

Anmerkungen zur ersten Ausstellung der *Freien Secession* in Berlin, April 1914

Dietrich Schubert

»Ich mißtraue der dogmatischen Malerei, die nur ein Element des Formens (die Linie, die Farbe) gestattet und billigt.«

Carl Einstein, Katalog 6. Ausstellung der Neuen Secession 1914

Die Geschichten um die Berliner Secession als progressiver Künstlerassoziation vor und nach 1900 und die Spaltung derselben durch das Auftreten »junger Wilder« wie Nolde und Pechstein in den Jahren vor 1910 sind hinreichend erforscht und kunsthistoriographisch dargestellt, jüngst durch die Berliner Ausstellung »Liebermanns Gegner« mit dem Text von Anke Daemgen. Doch gab es eine dritte Gruppe von unzufriedenen Aktivisten um Max Beckmann, Waldemar Rösler, Ludwig Meidner und Wilhelm Lehmbruck, die sich jedoch nicht gegen Liebermann stellten und auch nicht mit Nolde, Tappert und Pechstein auftreten wollten. So kam es im Winter 1913 auf 1914 zur Gründung einer »Freien Secession«, deren erste Ausstellung im April 1914 in Berlin stattfand. Der folgende Text sucht nicht, diese umfassend darzustellen und zu beurteilen, sondern skizziert Schwerpunkte der Ausstellung in Skulptur und Malerei und richtet den Blick auf die Hauptwerke der Protagonisten und ihre Kunsttheorien. Der fruchtbare Effort von April 1914 wurde durch den Krieg in Mitteleuropa jäh gestoppt, zumal Beckmann, Rösler, Heckel, Gerstel, Lehmbruck und Kirchner in diesen Strudel gerieten.

Nach den Querelen innerhalb der Berliner Secession zwischen Paul Cassirer, Max Liebermann, Lovis Corinth einerseits und jüngeren Künstlern wie Max Pechstein andererseits kam es 1910 zum Zerfall der ehemals progressiven Vereinigung.¹ Auch Max Beckmann trug sich bereits seit Dezember 1908 und besonders im Laufe des Jahres 1909 mit dem Gedanken einer neuen Gruppe und besprach dies mit seinen Freunden Waldemar Rösler und Wilhelm Schocken und zuweilen auch mit dem Plastiker Georg Kolbe. Der junge Beckmann, der damals in Hermsdorf bei Berlin lebte und arbeitete, sprach von einer »Salon d' Automnesache« (4.4.1909).² Am 15. Januar 1909 saß Beckmann mit seinem Freund Heinrich Nauen, mit Emil Pottner, Kurt Tuch und Georg Kolbe etwas abseits bei einer Secessionssitzung, auf welcher die älteren Kräfte Liebermann, Klinger und Meier-Graefe sowie Dora Hitz und Kurt Herrmann und der die Finanzen bestimmende Kunsthändler Paul Cassirer dominierten.³ Kolbe trug zu der Zeit bei Cassirer einen Schuldenberg von 10.000 Mark, erfahren wir aus Beckmanns Tagebuch.

Anfang April 1909 besuchte der Maler Heinrich Nauen Beckmann: »Er unterbreitete mir einen Vorschlag, der einer neuen Secession verflucht ähnlich sah. Mit Nolde, von dem die Idee ausging,⁴ Weiss, Herr-

mann, Haller, Hofer etc. Die beiden letzteren waren übrigens noch nicht einmal gefragt. Nun wäre das ja reizend, wenn nur nicht der Nolde mit dabei wäre, da er sich für ein Genie hält, keins ist und doch als solches behandelt zu werden wünscht.«

Bei einem Zusammentreffen in Noldes Atelier in Berlin, bei dem Beckmann die neuen christlichen Bilder »Abendmahl« und »Pfingsten« sah, soll der junge Beckmann dem älteren Nolde auf die Schulter geklopft und gesagt haben: »Sie haben Fortschritte gemacht, Herr Nolde«, was freilich der pure Sarkasmus war.⁵

Während Nolde an einer grellfarbigen, wilden, pastosen Malerei arbeitete, die den Impressionismus zu überwinden und die Pariser *Fauves* zu übertreffen suchte, aber insbesondere Prinzipien von Edvard Munch ausschaltete und auch christliche Themen aufgriff,⁶ war Beckmanns Malerei scheinbar konventioneller, in den Gestaltungsmodi an der Berliner Secession orientiert, deren Mitglied er bekanntlich war. Allerdings suchte Beckmann in vielfigurigen Kompositionen, auf der Basis eines

1 Max Pechstein und Georg Tappert gründeten nach ihrer Refüsierung die »Neue Secession 1910« und stellten im Mai 1910 erstmals aus; vgl. Pechstein, *Erinnerungen*, hg. von Leopold Reidemeister, Wiesbaden 1960. Dies ist alles gut bekannt und publiziert: Curt Glaser, *Die Geschichte der Berliner Secession*, in: *Kunst und Künstler*, 26. Bd. 1928, S. 69 f.; Rudolf Pfeifferkorn, *Die Berliner Secession*, Berlin 1972; Werner Doede, *Die Berliner Secession*, Berlin 1977; Peter Paret, *Die Berliner Secession und ihre Feinde*, Berlin 1988. – Zu Waldemar Rösler siehe *Ausst.-Kat. Regensburg Ostdeutsche Galerie* 1982 und Stephan W. Laux, *Waldemar Rösler*, Worms 1989 (mit Werkverzeichnis), Kap. 3 zur Entwicklung der Secession; ferner *Ausst.-Kat. Lovis Corinth, Haus der Kunst München* 1996 und jüngst besonders Anke Daemgen, *Die Neue Secession in Berlin*, in *Ausst.-Kat. »Liebermanns Gegner«*, Stiftung Brandenburger Tor, Berlin 2011, S. 13 f. (siehe auch Anm. 15).

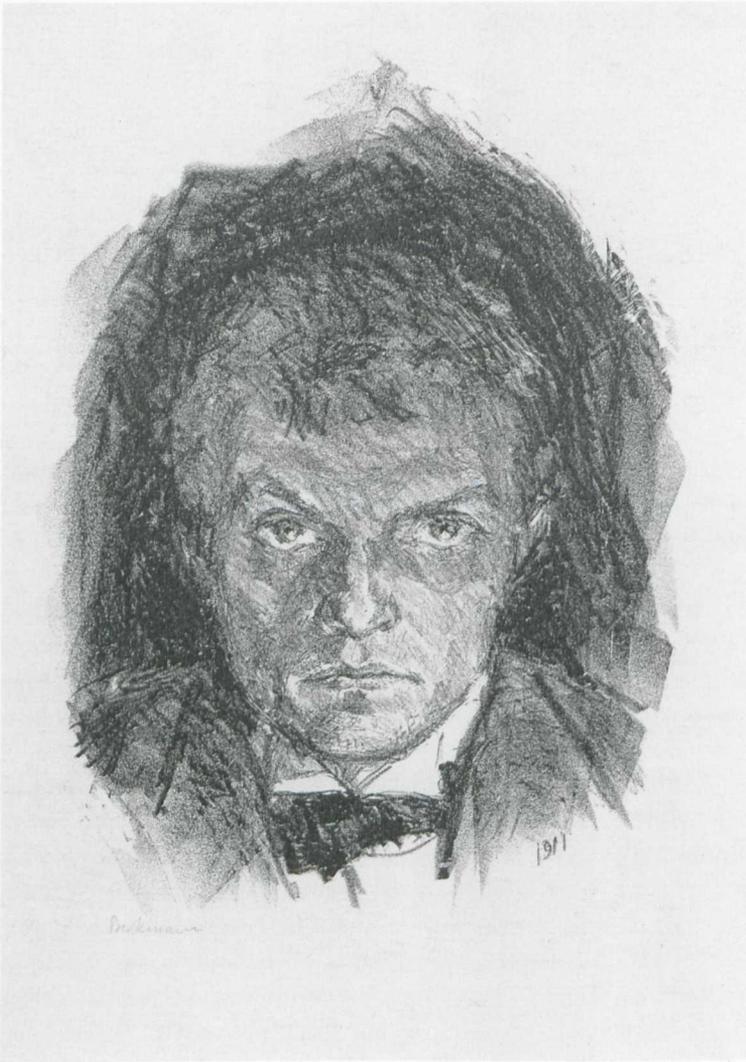
2 Max Beckmann, *Leben in Berlin*, hg. von Hans Kinkel, München 1966, S. 38.

3 Beckmann, *Leben*, 1966, S. 27; vgl. auch Laux, wie Anm. 1, S. 56 ff.; ferner Christoph Engels, *Auf der Suche nach einer deutschen Kunst. Max Beckmann in der wilhelminischen Kunstkritik*, Diss. Univ. Bonn (1996), Bonn 1997, S. 95 f.

4 Verständlicherweise, denn die BRÜCKE-Künstler kamen mit Nolde nicht zurecht, und er wurde von Liebermann als schlechter Maler bezeichnet und folglich refüsiert. Auch der Deutsche Künstlerbund stellte Nolde auf seinen ersten Ausstellungen seit 1904 nicht aus. Vgl. Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe*, 1934, S. 141, lediglich 1906 das Gemälde »Im Obstgarten«.

5 Nolde, wie Anm. 4, S. 135: »Ich schloß die Tür etwas unsanft: »Arroganter Jüngling« halblaut rufend, und dann lachten wir.« – Man sollte die 1. Auflage dieses Buches nehmen und nicht die revidierte aus der Adenauer-Zeit (Flensburg 1957), wo der Antisemitismus Noldes verschwand (vgl. unten).

6 Siehe dazu bei Gustav F. Hartlaub, *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*, Leipzig K. Wolff 1919, S. 85: »Von Beckmann zu Nolde führt kein Weg. Sie stehen als äußerste Pole des heutigen Kunstwollens in Deutschland sich gegenüber.« Siehe ferner Renate Ulmer, *Passion und Apokalypse – Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus*, Diss. Univ. Heidelberg (1988), Bern, Frankfurt/M, 1992, S. 65 f. zu Nolde.



1 Max Beckmann: Selbstbildnis, 1911, Lithographie

soliden Naturstudiums und des der menschlichen Figur, das Nolde nicht leistete, einen modernen Anschluß an die alten Meister,⁷ die er verehrte und als Kunsttradition setzte (Bruegel, Tintoretto, El Greco, Rembrandt, Goya). Sein streng frontales »Selbstbildnis« in Lithographie von 1911 offenbart auf ideale Weise das Studium der »Natur« und seines großen Vorbildes Rembrandt (Abb. 1). Die Verdunkelung des Kopfes, seine partielle Beleuchtung von unten und die seherisch offenen Augen mit dem »raumlosen Blick« (Georg Simmel),⁸ der sinnend über die Physiognomie und die Objekte hinausführt, zeigen die Meisterschaft des 27jährigen, dem Plastizität und Raumentiefe die wichtigsten Kategorien seines Kunstschaffens wurden.

Demgegenüber hatte sich Nolde in eine Art wilder Malerei veranrannt, der die Begabung für Plastizität, Raum und konstruktive Komposition abging und die lediglich ein weitgehend freies Farbenspiel forcierte, zwar ein freier Kolorismus, d. h. ein Aufbau des Bildes ganz aus der Pinselschrift, mit französischen Impulsen und Fermenten,⁹ aber eine weitgehend unstrukturierte, formlose Malerei, gänzlich ohne Raumexpression und Plastizitätsempfinden, die nicht nur der alte Liebermann ablehnte, sondern eben auch vom jungen Beckmann richtig gesehen wurde. Auch an die Wertung von Carl Einstein 1931 wäre zu erinnern: »Zweifello, diese Bilder sind aus ungemeiner Erregtheit ge-

wonnen, doch diese wurde formal kaum beglichen [...] optischer Mangel soll durch dröhnendes Pathos und verpöbelte Metaphysik beglichen werden. Aus zeitloser Ewigkeit, mystischer Schau, unaussprechlicher Seele und allen Behelfen abgetakelten ›Schürfens‹ werden Tiefe und Seele berufen.« Einstein kritisierte vor allem den Mangel an konstruktiven Elementen bei Nolde: »Die Komposition ist arm, summarisch und die Farbe trotz aufgerissener, grober Erregtheit banal. [...] Nolde ging einen nicht neuen Weg, als er vom Licht zum autonomen Kolorismus drang, wobei er die Erregtheit impressionistischer Handschrift beibehielt und verbreiterte, ohne daß seine Farbführung in streng tektonische Gefüge gebunden wurde. Die Erregung fladet in grober Handschrift.«¹⁰

Vor 1912 wurde Nolde – aus solchen Gründen, die Einstein umschrieb – häufig refüsiert, insbesondere seine religiösen Bilder von 1909 »Abendmahl« (Abb. 2) und »Pfingsten«, Nationalgalerie Berlin, so daß er sich durch solche Zurückweisung quasi »avantgardistisch« fühlen konnte. Auf der wohl wichtigsten Ausstellung vor dem 1. Weltkrieg, der Sonderbund-Schau 1912 in Köln, konnte er zwei schwache Gemälde präsentieren. Rösler war dort mit einer Landschaft vertreten, Beckmann fehlte ganz. Die Jury der Berliner Secession lehnte Bilder von Nolde, ihrem Mitglied seit 1908, vehement ab;¹¹ auch der Künstlerbund stellte ihn so gut wie nicht aus.¹² Und angesichts von Noldes »Pfungsbild« von 1909 soll Liebermann gesagt haben: »Wenn det Bild ausstellt wird, lege ick mein Amt nieder!«¹³

In seinem Erinnerungsbuch von 1934 hat Nolde dies alles in subjektivster Weise in einer merkwürdigen Sprache dargestellt und sich zugleich den neuen NS-Machthabern um Adolf Hitler angebediert: »Wozu auch meine dreiste Auflehnung gegen die in allen Künsten herrschende j ü d i s c h e Macht«, schrieb Nolde nach dem Bericht über seinen Ausschluß aus der Secession.

Das ehemalige Brücke-Haupt Ernst Ludwig Kirchner reagierte betroffen auf die Lügen in Noldes Buch. In einem seiner Briefe von 1934

7 Beckmann betonte, daß nach den Vereinfachungen von Paul Gauguin wieder der Anschluss an die alten Meister gefunden werden müsse; dazu u. a. Christian Lenz, Beckmann und die alten Meister, München 2000.

8 Georg Simmel, Rembrandt, Leipzig 1916, 2. Aufl. 1919, S. 125f. Hier wäre auch zwischen »Zielblicken« und »Ausdrucksblicken« zu differenzieren.

9 Siehe die Herleitungen im Katalog »Nolde im Dialog 1905–1913«, Städt. Galerie Karlsruhe 2002. – Der Kolorismus war eine französische Tradition von Théodore Géricault über Eugène Delacroix, Gustave Courbet zu Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec und Edvard Munch; vgl. dazu insbesondere Julius Meier-Graefe, Der Fall Böcklin oder die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905.

10 Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts (1926), 3. Aufl. Berlin 1931, S. 158.

11 Aus diesem Grund richtete Nolde im Dezember 1910 einen scharfen Protestbrief an den Vorsitzenden Max Liebermann (siehe in: Jahre der Kämpfe 1934, S. 143–148), in welchem er Liebermanns Werke als »schwach« und »kitschig« bezeichnete, woraufhin er aus der Berliner Secession ausgeschlossen wurde. Die Ablehnung auch der jungen BRÜCKE-Maler führte zum Eklat und der Bildung der »Neuen Secession« 1910. Siehe zu Nolde auch den Katalog Expressionisten – die Avantgarde in Deutschland 1905–1920, bearbeitet von Roland März, Berlin 1986, S. 284 f.

12 Nolde 1934 (wie Anm. 4), S. 141; dazu Martina Wehlte-Höschele, Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik im wilhelminischen Kaiserreich, Diss. Universität Heidelberg 1993. Das »Abendmahl« von Nolde kaufte 1913 Max Sauerlandt für die Galerie Moritzburg in Halle (s. Andreas Hüneke, Die faschistische Aktion »Entartete Kunst« 1937 in Halle, Halle 1988, S. 42).

13 So von Nolde selbst berichtet, wie Anm. 4, S. 141; siehe auch Angelika Wesenberg (Hg.), Im Streit um die Moderne. Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie, Berlin 2001, S. 76, und ebd. Roland März, Max Liebermann – »Ein Torwart der modernen Malerei?« S. 35–42.



2 Emil Nolde: Abendmahl, 1909, Öl, Kopenhagen Statens Museum

an Carl Hagemann lesen wir: »Haben Sie das neue Noldebuch ›Kämpfe‹ gelesen? Das ist ja schlimm verlogen und entstellt. Nolde zeigt sich da als ganz gemeiner Conjunkturjäger und Größenwahnsinniger. Da ihm oder seinem Geltungsdrang die natürliche Erfüllung fehlt, so beweihräuchert er sich selbst [...] seinen Privatstreit mit Liebermann zieht er heute als patriotische Tat auf [...] Das Buch wird ihm sehr schaden, es zeigt zu sehr die kleine Seele, die er war und ist.«¹⁴

Das Zwischenspiel der Gründung einer Neuen Secession 1910, primär durch Georg Tappert und Max Pechstein, die die Brücke-Maler integrieren wollten, wozu es jedoch nicht kam, braucht hier nicht eigens erörtert zu werden.¹⁵ Entscheidend war Ende 1913 die Gründung der Freien Secession durch die Beckmann-Gruppe, die sich von Paul Cassirers »ekelhaftem« Geschäftssinn befreien wollte. Beckmann hatte 1908 von »gänzlicher Herrschaft des kaufmännischen Interesses von Cassirer« gesprochen. Man wählte Erich Schall zum Geschäftsführer. Max Liebermann wurde als »Ehrenpräsident« gewonnen, Lovis Corinth verblieb in der alten Secession,¹⁶ Paul Cassirer wurde eines der »Ehrenmitglieder«, und der Vorstand setzte sich aus Max Beckmann, Waldemar Rösler, Ernst Barlach, Emil R. Weiss, Henry van de Velde, Wilhelm Lehmbruck, August Kraus und Max Slevogt zusammen.¹⁷ Das Signum der neuen Gruppe (Abb. 3) war der Stumpf eines älteren Baumes, aus

14 Kirchner an Hagemann 27.11.1934 (Abschrift im Kirchner-Museum Davos); dazu Christian Saehrendt, Kirchner. Bohème-Identität und nationale Sendung, Diss. Univ. Heidelberg (2002), Frankf./M. 2003. Im übrigen war Nolde bereits vor 1933 Antisemit und 1935 Mitglied der Nazi-Partei (vgl. Christa Rudloff, Materialien zur Kunst- und Kulturpolitik im 3. Reich am Beispiel Emil Nolde, Nürnberg KpZ 1982, S. 8, wo der Antisemitismus Noldes aber verneint wurde). Monika Hecker, Ein Leben an der Grenze. Nolde und die NSDAP, in: Nordfriesland Zeitschrift Nr. 110, Bredstedt 1995, S. 9–15). Solche historischen Kontexte wurden ausgespart in der Hamburger Ausstellung: Emil Nolde. Legende Vision Ekstase. Die religiösen Bilder, hg. von U. Schneede/M. Reuther, Kunsthalle Hamburg 2000, wo in den Essays auch wieder die Schwächen von Noldes Kunst, die schon Alfred Lichtwark sah, natürlich nicht thematisiert sind (siehe ebd. I. Woesthoff, S. 61). Die Legendenbildung von Noldes Qualität seit Rosa Schapire 1908 müßte kritisch analysiert werden. Dazu der Text von Karl-L. Hofmann, Eine Erfolgsgeschichte, in: Nolde-Kat. Hamburg 2000, S. 51–57.

15 Pechstein war 1906 der BRÜCKE beigetreten, 1909 wurde er Mitglied der Berliner Secession. Wegen seiner Refüsierung dort 1910 gründete er bekanntlich mit Georg Tappert die Neue Secession, dazu seine Erinnerungen, wie Anm. 1, und vgl. bei Nolde »Jahre der Kämpfe«, 1934, S. 193 f., 2. Aufl. 1957, S. 198, aber ohne Pechstein und Tappert zu nennen). »Die Presse schwieg«, meinte Nolde, jedoch schrieb Max Raphael 1911 über die 3. Ausstellung und Carl Einstein verfaßte 1914 einen Text zur 6. Ausstellung. – Ausführlich dazu die Diss. von Anke Daemgen, *The Neue Secession in Berlin 1910–1914. An artist's association in the rise of Expressionism*, CIA London 2001 und den Ausst.-Kat. »Liebermanns Gegner«, wie Anm. 1, S. 13–98, zu Raphael S. 48, zu Einstein S. 79.

16 Vgl. dazu die knappen Berichte von Lovis Corinth, Selbstbiographie, Leipzig 1926, S. 151 ff.

17 Siehe die Mitgliederliste im Kat. der 1. Ausstellung, Berlin 1914, S. 5.



3 Einladungskarte zur Ersten Ausstellung der Freien Secessio Berlin

welchem ein junger Trieb mit frischen Blättern wächst.¹⁸ Man muß das Mitglieder-Verzeichnis durchgehen, um zu erkennen, daß nun die Brücke-Künstler – aber natürlich ohne Nolde – integriert wurden, d. h. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, ferner in einer europäischen Perspektive der Architekt Henry van de Velde und auch Cuno Amiet und Henri Matisse, Gustav Klimt und Oskar Kokoschka, und die stärksten Talente wie Ludwig Meidner, Käthe Kollwitz, Waldemar Rösler, Hans Purrmann, Max Pechstein, Albert Weisgerber, Lyonel Feininger, von den Bildhauern neben dem herausragenden Lehmbruck (Paris) der ›Realist‹ Barlach und der Idealist Karl Albiker, auch Wilhelm Gerstel, Ernesto de Fiori und August Gaul, ferner die deutlich konservativeren Plastiker Scheibe, Kolbe, Kraus, Klimsch und Richard Engelmann (Weimar).

Das besondere Interesse verdient die 1. Ausstellung auch deshalb, weil sie am Vorabend des Ausbruchs des Weltkriegs im August 1914 einer der letzten Versuche einer synthetischen Kunst-Schau war. Die vorrangige Frage richtet sich auf die herausragenden Meisterwerke, d. h. deren Benennung impliziert eine Wertung von künstlerischer Qualität.¹⁹ Und Qualität war allein Beckmanns Leitmotiv. Er hatte die Gemälde und Plastiken von Henri Matisse im Salon Cassirer im Januar 1909 gemeinsam mit Wilhelm Schocken besucht und radikal abgelehnt als »eine unverschämte Frechheit nach der andern. Warum machen die Leute nicht einfach Zigarettenplakate [...] Merkwürdig, daß sich diese doch sonst so intelligenten Franzosen nicht sagen können, daß nach der Vereinfachung der van Goghs und Gauguins wieder zur Vielfältigkeit zurückgekehrt werden muß [...]«. ²⁰ In der Ausstellung, die am 12. April im Ausstellungshaus Kurfürstendamm 208 nach einer kurzen Rede von Beckmann öffnete, hing dann auch kein Bild von Matisse.

Die Gemälde der modernen Franzosen stammten aus einer Berliner Privatsammlung: Edouard Manet, Berthe Morisot, Edgar Degas, Camille Pissarro, Auguste Renoirs »Spazierritt« (Hamburger Kunsthalle), vier Bilder von Claude Monet, eine Arles-Landschaft Vincent van Goghs »Blick in den Jardin public« (F. 471),²¹ drei Arbeiten von Maurice Denis, ein Bild Paul Gauguins und das Stilleben von Paul Cézanne kamen alle aus der bedeutenden Sammlung des jüngst gestorbenen Julius Stern in Berlin bzw. von dessen Witwe Malgonia Stern,²² ebenso je ein Bild von Pierre Bonnard und Édouard Vuillard. Stern

hatte freilich bereits auch moderne Deutsche gekauft (Slevogt, Trübner, Rösler, Beckmann).

Emil Nolde wurde – im Sinne Beckmanns – aus Gründen mangelnder künstlerischer Qualität abgelehnt. Von August Macke hingen vier Arbeiten, von Ferdinand Hodler zwei Gemälde, von Karl Hofer drei. Erstaunlicherweise fehlte Edvard Munch, was sich auch im Mitglieder-Verzeichnis zeigt. Zwei Monate zuvor hatte in Berlin die Galerie Gurlitt eine umfassende Munch-Kollektion von 81 Arbeiten präsentiert.²³

Aber im Kontext ist nicht zu vergessen, daß auch der kunstgewerbliche Barlach innerhalb des ›freien‹ Klimas gegen ein wichtiges Werk seines Bildhauer-Kollegen Lehmbruck opponierte, indem er dessen neue expressionistische »Zarathustra«-Figur, den »Emporsteigenden Jüngling«, der die moderne Zerrissenheit von Leib und Geist thematisierte, in der Jury für die 1. Ausstellung ablehnte. So kam es, daß diese zentrale Figur,²⁴ die für den Expressionismus in der Bilderei im Gehalt wichtiger sein dürfte als die »Kniende« von 1911, erst im Jahr 1916 in der Freien Secessio in einem Kunststein/Steinguß (Zementmasse) ausgestellt und bekannt wurde.²⁵ Dafür stand aber ein »Jüngling« von August Kraus mit Abbildung im Katalog, eine konventionelle Figur.

Barlach hat die moderne Lehmbruck-Figur m. E. einfach nicht verstanden oder bewußt die radikale Differenz unterdrückt, denn sie steht

18 Vgl. aus der Perspektive von Lehmbrucks Skulpturen Dietrich Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks* (1980), 2. verbesserte Aufl. Dresden/Worms 1990, S. 209 und 324; Katalog Wilhelm Lehmbruck, hg. von Martina Rudloff und D. Schubert, Bremen/Mannheim 2000/2001.

19 Die heutige Kunstgeschichte umgeht in der Behandlung des 20. Jahrhunderts und der Gegenwartskunst geschickt die Wertungsfrage, d. h. die Unterscheidung von Qualität oder Unqualität. Die Gruppeninteressen und der im Hintergrund dominierende Kunstmarkt haben das Management übernommen. Alles und jedes ist möglich und wird wortreich hagiographisch erläutert; es scheint sich geradezu Angst vor Wertungen ausgebreitet zu haben, diese wird durch Worte wie *Avantgarde* und *Innovation* überdeckt. Dabei wertet man aber andererseits ununterbrochen quasi stillschweigend, wenn es um ältere Künste geht, stellt Caravaggio über Valentin, Grünewald über den alten Holbein, Cézanne über Signac, Malewitsch über Meidner usw. Meinen Mut zu einer Bewertung der Leistungen von Alexander Archipenko, Ernst Barlach und Wilhelm Lehmbruck als drei ganz unterschiedliche Positionen mit unterschiedlichen Form-Qualitäten und verschiedenen dichten Gehalten diffamierte man als »grobschlächtiges Urteil« (so Eduard Beaucamp, in: FAZ, 11.5.2002, der andererseits einen Manieristen der DDR wie Werner Tübke immer nur lobte).

20 Beckmann, wie Anm. 2, S. 19.

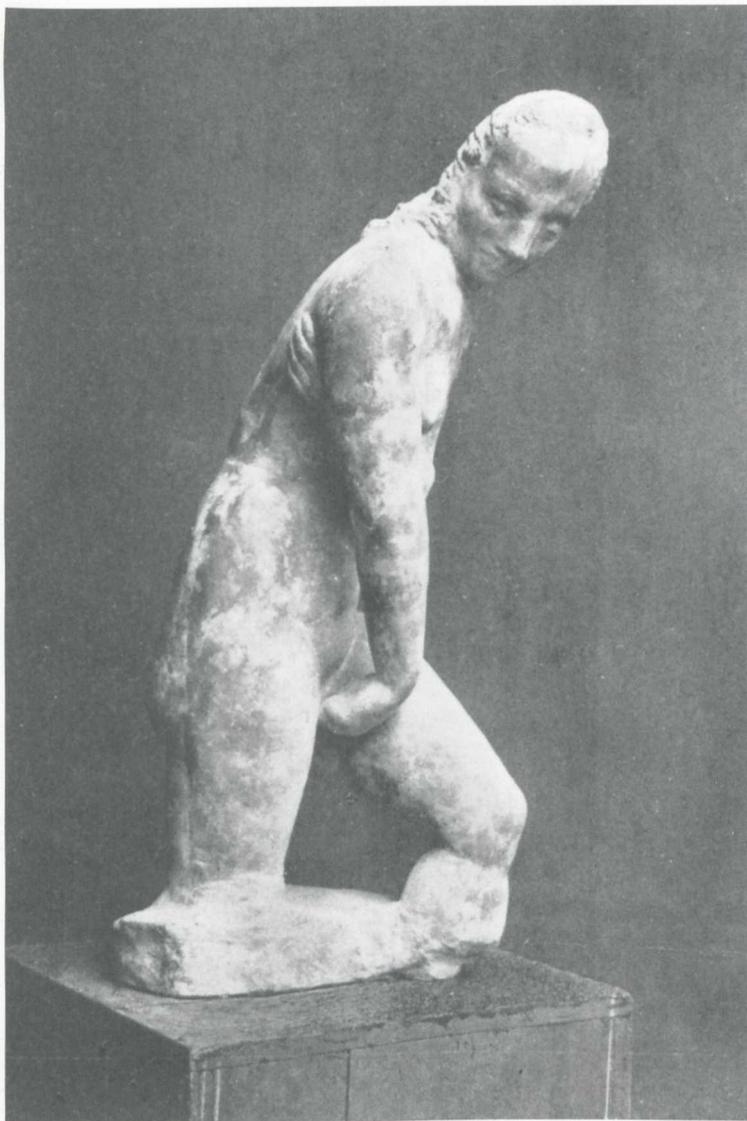
21 Van Gogh F. 471, siehe bei Jan Hulsker, *The complete van Gogh*, London 1980, Nr. 1613; vgl. auch Walter Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh & Paul Cassirer*, Berlin, Zwolle 1988, S. 97. Bei van Goghs Park-Ansichten muß zwischen denen an der Place Lamartine wie F. 428 (Privat Ascona, Leihgabe im KH Zürich) und denen des Jardin Public wie F. 566 (Phillips Coll. Washington) unterschieden werden, siehe Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles*, New York 1984, S. 120 f. und S. 182 f., der topographisch unterschieden hat. – Julius Stern besaß noch ein weiteres Gemälde des Holländers, das er 1905 kaufte (*Olivenernte in Saint-Rémy*, F. 656).

22 Vgl. das Vorwort zum Katalog der 1. Ausstellung 1914, S. 9–10.

23 Das Fehlen von Edvard Munch wäre zu hinterfragen. In der Sonderbundschau Köln 1912 bekam er einen Ehrensaal mit 32 Gemälden. Gerade in Deutschland fand er renommierte Sammler, war seit 1906 auch Mitglied des Deutschen Künstlerbundes. Beckmann bewunderte ihn bereits seit seinem Paris-Aufenthalt. Zum Kontext siehe Uwe M. Schneede/D. Hansen, *Munch und Deutschland*, München/Berlin 1994/1995, S. 253. Die Einzelschau der Galerie Gurlitt in Berlin gerade im Februar 1914 war wohl der Grund seines Fehlens (?). Vgl. Kat. der Kollektivausstellung Edvard Munch, Galerie Fritz Gurlitt Berlin, Februar 1914 (81 Werke). Ob Julius Stern Munch-Gemälde besaß, konnte ich nicht feststellen.

24 Dietrich Schubert, *Büste des Emporsteigenden Jünglings*, in: Dieter Schwarz (Hg.), *Lehmbruck-Brancusi-Leger-Bonnard-Klee*, Kunstmuseum Winterthur 1997, S. 11–33.

25 Vgl. Schubert, wie Anm. 18, S. 177–190 und S. 321. Die heutigen Bronzen in Duisburg und Zürich und aus der Familie Manfred Lehmbruck (verkauft nach Japan) sind postume Güsse von H. Noack Berlin.



4 Wilhelm Lehmbruck: *Badende*, 1913, Steinguß

in denkbar großem Gegensatz zu seinen bäuerlich-ländlichen Gewandfiguren. Wäre der Lehmbrucksche Jüngling in die Ausstellung gekommen, hätte er neben August Kraus' Bronze-Jüngling – die Nr. 324, im Katalog – gestanden und somit die avantgardistische Position von Lehmbruck gegenüber Kraus erwiesen, also die Entfaltung des Expressionismus in der Bildnerie. Aber Barlach verhinderte diesen signifikanten Vergleich und entschied sich für den konventionellen »Jüngling« des Berliner Kollegen Kraus.

Barlach selbst gab die zwei Hölzer, das Relief »Wanderndes Paar«, charakteristisch für seine naturalistisch-kunstgewerbliche Auffassung, und »Die Verlassenen« zur Ausstellung. Von Lehmbruck sah man einen Steinguß der neuen, streng komponierten Figur »Badende« von 1913, von der damaligen Kritik unverstanden, im Katalog als »Badendes junges Mädchen« und auch abgebildet in der vom Künstler gewollten Hauptansicht (Abb. 4).²⁶ Dazu kam eine lebensgroße Figur, deren Titel im Katalog »Stehendes junges Weib« in Steinmasse (so Lehmbrucks Material-Begriff) an die maillolhafte »Große Stehende« von 1910 denken läßt, weil Lehmbruck diesen Titel sonst für die große Plastik von 1910 verwendete.²⁷ Wie jedoch aus einer Karikatur im »ULK« hervorgeht (Abb. 5), stellte Lehmbruck die neben dem »Emporsteigenden

Jüngling« als dessen Pendant konzipierte, schlanke »Große Sinnende« in einem Steinguß aus. Die Karikatur, die Arie Hartog und Veronika Wiegartz fanden, zeigt neben George Minnes »Redner« (Marmor-Exemplar, Kat. 335) eindeutig die »Große Sinnende« in ihrer Gliederpuppenhaftigkeit, die damals auch als Manierismus kritisiert wurde.²⁸ Zu dem Zeitpunkt existierte von der schlanken Figur außer dem Original-Gips nur dieser eine Steinguß mit einer Stütze an den Unterschenkeln, der im Herbst 1916 in der Mannheimer Lehmbruck-Ausstellung präsentiert wurde. Er kam 1917 in die Sammlung des Fabrikanten Sally Falk, Mannheim, so daß sich im Archiv der Kunsthalle Mannheim ein altes Foto erhalten hat (Abb. 6).²⁹ Als drittes Werk zeigte Lehmbruck wieder in Steinmasse einen »Weiblichen Torso«, also entweder den Torso der »Stehenden« von 1910 (Abb. 7), später in der Slg. Kurt Badt, oder aber den Torso der »Schreitenden« (Mädchentorso, sich umwendend); die Identifizierung bleibt fraglich.³⁰

Bleiben wir noch bei der Abteilung »Plastiken«, so fällt die Qualität von Wilhelm Gerstel auf, den man zwischen Alexander Archipenko und Wilhelm Lehmbruck zu den »Realisten« rechnen kann. Wilhelm Gerstel hatte sogar vier Werke: den »Fallenden« (Fallender Krieger) in Bronze, das Bildnis »Cornelius« in Bronze, die »Stehende weibliche Figur, Gips« (Nachlaß Gerstel, Freiburg, Abb. 8) und herausragend in Sujet, Form und Expression »Der tote Christus«, und zwar im Gipsmodell »für eine Holzfigur«, wie es im Katalog hieß. Dieser Gips ist verschollen bzw. zerstört, die Holzsulptur wurde offenbar wegen des Kriegsbeginns doch nicht ausgeführt. Gerstel mußte als Soldat in diesen Krieg und geriet bald in Gefangenschaft – bis Kriegsende. Es existiert heute ein Bronzeuß in München (Neue Pinakothek).³¹ Das Werk belegt die Wirkung Grünewalds innerhalb der Skulptur vor dem 1. Weltkrieg: man denkt an den Aschaffener Christus, dessen Knie ähnlich eckig gestaltet sind. Ein altes Archivfoto zeigt die Jurysitzung vor April 1914 um diesen »Toten Christus« von Gerstel:³² Man erkennt von links stehend Max Beckmann, mit kahlem Kopf Waldemar Rösler im Profil, dann hinten

26 Das Material und die Fotografie, die Lehmbruck von seiner »Badenden« (1913) in den Katalog gab, belegen meine These der Präferenz des Zementgusses und der Terracotten vor der Bronze. Natürlich gab es alle drei Materialien zu Lehmbrucks Lebzeit-Ausstellungen, aber eben nicht die Dominanz der Bronze, des Materials des 19. Jahrhunderts und der wilhelminischen Denkmäler. Lehmbrucks »Badende« in einem rötlichen Steinguß im Sprengel-Museum Hannover, siehe D. Schubert, *Catalogue raisonné der Skulpturen 1898–1919*, Worms 2001, S. 115–116, Kat.-Nr. 71 und Tf. 29.

27 Dazu Gerhard Händler, *Wilhelm Lehmbruck in den Ausstellungen und der Kritik seiner Zeit*, in: *Wilhelm Lehmbruck. Sieben Beiträge zu seinem Gedenken*, hg. von Günter v. Roden, Duisburg 1969, S. 54. Schubert, wie Anm. 18, *Ausstellungsverzeichnis*, S. 320.

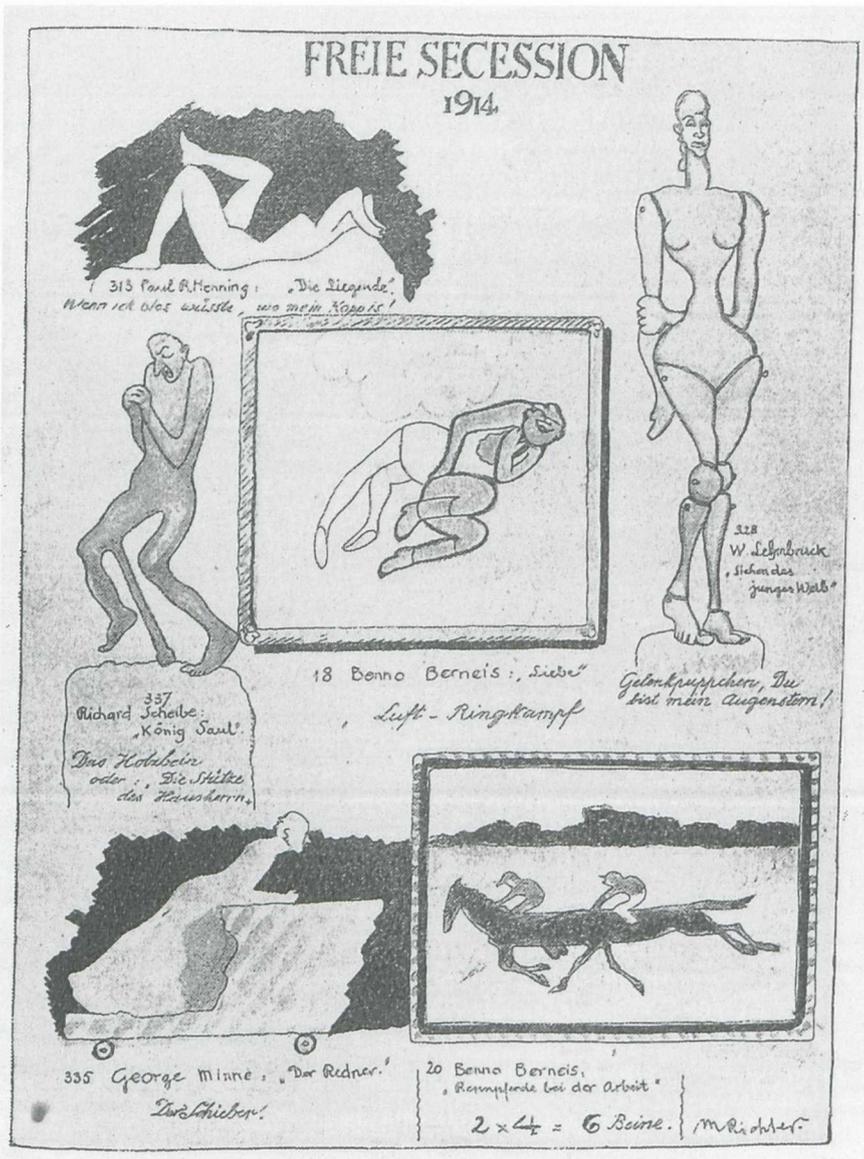
28 Veronika Wiegartz, in: *Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck, Marcks-Haus Bremen 2000/Mannheim 2001*, S. 94–95.

29 Die Figur ging nach Falks Konkurs 1919 an den Händler Paul Pfrunder und folgend an den Galeristen I. B. Neumann. Vgl. Schubert, wie Anm. 26, Nr. 64 C. 1, S. 259.

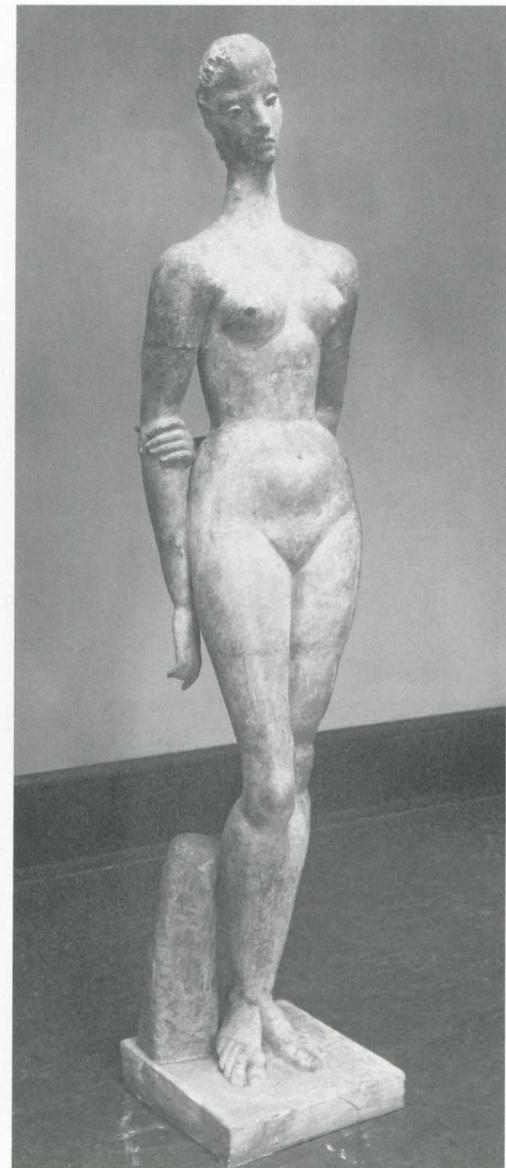
30 Schubert, wie Anm. 18, S. 320; es ist nicht gesichert, ob die Kat.-Nr. 329 womöglich der »Kleine weibliche Torso«, also der sog. Hagener Torso war.

31 Abgebildet sind die Werke bei Adolf Schinnerer, *Wilhelm Gerstel*, in: *Die Kunst für Alle*, Bd. 33, 1917/18, München 1918, S. 250–260. Dazu die gründliche Arbeit von Olaf Mückain, *Wilhelm Gerstel. Das Frühwerk bis 1914*, Diss. Univ. Heidelberg (2004), Letter-Stiftung Bd. 19, Köln 2010, mit Werkverzeichnis, Nr. 70 »Der tote Christus«, Nr. 74 »Sinnende«, d. h. also die stehende weibliche Figur.

32 Das Foto der Jury war Abb. 21 bei Händler, wie Anm. 27, S. 21–88. Er datierte das Foto auf 1916, beschrieb es jedoch nicht im Text; *Ausst.-Kat. Lehmbruck, Bremen/Mannheim 2000/01*, S. 32.



5 Karikatur der Zeitschrift ULK Nr. 17 vom 24.4.1914



6 Wilhelm Lehmbruck: Große Sinnende, Modell 1913, Steinguß später, ehemals I. B. Neumann

mit Hut und Mantel Lehmbruck, als übernächster Erich Heckel, wieder übernächst Barlach, rechts elegant der Geschäftsführer Erich Schall, rechts sitzend Emil R. Weiss und links sitzend der Plastiker August Kraus. Gerstels Werk wurde angenommen und rangierte als Nr. 309 mit Abbildung im Katalog (Abb. 9).³³ Es war durch das Fehlen von Lehmbrucks »Emporsteigenden Jüngling« das expressivste Bildhauer-Werk unter den jungen Deutschen. Deren Plastiken standen freilich quasi im Schatten der drei Rodin-Figuren aus der Slg. Stern: »La voix intérieure« (Abb. 10), die »Innere Stimme« vom Victor-Hugo-Monument in einer Bronze, die Bildnisbüste von Jules Dalou in Bronze und das Liebespaar »Idol éternelle« (ohne Materialangabe).³⁴

Die anderen Plastiken von Max Klinger (»Gewandfigur«, farbiger Marmor), George Minne (»Der Redner«, Marmor), Richard Engelmann (»Gruppe in Stein«, wohl die zwei sitzenden Frauen, heute in Weimar), Gerhard Marcks (»Gruppe« und Bildnisbüste), Renée Sintenis (»Hockende weibliche Figur«, Gips), Milly Steger (»Mädchenfigur«, Gips), August Kraus (»Jüngling« und ein Porträt, Bronze), Ernesto de Fiori, Georg

Kolbe, August Gaul, Franz Metzner und Ernst Kissling (Paris)³⁵ fallen qualitativ ab, teils dem Kitsch nahe wie Gauls »Circe«. Der konservative Kolbe zeigte wie Gerstel vier Arbeiten,³⁶ darunter die im Katalog abgebildete große »Badende«, in Bronze, ca. 145 cm hoch, die sich jedoch gemessen an Lehmbrucks Abstraktion vom Modell und der somit erzielten Beseeltheit des Leibes bloß in der sinnlichen Attitüde der Präsentation ihres Körpers für männliche Betrachter erschöpft.³⁷ Ein zweiter, auf 280 cm vergrößerter Guß (heute im Grugapark in Essen) stand im Sommer 1914 auf der Kölner Werkbund-Ausstellung, neben

33 Mückain, wie Anm. 31, Werkverzeichnis 70.

34 Auguste Rodin, Nr. 336, 336 a und 336 b, Katalog S. 60.

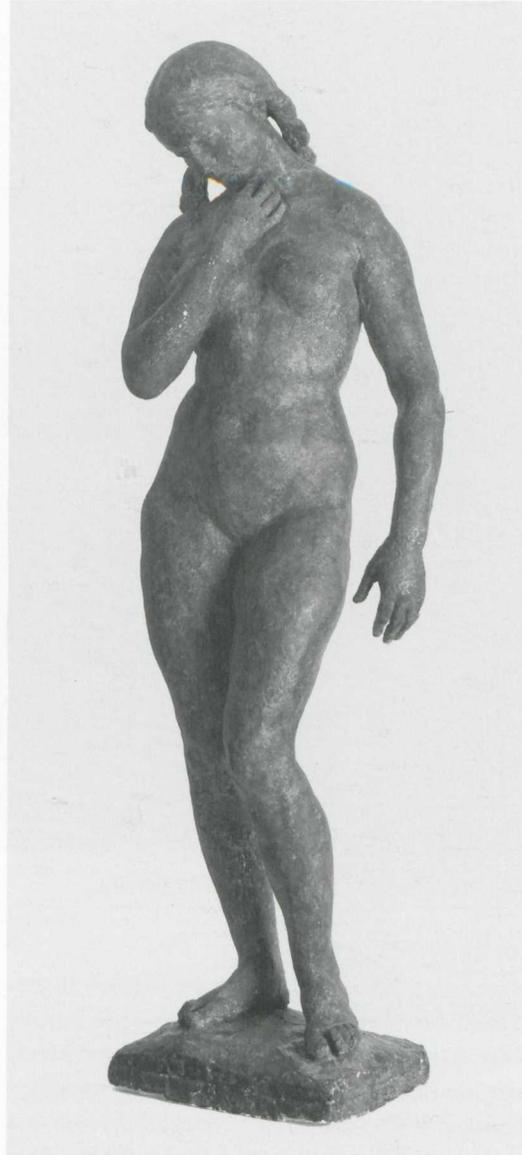
35 Über den Schweizer Bildhauer Ernst Kissling, der vor 1914 in Paris arbeitete, gibt es kaum Literatur, siehe Thieme-Becker, Bd. 20, 1927, S. 275–276.

36 Vgl. Ursel Berger, Georg Kolbe. Leben und Werk, Berlin 1990.

37 Vgl. Ursel Berger, Katalog der Ausst. Georg Kolbe, Berlin-Bremen 1997/98, Nr. 40 das Exemplar des Museums Wroclaw, Bronze, 145 cm Höhe.



7 Wilhelm Lehmbruck: Torso der Großen Stehenden, Steinguß, ehem. Slg. Kurt Badt



8 Wilhelm Gerstel: Sinnende/Stehende weibliche Figur, 1913, Gips rötlich getönt, Privatbesitz

dem dortigen Theater Henry van de Veldes,³⁸ und wurde als ›dickes Fräulein vor dem Theater‹ verspottet. Kolbes »Jüngling, Gips« (Kat.-Nr. 322) kann dank der Abbildung mit Gerstels »Stehender/Sinnende« in ›Kunst für Alle‹ 1914 identifiziert werden, – eine tänzerisch bewegte, schlanke Gestalt, die motivisch mit seiner Figur des bekannten Tänzers Vaslav Nijinsky von 1913 korrespondiert, von dem ein Bronzeuß als Nr. 321 in der Freien Secession gezeigt wurde.

Die Fotografie der ersten Jurysitzung vor dem April 1914 (Abb. 11) ist natürlich auch aufschlußreich für die persönlichen Kontakte, etwa den freundschaftlichen Beziehungen zwischen Beckmann und Rösler bzw. Beckmann und Gerstel.³⁹ Auf dem Foto fehlt Ludwig Meidner, denn er weilte in diesem heißen Sommer, wie er selbst berichtete, in Dresden bei seinem Freund, dem Lyriker Ernst W. Lotz, der als Kompanieführer in den ersten Kriegswochen an der Westfront fiel. Meidner schrieb: »So hab ich den Hochsommer vor dampfenden Leinwänden geschlottert, die in allen Flächen, Wolkenfetzen und Sturzbächen die künftige Erdennot ahnten. Ich habe zahllose Indigo- und Ockertuben

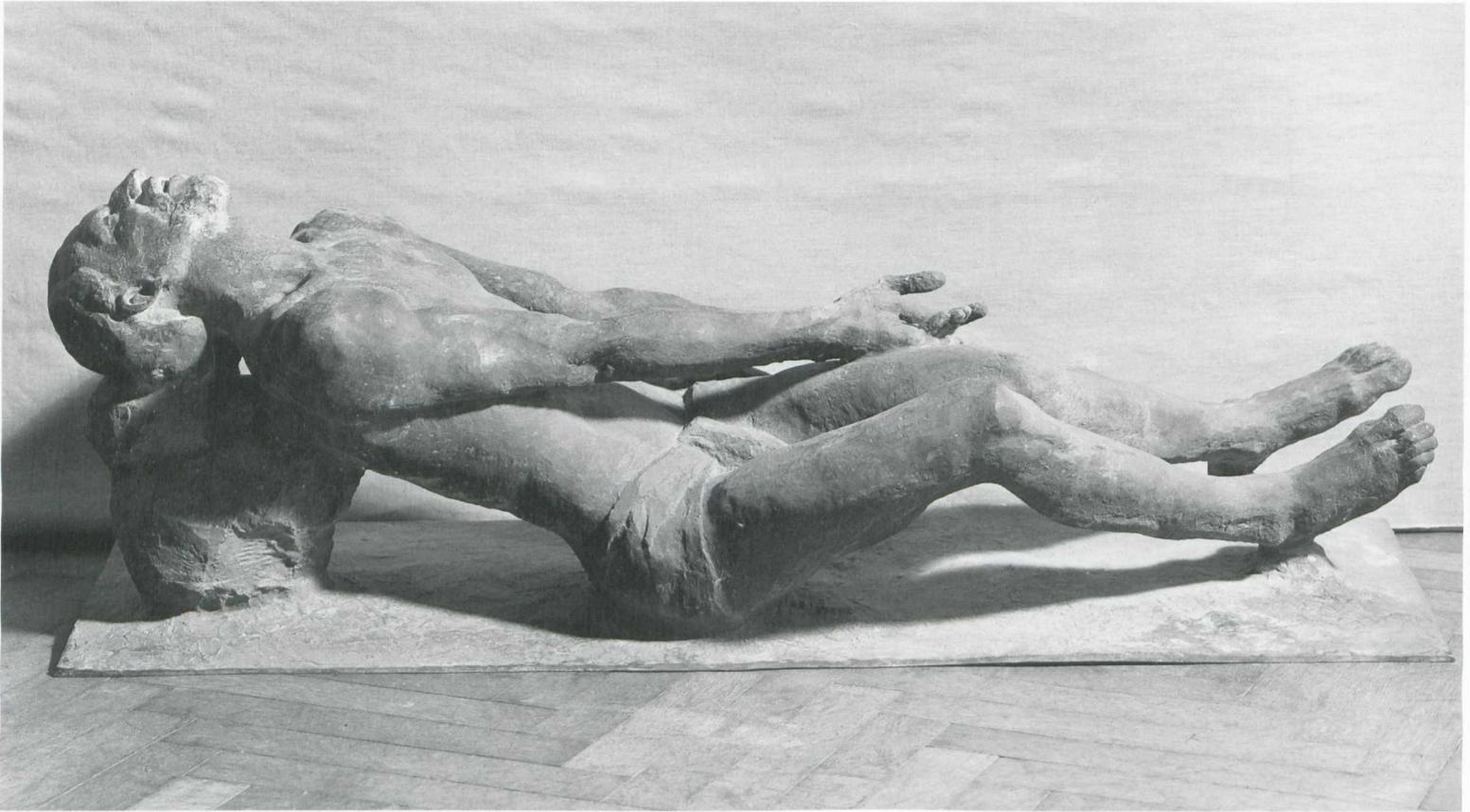
zerbrochen, und ein schmerzhafter Drang gab mir ein, alles Gradlinig = Vertikale zu zerbrechen.«⁴⁰

Meidner stellte das aufschlußreiche Gemälde einer Revolution »Barrikade« mit einem Selbstporträt unterhalb der zentralen Hauptfigur aus (Abb. 12). Dieses Hauptwerk, das 1914 der Dichter René Schickele

38 Dazu Gisela Klinkhardt, *Die Plastik in der Werkbund-Ausstellung Köln 1914*, Diss. Univ. Heidelberg, Mannheim 1996, S. 38 f.

39 Zu den Kontakten zwischen Rösler und Beckmann vgl. meinen Text in: *Katalog Waldemar Rösler*, hg. von Werner Timm, Regensburg 1982, S. 8–17. Zu Gerstel und Beckmann vor 1914 vgl. Helmut Heinze, *Über die Beziehungen Max Beckmanns zu Wilhelm Gerstel*, in der Broschüre der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Heft 3, 1989, S. 54 f. – Peter Romanus/Cornelia Wieg, *Wilhelm Gerstel, Galerispiegel Moritzburg, Halle 1987, Heft 1*; ferner Mückain, wie Anm. 31, passim.

40 Ludwig Meidner, *Vision des apokalyptischen Sommers, Erinnerung an Dresden*, in: *Septemberschrei*, Berlin 1920, S. 6 f. und 11 f.; vgl. auch Kurt Badt, *Die Formen des Neuen*, in: *Der Monat* 191, 1964, S. 72 ff.; D. Schubert, *Lehmbruck 1990*, S. 203 »Das Leid der Menschheit«.



9 Wilhelm Gerstel: Der tote Christus, 1913, Bronze, München, Neue Pinakothek

kaufte,⁴¹ dürfte parallel zu Lotz' Gedicht »Aufbruch der Jugend« zu verstehen sein, das heißt, auch diese Verse suggerieren mehr eine Revolte als einen Aufbruch in den Krieg. Beide Werke, das Gedicht und Meidners Gemälde entstanden aus dem gleichen Geist der Auflehnung gegen den Ungeist des nationalen Wilhelminismus.⁴² Möglicherweise hat Meidner in dem Fahnenträger im Zentrum seinen Dichterfreund Lotz gemeint und (verdeckt) porträtiert.

Meidner war durch seine 1912/13 gemalten sog. apokalyptischen Stadt-Landschaften⁴³ bereits bekannt geworden – erregende Meisterwerke des Expressionismus vor 1914, die zum Teil in Anlehnung an Nietzsches »Zarathustra«, der Verdammung der Großstädte als einer Art Hölle, zu verstehen sind. Nietzsche schrieb im 3. Teil des »Zarathustra« über die gerechte Verfluchung der großen Städte: »Riechst du nicht schon die Schlachthäuser und Garküchen des Geistes? Dampft nicht diese Stadt vom Dunst geschlachteten Geistes? Siehst du nicht die Seelen hängen wie schlaffe schmutzige Lumpen? Und sie machen noch Zeitungen aus diesen Lumpen! [...] Hier ist die Hölle [...] Wehe dieser großen Stadt! – Und ich wollte, ich sähe schon die Feuersäule, in der sie verbrannt wird!«⁴⁴ Es scheint offensichtlich, daß Meidner sich mit diesen Gemälden und den entsprechenden Zeichnungen von den italienischen Futuristen, die 1912 in Berlin gezeigt wurden, absetzen wollte bzw. diese in Form und Gehalt zu übertreffen suchte.⁴⁵ Mit »Cholera« und besonders »Barrikade« handelt es sich um Chefs-d'Oeuvres des expressionistischen Einzelgängers Meidner, der sich keiner Malergruppe anschloß, wohl aber selbst mit Richard Janthur und Jakob Steinhardt die Gruppe »Die Pathetiker« gründete, die 1912 in der Sturm-Galerie von Herwarth Walden ausstellen konnte und von Kurt Hiller enthusiastisch

begrüßt wird. Hiller setzte die flammenden Großstadtvisionen Meidners als echte revolutionäre Kunst gegen Kandinskys bloß formale Kunst ab, die er als »impotent und nicht einmal dekorativ« einschätzte.⁴⁶

41 Im April 1914 bat Meidner Frau Schickele darum, die »Barrikade« wieder zu verkaufen, weil ein großes Museum den Erwerb wünschte (Herr Dir. A. Hagelstange, Museum Köln) und deshalb bei der Secession angefragt hatte. Meidner schlug statt 200 M. (der Betrag von Schickeles) nun 700 M. als Preis vor, es kam aber nicht zu diesem Handel (vgl. Briefe aus Dresden geschrieben, im Meidner-Nachlaß, Darmstadt).

42 Ernst W. Lotz war bereits vor dem Krieg Fähnrich und Leutnant (Inf.-Reg. 143) und wurde Anfang August 1914 als Leutnant in Straßburg eingezogen. Er kämpfte im Breuschthal (Vogesen), südlich von Saarburg und an der Aisne, wo er am 26.9.1914 bei Bouconville fiel, vgl. meinen Beitrag zu Meidner und Lotz in: Kat. Ludwig Meidner. Weltentaumel, hg. von Martina Padberg, Macke-Haus Bonn 2004, S. 52 und mein Projekt »Opfergang – Künstler im Trommelfeuer 1914–18« (in Arbeit).

43 Thomas Grochowiak, Ludwig Meidner, Recklinghausen 1966; Carol S. Eiel, The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner, Los Angeles 1989; Klaus Vondung, Die Apokalypse in Deutschland, München 1988.

44 Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra (1884), Leipzig 1930, S. 194–197 (Vom Vorübergehen). – Auch Beckmann kannte natürlich dieses Kapitel über die Städte und scheint den Ausdruck »Hölle« später für seine Mappe von 1919 verwendet zu haben, vgl. Dietrich Schubert, Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst. Ein Überblick, in: Nietzsche-Studien, Bd. 10/11, 1981/82, S. 298. – Eiel, wie Anm. 43, S. 32–33.

45 Herwarth Walden hatte im April 1912 in seiner Sturm-Galerie die italienischen Futuristen-Maler Gino Severini, Carlo Carrá, Luigi Russolo und Umberto Boccioni ausgestellt, ebenso 1913 im Ersten deutschen Herbstsalon. Damit löste er die Reaktion des Dichters Alfred Döblin und dessen Postulat von »Sachlichkeit« und »Objektivität« aus; siehe Bernd Hüppauf (Hg.), Expressionismus und Kulturkrise, Heidelberg 1983, S. 239 f. Döblins offener Brief an T. Marinetti in: Sturm, Nr. 150/151, von März 1913.

46 Kurt Hiller, Die Ausstellung »Der Pathetiker«, in: Die Aktion, hg. von Franz Pfemfert, 27.11.1912, S. 1514 f.

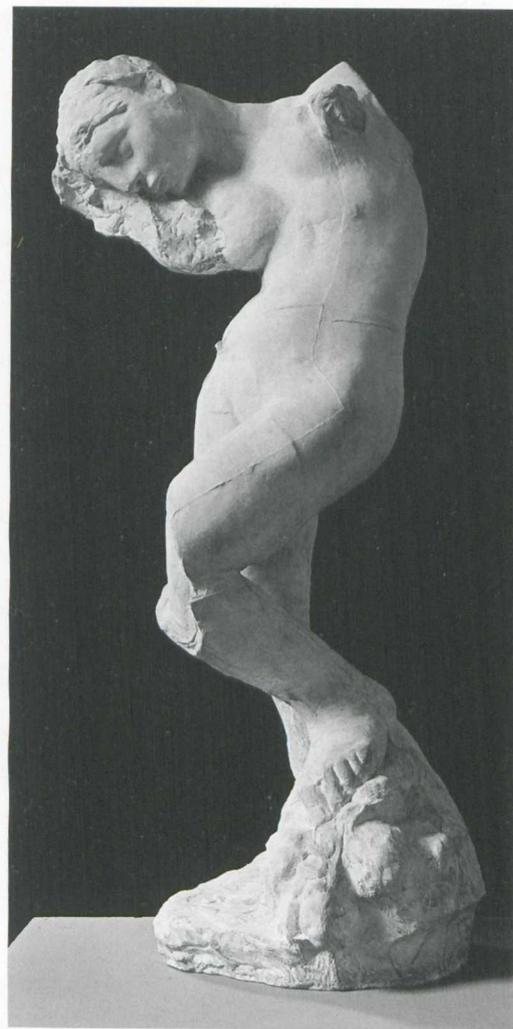
Meidners Texte dieser Jahre sind von historischem Interesse nicht zuletzt wegen seiner ähnlichen Wertungen. Seine »Anleitung zum Malen von Großstadtbildern« erschien in »Kunst und Künstler« im Rahmen der Umfrage »Das Neue Programm«, wo sich auch Macke, Rösler, Beckmann, Heckel, Tappert u. a. äußerten. Meidner beschrieb den signifikanten Unterschied seines Kunstwillens zu Kandinsky und Matisse: »Es handelt sich nicht, das sei gleich gesagt, um eine rein dekorativ-ornamentale Füllung der Fläche à la Kandinsky oder Matisse – sondern um Leben in seiner Fülle: Raum, Hell und Dunkel, Schwere und Leichtigkeit und Bewegung der Dinge – kurz: um eine tiefere Durchdringung der Wirklichkeit.«⁴⁷

Dementsprechend wäre in einem Vergleich von Umberto Boccioni (etwa dem Bild »Kräfte der Straße« 1911, Kunstmuseum Basel) mit Meidners Werken die Frage gestellt nach der Unterschiedlichkeit der Gehalte bei ähnlichen Formdetails. Während die Futuristen als ein Derivat des Impressionismus zu verstehen sind, da sie die Simultaneität von Licht und Bewegung zu zeigen suchen, erreichte Meidner seine tiefere Durchdringung der Wirklichkeit, indem er mehr als die äußere optische Determination visualisierte, nämlich eine innere, expressive Dimension: die krisenhafte Unruhe der Vorkriegszeit, visionäre Aspekte, das Brennen der Großstädte, kometenhafte Himmelserscheinungen, katastrophische Elemente wie Epidemien (»Cholera«), erdbebenhafte Erschütterungen (Messina 1909), die als Vorahnung des kommenden Krieges begriffen wurden.⁴⁸

Jener Programmtext Meidners dürfte auch Beckmanns Zustimmung gefunden haben, der ebenfalls mehr suchte als eine auf Formfragen gerichtete »Selbstbewegung von Farbe und Formen« (Carl Einstein).⁴⁹ Beckmann zeigte 1914 in der Freien Secession aber nicht nochmals seine großen Leinwände figurenreicher Kompositionen mythologischer oder existentieller Sujets (Amazonenschlacht; Auferstehung; Erdbeben in Messina; Sintflut), sondern neuere, weniger spektakuläre Arbeiten bzw. Themen: eine Landschaft (in der Slg. Stern), die große Komposition »Straße« mit Porträts rechts und links und einem Selbstbildnis mit Sohn Peter, eine Leinwand, die er später zerschneidet (Abb. 13)⁵⁰, und ferner das Bild der »Ringkämpfer«.⁵¹ Hier zeigt sich – ungewöhnlich – der Maler selbst als ringender Sportsmann im öffentlichen Kampf, in dem er zu unterliegen scheint. Innerhalb der Umfrage in »Kunst und Künstler« 1914 gab Beckmann ein für seinen künstlerischen Rang wichtiges, weitreichendes Statement ab:

»Es gibt meiner Meinung nach zwei Richtungen in der Kunst. Eine, die augenblicklich wieder mal im Vordergrund steht, ist die flache und stilisierend dekorative, die andere ist die raumtiefe Kunst. Das Prinzip Byzanz, Giotto gegen das Prinzip Rembrandt, Tintoretto, Goya, Courbet und den frühen Cézanne. Das eine sucht die ganze Wirkung in der Fläche, ist also abstrakt und dekorativ, das andere sucht mit räumlicher und plastischer Form dem Leben unmittelbar nahezukommen. [...] Was mich selbst anbetrifft, so folge ich mit meiner ganzen Seele der raumtiefen Malerei und suche in ihr meinen Stil zu gewinnen, der im Gegensatz zur äußerlich dekorativen Kunst der Natur und der Seele der Dinge so tief wie möglich auf den Grund gehen soll [...].«⁵²

Damit hatte Beckmann – ähnlich wie Wilhelm Worringer 1908 – die zwei Hauptstränge in den Künsten seiner Zeit skizziert: die Tendenz zur formalen Fläche (und inhaltlichen Entleerung), also eine Autonomisierung der malerischen Mittel, die er bei Kandinsky und Franz Marc sah,⁵³ und die Tendenz zur plastisch-raumtiefen Malerei existentieller



10 Auguste Rodin: *La voix intérieure*, 1896, Gipsfuß, Dresden, Albertinum

47 Kunst und Künstler 12. Bd., 1914, S. 312–314; vgl. Dietrich Schubert, Max Beckmann. Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985, S. 133–134.

48 Klaus Vondung, Die Apokalypse in Deutschland, München 1988, 360 ff., Abb. 12. »Vision eines Schützengrabens«/Apokalyptische Vision (Leicestershire Museum), Kat.-Nr. 33 bei Eliel, wie Anm. 43.

49 Carl Einstein, Die Fabrikation der Fiktionen (Text um 1932), hg. von Sibylle Penkert, Reinbek 1973, S. 23–25; Liliane Meffre, Carl Einstein. Itinéraire pensée, Paris 2002.

50 Kurt Zoege von Manteuffel, Die Ausstellung der Freien Secession in Berlin, in: Die Kunst für Alle 29, Bd. 1913/14, München 1914, S. 470. Hier ist Beckmanns »Straße« zwar abgebildet, aber im Text ist Beckmann praktisch übergangen, nur aufgezählt zwischen Hübner und Rössler (falsch geschrieben). Der Autor hatte also seine Bedeutung nicht erkannt. Das ca. 200 cm breite Gemälde »Straße« ist Kat.-Nr. 180/181 bei E. und B. Göbel, Max Beckmann, Katalog der Gemälde, Bern 1976.

51 Kat. Freie Secession 1914, Nr. 15. – Ernst-G. Güse, Das Frühwerk Max Beckmanns, Frankfurt, Bern 1977, S. 37f. (besonders zu Beckmanns Situation in der Berliner Secession); ferner ders., Das Kampfmotiv im Frühwerk Beckmanns, in: Kat. Max Beckmann. Die frühen Bilder, hg. von Ulrich Weisner, Kunsthalle Bielefeld 1982, S. 189f. Das Bild der »Ringkämpfer« von 1913 heute Pfalzgalerie Kaiserslautern.

52 Max Beckmanns Text zu »Das neue Programm«, in: Kunst und Künstler 1914, S. 301. Zweifellos steht hinter diesen Gedanken auch die Kenntnis von Wilhelm Worringers ähnlicher Unterscheidung von 1908 in: Abstraktion und Einfühlung, Neuausgabe München 1959; dazu Dietrich Schubert, Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: »Sachlichkeit« versus »innerer Klang«, in: Expressionismus und Kulturkrise, hg. von Bernd Hüppauf (Reihe Siegen Bd. 42), Heidelberg 1983, S. 229.

53 Die für die Malereigeschichte vor 1914 signifikante und aufschlussreiche Debatte zwischen Franz Marc und Max Beckmann im »Pan« (hg. von Paul Cassirer) von März 1912, die



Jury-Sitzung in der Freien Sezession.

Von links nach rechts: Prof. August Kraus, Max Beckmann, Walter Rösler, Wilhelm Lehbruck, Benno Berneis, Konrad v. Kardorff, Erich Heckel, Walter Bondy, Prof. E. R. Weiß (sitzend), Ernst Barlach, Geschäftsleiter E. Schall.

11 Foto der Jurysitzung, ca. April 1914, sign. Photo SA

Thematiken, zwei Stränge, die ich als Form-Kunst und als Existenz-Kunst definieren würde. Beide Stränge ziehen sich durch das ganze 20. Jahrhundert bis zum polaren, radikalen Gegensatz zwischen Alfred Hrdlicka und Ulrich Rückriem.

Zu den Spätimpressionisten, die aber über eine Freilichtmalerei und über Liebermanns Position hinaus eine moderne koloristische Sättigung und Vitalität suchten, gehörte der 28jährige Waldemar Rösler, dessen Werk seinerzeit von Liebermann und Scheffler sehr geschätzt wurde,⁵⁴ der 1910 bei der Berliner Secession einen entscheidenden Erfolg hatte, der jedoch heute unverhältnismäßig vergessen ist. »Seine Landschaften, die die karge Schönheit der Berliner Peripherie in kräftigen Farben und einer einnehmenden Raumstimmung einfingen, waren wegweisend für eine neuartige Naturauffassung und einen virtuosen Einsatz farbiger Valeurs, der bislang nur von Cézanne bekannt war«, urteilte Stephan W. Laux.⁵⁵ Rösler zeigte in der 1. Ausstellung der Freien vier Gemälde: die drei Landschaften »Dorfstraße am Abend«, »Abhang«, »Landschaft« (Slg. Stern) sind nicht mehr zu identifizieren; die Nationalgalerie besitzt heute u. a. das große Querformat einer Frühlingslandschaft »Bahndamm Lichterfelde« (Abb. 14). Ferner hing 1914 neben den Landschaften das Figuren-Interieur, betitelt »Mittagessen« – mit Abbildung im Katalog – die Mutter, die Frau Oda und die beiden Kinder (heute wo?).⁵⁶ Kurz vor dem Krieg malte Rösler auf dem Farbklang Gelb-Violett ein Selbstporträt mit Pinseln, weißer Jacke im Atelier, das ebenso wie die Landschaften seinen modernen Kolorismus zeigt (Abb. 15, Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie).

Zwar hatte Beckmann um 1912 den Ehrgeiz, übergroße Figurenkompositionen zu realisieren, während Rösler an Landschaft und Bildnis arbeitete, doch erkennt man im Kolorismus und in den malerischen Gestaltungsprinzipien einen Gleichklang zwischen beiden Malern im Sommer vor dem Krieg 1914.⁵⁷ Auch persönlich gab es einen auffallenden Gleichklang, man kann dies in Beckmanns Tagebüchern nachlesen, z. B. am 7. Januar 1909. Beide Maler hatten 1911 angesichts des »Protestes deutscher Künstler« der konservativen Gegner (Carl Vinnen »Quousque tandem – Wie lange noch?«) gegen den Ankauf des Van-

die Positionen »innerer Klang« und »Objektivität und Sachlichkeit« reflektierte, wurde von Carla Schulz-Hoffmann und Claus Pese in den letzten Jahren in ihren Büchern über Beckmann und Marc der Einfachheit halber schlicht übergangen (Ernst-G. Güse, Das Frühwerk Beckmanns, 1977, S. 11).

54 Karl Scheffler, Waldemar Rösler, in: Kunst u. Künstler, 10, 1912, S. 126–134; Max Liebermann, Waldemar Rösler, in: Der Tag (Berlin), vom 8.2.1917; Franz Servaes, Text im Ausst.-Kat. der Rösler Gedächtnis-Ausstellung Berlin 1917 (bei Paul Cassirer); Kurt Badt, Waldemar Rösler, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 32, 1921, S. 47–54. – Unter Kolorismus verstehen wir nicht die Art der Farbenwahl, sondern den Aufbau eines Gemäldes allein aus der malerischen Pinselschrift, also anti-linearistisch (siehe Anm. 9).

55 Ignaz Beth, Die XX. Ausstellung der Berliner Secession, in: Der Cicerone, 2, Leipzig 1910, S. 274 f.; Laux, wie Anm. 1, S. 111.

56 Vgl. Ausst.-Kat. Waldemar Rösler, Regensburg 1982; bei Stephan W. Laux, Rösler 1989, Nr. G. 115; das Gemälde scheint verschollen oder in unbekanntem Privatbesitz.

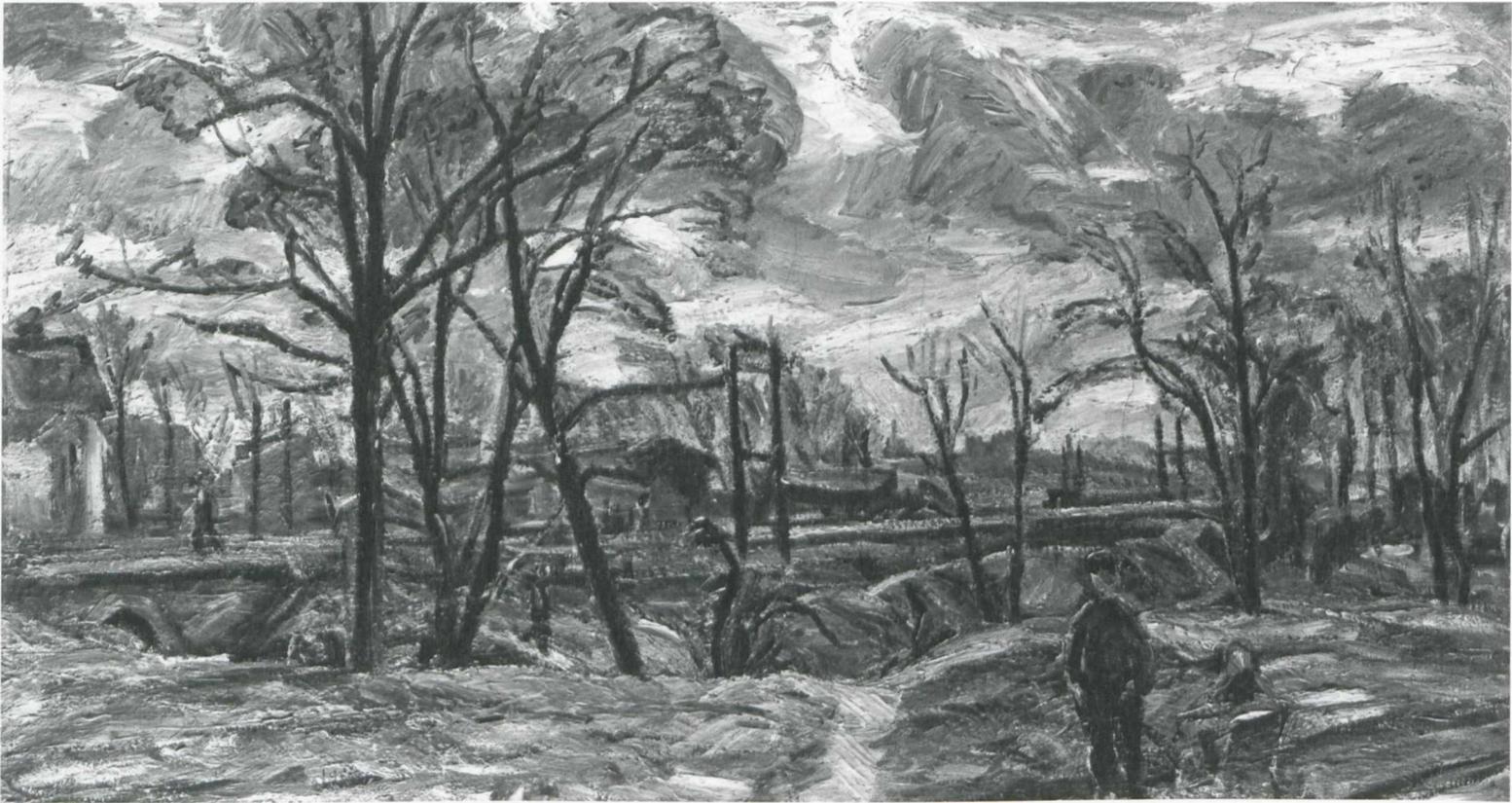
57 Gemeinsamkeiten und Unterschiede zeigten sich besonders bei Beginn des sog. Großen Krieges 1914–1915. In meinem Projekt »Opfergang – Künstler im Trommelfeuer 1914–18« werde ich dies genauer darstellen.



12 Ludwig Meidner: Revolution (Barrikade), 1913, Öl, Berlin, Nationalgalerie



13 Max Beckmann: Die Straße, 1913–14, Öl, später fragmentiert



14 Waldemar Rösler: Bahndamm Lichterfelde, 1912, Öl, Berlin, Nationalgalerie

Gogh-Gemälde »Mohnfeld« von Mai 1889, Saint-Rémy, in der Kunsthalle Bremen durch Gustav Pauli den Gegenprotest als Antwort unterzeichnet.⁵⁸ Beide hatten im Herbstsalon in Paris 1909 gemeinsam im »deutschen Saal« ausgestellt, wo auch von Wilhelm Gerstel Bildwerke gezeigt wurden.⁵⁹ Auf den Ausstellungen der Berliner Secession stellten sie ohnehin jahrelang nebeneinander aus.

Innerhalb der Malereiabteilung der 1. Freien konnte man auch Albert Weisgerber, den Gründer der »Neuen Münchner Secession«,⁶⁰ mit seinem Gemälde »Auf dem Balkon« sehen (Kat.-Nr. 281). In der Synthese aus Cézanne und dem deutschen Impressionismus komponierte Weisgerber eine durchlichtete Szene mit einem lagernden Weib im Vordergrund und einem sich abwendenden Mann am Gitter im Mittelgrund, der sich der Tiefe dem Baumlandschaft zuwendet, freilich sinnlicher im Ausdruck als Cézanne.

Durch Porträts und Genrebilder von Thoma, Liebermann, Baluschek, Meseck, Otto Müller machte diese erste Ausstellung nicht unbedingt den Eindruck einer eindeutigen oder eindimensionalen »Avantgarde«, es herrschte eine Art Toleranz und Pluralismus. Und die große Abteilung für den nationalistisch gesinnten Karlsruher Hans Thoma mit 20 Gemälden von 1868 bis 1895 fällt merkwürdig auf, zumal Liebermann und Thoma im Sommer 1905 durch die Vorlesung Henry Thodes an der Heidelberger Universität »Böcklin und Thoma« als eminent »moderne« Kunst und angesichts der Kritik von Julius Meier-Graefe an Böcklin (Der Fall Böcklin, 1905) aneinandergerieten. Damals schrieb Liebermann seinen überzeitlich gültigen Satz in der Frankfurter Zeitung: »Die Kraft der Darstellung, nicht die Wahl des Stoffes macht den Künstler.«⁶¹ Daß von Thoma eine ganze Bandbreite ausgestellt wurde, wäre m. E. erklärungsbedürftig.

Die bereits in der Form-Abstraktion expressionistischen Künstler wie August Macke (vier Gemälde Nr. 144–147), Ernst Ludwig Kirchner (»Straßenbild«, »Frauen«, »Akte«),⁶² Erich Heckel (»Die Tote« mit Abb., »Landschaft«, »Zwei Mädchen«) und Max Pechstein (nur das Bild »Mutter und Kind«) hingen also – ursprünglich von ihm abgelehnt –

58 Der Titel des Gemäldes ist nicht authentisch, Vincent schrieb *coquelicots*. Vgl. Ron Manheim, Im Kampf um die Kunst. De discussie van 1911 over contemporaine kunst in Duitsland, Hamburg 1987; Christoph Engels, Beckmann in der Kunstskritik, Bonn 1997, S. 142 f. – Beckmann schrieb 1911 in der Antwort auf den Vinnen-Protest: »Ich selbst bin, soweit ich dazu Gelegenheit fand, stets gegen eine Überschätzung intelligenter Epigonaltalente wie Matisse, O. Friesz, Puy etc. aufgetreten, aber nie wäre es mir eingefallen, feierlich dagegen Protest zu erheben ...« (S. 37). – Nolde beteiligte sich weder am Protest noch an der Antwort darauf. Aber 1934 verkündete er pathetisch: »Gelobt sei unsere starke, gesunde deutsche Kunst« (Jahre der Kämpfe, 1934, S. 174).

59 Vgl. Karl E. Schmidt, Der Pariser Herbstsalon, in: Kunstchronik XXI, 1909/10, S. 68; bei Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions, München 1974, vol. II, S. 345 ist nur Beckmann aufgelistet: Passion, Portrait de l'artiste et sa femme (heute Halle), Nature morte, Paysage, Mars et Vénus (Privatbesitz Ulm), Pietà. – Der Autor hat Gerstel, Schocken, Dora Hitz und Rösler ignoriert – wie auch in anderen Fällen Bernhard Hoetger 1903–1905 im Herbstsalon.

60 Weisgerber gründete im November 1913 die Neue Münchner Secession, die ihre erste Ausstellung vor Kriegsausbruch 1914 in München (u. a. mit Beckmann, Lehbruck, Hofer, Macke, Pechstein, Purrmann) hatte; am 15.5.1915 fiel Weisgerber als Leutnant und Kompagnieführer an der Westfront bei Ypern (vgl. Ausst.-Kat. Albert Weisgerber, Museum Mainz 1979 und die neue, wichtige Arbeit von Gerhard Sauder, »Ich male wie ein Wilder«. Albert Weisgerber in Briefen und Dokumenten, 2006, S. 225 f.).

61 Max Liebermann, Liebermann gegen Thode, in: Frankfurter Zeitung, 7.7.1905, und ders., Der Fall Thoma = Thode. Eine Entgegnung, in: Frankfurter Zeitung, 18.7.1905. Vgl. auch Werner Hofmann, Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Leipzig 1999, S. 79.

62 Donald E. Gordon, E. L. Kirchner. Kritischer Katalog, München 1968, S. 326 f.; im Katalog 1914 wurde auf S. 38 (bei A. und W. Dube, Kirchner. Das graphische Werk, München 1967, Nr. 233) der Holzschnitt Kirchners »Frauen im Bordell« abgebildet.

nun doch mit Liebermann, der neun Werke zeigte, in einer Schau. Unter den zahlreichen Zeichnungen, die nicht katalogisiert waren, fanden sich Blätter von Rösler, Heckel, Beckmann, Oppenheimer, Lehbruck, Emil R. Weiss, Heinrich Zille und Gerstel wie eine »Kniende«, Tusche 1913 datiert (Abb. 16).

In der Plastik-Abteilung sah es ähnlich aus: Neben Expressionisten wie Lehbruck, Barlach und Gerstel standen Werke der konservativen, gefälligen Bildner Kraus, Kolbe und Klimsch. Daß dergestalt Rodin als der vielleicht Modernste empfunden werden konnte, hatte ich bereits oben angemerkt. Die französische Abteilung, also die Sammlung Julius Stern, in einem eigenen Saal VIII angeordnet, war zweifellos eine Hommage an die Begründer der modernen Malerei Pissarro, Cézanne, van Gogh (von den Schwergewichten fehlte freilich Toulouse-Lautrec). Damit konnten Beckmann und Rösler, ebenso wie Lehbruck, ihre Leitbilder der jüngsten Tradition den Besuchern der Freien Secession vor Augen führen.

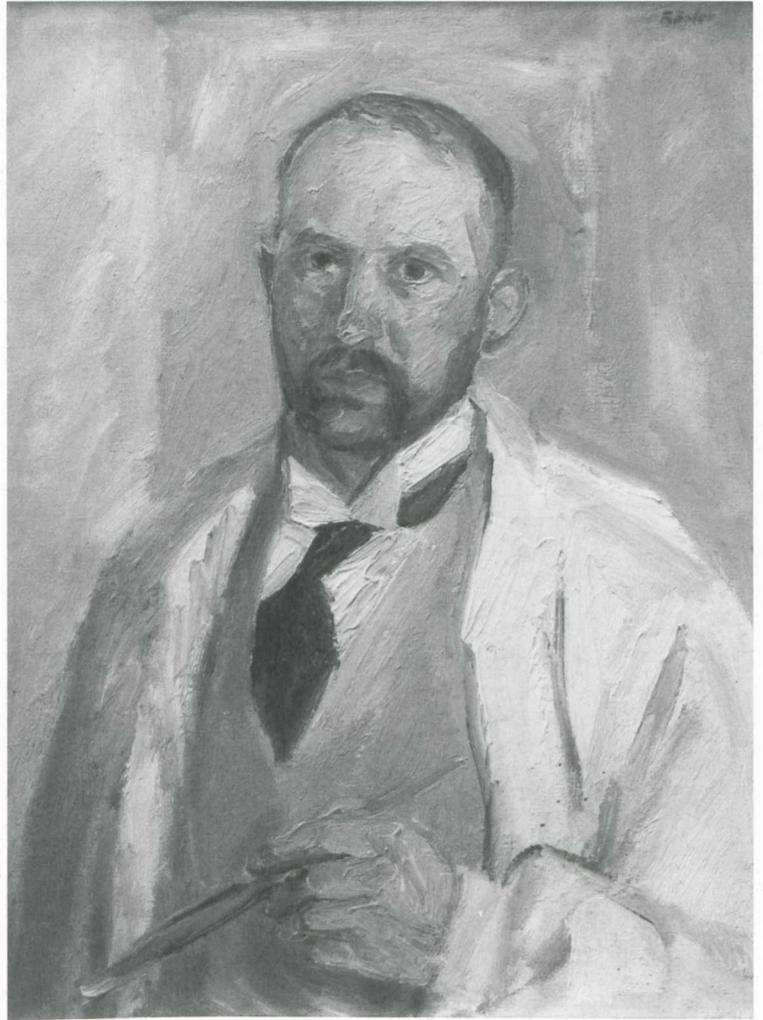
Man könnte noch Pressestimmen jener Zeit berücksichtigen. Ein insgesamt wenig positives Urteil fällt der konservative Kurt Zoege von Manteuffel (später Direktor des Kupferstichkabinetts in Dresden) in »Kunst für Alle«:

»Um es aber gleich vorweg zu sagen: ein neues Programm verrät die Ausstellung nicht. Nur der Name und das Plakat – ein Baumstumpf, der ein frisches Reis treibt – erwecken den Anschein, als wachse hier ein neues Leben hervor.«⁶³ Freilich lobte der Autor besonders die Plastik-Abteilung. Ob aber das Ganze tatsächlich bloß wie eine Fortsetzung der Berliner Secession wirkte, wäre mit diesem Autor zu fragen. »Durch die Spaltung sind die Kräfte zersplittert, nicht aber zu neuer Ordnung gesammelt worden.«

Wir sind in diesem Punkte anderer Meinung: die jüngeren Kräfte verfolgten den Plan, sich zu sammeln und die Expressionisten der »Brücke« einzubeziehen, wenn auch unter bestimmten Kriterien dem Urteil Manteuffels über Schmidt-Rottluffs drei Gemälde (»Eindruck einer erstarrenden Manier«) zuzustimmen wäre. Aber andererseits ist dem negativen Urteil über Lehbruck, der mit keiner Abbildung in der Rezension vertreten war – statt dessen Fritz Klimschs langweiliger »Mädchenakt« ganzseitig S. 472 –, aus heutigem Blickpunkt zu widersprechen, wenn der Kritiker von »gefährlichen Spekulationen« sprach.⁶⁴ Und wäre Lehbrucks »Emporsteigender Jüngling« doch gegen das Votum Ernst Barlachs im Steinguß gezeigt worden, hätte die gesamte Ausstellung einen entscheidenden Akzent erhalten, der ihr in kunsthistorischer Sicht, in der Frage nach Avantgarden, durchaus zustand. Aber Barlachs eigene Arbeiten wären neben dieser prototypischen »Zarathustra«-Figur ins Harmlose, ja Hinterwäldlerische abgefallen. Dies verhinderte Barlach mit präziser Witterung des egoistischen Künstlers für den eigenen Vorteil.

In der Zeitschrift »Deutsche Kunst und Dekoration« berichtete Walter Georgi über die »Freien«, ohne die Besonderheiten zu begreifen.⁶⁵ Dasselbe ist für Friedeberger im »Cicerone«⁶⁶ zu sagen, der etwa die tektonischen Form-Neuerungen Lehbrucks (»Badende« 1913) nicht erkannte, wie Gerhard Händler schon ausführte,⁶⁷ und von »zeitgenössischem Nichtverstehenkönnen« schrieb. Schließlich widmete sogar der Sozialist Ludwig Rubiner in Franz Pfemferts »Aktion« der Ausstellung einen kurzen Text.⁶⁸

Zum Schluß stehe die Rede Max Beckmanns am 11. April 1914 zur Eröffnung:



15 Waldemar Rösler: Selbstporträt mit Pinsel, 1914, Öl, Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie

»Verehrte Anwesende! Es gereicht uns zu ganz besonderer Freude, Sie heute in diesen Räumen wieder begrüßen zu dürfen, denn es ist ja gewissermaßen eine Taufe, die wir vollziehen und dabei sind Freunde und Genossen ein wichtiger Bestandteil. Wie Sie alle wissen, ist diese neue Vereinigung, deren erste Ausstellung wir heute eröffnen, aus der alten Berliner Secession hervorgegangen und verfolgt ähnliche Tendenzen. Wir haben jedem Talent freies Wort gestattet, vorausgesetzt daß dieses Talent von einem ehrlichen Willen und von einem gewissen Ernst künstlerischer Überzeugung getragen war. Nur gegen rückenmarklosen Akademismus, geistlose Imitation und geschäftstüchtige Sensationskunst sind wir mit aller Schärfe vorgegangen. Wir hoffen, daß es uns durch eiserne Selbstzucht gelingen wird, die Kunst aus der Atmo-

63 K. Zoege von Manteuffel, Die Ausstellung der Freien Secession in Berlin, in: Die Kunst für Alle, 29. Bd. 1913/14, München 1914, S. 465–474.

64 K. Zoege von Manteuffel, in: Die Kunst für Alle, 29. Bd. 1914, S. 474.

65 Deutsche Kunst und Dekoration 34. Bd. 1914, S. 157.

66 Hans Friedeberger, in: Der Cicerone, Bd. 6, 1914, S. 290–292, ohne Abb.

67 Händler, wie Anm. 27, S. 54–55.

68 Ludwig Rubiner, Neue Secession, in: Die Aktion, hg. von Franz Pfemfert, Jg. 4, 1914 (9.5.1914), S. 405–410.



16 Wilhelm Gerstel: Kniende, 1913, Tusche

sphäre sentimentaler Anarchie, in der sie sich augenblicklich befindet, wieder zu einem klareren und sachlicheren Zustand zurückzuführen. Der Kunst zu dienen und nicht Partei und Geschäft war unser Wahlspruch, und wir wünschen, daß dieser Geist auch weiterhin dieses Unternehmen begleiten möge.⁶⁹

Der Beginn des Weltkrieges im August 1914 zwischen den europäischen Kulturnationen, die Heinrich Heine und Friedrich Nietzsche in einem zukünftigen Europa vereint wissen wollten, zerstörte die Hoffnungen und führte zum anonymen Sterben der Menschen im Trommelfeuer der modernen Kanonen. Diese Initialkatastrophe des 20. Jahrhunderts mit ihrer gigantischen technischen Aufrüstung, der Revolution in Rußland 1917, dem Zerfall der österreichischen k. u. k. Monarchie und der Gründung der Weimarer Republik nach der deutschen Novemberrevolution von 1918 ergaben einschneidende Umwälzungen im Kulturbetrieb und für die Künste. Freilich führten die Initiatoren der Freien Secession noch diverse Ausstellungen bis 1923 durch.⁷⁰

Abbildungsnachweis

D. Schubert: 1, 3, 5, 8, 13, 16. – Kopenhagen, Statens Museum: 2. – Katalog Lehbruck: 4. – Archiv KH Mannheim: 6. – Christie's 2001: 7. – Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München: 9. – Staatliche Kunstsammlungen Dresden: 10. – Repro Helmut Heinze: 11. – Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie: 12, 14. – Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie (Foto Galerie): 15.

69 Die Rede wurde abgedruckt im Berliner Börsen-Courier vom 11.4.1914; vgl. Engels, wie Anm. 3, S. 263. – Ob Beckmann mit »sentimentaler Anarchie« die sentimentalsten Tierbilder von Franz Marc meinte oder aber besonders Nolde (den Beckmann talentlos fand), wäre zu diskutieren. Seit 1912, der Marc-Beckmann-Kontroverse im »Pan«, bestand natürlich eine Abneigung gegen den *Blauen Reiter* Marc; siehe dazu meinen Text in: Hüppauf, wie Anm. 52.
70 Vgl. Anita Beloubek-Hammer, Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld, Köln 2007.