeschichte. Der Expressionismus, so behaupteten sie, sei im Grunde weder neu noch von Frankreich beeinflusst, sondern uralte und in allen Kulturkreisen anzutreffen; er greife lediglich Schaffensprinzipien auf, die von jeher in der Kunst der »Primitiven«, in Gotik und Barock sowie den Werken Ägyptens, Indiens und des Fernen Ostens wirksam gewesen seien und die in der Volkskunst und den Kulturen der Naturvölker noch immer weiterlebten. All diesen Epochen und Kulturkreisen fühlten sie sich wegensmäßig verwandt; ihnen unterstellten sie jene transzendentalen Zielsetzungen, die sie für sich selbst in Anspruch nahmen.

Mit ihrer Sicht der Dinge konnten sich die Expressionisten auf die Theorien des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer stützen. Worringer hatte mit seinen beiden Erfolgsschriften *Abstraktion und Einfühlung* und *Formprobleme der Gotik* versucht, das »Wesen« nichtklassischer Stile zu erfassen. Diese sind nach Worringer nicht das Resultat mangelhafter künstlerischer Fertigkeiten, sondern eines religiös bestimmten Weltverständnisses, das den Beginn jeglichen künstlerischen Schaffens bezeichne. Gleichzeitig jedoch steht in Worringers rassepsychologischem Konzept das Abstraktionsverlangen als das eigentliche Merkmal der germanischen Rasse. Während sich nämlich der Süden Europas allmählich von der religiösen Bestimmung der Kunst gelöst habe, sei der Norden ihr treu geblieben; der Drang zur Abstraktion, mithin wesentliches Kennzeichen »germanischen Kunstwillens«, komme in der nordischen Bandornamentik ebenso zum Tragen, wie in der deutschen Gotik und im Barock.

Die Suche der Expressionisten nach »Ahnen«, nach Kunststilen und Ländern, in denen sie ihr eigenes »Wollen« vorgebildet sahen, nahm ganz unterschiedliche Formen an. In dem von Kandinsky und Marc gestalteten Almanach *Der Blaue Reiter* beispielsweise stehen die Werke der deutschen Expressionisten gleichberechtigt neben künstlerischen Neuheiten aus Frankreich und Rußland sowie »abstrakten« Kunstprodukten unterschiedlichster Epochen und Kontinente. Wenig später jedoch konnte sich eine nationale Variante der Ahnensuche durchsetzen, die die Vorläufer der neuen Kunst nicht mehr in aller Herren Länder, sondern ausschließlich in der deutschen Kunstgeschichte suchte.

Die ersten Ansätze dazu machten sich paradoxerweise bei einer Ausstellung mit internationalem Anspruch bemerkbar: bei der Kölner Sonderbundaustellung im Jahre 1912, auf der erstmals ein Querschnitt durch das Spektrum nachimpressionistischer Kunst aus sieben Nationen

der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Wohl um den sattsam bekannten Vorwürfen gegen die neue Kunst vorzubeugen, empfahl Richard Reiche in der Einführung zum amtlichen Katalog, im Anschluß an den Ausstellungsbesuch ins Wallraf-Richartz-Museum zu den Bildern der Altkölner Malerschule zu gehen. Dort werde man dann gewahr werden, »auf wie alte Ahnen die moderne Bewegung zurückblickt, wie mannigfache Bande die neueste Malerei mit dieser Blüte der mittelalterlichen Kunst verknüpfen«. Der Hinweis auf die kölnische Malerei der Spätgotik wirkte Wunder. Selbst konservative Kritiker ließen sich davon überzeugen, daß der Expressionismus so artfremd gar nicht sei, sondern im Gegenteil ein erster Schritt zu einer neuen Blüte der deutschen Kunst.

Zu den Rezensenten, die das Stichwort Mittelalter bereitwillig aufgriffen, gehörte der Kunstkritiker der *Vossischen Zeitung*, Paul Fechter. Zwar habe ihm, so schrieb Fechter, in der Ausstellung manches mißfallen – gerade bei den Werken deutscher Expressionisten finde sich »viel Schwaches unter den Arbeiten« –, doch spüre er, »je weiter die Bewegung um sich greift ..., etwas Verwandtes zu Strebungen, die heute auf mehr als einem Gebiet merkbar werden und irgendwie doch wohl wirklich mit den in der Gotik sich am reinsten ausdrückenden Grundtendenzen der germanischen Seele zusammenhängen«.

In seinem zwei Jahre später erschienenen Expressionismusbuch – der ersten zusammenfassenden Darstellung der neuen Kunstrichtung überhaupt – verfolgte der Journalist den Gedanken einer Verbindung zwischen Gotik, Expressionismus und deutscher Seele weiter. Die abstrakten Tendenzen in der Moderne wertete er als Versuch, zum eigentlichen, transzendentalen Sinn künstlerischer Produktion, wie ihn Worrringer beschrieben hatte, zurückzukehren. Obwohl der Autor die Kunst der Avantgarde durchaus als internationales Phänomen auffaßte,

war es ihm gleichwohl um die Unterscheidung national gefärbter Strömungen zu tun. Kubismus und Futurismus definierte er als französische beziehungsweise italienische Varianten von Bestrebungen, die jedoch am eindringlichsten und klarsten von deutschen Künstlern vertreten würden. Auch dafür hatte Fechter eine Erklärung parat: Alles Transzendente entspreche der nationalen Mentalität der Deutschen; im Expressionismus vollzögen sie lediglich die Rückkehr zu dem »uralten metaphysischen Bedürfnis« ihrer Rasse, zur »alten gotischen Seele«.

Im chauvinistisch aufgeheizten Klima am Vorabend des Weltkriegs konnte eine derartige Interpretation der neuen Kunst natürlich auf Erfolg hoffen. Für die Nationalisierung des Expressionismus war Fechter freilich nur ein – wenn auch sehr wichtiger – Exponent. Franz Marc beispielsweise nahm direkt auf Worringers deutsch-gotischen Menschen Bezug, als er im Juni 1914 in einem Brief an August Macke seine Distanz zur internationalen Entwicklung mit den Worten begründete: »Ich bin Deutscher und kann nur auf meinem eigenen Acker graben; was geht mich die peinture der Orphisten an? So schön wie die Franzosen, sagen wir: Romanen, können wir's doch nicht.«

Ihre volle Wirkung entfaltete die Eindeutschung des Expressionismus, seiner Vorbilder und seiner Weltsicht, dann bei Kriegsbeginn. Der rege Kunstaustausch mit anderen Ländern fand ein abruptes Ende; die ausländischen Künstler mußten das Land verlassen. Kosmopolitismus und Internationalismus galten nun auch bei vielen ihrer einstigen Befürworter als veraltet; jetzt dachte man national, wenn nicht gar völkisch und konzentrierte sich ausschließlich auf die Tugenden des Deutschen, auf seine Dichter, Denker und seine Kunstdenkmäler als Zeugnisse einer ruhmreichen Vergangenheit.

Auch die Expressionisten wurden von der allgemeinen Kriegsbegeisterung erfaßt. Der Kampf, so ging die Hoffnung, werde den Boden bereiten für eine breite-

re Anerkennung des neuen Schaffens. Eine ganze Reihe junger Künstler meldete sich freiwillig ins Feld; wer nicht zu den Waffen griff, unterstützte doch wenigstens verbal den »deutschen Imperialismus des Geistes«, um mit René Schickele zu sprechen. Doch die Begeisterung hielt nicht lange an. Mit der Realität des Krieges konfrontiert, setzte bei manchem bereits nach wenigen Monaten Ernüchterung ein. Spätestens 1917 hatte sich dann auch der letzte vom Ideal des berausenden Kampfes getrennt und träumte statt dessen von einer friedlich geeinten Menschheitsgesellschaft.

Zunächst jedoch nahmen die Verfechter der Moderne die Ideologie der »Deutschen Sendung« zum Anlaß, expressionistische Theorie und vaterländische Pflicht miteinander zu verbinden. Daß Deutschland nicht nur auf militärischem, sondern auch auf kulturellem Gebiet allen übrigen Ländern und insbesondere dem Erbfeind Frankreich überlegen sei, ergab sich für sie zwingend aus der Kongruenz von rassischer Veranlagung und allgemeinem Zeitgeist. Wie der Krieg eine »Bestätigung« für den nationalen Charakter des Expressionismus sei, behauptete etwa Paul Fechter 1915, so sei umgekehrt der Expressionismus eine Bestätigung für die geistige Vormachtstellung Deutschlands in Europa. »Was die Bewußten und Starken unter den Jüngeren schon seit langem betont hatten, daß die Führung im Geistigen, in Kunst wie in Dichtung, seit Jahren an die Deutschen übergegangen war, daß Probleme, die der Betrachtung wert waren, nur in Deutschland, aus unserem Weltgefühl heraus behandelt und erledigt werden konnten: diese Einsicht dämmert jetzt angesichts der Ereignisse auch den anderen auf.«

Das antagonistische Verhältnis zum Impressionismus, seit Franz Marcs Artikeln aus dem Jahr 1912 ein Topos der expressionistischen Theorie, gewann in diesem Zusammenhang eine veränderte Qualität. Jetzt ging es nicht mehr nur um eine neue Weltsicht, sondern darüber hinaus

um die »Befreiung« der modernen Kunst aus ihrer Abhängigkeit von Frankreich und die Besinnung auf die ureigensten Gestaltungsmöglichkeiten der Nation. Fatalerweise griff man damit auf Argumente zurück, wie sie von konservativen Kulturkritikern schon seit nahezu einem Jahrzehnt gegen den Impressionismus ins Feld geführt worden waren: daß nämlich der nationale Geist, die unentbehrliche Kraft beim Vorstoß zur politischen Hegemonie Deutschlands, auch die deutsche Kunst inspirieren müsse, wenn die deutsche Kultur Weltgeltung erhalten solle.

In diesem Lichte betrachtet entbehrt es nicht der Ironie, wenn selbst Karl Scheffler, als Herausgeber der Zeitschrift *Kunst und Künstler* vor Kriegsbeginn einer der streitbarsten Verteidiger des Impressionismus und zugleich unbarmherziger Kritiker der jüngeren Künstlergeneration, 1915 in der Euphorie des ersten Kriegsjahres die Fronten wechselte. Beschimpfte er noch 1913 die Vertreter des Expressionismus als »Dekorationstheoretiker« und unterstellte ihnen, daß sie zwar hochfliegende Ideen, aber bei weitem nicht das Talent hätten, diese Ideen umzusetzen, so wertete er zwei Jahre später ihren Willen zur Form, zur monumentalen Gestaltung und zum Gesamtkunstwerk – bei allen Mängeln in der Ausführung – als ein Zeichen nationalen Sendungsbewußtseins, das die neue Kunst zur würdigen Erbin deutscher Tradition mache: »Dieser Wille träumt von einer deutschen Kunst, die europäische Geltung hat, die die Erbschaft des Impressionismus antritt und die Gestaltungskraft der erschöpften französischen Rasse aufnimmt ..., von einem neuen Reich der Gotik, das nicht nur eine Kunst sein eigen nennt, so groß wie zur Zeit der Hanse, sondern das auch mit seiner Kulturgesinnung die fernsten Interessensgebiete der Erde dem deutschen Gedanken gewinnt.«

Auf der anderen Seite versuchte man auch in einer Gruppierung wie Herwarth Waldens »Sturm«, die sich immer international orientiert hatte, Anschluß an die

allgemeine Germanisierung des Expressionismus zu gewinnen. Adolf Behne etwa erinnerte anlässlich der Eröffnung der »Sturm«-Ausstellung »Deutsche Expressionisten« an die »rechtmäßigen Ahnen« der ausstellenden Künstler, an die »Maler unserer Gotik, etwa an den Schöpfer der Straßburger Glasfenster, an die kölnischen oder westfälischen Meister, oder, um einen großen Geistesverwandten späterer Zeit zu nennen, an Matthias Grünewald«. In ihnen und nicht in »Butzenscheibenromantik, Mondscheinpoesie und Vergißmeinnicht-Pinselei« müsse man das wahrhaft Deutsche suchen, das auch die Werke der Moderne präge: »Leidenschaftlichkeit der Darstellung, Drang der Phantasie, Herrschaft des Geistes«. Die gleichen Eigenschaften seien im übrigen auch für die erfolgreiche Kriegsführung ausschlaggebend.

Aus heutiger Sicht nimmt sich das solchermaßen nationalisierte Konzept der neuen Kunst wie blanker Opportunismus aus. Zollte es doch jenen chauvinistischen Eiferern Tribut, die forderten, angesichts der Kriegsergebnisse müsse endlich Schluß sein mit den »internationalen, zeit- und rasselosen Atelierkünsteleien« und die die Künstler ermahnten, im Augenblick der Gefahr mit ihren Werken zur Stärkung der Vaterlandsgefühle ihrer Zeitgenossen beizutragen. Allerdings diene der Hinweis auf die Gotik den Verächtern der Moderne auch dazu, vor einem allzu engen Verständnis des Nationalen in der Kunst zu warnen. Als sich 1915 das Preußische Abgeordnetenhaus für die »neue Blüte der vaterländischen Kunst« aussprach und den Ausschluß alles Fremdländischen forderte, da erinnerte Rudolf Kurtz in den *Weißten Blättern* daran, daß man das Deutsche nicht im Sujet oder bestimmten Formen und auch nicht bei den »Schmierern mit der guten Gesinnung« suchen dürfe, sondern in der künstlerischen Methode. Leider aber, so spottete Kurtz, dauere es immer ein paar Jahrhunderte, bis maßgebende Kreise zu der Einsicht kämen, »daß das wirklich

schöpferische Deutschtum in einer Kreuzigung Matthias Grünewalds steckt und nicht in den Theaterarrangements Anton von Werners«.

Mit Kriegsende war der Traum von der kulturellen Weltherrschaft Deutschlands ausgeträumt. Der Traum vom neuen Nationalstil verschwand deswegen jedoch nicht in der Versenkung. Im Gegenteil: die militärische Niederlage war für viele ein Grund mehr, ein nationales Kulturbewußtsein zu pflegen, das sich indes nicht mehr expansiv gebärdete, sondern die kulturellen Eigenleistungen Deutschlands gegen den Verlust seiner politischen Reputation ins Feld führte. Die »Phantasmagorie einer kommenden deutschen Weltkultur« sei vernichtet, klagte der Kunstkritiker Georg Biermann 1918, und mit ihr die »Grundlagen jener international gefärbten deutschen Kultur, die im Geistigen den Ausgleich zwischen den Völkern erstrebte«. Von den anderen Nationen isoliert und geächtet, müsse sich Deutschland auf seine eigenen Kräfte besinnen und sich auch auf künstlerischem Gebiet seinen eigenen Weg suchen. Damit behielt das nationale Expressionismuskonzept weiterhin seine Aktualität; für eine kurze Zeitspanne verschaffte es der Stilrichtung sogar breitere Anerkennung. Die Auseinandersetzung mit den Kunstströmungen anderer Länder war da längst vergessen; statt dessen wurde die deutsche Kunst des Mittelalters wichtigster Bezugspunkt der Künstler. »Wir haben auf die Alten aufgebaut, germanisch wie kein anderer Künstler«, behauptete Ernst Ludwig Kirchner 1923 in einem Rückblick auf die Geschichte der Künstlergemeinschaft »Die Brücke«. »Wir sind hinter das X. Jahrhundert zurückgegangen und von da los.«

So ist auch zu erklären, daß sich 1933 eine ganze Reihe von Künstlern und Kunstschriftstellern in der Hoffnung wiegten, der Expressionismus könne jetzt zu späten Ehren kommen oder doch wenigstens von Verfolgungen verschont bleiben. Die Argumente, mit denen sie den

Politikern die Stilrichtung schmackhaft zu machen versuchten, waren die gleichen, die in der Diskussion über die moderne Kunst seit 1912 in unterschiedlichen Varianten immer wieder vorgebracht worden waren: Man pries die Hinwendung der Künstler zum Volk, zur Rasse und zur mittelalterlichen Tradition. Doch vergebens. Obwohl sich auch die Nationalsozialisten auf Rasse und Volk beriefen, stand spätestens im Sommer 1937, seit Adolf Hitlers Rede zur Eröffnung der »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München fest, daß die Antike den Idealvorstellungen nationalsozialistischer Kunstpolitiker sehr viel näher lag als die Gotik und daß nicht der Expressionismus, sondern ein rigider Staatsklassizismus zum Leitbild nationalsozialistischer Kunstpolitik erhoben worden war. Eine ewige, zeitlose Kunst forderte Hitler, ewig, wahr und unveränderbar wie das Volk, dessen »Wesensausdruck« sie sei. Die gestaltende Kraft sei dabei in »demselben arischen Menschentum« zu suchen, »das wir nicht nur als Träger unserer eigenen, sondern auch der vor uns liegenden antiken Kulturen erkennen«. Die Expressionisten hingegen griff er aufs schärfste an: wer den Himmel grün und die Wiesen blau male, wer die Volksgenossen als »verkommene Kretins« darstelle, der sei entweder geisteskrank oder ein Scharlatan.

An diesem Punkt zeigt sich die Fragwürdigkeit der Versuche, das wesenhaft Deutsche an der deutschen Kunst zu bestimmen, noch einmal in aller Deutlichkeit. Nicht, daß die nationalsozialistische Vorstellung vom deutschen Wesen etwa plausibler gewesen wäre als die der Expressionisten. Vielmehr handelt es sich bei der Konstruktion eines überzeitlichen Nationalcharakters in der Kunst in jedem Falle um eine willkürliche Setzung, deren Inhalte sich verändern, sobald sich die kulturpolitischen Vorgaben verändern. Was nicht in das jeweilige Schema des »Deutschen« passen will, muß entweder stillschweigend übergangen oder als »artfremd« eliminiert werden.

Die Versuchung freilich, im Expressionismus eine überzeitliche rassische Veranlagung am Werk zu sehen, konnte auch das Dritte Reich überleben. In der jungen Bundesrepublik kehrten sich lediglich die Vorzeichen zugunsten der vordem verfolgten Künstler um; der Expressionismus stand jetzt für das wahre, humanistisch und demokratisch geprägte Deutschland, das von den Nationalsozialisten nur vorübergehend okkupiert worden war, den Kern eines Deutschtums, an das man unbesorgt wieder anknüpfen konnte. Noch in dem eingangs zitierten New Yorker Katalog begründete die Zigarettenfirma Philip Morris ihr finanzielles Engagement für die Expressionismus-Ausstellung mit dem Hinweis auf den Freiheitsdrang der Künstler: »Enduring creativity is not produced by the indifferent or the unconcerned, and the German Expressionist labored with imagination, and passion for freedom ... Philip Morris, long committed to the proposition that free art is essential in a free society, supports this exhibition as a tribute, above all, to the indomitable free spirit of artists.«

Daß sich diese Interpretation durchaus auch auf neuere Kunstströmungen nutzbringend anwenden läßt, bewies die 1985 in London und Stuttgart gezeigte Schau »German Art in the 20th Century«. Die Ausstellung bildete den Auftakt zu einer Veranstaltungsreihe, die, nach einzelnen Ländern getrennt, die Kunst des 20. Jahrhunderts vorführen sollte. In London wurde nationale Kontinuität nicht allein mit Blick auf den Expressionismus beschworen; vielmehr versuchte man, auch Joseph Beuys und die Kunst der »Neuen Wilden« in eine Entwicklungslinie mit der altdeutschen Malerei zu stellen. Vorsichtiger als der eingangs zitierte Paul Vogt sprachen die Organisatoren Wieland Schmied, Christos Joachimides und Norman Rosenthal von einem »Koordinatensystem in der visuellen Kultur dieses Landes, das weit zurückreicht bis zu Matthias Grünewald, der Donaueschule, den rhei-

nischen Meistern und bis heute sichtbar ist, ein Koordinatensystem, das von der expressiven Vision und der romantischen Sehnsucht bestimmt wird.«

Ausgeschlossen wurde alles, was nicht in dieses Bild paßte: Den Funktionalismus des Bauhauses behandelte man ebenso stiefmütterlich wie den Dadaismus; die offizielle Kunst im Dritten Reich fehlte ganz. Die Übersicht zur aktuellen Kunst war ganz auf Maler wie Baselitz, Lüpertz, Penck und Immendorff zugeschnitten – auf diejenigen unter den deutschen Künstlern, die nach Überzeugung der Veranstalter »bei vollem Bewußtsein der Greuel dieses Jahrhunderts ... für die heilenden Kräfte der Kunst und der fortwirkenden kulturellen Überlieferung Deutschlands eintreten«. Der internationale Erfolg der »Neuen Wilden« (er wurde nicht zuletzt durch das Engagement der Ausstellungsmacher gefördert) gebe diesen jungen Traditionalisten Recht. »Es ist«, so liest man in Wieland Schmieds Katalogbeitrag, »ein eigenartiges Phänomen: Die deutsche Kunst hatte in den Jahren unmittelbar nach 1945 den sehnlichsten Wunsch, international zu sein, die Merkmale des eigenen Volkscharakters zurückzudrängen zugunsten einer neuen Weltoffenheit, aber eine Anerkennung über die Grenzen des eigenen Landes hinaus blieb ihr ... versagt. Heute, wo sich Künstler in diesem Land entschieden haben, an eigene Traditionen anzuknüpfen und ihre eigene Sprache zu sprechen, stellt sich der internationale Erfolg in einem Umfang ein, den sich keiner von ihnen in seinen Anfängen zu erträumen gewagt hätte.«

Mit anderen Worten: wahrhaft gute, weil auf dem internationalen Markt anerkannte Kunst kann nur da entstehen, wo sie sich auf das deutsche Wesen besinnt, wo der »Volkscharakter« die Form bestimmt. Man fühlt sich unangenehm an die Diskussion vor und während des Ersten Weltkriegs erinnert: Damals war es darum gegangen, sich vom Internationalismus des Impressionismus abzusetzen,

jetzt ging es um eine Abgrenzung von der abstrakten Kunst der fünfziger und sechziger Jahre. Die Klischees blieben jedoch die gleichen: Der Deutsche male nicht das Was, sondern das Wie; Kunst stelle für ihn kein ästhetisches, sondern ein ethisches Anliegen dar; typisch deutsch seien die »rheinischen Meister«, die Expressionisten und, neu in die Genealogie aufgenommen, die »wilden« Maler der siebziger und achtziger Jahre.

Gleich geblieben ist auch der Anspruch, über die »typisch deutsche« expressionistische beziehungsweise expressive Kunst kulturelle Identität zu formulieren, die einer politischen Konsolidierung zugute kommt. Was im Ersten Weltkrieg als Ausweis militärischer Stärke

galt, steht hier – die Firmensignets der Sponsoren auf dem Vorsatzblatt des Katalogs belegen es auf eindrucksvolle Weise – stellvertretend für die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit der Bundesrepublik. In der Zeitschrift *Art* wurde der Ausstellungsmacher Joachimides über die Londoner Ausstellungsreihe interviewt. Auf die Frage »Sind die Deutschen wirklich wieder die Nummer eins?« antwortete Joachimides: »Wäre es anders, stünde die deutsche Kunst nicht am Anfang dieser wichtigen Reihe.« Zu diesem Schluß scheint auch der Kritiker des *Observer* gekommen zu sein. Er versah seine Ausstellungsrezension mit der viel-sagenden Überschrift: »Deutschland über Alles«.