



Kunst des 20. Jahrhunderts

DOROTHEA EIMERT

Text: Dr. Dorothea Eimert
Redaktion der deutschen Ausgabe: Klaus H. Carl

Layout:
Baseline Co. Ltd
61A-63A Vo Van Tan Street
4. Etage
Distrikt 3, Ho Chi Minh City
Vietnam

© Confidential Concepts, worldwide, USA
© Parkstone Press International, New York, USA
Image-Bar www.image-bar.com

Weltweit alle Rechte vorbehalten.
Soweit nicht anders vermerkt, gehört das Copyright der Arbeiten den jeweiligen Fotografen, den betreffenden Künstlern selbst oder ihren Rechtsnachfolgern. Trotz intensiver Nachforschungen war es aber nicht in jedem Fall möglich, die Eigentumsrechte festzustellen. Gegebenenfalls bitten wir um Benachrichtigung.

ISBN: 978-1-78525-725-4

DOROTHEA EIMERT

KUNST UND ARCHITEKTUR DES 20. JAHRHUNDERTS

Inhalt

Einführung: Ein neues Bild der Welt – Technik und Naturwissenschaften verändern das mechanistische Weltbild	7
Ausdruck und Zersplitterung	8
Matisse und die Wilden in Paris: Die Fauves und die Autonomie der Farbe	9
Paula Modersohn-Becker und die Beschaulichkeit in Worpswede	19
Futurismus: Die Dynamisierung des Bildes	22
Der Expressionismus und die Suche nach zeitgemäßer Form	29
Kubismus, Materialität und Collage	63
Abstraktionen	76
Die russische Avantgarde	77
De Stijl: Die Gleichförmigkeit der Bildfläche	89
Das Bauhaus	90
Eine Spiraldrehung höher: Während des Ersten Weltkriegs	94
Dada und Umfeld	95
Explosive Bildsprache	98
Veristische Tendenzen	101
Surreal und Magisch: Zwischen den beiden Weltkriegen	102
Pittura Metafisica	103
Surrealismus	104
Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit	114
Die „Entarteten“	123
Autonomie und Expansion – Entwicklung der Skulptur	126
Erste Schritte	127
Die Aufsplitterung der Form	131
Materialkonstruktionen	141
Bauhaus und De Stijl	145
Readymade und surreale Objekte	146
Homogen wie die Natur	154
Konkret	155
Gigantische Visionen und technische Innovationen in der Architektur	156
Ein Wort zuvor	157
Die USA	158
Europa in den ersten beiden Jahrzehnten	167
Die Dreißiger Jahre: Moskau – San Francisco – Nürnberg	207
Internationaler Aufbruch nach dem Zweiten Weltkrieg	214
Die Realisten	216
New York und der Abstrakte Expressionismus	225
Europa und der Abstrakte Expressionismus	239
Plastik des Abstrakten Expressionismus	250
Die sechziger Jahre: Lebensnähe	254
Nouveaux Réalistes: Die Wesenheit des Gegenstandes	256
Konkrete Kunst	262
Op Art und Kinetik: Der Betrachter im Mittelpunkt	286

Pop Art	292
Neue Figuration und Neuer Realismus	309
Fotorealismus	317
Langes Intermezzo: Was du siehst, ist, was du siehst	320
Minimal Art	321
Conceptual Art	331
Sensibilisierung der Sinne	334
Aktionen, Happening, Fluxus	335
Joseph Beuys	337
Arte povera: Energie des Organischen	337
Natürliche Prozesse	340
Spurensicherung: Das Gedächtnis der Materialien	345
Land Art: Feinstoffliche Energien	355
Umbruch und Aufbruch	356
Von den sechziger zu den achtziger Jahren	357
Die neue Expressivität	358
Malerei als Malerei – eine immerwährende Sprache	363
Medien	374
Video und neue Medien	375
Fotografie: Ein kurzer Blick zurück und vor	383
Im Sog der Jahrtausendwende: Ungeahnte Möglichkeiten	390
Skulptur und Readymades	391
Malerei und Installationen gegen Ende des Jahrtausends	401
Architektur nach dem Zweiten Weltkrieg	406
Die ersten beiden Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg	407
Kulturbauten Ende der 50er bis Mitte der 70er Jahre	423
Weiterentwicklung der Wolkenkratzer: Vier Beispiele	431
Pariser Kulturbauten in der Zeit von François Mitterrand	438
Postmoderne und Dekonstruktion	444
Eine neue Sensibilität	452
Berlin nach der Wiedervereinigung	459
Bauen im neuen Jahrtausend	472
Ein kurzer Blick zurück und vor	473
Bauen für die FIFA-Weltmeisterschaft und für Olympia	475
Gigantische Dimensionen des Bauens in den Emiraten	477
Eine Zukunft: Subtiles Bauen	489
Schlussbemerkung	494
Bibliographie	496
Personenregister	500



Einführung

Ein neues Bild der Welt – Technik und Naturwissenschaften verändern das mechanistische Weltbild

Im 20. Jahrhundert überstürzten sich die kulturellen Revolutionen und Konterrevolutionen. Grenzen und Möglichkeiten künstlerischer Arbeit werden bis aufs Äußerste ausgelotet. Entfallungen und Behinderungen mit extremen Konfrontationen zeichnen ein divergentes Kaleidoskop künstlerischer Sprachen. Ein übergreifender, allgemeinverbindlicher Stil – wie er sich in anderen Jahrhunderten herauskristallisiert hat – fehlt augenscheinlich auf Grund turbulenter politischer Ereignisse, wirtschaftlicher und sozialer Veränderungen, der technischen Erfindungen und naturwissenschaftlichen Erkenntnisse. Die Kriege und politischen Spannungen sowie die sich rapide entwickelnde Industrialisierung hatten im ausgehenden 19. Jahrhundert einen deutlichen Wandel des bisherigen Weltempfindens herbeigeführt und die herrschenden ethischen Vorstellungen in steigendem Maße erschüttert. Die Forschungsergebnisse der Naturwissenschaften, vor allem in der Chemie, der Physik und der Medizin veränderten den Alltag der Menschen, ermöglichten eine höhere Lebensqualität und stärkten die Hoffnungen auf ein längeres Leben.

Der Alltag wandelte sich zudem durch Auto, Funk und Telefon. Die Sehgewohnheiten änderten sich durch die neuen Geschwindigkeiten und die Art des Sehens aus großer Höhe, aus Flugzeugen, Heißluftballons und von hohen Gebäuden.

Naturwissenschaftliche Forschungen und deren neue Erkenntnisse führten zur Hinterfragung der so genannten Realität. Wilhelm Conrad Röntgen entdeckte 1895 die nach ihm benannten Röntgenstrahlen. Plötzlich war es möglich, in den Menschen hinein zu sehen. Max Planck fand im Jahr 1900 zur Quantentheorie, die zu den bis dahin unbestrittenen Grundsätzen der Physik im Widerspruch stand. Im selben Jahr bewegte die Welt die Traumdeutung Sigmund Freuds und damit das Eindringen in die tiefsten Schichten des Menschen. Der aus Litauen (damals zu Russland gehörend) stammende Hermann Minkowski entwickelte 1908 die mathematische Formulierung der raumzeitlichen Dimension, die wiederum seinen Schüler Albert Einstein 1913 zu seiner allgemeinen Relativitätstheorie führte, nachdem er bereits 1905 die spezielle Relativitätstheorie formuliert hatte.

In der Kunst westlicher Kulturen vollzogen sich seit etwa 1890 grundlegende Veränderungsprozesse. Die Entwicklung ging von dem Streben nach ungetrübtem, voraussetzungslosem Sehen aus. Dieses wandelte sich im Laufe der Jahre dahingehend, dass nicht mehr die Neugestaltung des Gegenstands, sondern die „zweite“ Wirklichkeit, also diejenige Wirklichkeit, die nicht mehr allein mit unseren fünf Sinnen erkannt und erlebt werden kann, Ziel künstlerischer Darstellung wurde.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen sich Tendenzen abzuzeichnen, die stärker als bis dahin von einer naturalistischen Wirklichkeitsauffassung abrückten und hinter das bloße äußere Erscheinungsbild der Dinge zu kommen trachteten. Unabhängig von sehr unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen in den einzelnen westlichen Ländern setzte sich überall die neue Erkenntnis durch, dass ein Bild nicht mehr im Sinne der alten Nachahmungskunst gemalt, gleichsam von der Natur abgemalt, sondern vielmehr in eine eigene, unabhängige Dimension des Seins erhoben wird. Ein Kunstwerk ist nun autonom.

Innerer Auftrag des Künstlers ist nicht mehr das Abbilden oder Interpretieren wie in den Jahrhunderten zuvor. Diese Aufgabe hat weitgehend die durch die beiden Franzosen Louis Jacques Mandé Daguerre und Joseph Nicéphore Niépce zwischen 1822 und 1838 erfundene und differenziert entwickelte Fotografie übernommen. Der Malerei als Zeitdokument und Situationsschilderung machte die Fotografie mehr und mehr Konkurrenz, war aber auch Künstlern als Unterstützung erweiterten Sehens nützlich.

Fast alle künstlerischen Bewegungen der Moderne gewannen ihre treibende Kraft aus dem neuen optischen Verhältnis zum nichtstationären Gegenstand, der sich plötzlich als mobiler, zersplitterter, von mehreren Seiten her als ein- und ansehbarer Gegenstand enthüllte und auf solche Weise einen Malprozess einleitete, den das stationäre Guckkastenbild nicht kannte. Bei aller Verschiedenheit der Kunstentwicklungen in den einzelnen Ländern vereinte alle innovativen Künstler die

gemeinsame Suche nach einer neuen bildlichen Bewegungsform, nach autonomer Farbgestaltung und nach abstrahierender, gegenstandsunabhängiger Formensprache. In Paris zeigten im Jahr 1905 die Fauves, die neuen Wilden, im *Salon d'Automne* zum ersten Mal ihre umstürzlerischen Farbexplosionen.

In Deutschland bildete sich der Expressionismus, der 1905 mit der Gründung der Dresdner Künstlergemeinschaft *Die Brücke* seinen Ausgang nahm. Paris widmete 1907 Paul Cézanne eine umfangreiche Ausstellung, unter deren Einfluss Georges Braque und Pablo Picasso zum grauönigen Kubismus gelangten, der die Renaissanceperspektive negierte, die sichtbare Welt aufspaltete und die Bildwelt von den Naturscheinungen in radikaler Weise trennte. Im Jahr 1911 stellten die Kubisten erstmals im Pariser *Salon d'Automne* aus, im gleichen Jahr entwickelte Robert Delaunay in Paris seinen von futuristischen Ideen nicht ganz freien *Orphismus*, der die Autonomie der Farbe zudachte. In Italien gründete Emilio Filippo Tommaso Marinetti 1909 den lautstarken *Futurismus*, der die sichtbare Welt mit einem Netz von dynamisierenden Energien durchdrang. Sein erstes Manifest veröffentlichte er im Februar 1909 in Paris, die futuristischen Maler verkündeten 1910 ihre ersten beiden Manifeste. Unter der Leitung von Wassily Kandinsky bildete sich 1909 in München die *Neue Künstlervereinigung*, aus der der *Blaue Reiter* hervorging, deren geistigen Mittelpunkt Kandinsky und Marianne von Werefkin bildeten. Im Frühjahr 1912 nahm in Paris eine Wanderausstellung der futuristischen Maler ihren Ausgang, die in fast allen westlich orientierten Ländern der Welt eine wahre Lawine explosiver Bildsprachen auslöste.

Durch die Schriften von Sigmund Freud in den Jahren um 1900 und die nachfolgenden von Alfred Adler und Carl Gustav Jung wurde das Phänomen des Unbewussten zum allgemeinen Bildungsgut. Maler schilderten das Bilderreich der Seele und verfassten märchenhafte Berichte, so wie der ehemalige Zöllner Henri Rousseau oder Marc Chagall. Künstler wie Max Ernst, Francis Bacon, Salvador Dalí und René Magritte verbildlichten die von der Psychologie entdeckten Tiefen der Seele und des Unbewussten in ihren psychologisierenden surrealen Bildwelten. Bei James Ensor kamen persönliche Ängste hinzu, zwanghafte Wahnvorstellungen, Halluzinationen und Todesphantasien. Für die Kunst der 1980er Jahre schließlich wurde James Ensor im Hinblick auf den selbstverständlichen Umgang mit halluzinatorischen Extremen und in der Methode intuitiver Darstellung und Metaphorik der große Lehrmeister. Im Übrigen ruhten Werke großer Maler schon immer auf den Erlebnistiefen der menschlichen Seele, so wie es die Gemälde von Hieronymus Bosch, Jan van Eyck, Francisco Goya, Leonardo da Vinci, Vincent van Gogh oder Henri de Toulouse-Lautrec verdeutlichen.

Ein weiteres Thema im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert beschäftigte Kunst und Wissenschaft ganz besonders, nämlich der Aspekt von nicht sichtbaren Phänomenen bei Materie und in der Natur. Wissenschaftliche Entdeckungen veränderten die Auffassung von Raum und Materie grundlegend. Aufgrund des Nachweises elektromagnetischer Wellen durch Heinrich Rudolf Hertz im Jahr 1888 und der Erfindung einer praktikablen drahtlosen Telegrafie im Jahr 1900 gewann der Laie eine Vorstellung vom Raum, die nun voller Schwingungswellen war. Die Annahme war, jede Materie sei radioaktiv und sende Partikel in den umgebenden Raum.

Künstler und Schriftsteller reagierten nachhaltig auf die neuen Modelle des Sehens und Kommunizierens. Der für die Verbreitung solcher Vorstellungen entscheidende Bestseller *L'Evolution de la matière* von Gustave Le Bon erschien 1905 in Paris. Der französische Astronom Camille Flammarion forderte in seinem im Jahr 1900 publizierten Buch *L'Inconnu*, die Wissenschaft müsse sich der Erforschung „... geheimnisvoller Phänomene“ wie der Telepathie widmen, da die Realität nicht den Grenzen unseres Wissens und unserer Beobachtung entspreche. Man verknüpfte damals okulte Phänomene mit wissenschaftlichen Ergebnissen wie Röntgenstrahlen mit Hellsichtigkeit, Telepathie mit drahtloser Telegrafie, Radioaktivität mit Alchimie.

Ausdruck und Zersplitterung

Matisse und die Wilden in Paris: Die Fauves und die Autonomie der Farbe

Die Farben wurden für uns zu Dynamitpatronen. Sie sollten Licht entladen“, äußerte André Derain. Als Reaktion auf die nuancenreiche, atmosphärisch-flirrende Farbigeit der Impressionisten entdeckten die *Fauves* mit ihren Hauptvertretern André Derain, Henri Matisse und Maurice de Vlaminck das gemalte Bild als über die Wirklichkeit hinausgehend, als ein früher Versuch einer Befreiung aus der jahrhundertelangen Tradition, als Bild von Wirklichkeit referierend oder interpretierend zu dienen. Erstmals in der Geschichte der Kunst setzte sich eine Malerei in Szene, die allein sich selbst genügte und nur sich selbst verpflichtet war. Das Ziel war die spontane Wiedergabe emotional erlebter Natur und Situationen allein aus der Farbe. „Wir gingen direkt die Farbe an“, sagte Derain. Helle, ungemischte Töne, direkt und unverfälscht aus der Farbtube, gelangten mit Vehemenz auf die Leinwand. Sie wirkten mit einer bis dahin nicht gekannten Intensität. Ihre Suggestivkraft erfuhr durch den breitflächigen Farbauftrag eine weitere Steigerung. Formen aus reinen Farbflächen zu modellieren, auf einen zentralperspektivischen Bildaufbau grundsätzlich zu verzichten – diese unbändige Freude an der Sinnlichkeit der Farben brachte den Künstlern bei ihrer ersten Ausstellung 1905 in Paris im *Salon d'Automne* den vom Kunstkritiker Louis Vauxcelles als Beschimpfung geäußerten Namen *Les Fauves* (die Wilden) ein.

Ihre Kerngestalt, stärkste schöpferische und unabhängige Malerpersönlichkeit unter ihnen, war der ehemalige Jurist Henri Matisse. Mit scheinbarer Selbstverständlichkeit ignorierte er Tradition und Gesetzmäßigkeiten von Farbe und Bildaufbau, formte das Bild mit einfachen, dekorativen Farbflächen und umgab den Betrachter mit dem Zauber von Leichtigkeit. Unser Ausgangspunkt war, so Matisse, „... der Mut, die Reinheit der Mittel wiederzufinden.“ Matisse schwebte eine Kunst des Gleichgewichts vor, ein eigener Organismus, ein Bild, kein Abbild, keine Dekoration, eine Kunst der Ruhe und Reinheit, ohne ablenkende Gegenständlichkeit. Das von Matisse 1908 geschriebene Essay *Notizen eines Malers* wurde zu einem der einflussreichsten Künstlerbekenntnisse des 20. Jahrhunderts. Darin heißt es:

Ich träume von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit, der Ruhe... von einer Kunst, die für jeden ... ein Beruhigungsmittel ist, eine Erholung für das Gehirn, so etwas wie ein guter Lehnstuhl, in dem man sich von physischen Anstrengungen erholen kann.

Aus seiner Hand erwuchs eine Art Paradies. Der Betrachter wird unmerklich von einem mysteriösen Zauber, von farbenprächtiger Wärme und tiefer Zufriedenheit eingehüllt. Matisse malte Stilleben und Interieurs, Menschen in ihrer Beschaulichkeit und ihrem Ambiente, Figuren in ihrer naturgegebenen Unbefangenheit und Vitalität. Niemals befasste er sich mit kommerziellen oder industriellen Themen. Natur ohne von Menschenhand geschaffene Kultur war sein immer währendes und nie versiegenderes Thema.

Als frühes Beispiel dient die *Harmonie in Rot* aus dem Jahr 1908, die der russische Kaufmann und Sammler Sergei Schtschukin erwarb und den Künstlern seines Heimatlandes zugänglich machte. Wir schauen in einen Salon in Rot. Der Tisch und die Tapete tragen dasselbe Rot. Auch das florale, großzügige Rankenmuster ist gleich. So dringen Tisch und Wand ineinander, werden eins. Eine mögliche Perspektive verschwimmt. Eine waagerechte feine Linie deutet zaghaft die Abgrenzungen an. Nur an einer Tischkante, die sich vor der Schürze der weiblichen Figur abzeichnet, findet das Auge perspektivischen Halt. Der Ausblick durch das seitlich angeschnittene Fenster wirkt wie der Blick auf ein Plakat in Grün. Die Früchte auf dem Tisch zeigen kein angeordnetes Stilleben. Wie hingewürfelt, wie gerade vom Baum gefallen, schmücken sie als selbstbewusste Elemente den Tisch. Matisse nimmt mit diesem Bild Bezug auf ein eigenes Frühwerk aus dem Jahr 1896/97 mit gleichem Motiv in zeitgemäß naturalistischer, perspektivischer Handschrift. Auch weist ihn sein Thema als Kenner historischer Meisterwerke aus. Bildaufbau und Fensterausblick entsprechen manchem Gemälde mit Darstellung von Interieurs der Renaissance, so etwa von Diego Velázquez.

Henri Rousseau, Selbstporträt, 1890.

Öl auf Leinwand, 143 x 110 cm. Národní Galerie, Prag. (S. 6)



In dem Gemälde *Harmonie in Rot* zeichnete sich schon ab, was für den späteren Matisse bildtypisch wurde, nämlich das einfache und ganz selbstverständliche Nebeneinander von Farbflächen. Dieser Bildaufbau von Fläche neben Fläche, ohne perspektivisch täuschenden Zusatz, beeinflusste manche Künstler des 20. Jahrhunderts. Nach dem Erwerb des Bildes *Harmonie in Rot* gab Schtschukin nun bei Matisse zwei Werke für sein Haus in Moskau mit den Themen 'Tanz' und 'Musik' in Auftrag. Sie wurden fast doppelt so groß wie das Vorgängerbild, nämlich bei einer Höhe von 2,60 m nahezu 4 m breit. Matisse malte sie in den Monaten des späten Jahres 1909 bis zum Sommer 1910. Im *Der Tanz* vollführen fünf überlebensgroße Figuren auf einem Hügel einen ekstatischen Tanz. Ihre Körper, Arme und Beine markieren durch ihre Biegungen

und Krümmungen den Rhythmus. Ihre nackten, rot glühenden Körper tanzen den Reigen vor blauem und grünem Grund. Die Gemälde riefen zunächst Bestürzung hervor. Denn die Bildgestaltung war von bisher nicht gesehener Schlichtheit, fast asketisch: ein Hintergrund in nur zwei Farben mit fünf roten Körpern. Gerade diese Schlichtheit ist es, weswegen das Gemälde die Erhabenheit des Augenblicks, die Anmut und Grazie in der Ekstase, die Weite des Universums, in der die Szene spielt, ausstrahlt. Faszination und tiefe Ergriffenheit erfasst den Betrachter auch heute noch – nach nahezu einhundert Jahren.

Dem Gemälde *Der Tanz* ging ein großes Gemälde voraus, das Matisse im Winter 1905/06 malte: *Joie de vivre*. Dies war 1906 sein einziger Beitrag zum *Salon des Indépendants*. Es

André Derain, *Trocknende Segel*, 1905.

Öl auf Leinwand, 82 x 101 cm. Puschkina Museum, I. A. Sammlung Morosov, Moskau.



Henri Matisse, *Harmonie in Rot*, 1908.
Öl auf Leinwand, 180 x 220 cm. Eremitage Museum, St. Petersburg.



erregte wegen seiner Ausmaße und seiner leuchtenden Farben Ärger und Aufmerksamkeit. Auch Paul Signac, der zu dieser Zeit Vizepräsident der *Indépendants* war, reagierte gereizt und schrieb einem Freund abfällig und enttäuscht über das malerische Ergebnis:

Matisse, dessen Experimente mir bisher gefielen, scheint vor die Hunde gegangen zu sein. Auf eine Leinwand von etwa zweieinhalb Metern Breite umgab er ein paar seltsame Gestalten mit einer daumendicken Linie. Dann überzog er das Ganze mit klar definierten Farbblöcken, die – wie rein sie auch sein mögen – widerwärtig erscheinen.

Sechzehn Aktfiguren gruppieren sich vor einer Lichtung, manche liegen, manche stehen, andere wirbeln im Tanz. Ein geschmeidiger Rhythmus durchzieht die Komposition. Die tanzende Linienführung umfährt die Figuren und die sie umgebende Natur, hüllt die Szenerie in einen rhythmischen Gleichklang, der Menschen und Natur eins werden lässt. *Joie de vivre* ist heute eines der wichtigen Frühwerke des Künstlers, ein großer Wurf.

Bis ins hohe Alter hinein bewahrte Matisse seine erfinderische Frische. „Was ich schaffe, was ich forme, hat seinen Sinn darin, dass ich es schaffe, dass ich es forme; erfüllt sich in der Freude, die meine Arbeit mir macht – meine Arbeit?“

Henri Matisse, *Der Tanz*, 1909-1910.

Öl auf Leinwand, 260 x 391 cm. Eremitage Museum, St. Petersburg.



Gotthard Jedlicka, der ihn in der Nähe von Nizza besuchte, antwortete Matisse:

Der reinsten Spieler ist das Kind, weil es in seinem Spiel aufgeht. Auch ich spiele mit der Schere, wie ein Kind, und ebenso wenig wie ein Kind frage ich danach, was aus dem Spiel wird, das mir so köstliche Stunden bereitet.

Daraus entstehen die Meisterwerke konzentrierter Vereinfachung, seine späten *Papiers découpés*. In ihrer Reinheit von Form und Farbe sind sie von unglaublicher Schönheit. „Ein farbiges Papier ausschneiden heißt, der Farbe Form geben.

In Farbe direkt hinein zu schneiden, erinnert mich an die unmittelbare Arbeit eines Bildhauers in Stein.“ Matisse hat zwar nicht Skulptur gehauen, aber modelliert in Gips oder Ton. Als Maler, der Bildhauerwerke schuf, gehört er neben Pablo Picasso zu den Großen des Jahrhunderts. Die *Rosenkranzkapelle* in Vence, sein Gesamtkunstwerk, wurde fast ausschließlich nach seinen Plänen verwirklicht. Die Wandbilder mit den Themen der Passion Christi, *Maria mit dem Kinde* und der *Heilige Dominikus* gehören zu seinen Meisterwerken. In einfacher Handschrift, formelhaft verkürzt und lediglich in Linien die Umrisse umfahrend, verbildlichte er seine religiöse Grundhaltung.

Henri Matisse, *Joie de vivre*, 1905-1906.
Öl auf Leinwand, 175 x 241 cm. The Barnes Foundation, Merion.



Raoul Dufy, *Markthallen in Trouville*, 1906.

Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

„Wir haben das Bedürfnis nach etwas, was wahrer ist als bloßes Sehen; man muss die Welt der Energie schaffen, die man nicht sieht“, war das Ziel von Raoul Dufy. Er verband impressionistische Leichtigkeit mit der Farbenpracht der *Fauves*. *Die Markthallen in Trouville* malte er 1906, im selben Jahr wie Marquet. Schriften der Reklamewände, eine wehende Fahne, flanierende Paare beschreiben die heitere, von flirrender Atmosphäre getragene Impression des Augenblicks. Die kräftige, kontrapunktisch agierende Farbe unterstreicht die anmutige Alltagsszene. Seine Bilder aus der späten Schaffenszeit wirken wie Arabesken, wie Notationen von Wirklichkeit. Sie sprühen vor Grazie und Heiterkeit.

André Derain ist einer der *Fauves* der ersten Stunde. Mit seinen Themse-Szenen von 1905/1906 ist er zu Recht berühmt geworden. Doch schon bald schloss er sich den kubistischen Experimenten von Braque und Picasso an, wandte sich dann aber ab 1912 einem klassischen Stil zu. Er wurde ein bekannter Dekorateur für Bühne und Ballett.

Nach dem Besuch der van-Gogh-Ausstellung 1901 in der Galerie Bernheim soll Maurice de Vlaminck beim Verlassen den berühmt gewordenen Ausspruch getan haben: „Van Gogh bedeutet mir mehr als Vater und Mutter.“ Ein breiter, heftiger und dicker Farbauftrag kennzeichnet Vlamincks Bilder. Die Farben drückte er unmittelbar aus der Tube auf die Leinwand. Seine unkonventionelle Vorgehensweise beim Malakt kennzeichnet seine Handschrift der dynamischen Farbwirbel wie bei keinem anderen der *Fauves*. Der Akt des Malens, so äußerte er, sei für ihn vergleichbar mit dem Akt des Liebens.

Um diese drei zentralen Persönlichkeiten scharten sich nach und nach für unterschiedliche Dauer Henri Manguin aus Paris, Albert Marquet aus Bordeaux, Charles Camoin aus Marseille, Jean Puy aus der Nähe von Lyon und die vier von der Kanalküste: Georges Braque, Raoul Dufy, Emile-Othon Friesz und Louis Valtat sowie als einziger Nichtfranzose der Niederländer Kees van Dongen.

Marquets Werk zeichnet sich durch Einfachheit und Zurückhaltung aus. Er malte zahlreiche Ansichten von Paris und der Seine, Hafengebäude, Strandbilder mit flanierenden Menschen und mit Fahnen geschmückte Straßenszenen. Der

Fluss mit seinen Schiffen, die Wasseroberfläche im Spiel des Lichtes, der Blick von erhöhtem Standort aus sind immer wiederkehrende Aspekte seines Schaffens. Dieses Kaleidoskop fauvistischer Virtuosität ohne die optische Geschlossenheit eines einheitlichen Stils hatte seine Wurzeln in den unterschiedlichen Vorentwicklungen der Künstler. Für Matisse und Marquet hatte der Symbolismus Gustave Moreaus als erste Orientierung gedient, Vlaminck wurde von prä-expressionistischen Zeitschriftenillustrationen inspiriert, Kees van Dongen von Toulouse-Lautrec, Derain und Friesz vom Vater der Moderne schlechthin, von Paul Cézanne. Aber auch die großzügige, flächige Farbmalerie von Paul Gauguin bewirkte vieles. Nicht zu vergessen ist die nachhaltige Wirkung der japanischen Farbholzschnitte, die bereits Gauguin und Toulouse-Lautrec in ihren Bann gezogen hatten sowie das Streben nach kompositorischer Vereinfachung, wie dies bereits Manet verbildlicht hatte. Und schon während des nur kurzzeitigen Höhepunktes des Fauvismus zwischen 1905 und 1907 entwickelte sich Braque bereits in Richtung Kubismus.

Entscheidend für die Entwicklung der fauvistischen Farbensprache wurde die 1899 erschienene Farbtheorie des Neoimpressionisten Signac: *Eugène Delacroix au Néoimpressionisme*, dessen theoretische Erkenntnisse sie nutzten. Der Umbruch zur Bewusstmachung einer neuen Sehweise hatte seine Ursprünge auch in der medizinisch-physiologischen Erkenntnis über das menschliche Auge, das niemals still steht und Ausschnittbilder auf die Netzhaut wirft, die zudem noch auf dem Kopf stehen und erst im Großhirn zur Einheit verschmelzen. Zudem lehrte die Psychologie erstmals, dass die persönliche Befindlichkeit auf das Erfassen und Betrachten beispielsweise von Landschaft und Situationen Einfluss nimmt.

Die Bildsprache der *Fauves* fand Anregung und Beeinflussung vor allem auch durch die seit 1901 durchgeführten, Aufsehen erregenden Retrospektiven ihrer Vorbilder, der drei großen Maler, die neue Wege des bildlichen Ausdrucks fanden und als Urväter der Moderne fungierten: Vincent van Gogh, Paul Cézanne und Paul Gauguin. Nachhaltig wirkte auch die Entdeckung der afrikanischen Plastik, der so



genannten *Primitiven Kunst*. Vlaminck hatte 1904 von seiner Reise an die Elfenbeinküste eine große Maske und zwei Statuetten mitgebracht. Derain verschlug es die Sprache, als er die weiße Maske sah, und auch Picasso und Matisse waren zutiefst ergriffen.

Henri Matisse gründete 1908 die *Académie Matisse*. Zu seinen Schülern zählten das schwedische Ehepaar Isaac Grünewald und Sigrid Hjerten-Grünewald, die später dem *Sturm-Kreis* in Berlin nahe standen und nachfolgend den *Fauvismus* und *Expressionismus* in ihre Heimat brachten. Der Amerikaner Max Weber, ebenfalls Schüler von Matisse, brachte *Fauvismus* und *Kubismus* nach New York. Die Deutschen an der *Académie Matisse* waren Oskar und Marg Moll, Rudolf Levy, Franz Nölken, Hans Purrmann und Friedrich Ahlers-Hestermann. Matisse schloss seine Akademie im Jahr 1911. Gewiss wurden nicht alle Künstler von der ungestümen, emotionalen Malerei der *Fauves* und deren befreiender Kraft ergriffen, schließlich blieb Pierre Bonnard ebenso Einzelgänger wie Maurice Denis und Édouard Vuillard. Denis hat die Bedeutung der *Fauves* früh erkannt, wie einem Brief von 1905 zu entnehmen ist: „Was wir hier haben, ist eine Malerei, die jeder Zufälligkeit entrissen ist, die Malerei an sich, das reine

Malen. ... Was hier betrieben wird, ist die ureigentliche Suche nach dem Absoluten.“

Der als religiöser Maler bekannt gewordene Georges Rouault blieb sein ganzes Leben lang Einzelgänger. Nur kurze Zeit fühlte er sich den *Fauves* locker zugehörig. Seine erstaunlich heftige, expressive Malweise weicht entschieden von der lockeren Heiterkeit der *Fauves* ab, mit denen gemeinsam er 1905 im *Salon d'Automne* ausstellte. Rouault kam mit 14 Jahren zu einem Glasmaler in die Lehre. Dies wurde prägend für seine Ausdruckssprache. Ein breiter, kräftiger und in dunklen Farben gehaltener Pinselstrich umfährt seine Farbflächen abgrenzend und verbindend, so wie in der Glasmalerei des Mittelalters das Bleilot beispielsweise einzelne farbige Gläser als „Konstruktionsgerüst“ verbindet. Einen ersten Höhepunkt erreichte sein Expressionismus in den Jahren 1905/06. Sein damaliges Hauptthema waren Zirkusgestalten, so etwa *Clown und Theaterloge* von 1906, bevor in späteren Jahren Porträts und religiöse Darstellungen hinzukamen. Mit aller Kraft trug er die Farbe mit kühnen Pinselstrichen auf die Leinwand, um die eindringliche Persönlichkeit des Clowns und die Einsamkeit der Figuren in der Loge einzufangen.

Maurice de Vlaminck, *View of the Seine*, 1905-06.

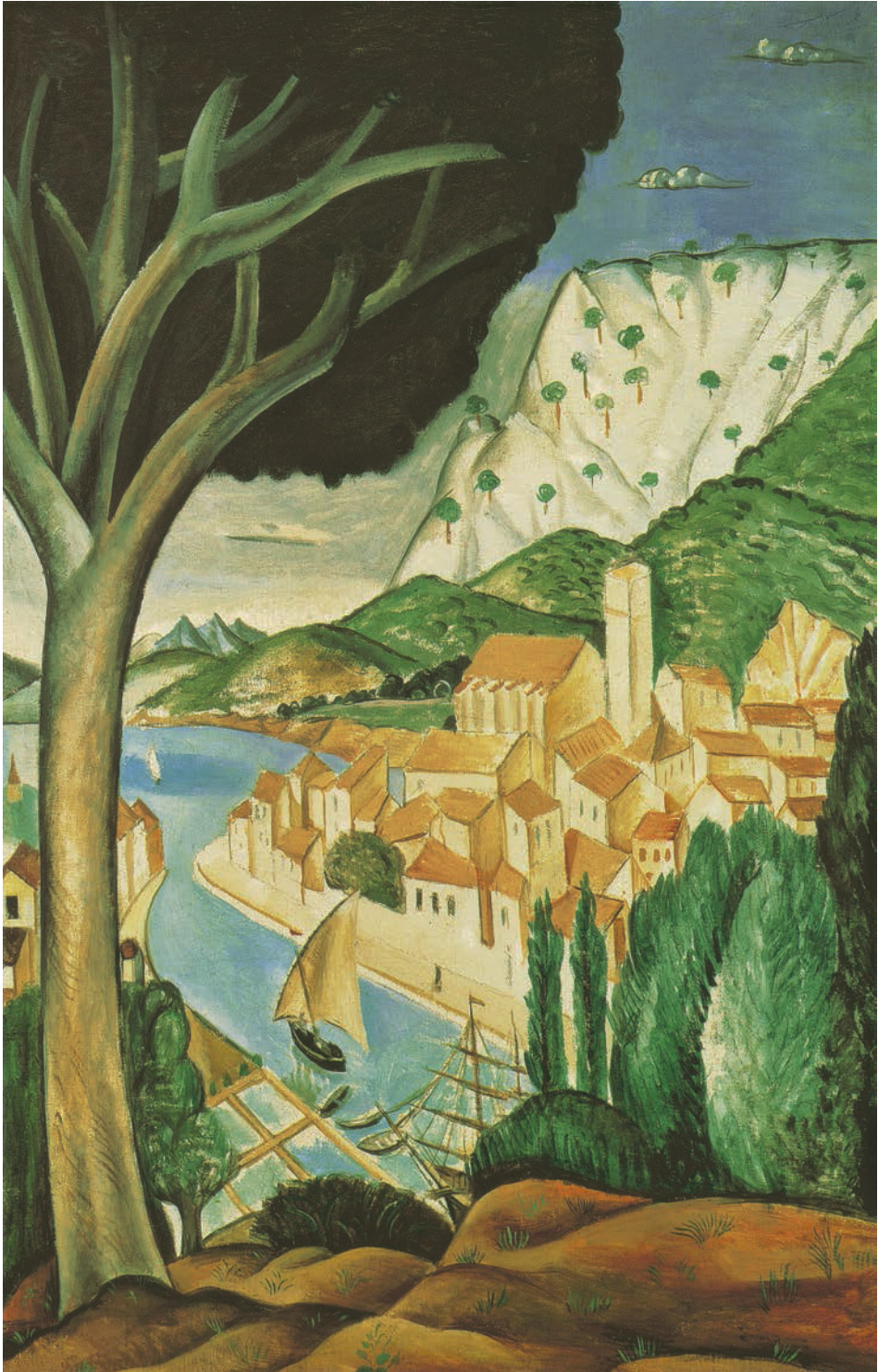
Öl auf Leinwand, 54,5 x 65,5 cm.
Ermitage Museum, St. Petersburg.

Kees van Dongen, *Spring*, um 1908.

Öl auf Leinwand, 81 x 100,5 cm.
Ermitage Museum, St. Petersburg.

André Derain, *Das Schloss (Cagnes)*, um 1910.

Öl auf Leinwand. Pusckin Museum für bildende Künste, Moskau. (S. 17)





Albert Marquet, *Der Hafen von Honfleur*, um 1911.
Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm. Pusckin Museum für bildende Künste, St. Petersburg.

Paula Modersohn-Becker und die Beschaulichkeit in Worpswede

Fritz Mackensen, Otto Modersohn und Hans am Ende zogen 1889 in das kleine, unberührte Dorf Worpswede, am Rande des Teufelsmoores nördlich von Bremen. Sie gründeten eine Arbeits- und Lebensgemeinschaft und taten es ihren französischen Vorbildern gleich, den Künstlern der Schule von Barbizon: Camille Corot, Théodor Rousseau und Charles-François Daubigny. Ähnlich ihren süddeutschen Malerkollegen in Dachau war es, wie Otto Modersohn seinem Tagebuch anvertraute, das Ziel der Worpsweder, das tiefe poetische Gefühl für die Natur ins Bild zu setzen. Weitere junge, großstadtmüde Maler folgten, so 1893 Fritz Overbeck, 1894 Heinrich Vogeler und schließlich Clara Westhoff und deren späterer Mann, der Dichter Rainer Maria Rilke. Eine Künstlerkolonie entstand, der sich im Laufe der Zeit verschiedene Künstler anschlossen und die bis heute Künstler unterschiedlichen Metiers anzieht.

Diese Maler, dem Traditionalismus der Kunstakademien entflohen, suchten das tiefe, innige Erleben der Natur zu malen: Natureindrücke, das klare Licht und Sonnenuntergänge in der Moorlandschaft, fliehende Wolken über dem Teufelsmoor. Die Grundtendenz ihrer malerischen Handschrift war lyrisch und verhalten. Nicht kritisch wollten sie sein, vielmehr suchten sie in der freien Natur die Verklärung, das Lebensideal. Die Malerin Paula Becker aus Dresden, die in Bremen, London und Berlin Kunst studiert hatte, gesellte sich 1898/99 hinzu. Hier in Worpswede fand sie Gleichgesinnte und ihre große Liebe. Im September 1900 verlobte sie sich heimlich mit Otto Modersohn, der kurz zuvor seine erste Frau verloren hatte. Im darauf folgenden Jahr heiratete der bereits renommierte Maler Otto Modersohn die junge, unbekannt Paula Becker. Ihre ersten Porträts und Studien der Moor- und Birkenlandschaft sind vom Impressionismus geprägt, zeigen aber bereits Ansätze von einem reduzierten Bildaufbau und die Verabschiedung von der Raumillusion.

Paula Modersohn-Becker genügte der Naturlyrismus ihrer Kollegen in Worpswede nicht. Sie erkannte, dass die entscheidenden Impulse nur in der Kunstmetropole Paris zu finden wären. Sie floh sehr bald aus der Enge von Worpswede. Im Jahr 1900

reiste sie zum ersten Mal nach Paris, bis 1907 folgten mehrere kürzere und längere Aufenthalte. Hier begegnete sie erstmals der Künstleravantgarde. Sie war von der Pariser Atmosphäre und den Sinneseindrücken berauscht. Die Bilder von van Gogh und Paul Gauguin beeindruckten sie ungemein. Im Auktionshaus Drouot sah sie gemeinsam mit Clara und Rainer Maria Rilke Malerei und Kunstgewerbe aus China und Japan.

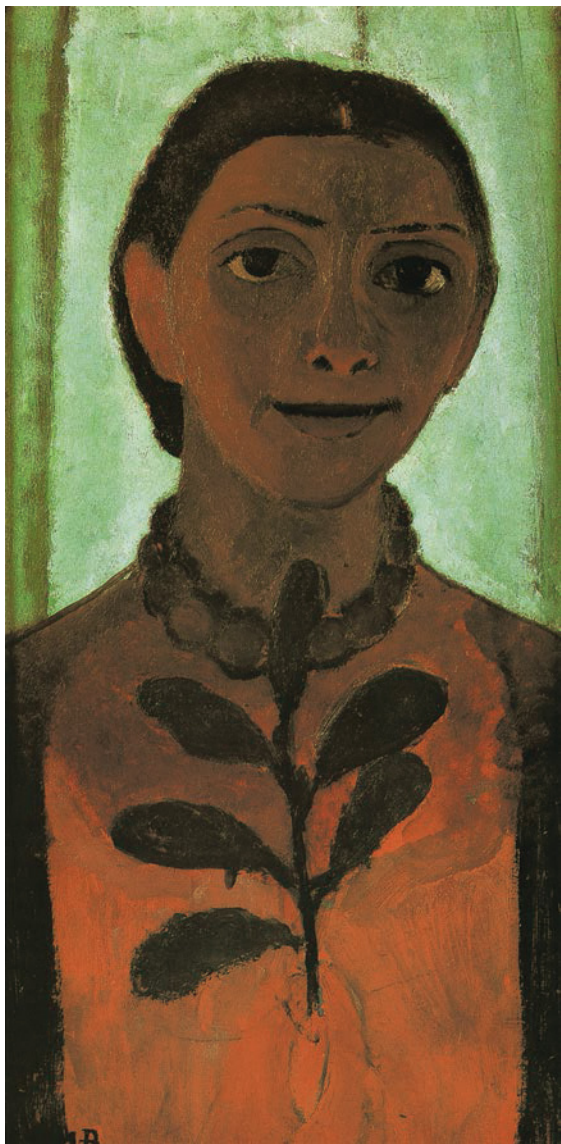
„Mich packte die große Merkwürdigkeit dieser Dinge. Mir scheint unsere Kunst noch viel zu konventionell. Sie drückt sehr mangelhaft jene Regungen aus, die unser Inneres durchziehen. Das scheint mir in der altjapanischen Kunst mehr gelöst,

schrrieb sie in ihr Tagebuch. Eine wesentliche Anregung erhielt sie beim Besuch im *Louvre* 1903, bei der Begegnung mit der Antike.

„Wie sind sie groß und einfach gesehen“, schrieb sie über die ägyptischen Mumienporträts, „... Stirn, Mund, Augen, Nase, Wangen, Kinn, das ist alles. Es klingt so einfach und ist doch so sehr, sehr viel.

Unter dem Eindruck der ägyptischen Mumienporträts begann sie eine Serie von Selbstporträts. Wie die Mumien zeigt sie sich selbst nun mit eigentümlich großen Augen und entrücktem, äußerst suggestivem Blick. Ihr Atelier zierte nun ein Fries mit Reproduktionen dieser Mumien, die den Betrachter ansehen und zugleich in eine entrückte Ferne blicken.

Aus Paris zurück in Worpswede, wurden Bauern und Kinder des Dorfes ihre bevorzugten Modelle. Sie sucht die Vereinfachung. Die Farbe ist ihr wichtiger als die Darstellung. Das Wesentliche dieser von harter Arbeit, Armut und rauer Landschaft gezeichneten Menschen setzte sie ins Bild. Sie modellierte ihre Bauern und Kinder gleichsam in pastosen, jede Glätte vermeidende Farbflächen, kantig, monumental, herb im Ausdruck, aber voller Sinnlichkeit. In ihren Bildern gab sie den Menschen ihr Selbstverständnis, ihre Kraft, ihre innere Größe und ihre Würde. In ihren Gemälden vermochte sie eine große Empfindsamkeit und seelische Tiefe auszudrücken. Ein Beispiel ist das Gemälde *Alte Armenhäuslerin im Garten*.



Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis mit Kamelienzweig*, 1907.

Öl auf Holz, 61,5 x 30,5 cm. Museum Folkwang, Essen.

Paula Modersohn-Becker, *Alte Armenhüuslerin mit Glaskugel und Mohnblumen*, 1907.

Öl auf Leinwand, 96,3 x 80,2 cm. Kunstsammlungen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen. (S. 21)

Erdverbunden, körnig, breitschultrig, ihre schweren Händen in den Schoß gelegt, malt Paula Modersohn-Becker eine Ikone der alten Frau. Sie platziert sie zwischen wildem Mohn, bekränzt sie und ehrt sie mit der Glut einer verhaltenen, tonigen Farbigkeit.

Das Motiv 'Mutter und Kind' erhält in ihren Bildern eine ganz eigene Qualität von Liebe, Innigkeit und Intimität. Die Stärke ihrer Empfindung wirkt unsentimental, herb und aufrichtig. Sie verstand es meisterhaft, das Körperlich-Seelische, das Wesentliche einer Person ins Bild zu setzen, befreit von allem zierenden Beiwerk. Sie suchte die große Einfachheit der Form. „Ich möchte das Rauschende, Volle, Erregende der Farbe geben, das Mächtige“, schrieb sie in ihr Tagebuch. Gerade einmal sieben Jahre blieben Paula Modersohn-Becker für ihre künstlerische Entwicklung. Sie wurde nur 31 Jahre alt. Wenige Tage nach der Geburt ihrer Tochter Mathilde starb sie an einer Embolie. Trotz der sehr kurzen Schaffenszeit, die ihr gewährt war, hinterließ sie ein umfangreiches Oeuvre, rund 750 Gemälde und über 1000 Zeichnungen, Tagebücher und Briefe. Zu Lebzeiten verkaufte sie nur fünf Bilder.

Rainer Maria Rilke nannte ihre unorthodoxe Malweise „rücksichtslos und geradeaus.“ Anfang November 1908 schrieb er in Paris das Requiem für Paula, in dem es heißt:

... und sagtest nicht: das bin ich; nein: das ist./ So ohne Neugier war zuletzt dein Schauen/ und so besitzlos, von so wahrer Anmut/ dass es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig ...

Im Dezember 1908 wurde in Bremen die erste Retrospektive für Paula Modersohn-Becker gezeigt. Im Frühjahr 1909 zeigte Paul Cassirer in Berlin Paulas Bilder neben denen von van Gogh, Manet, Monet und Renoir. Ludwig Roselius, der Gründer der Kaffee-Handels-Aktien-Gesellschaft (HAG) in der Böttcherstraße in Bremen richtete 1927 ein Museum für sie ein – mit der Begründung: „Paula ist die Malerin der Wahrheit. Vor ihr gab es niemals einen Maler, der die Wahrheit gemalt hat, die großen Maler unserer Zeit: Munch, Gauguin, van Gogh, Cézanne und andere haben um diese Wahrheit gerungen.“

Während des Nationalsozialismus wurden ihre Bilder aus den Museen entfernt, 1937 auf der Ausstellung entarteter Kunst gezeigt. Heute gilt Paula Modersohn-Becker als die große Wegbereiterin zum Expressionismus.



Futurismus: Die Dynamisierung des Bildes

Unter den künstlerischen Bewegungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts ist der italienische *Futurismus* eine der geräuschvollsten gewesen. Manifeste und Proklamationen waren die Form, neue künstlerische Thesen zu formulieren und öffentlich vorzutragen. Dabei kam es nicht selten zu Tumulten und sogar zu Schlägereien. Die lautstarke Aggressivität war in der gesellschaftlichen Tradition der italienischen Kunst begründet, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine steril akademische und museale Kunst geworden war. Gegen diese mumifizierte Kunst richtete sich der kämpferische Zorn der Futuristen. Die futuristische Revolte verstand sich als eine moderne, allen Energien des Lebens sich öffnende und alle Kunstgattungen erfassende Revolte.

Der erweckende Impuls dieser, die gesamte westliche Kulturszene erfassenden Bewegung ging von dem Dichter Tommaso Marinetti aus. Sein erstes futuristisches Manifest lag Ende des Jahres 1908 vor. Darin formulierte er Tendenzen des neuen Denkens, das die Intelligenz damals bewegte: „Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten.“ Und weiter heißt es:

... denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen. ... Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... das aufheulende Auto ... ist schöner als die *Nike von Samothrake*...

Durchschlagenden Erfolg, vor allem für die Kunstwelt Frankreichs, brachte die Veröffentlichung dieses Manifestes am 20. Februar 1909 auf der ersten Seite der konservativen Pariser Zeitung *Figaro* in französischer Sprache. In Russland erschien es kurze Zeit später, am 8. März 1909, ins Russische übersetzt, in der Petersburger Zeitung *Wetscher*. Die Wirkung, zunächst auf die literarische Avantgarde, war erheblich. Die bildkünstlerische Umsetzung des neuen Geistesgutes erfolgte später. Den entscheidenden Durchbruch erlebten die futuristischen Maler allerdings erst mit ihrer Wanderausstellung, die im Februar 1912 in Paris, in der *Galerie Bernheim-jeune* eröffnet wurde. Mit Reklame war

nicht gespart worden. Am Vorabend waren die Namen der fünf Maler Giacomo Balla, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo und Gino Severini mit Leuchtbuchstaben in die Nacht geschrieben worden. Im März zeigten die Futuristen ihre Kunst in London in der *Sackville Gallery*. Der Erfolg steigerte sich noch gegenüber Paris. „Mehr als 350 Kritiker sind in einem Monat und vier Tagen erschienen, und die Galerie wollte wegen des großen Zustroms von zahlendem Publikum die Bilder nicht abhängen“, schrieb Marinetti an seinen Freund Praletta.

Im April/Mai 1912 wanderte die Futuristenausstellung nach Berlin in die Galerie *Der Sturm*. Auch in der gleichnamigen Zeitschrift bot Herwarth Walden den Futuristen ein Forum. Von Berlin aus reiste die Ausstellung nach Brüssel, Den Haag, Amsterdam, Köln und, in etwas reduzierter Form, in andere deutsche Städte sowie nach Österreich, Ungarn und in die Schweiz. In Frankreich nahmen Duchamp, Kupka, Léger, Delaunay und Mondrian futuristische Anregungen auf. In England gründeten Wyndham Lewis und Christopher Richard Wynne Nevinson daraufhin den *Vorticismus*, in Ungarn nahmen Sándor Bortnyik, Béla Uitz und Gizella Dömötör futuristische Ideen auf und in Polen wurde der *Formismus* davon berührt. Von Paris aus trugen John Marin und Joseph Stella die Gedanken in die 'Neue Welt'. In Deutschland hinterließ der *Futurismus* seine Spuren nachhaltig bei den Künstlern des *Blauen Reiter*, den Werken von August Macke und den rheinischen Expressionisten, bei Otto Dix, George Grosz und Lyonel Feininger, bei Künstlern in Berlin, die sich um den *Sturm* und die *Novembergruppe* gruppierten. Der internationale Einfluss des *Futurismus* beschränkte sich zwar auf wenige Jahre, war aber so nachhaltig, dass er in den Künsten tiefe Spuren hinterließ. Sogar in Japan stellten die Futuristen aus.

Der *Futurismus* gibt ein dynamisches Bild der Welt im Zustand der Unruhe und einen Prozess wider, der nicht fertig, nicht im letzten überschaubar und verfügbar ist. Ihre Vertreter fühlten sich als Wegbereiter einer neuen Zeit, als Revolutionäre der Gesellschaft. Ihre kühnen, extravaganten Wagnisse erprobten sie in allen Bereichen der ästhetischen Medien, in Malerei, Plastik und Architektur, Musik und Theater.

Otto Dix, *Selbstbildnis als Mars*, 1915.
Öl auf Leinwand, 81 x 66 cm. Haus der Heimat, Freital.





Georges Grosz, *Metropolis*, 1916-1917.
Öl auf Leinwand, 100 x 102 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Das moderne Leben und das Sein sollte in allen seinen Erscheinungsformen begriffen werden, den sichtbaren und unsichtbaren, den alltäglichen und metaphysischen. Vor allem sollten alle lebendigen und statisch erscheinenden Dinge auch in ihren Gemütsbewegungen und ihren Beziehungen zueinander dargestellt werden.

Unsere Körper dringen in die Sofas ein, auf denen wir sitzen und die Sofas dringen in uns ein, wie die vorüberfahrende Straßenbahn in die Häuser dringt, die sich ihrerseits auf die Straßenbahn stürzen und sich mit ihr verwickeln.

Der Mensch war dabei nicht mehr Mittelpunkt, sondern lediglich ein empfindendes Wesen unter vielen leidensfähigen Dingen. Die Futuristen sprachen hiermit die Vernetzung allen Seins an. Der Betrachter sollte in den Dynamismus des Bildes eingeschlossen werden.

Um den Betrachter im Zentrum des Bildes leben zu lassen, muss das Bild die Synthese sein von dem, woran man sich erinnert und dem, was man sieht. ... Auch alle unbelebten Gegenstände offen-

Gino Severini, *Dynamische Hieroglyphen des Bal Tabarin*, 1912.
Öl auf Leinwand mit Pailletten, 161,6 x 156,2 cm.
The Museum of Modern Art, New York.



baren in ihren Linien Trägheit und Wildheit, Heiterkeit und Traurigkeit.

Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren bedingte die Forderung nach der Durchsichtigkeit aller Dinge. Im *Technischen Manifest* von 1910 äußern die futuristischen Maler Balla, Carrà, Boccioni, Russolo und Severini:

Wer kann noch an die Undurchsichtigkeit der Körper glauben, wenn uns unsere verschärfte und vervielfältigte Sensibilität die dunklen Offenbarungen medienmysterischer Phänomene erahnen lässt? Warum sollen wir weiterhin schaffen, ohne unserer visuellen Kraft Rechnung zu tragen, die Röntgenstrahlen vergleichbare Ergebnisse erzielt?

Neueste wissenschaftliche Forschungsergebnisse bewegten nicht nur die Intelligenz, zumal diese Ergebnisse in verkürzter Form auch in der Tagespresse erschienen. Marie Curie, der 1903 zusammen mit ihrem Mann Pierre Curie und Antoine-Henri Becquerel für die Entdeckung der Radioaktivität der Nobelpreis für Physik zugesprochen wurde, schrieb 1904 in ihrer Abhandlung *Radium and Radioactivity*:

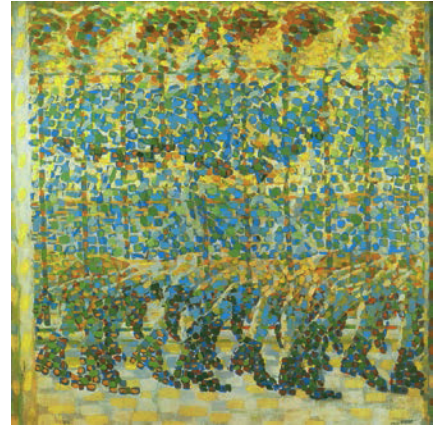
Carlo Carrà, *Manifestazione Interventista*, 1914.
Geklebtes Papier und Zeitungspapier auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 38,5 x 30 cm. Mattioli Sammlung, Mailand.



Die Entdeckung des Phänomens der Radioaktivität fügt der großen Zahl unsichtbarer Strahlen, die jetzt bekannt sind, eine weitere Gruppe hinzu, und wir müssen erneut erkennen, wie begrenzt unsere unmittelbare Wahrnehmung der Welt um uns ist.

Nicht nur die Futuristen wurden eingefangen in den Geist der Zeit, der durch viele neue Ergebnisse einer ganzen Reihe von Forschern und Erfindern vom historisch-mechanistischen Weltbild abrückte. Im Jahr 1907 erschien die Abhandlung *L'évolution créatrice* (Schöpferische Entwicklung) des französischen Philosophen Henri Bergson. Die Futuristen bezogen sich betont auf ihn. Bei Bergson spielt der Begriff „Intuition“ eine Rolle. Dieser bezeichnet einen Zustand der Wechselbeziehung zwischen Zukunft und Vergangenheit, Raum und Zeit. Kraft der „sympathetischen“ Berührung, die die Intuition zwischen uns und allem Lebendigen herstellt, gelangen wir zu einer Bewusstseinsweiterung, so Bergson, die eine wechselseitige Durchdringung ermöglicht – einer Intuition, mit deren Hilfe man sich ins Innere z.B. eines Gegenstands versetzen kann, um mit seinem einmaligen Wesenskern eins zu werden.

Umberto Boccioni bezog sich auf Marie Curie und Bergson, wenn er in seinen Notizen für eine Vorlesung 1911 niederschrieb: „Nicht das Sichtbare muss gemalt werden,



sondern das, was bislang als unsichtbar galt, das nämlich, was der hellseherige Maler sieht.“ Die Futuristischen Maler versuchten, das neue Bild der Welt künstlerisch umzusetzen. Alle Bewegungen und Gemütszustände, alle Geräusche und Gerüche, alles Bewegte und Statische, alles Leben und alle Materie verpflichtete der Futurismus einem universellen Dynamismus. Dieser verbildlichte sich im Kunstwerk in wirbelnder Zersplitterung oder in vervielfältigenden Umrissen eines Gegenstands, und zwar durch bewegte Perspektiven, durch den Wechsel von Fern- und Nahsicht, durch Zeitdehnung und Zeitraffung oder durch wechselnde Ereignisdichte. Ziel war es, das Sichtbare und Unsichtbare als Konglomerat vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Begebenheiten, quasi als Zeit- und Raum-Cluster in ein Bild einzufangen und darzustellen.

Bewegung kann unterschiedlich dargestellt werden, entweder als „absolute Bewegung“ mittels Kraftlinien, die „... wie Pfeile auf das Gemüt des Betrachters fallen“ oder als Zick-Zack- oder als Wellenlinien. Die „relative Bewegung“ stellt zeitlich aufeinander folgende Bewegungsphasen dar und zwar in der Art übereinander kopierter Fotos nebeneinander gesetzt. Durch die Simultaneität und wechselseitige Durchdringung aller Dinge und Ereignisse zu einem Motiv tritt zu den bekannten drei räumlichen Dimensionen die vierte Dimension, die Zeit. Ein Raum- und Zeit-Cluster entsteht im Bild.

Luigi Russolo, *Dynamismus eines Automobils*, 1912-1913.

Öl auf Leinwand, 106 x 140 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Geschenk von Sonia Delaunay, Paris.

Giacomo Balla, *Mädchen, über einen Balkon laufend*, 1912.

Öl auf Leinwand, 125 x 125 cm. Galleria d'Arte moderna, Mailand.



Umberto Boccioni, *Die Straße dringt ins Haus*, 1911.
Öl auf Leinwand, 100 x 100,6 cm. Sprengel Museum, Hannover.



Lyonel Feininger, *Vollersroda V*, 1916.
Aquarell auf Papier, 23 x 30 cm. Museum Ludwig, Stiftung Günther und Carola Peill, Köln.

Der Expressionismus und die Suche nach zeitgemäßer Form

Der *Expressionismus* ist eine vielfältig schillernde, europäische Bewegung, zu der Franzosen, Deutsche, Österreicher, Russen und Amerikaner Entscheidendes beigetragen haben. Es ist eine Entwicklung, die, vom gleichen Geist getrieben, sich von der Naturdarstellung abwandte und zu neuen Ufern des Ausdrucks und der 'inneren Wahrheit' aufbrach. Sein Erscheinungsbild ist ein Kaleidoskop unterschiedlichster Ausprägungen. Zur gemeinschaftlichen Aktion des Neuen haben die internationalen Ausstellungen, die öffentlichen Kunstsammlungen und Museen, die Bildveröffentlichungen in Büchern und Zeitschriften und vor allem Studienreisen der Künstler nicht wenig beigetragen.

Paris war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Zentrum der innovativen künstlerischen Kräfte und begehrt besuchte Kunstmetropole von Künstlern aus der ganzen Welt. Französische Maler – geniale Einzelgänger wie Paul Cézanne, Claude Monet, Paul Gauguin, Henri Matisse oder der in Frankreich lebende Vincent van Gogh – prägten auch durch Ausstellungen nachhaltig den Aufbruch der Moderne. Unter diesen Ausstellungen haben einige epochale Bedeutung erlangt, so die *Internationale Sonderbund* Ausstellung 1912 in Köln, im selben Jahr in Berlin die Ausstellung *Blaue Reiter*, 1913 ebenfalls in Berlin der *Erste Deutsche Herbstsalon* und im gleichen Jahr die *Armory Show* in New York. In den Jahren 1912 bis 1914 wanderte auch eine Ausstellung der italienischen Futuristen durch die Welt.

Im Gegensatz zum *Fauvismus* entwickelte sich der *Expressionismus* in reich facettierten Wegen und prägte über viele Jahre hinweg die europäische und amerikanische Kunstszene. *Expressionismus* bedeutete Lebenshaltung und beschränkte sich nicht auf das Bildkünstlerische. Neben Plastik und Malerei ergriff dieser liberale, ungebundene Umgang mit Kunsttraditionen auch die Architektur, die Literatur, den Film, die Musik und das Theater. *Expressionismus* war mehr als eine Kunstrichtung, er bedeutete Rebellion und den leidenschaftlichen Aufbruch der jungen Elite zwischen der Jahrhundertwende und dem Ersten Weltkrieg. Zahlreiche Doppelbegabungen finden sich: Dichter und Maler wie Ludwig Meidner, Oskar Kokoschka, Else Lasker-Schüler, Bildhauer und Dramatiker wie Ernst Barlach, Komponist und Maler wie Arnold Schönberg. *Expressionismus*

war die Antwort der Künstler auf zunehmende Reglementierungen, auf die sozialen Spannungen, auf die kulturellen Konflikte und psychologischen Belastungen.

Das Essay von Franz Marc, das er für den Almanach *Der Blaue Reiter* schrieb, mag die Situation annähernd andeuten:

In unserer Epoche des großen Kampfes um die neue Kunst streiten wir als 'Wilde', nicht als Organisierte gegen eine alte organisierte Macht. Der Kampf scheint ungleich; aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen. Die gefürchteten Waffen der 'Wilden' sind ihre neuen Gedanken; sie töten besser als Stahl und brechen, was als unzerbrechlich galt.

Die Expressionisten erhoben sich gegen den kalten Mechanismus, gegen das gängelnde Obrigkeitsdenken. Sie wollten die Künstlichkeit beiseite schaffen und forschten wie auch die *Fauves* nach den Quellgründen menschlicher Existenz und fanden diese ebenfalls bei den Naturvölkern, den so genannten Primitiven. Bereits 1904 erlebte Ernst Ludwig Kirchner eine magische Anziehungskraft der Kunst Afrikas und der Südsee, als er diese im Dresdner Völkerkundemuseum entdeckt hatte. Nicht nur die Masken und geschnitzten Kultfiguren dieser Völker faszinierten, sondern auch deren Riten und Lebensweisen. Zu dieser Zeit publizierten die Ethnologen Leo Frobenius und Paul Ehrenreich Bücher und Schriften über die Kulturkreise der Urvölker, die breites Interesse fanden.

Anders als die *Fauves*, die sich vorwiegend stilistisch-dekorativer Elemente bedienten, richteten die Künstler der *Brücke* ihr Interesse auf den spirituellen Aspekt, auf Ursprünglichkeit, auf archaische Ausdruckskraft. Sie nannten sich selbst „Primitive einer neuen Kunst.“ Die Steigerung des Ausdrucks in größtmöglicher Intensität war das Ziel, Zerschlagung der 'natürlichen' Ordnung. Formen wurden zersplittert, überdehnt, gespalten, Farben brannten in wahren Strömen, erregter als bei den *Fauves*. „Einführung“ wurde zum Schlagwort, das der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer für diese in die tiefsten Empfindungen vordringende Ausdruckssprache fand. Franz Marc formulierte in Wort und Bild das „... pantheistische sich Einfühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft.“

Die Brücke und ihr Umfeld

In Dresden schlossen sich 1905 die Studenten der Architektur Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt Rottluff zu einer Künstlergemeinschaft mit dem Namen *Brücke* zusammen. Ihre Absicht war es, den Akademismus zu überwinden, mit den Traditionen zu brechen und „... alle gärenden und revolutionären Kräfte an sich zu ziehen“, wie Schmidt-Rottluff ein Jahr später an Emil Nolde schrieb, den er für kurze Zeit für die Gemeinschaft gewinnen konnte. Bald gesellten sich noch die Maler Otto Mueller, Max Pechstein und der Schweizer Cuno Amiet zu ihnen. Gemeinsamer Nenner für eine Mitgliedschaft war die „... Erweiterung bestehender Wertvorstellungen im Hinblick auf eine Ganzheitsvision des inneren Bildes.“ Ernst Ludwig Kirchner, treibende Kraft der *Brücke*, formulierte dies 1906 im Programm der *Brücke*:

Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden und Genießenden, rufen wir alle Jugend zusammen. [...] Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.

Sie wollten, wie ihr Name besagt, zwischen Gleichgesinnten eine Brücke aufbauen. Erich Heckel war der Organisator der Gruppe. So war auch er es, der für 10 Mark Monatsmiete einen leeren Metzgerladen anmietete, der als gemeinsames Atelier genutzt wurde und in dem die erste gemeinsame Ausstellung stattfand. Im Übrigen unternahmen die *Brücke*-Künstler alles gemeinsam – im Sinne der mittelalterlichen Bauhütten. Ihre Identifikation ging so weit, dass ihre Werke in der frühen Schaffensperiode kaum zu unterscheiden waren. Sie taten alles gemeinsam, hatten dieselben Modelle, erlernten gemeinsam neue Techniken, vor allem die des Holzschnitts, der Radierung, der Lithographie. In den Jahren 1906 bis 1912 publizierten sie für ihre Mitglieder die heute eine Rarität darstellenden Jahresmappen.

In den Wintermonaten trafen sich die Maler zu einem „Viertelstundenakt“. Das Aktmodell änderte nach jeweils einer Viertelstunde die Pose. Es entstanden Aktzeichnungen von großer Spontaneität, jenseits akademischer Vorgaben. Aus diesen Studien entwickelten sie die Thematik des nackten

Menschen in der Natur. Von 1910 an zogen die Maler in den Sommermonaten gemeinsam an die Moritzburger Seen, nach Dangast oder Nidden. Hier in der Natur bei Licht, Luft und Sonne fühlten sie sich ungebunden, frei von zivilisatorischen Zwängen. Sie malten Landschaften und Akte im Freien, nackte Menschen in unverfälschter Landschaft. Mensch und Natur wurden in freier, unmittelbarer Farben- und Formensprache als kosmische Einheit begriffen. Eine starke, unmittelbare Farbgebung kennzeichnet die Bilder, wie auch eine an „primitiven“ Kulturen orientierte ursprüngliche Schroffheit und Steifheit der Form. Die Malweise ist rasch und eruptiv, der Stil spontan und emotional. Bildliche Raumvorstellungen werden allein aus der Farbe erzeugt. Das Ergebnis ist eine räumliche Verflachung der Farbe.

Gerade der Holzschnitt passte zum Typus der *Brücke*-Kunst. Die materialimmanente Vergröberung der Formen und des Ausdrucks, die damit verbundenen Härten und festen Flächen kam der Absicht der Ausdruckssteigerung entgegen. Sie fühlten sich wie „Aristokraten des Geistes“, wie aus ihrem gemeinsam geführten Tagebuch zu entnehmen ist. Ziel war nicht die Uniformität ihres Ausdrucksstils, sondern das immer intensiver werdende Aufspüren der Quellen des mystischen Seinsgeheimnisses, „... das hinter den Vorgängen und Dingen der Umwelt steht“, so Kirchner.

Anfangs waren die Künstler der *Brücke* vom *Jugendstil* und *Symbolismus* beeinflusst. Es folgte die Auseinandersetzung mit dem ekstatisch bewegten Stil Edvard Munchs und Paul Gauguins und deren Thematik von Mensch und Sein. Die markante, eigenwillige und typische Handschrift ihres *Brücke*-Expressionismus mit ihrer schroffen Direktheit, Strenge und linearen Einfachheit entwickelten die Maler erst nach Kenntnis der Werke von van Gogh und Cézanne. In Erinnerung an Paul Gauguins Südseeaufenthalte brachen Emil Nolde und Max Pechstein in den Jahren 1913 und 1914 zu eigenen Reisen nach Neuguinea und zu den Palau-Inseln auf. Otto Mueller, der 1910 zur *Brücke* stieß, suchte die Schönheit des Fremdartigen in Zigeunerdarstellungen. Mit einfachen, großen Formen und klaren Farben wollten sie „... den Reichtum, die Freude des