

Uwe M. Schneede **DIE**  
**GESCHICHTE DER KUNST**  
**IM 20. JAHRHUNDERT**

C.H.Beck

---



---

## VORWORT

Am Anfang des Jahrhunderts arbeiteten Wegbereiter der Moderne wie Paul Cézanne und Edvard Munch noch an ihrem späten Werk, während die Avantgarden mit dem jungen Pablo Picasso an der Spitze bereits die neuen Bilder auszuhecken begannen. Am Ende dieses 20. Jahrhunderts lebten die Künstler-Stars der Nachkriegszeit, Andy Warhol und Joseph Beuys, schon nicht mehr, der Kunstbegriff war grundlegend erweitert, Medien schienen an die Stelle der Malerei getreten zu sein. Eine ausufernde, zuweilen unüberschaubar scheinende Vielfalt, durchzogen von rasch aufeinanderfolgenden Neuerungen und und getrieben von unterschiedlichen Utopien, charakterisiert die Kunst des 20. Jahrhunderts. Deren Geschichte kann daher gewiß auf vielerlei Weise erzählt werden.

Dieser Rückblick aus der Perspektive des soeben begonnenen neuen Jahrhunderts geht chronologisch von charakteristischen, die künstlerischen Bewegungen übergreifenden Themen aus. Die maßgeblichen Bewegungen sind indes so wenig außer acht gelassen wie die großen Künstlerpersönlichkeiten; von Fall zu Fall wechseln die Blickwinkel.

Besonders berücksichtigt werden dabei die formal und inhaltlich jeweils führenden Gattungen – also in der ersten Jahrhunderthälfte die Malerei, in der zweiten die Objektkunst. Auch will der Einzug der neueren Medien in die Kunstgeschichte bedacht sein. Auf Gattungen wie Bühne und Film wird exemplarisch dann eingegangen, wenn bildende Künstler die treibenden Kräfte waren.

Den hinreißenden Bildern, welche die Künstler ihrer Zeit immer wieder gegeben haben, dem Disparaten der Kunsterscheinungen und den das Jahrhundert prägenden ästhetischen Schocks steht ein vorgefertigtes Begriffsraster oder auch ein Entwicklungsmodell in meinen Augen nicht an. In der Mitte des 20. Jahrhunderts konnte man noch meinen, alles liefe von jeher und zwingend auf die Abstraktion hinaus. Mittlerweile müssen wir erkennen, daß im Gesamtbild der Kunst des Jahrhunderts die mannigfaltige ästhetische Beschäftigung mit den verschiedensten Facetten der Lebenswirklichkeit überwiegt, die Absage an die Inhalte also nur eine vorübergehende war.

Was könnte der Kunst des Jahrhunderts über die unterschiedlichen Handschriften, Beweggründe und Strömungen hinaus Gemeinsames eigen sein? Vielleicht dies: die von Anfang an programmatisch angelegte *Vielgestaltigkeit*

der Kunst, die Wassily Kandinsky bereits 1912 theoretisch erfaßt hatte – vom Abbild über die Abstraktion bis zu Ding und Material selbst. Sodann der *Primitivismus* als Leitmotiv, nämlich das Bedürfnis, mit der Kunst ständig – scheinbar unbelastet – von vorn anzufangen, um «eine neue Welt zu erschaffen», wie August Strindberg schon 1894 formuliert hatte. Dazu der *Widerspruch*, so Picasso, «gegen alles», der Widerspruch aus Ungenügen am Bestehenden, vor allem aber der bewußte Verstoß gegen die jeweils herrschenden Bildpraktiken sowie das andauernde Verwerfen der gültigen *Kunstbegriffe* – und daraus folgend deren ständige *Erweiterung*. Schließlich – von der Wiener Secession der Jahrhundertwende über das Bauhaus in den zwanziger Jahren bis zu Joseph Beuys und weiter bis zur Ausdehnung der Kunst in den neunziger Jahren – das Verlangen, die Gattungen, Medien, Stile in umfassenden *Synthesen* wieder zusammenzuführen, wobei zuweilen die Utopie einer durchgestalteten Welt der Kunst aufscheint.

Auf der Seite des Betrachters, also jener der Rezeption, war die *Frage nach der Kunst* zweifelsohne ein Charakteristikum des Jahrhunderts. Kunst sei, was Künstler machen, hat Werner Haftmann einmal gesagt und E. H. Gombrich, es gäbe nicht die Kunst, sondern nur Künstler. Und das bedeutet: Die Künstler verändern mit ihrem Werk die Maßstäbe, verschieben die Grenzen unaufhörlich. Die Definitionen aber wandeln sich mit der Kunst, die von Künstlern hervorgebracht wird, und eine der wesentlichen Eigenschaften der Kunst ist: *daß* sie sich ändert. Werner Hofmanns Satz: «Kunst ist das, was wir als solche gelten lassen», macht indes deutlich, daß mit der Setzung des Künstlers die gesellschaftliche Bestätigung zumindest im Rahmen der Institution Kunst einhergehen muß.

Ein Wort zur Begrifflichkeit. Einer Übereinkunft in der neueren Forschung folgend, werden als «Avantgarden» jene künstlerischen Bewegungen in den beiden ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts bezeichnet, die sich mehr und mehr von den Inhalten abwandten, die Bildmittel verselbständigten und sich dabei auf herausfordernde Weise spezialisierten. Als «Moderne» im 20. Jahrhundert gilt jener umfassende geistige Erneuerungsprozeß, der im 19. Jahrhundert begann, die Avantgarden einschloß, bis tief in das Jahrhundert fortwirkte und, inhaltlich gesehen, die Lebenswirklichkeit um Fragen, Visionen und Utopien bereicherte.

Woran hält sich, wer die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert erzählen will? Vielleicht an die Auffassung Fritz Burgers, des Autors der ersten «Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart» (1913): «Man muß in der Kunst mit dem Künstler denken können.» Das Erlebnis von Gegenwartskunst und die Begegnungen mit Künstlern in über drei Jahrzehnten haben diese Kunstgeschichte möglich gemacht.

Zu realisieren war sie nicht ohne die vielen Anregungen, die ich darüber hinaus den Schriften von Freunden und Kollegen verdanke, vor allem Werner Spies, Günter Metken, Laszlo Glozer, Armin Zweite, Hans Belting und Werner Hofmann. Mein Dank gilt dem Verleger Wolfgang Beck für das große Vertrauen. Für die sorgfältige Betreuung des Manuskripts sei Karin Beth, für Einfallreichtum und Geduld bei der Gestaltung Wolfgang Michael Hanke Dank gesagt.

Meiner Frau danke ich für die nimmermüde Bereitschaft zur Diskussion.

Hamburg, April 2001

*Uwe M. Schneede*



Picasso

---

## 2. DIE AVANTGARDEN UND DAS URSPRÜNGLICHE: VERWILDERN UND EINE NEUE WELT ERSCHAFFEN

1905–1915

### FORTSCHRITT UND KUNST

Die Industrialisierung, die den Erfindergeist feiernden Weltausstellungen, das aufstrebende Bürgertum im 19. Jahrhundert, Wissenschaften und Technologie im beginnenden 20. Jahrhundert: Fortschritt war die allgemeine Maxime. Man sollte meinen, die Künstler, selbst auf das Neue aus, hätten sich vorzugsweise und freudig in diesen breiten Strom der Neuerungen geworfen. Tatsächlich ist die künstlerische Abstraktion bis in jüngste Zeit in engem Bezug zu gleichzeitigen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen gesehen worden, als sei sie ein Fortschritt, wie ihn die Wissenschaften kennen.

Schaut man genauer hin, stellt sich heraus, daß die Künstler systematisch gegen den Strich bürsteten; sie blendeten die Neuerungen aus, entzogen sich dem Fortschrittsdrang, entdeckten ihre Quellen weit außerhalb der modernen Zeiten und der Hochkulturen. Schon hundert Jahre zuvor, 1802, hatte Philipp Otto Runge für die Künstler gefordert: «Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen» und damit jener Ursprünglichkeit das Wort geredet, mit der man nun ernst zu machen versuchte. Bislang unbekannte, fremde Kulturen erregten die Geister, Afrika und Ozeanien, zuweilen sogar Alaska: Masken, Fetische, Ahnenfiguren. Es rückte ins Blickfeld, was der Kolonialismus als Zeugnisse exotischen, heidnisch genannten, auf jeden Fall als unzivilisiert geltenden Lebens nach Europa geschwemmt hatte.

Pablo Picasso, *Weiblicher Akt*, Studie für die *«Demoiselles d'Avignon»*, 1907  
Sammlung Heinz Berggruen, Berlin

Mit erstaunlichen Folgen. Nichts sollte der Kunst in diesem Jahrhundert trotz der Wissenschaften, der Technologie und des Fortschritts ästhetisch so weitreichende Anregungen geben wie ausgerechnet deren Antipoden, nämlich die «primitiven» Bilder und Skulpturen – wenn man den Begriff weiter faßt und nicht nur an die Stammeskunst denkt, sondern auch die Volkskunst, die Zeichnungen von Kindern, die Bildnerei von Geisteskranken, die anonymen Graffiti mit einschließt. Der Primitivismus wurde jenseits aller Bewegungen und Stile zu einem Charakteristikum der Moderne bei der immerwährenden Neuerfindung der Kunst.

FALSCHES PARADIESE UND ZUSAMMENGESetzte BILDER:  
PAUL GAUGUIN

Die Geschichte der direkten Einflüsse scheint 1905/06 in Frankreich einzusetzen, doch ist sie nicht denkbar ohne Gauguins voraufgehende Reisen und Fluchten ins Exotische. In der ländlichen Bretagne hatte er der – in seinen Augen moralisch und physisch kranken – Gesellschaft nicht entrinnen können. So suchte der Dreiundvierzigjährige sein Paradies anderswo. Im April 1887 erreichte er Panama gemeinsam mit dem Künstlerfreund Charles Laval, war enttäuscht, landete trotzdem noch emphatisch auf Martinique, litt aber einen Monat später schwer unter Krankheiten und bald ernsthaft unter Mittellosigkeit; verzweifelt kehrte er fünf Monate später nach Paris zurück. Er war den Vorstellungen von der reinen Natur und den ursprünglichen Menschen, vom ebenso orgiastischen wie kostengünstigen Leben gefolgt, welche die Reiseliteratur ein Jahrhundert zuvor verbreitet hatte, und mußte nun erleben, daß es das alles längst nicht mehr gab.

Als er seinen Träumen 1891 und 1895 dennoch erneut folgte, diesmal mit dem Ziel Tahiti, machte ihn der Zusammenstoß seiner schwärmerischen Paradieserwartung mit der kolonialistischen Realität abermals krank und elend: «Wahnsinniges, aber trauriges und böses Abenteuer, meine Reise nach Tahiti», schrieb er 1897. 1903 starb er fünfundfünfzigjährig verloren auf der Marquesas-Insel Hiva Oa.

Wider alle Erwartungen wirkte sich die Formensprache der fremden Welt auf seine Bilder kaum aus, allenfalls auf seine Schnitzereien. Die Motive aus dem «primitiven» Leben sind europäisch mythisiert und in einen hochkulturellen Flächenstil gefaßt; sitzende Figuren beispielsweise haben in seinen Bildern jene Haltungen, die wir aus ägyptischen Reliefs kennen. Tatsächlich hatte Gauguin seine verschiedenen Hütten mit europäischen Reproduktionen von ägyptischen, griechischen, indonesischen, japanischen, europäischen Werken ausgestattet, aus denen er wesentliche Anregungen bezog.

Dennoch kommt ihm das Verdienst zu, sich in aller Lebenskonsequenz auf fremde, als primitiv geltende Kulturen eingelassen zu haben. 1889 war er auf der Pariser Weltausstellung beeindruckt von der außerordentlichen kulturellen Vielfalt. Ein hinduistischer Tanz, ein kambodschanischer Tempel, ein javanisches Relief oder ein Alltagsgegenstand galten ihm nun ebensoviel wie ein Giotto: «Häufig bin ich weit zurückgegangen, weiter als zu den Pferden des Parthenons ... bis zum Spielzeug meiner Kindheit, dem guten Schaukelpferd.» Die Grenzen zwischen dem Fremden und der eigenen Kultur, zwischen hoher und «primitiver» Kultur waren für ihn gefallen; alles war ihm verfügbar für die eigenen Gestaltungsvorhaben. Mit dem synkretistischen Prinzip



Paul Gauguin, *Die Geburt Christi*, 1895/96  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
München

Unterschiedliche Perspektiven, Malweisen, Lichtquellen und Motivkreise dreiteilen das während des zweiten Südseeaufenthalts in Tahiti entstandene Bild: im Vordergrund Maria ausgestreckt mit den Zügen und Gewändern einer Maorifrau; links oben Tupapau, der

gefürchtete Totengeist, gegenüber dem Christuskind und dem Engel, der die toten Seelen geleitet; rechts oben ein europäisches Stallinneres mit Ochs und Esel. Ein zusammengesetztes Bild also mit verschiedenen Realitätsebenen und Bildsprachen, das des Betrachters kombinierende Phantasie fordert, auch bei den disparaten Glaubensinhalten: christliche Religion, subjektive Vorstellungen von Geistwesen und tahitianische Sagen.

und dieser Verfügbarkeit der Bilder aller Ebenen und Herkünfte war ein weiterer Grundstein für die widersprüchliche Moderne gelegt.

Überaus treffend formulierte August Strindberg 1894 in einem Brief an Gauguin, er verstehe dessen Kunst zwar nicht recht, aber auch er beginne bereits das «ungeheure Bedürfnis zu empfinden, zu verwildern und eine neue Welt zu erschaffen». Wenn diese und die nächste Generation in Motiv und Stil «verwildern» wollte, dann mit genau diesem Ziel, eine neue Welt zu erschaffen: mit den Mitteln der Kunst.





Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907  
The Museum of Modern Art, New York

Was herkömmlich ein Bild ausmachte, wird in den ‚Femmes d'Alger‘, einem der Schlüsselbilder des 20. Jahrhunderts, abrupt zur Disposition gestellt: die dreidimensionale Wiedergabe des Raums, die Zentralperspektive, die Körperlichkeit der Figuren, die bildsprachliche Unterscheidung von Figur und Umfeld oder Hintergrund, die stilistische

Einheit innerhalb eines Bildes, die formale Einheit des Körpers, die handwerkliche Virtuosität des Malers, schließlich und vor allem: die Schönheit. Picasso hat das Werk monatelang mit einer Fülle von Skizzen und Studien vorbereitet. Die zu Beginn dieses Kapitels abgebildete Studie eines weiblichen Akts zeigt besonders deutlich die intensive Auseinandersetzung mit der fremden Strenge afrikanischer Skulptur.

EIN PROGRAMMBILD GEGEN ALLE KONVENTIONEN:  
PICASSOS <DEMOISELLES D'AVIGNON>

Und dann wirkten die «primitiven» Objekte selbst auf schockierende Weise. Maurice de Vlaminck entdeckte 1905 durch Zufall einige Stücke afrikanischer Herkunft. Bald darauf soll er dem Freund André Derain eine dieser Masken vorgeführt und dazu geäußert haben, sie sei «fast so schön» wie die Venus von Milo. «Ebenso schön», korrigierte Derain. Die beiden wandten sich angeblich an Picasso, Vlaminck wiederholte, das Stück sei doch «fast so schön», Derain beharrte auf «ebenso schön». Darauf Picasso: «Sogar schöner.»

Während Picasso bei der Arbeit an den <Demoiselles d'Avignon> eine Alternative zur herkömmlichen, beschreibenden Darstellung suchte, traf er auf Artefakte, die das Problem schon gelöst hatten, auf eine radikale Formübersetzung, die weitgehend von der Natur absah, und eine magisch wirkende Form. «Die Masken waren nicht Skulpturen wie die anderen auch», sagte er später. «Es waren magische Dinge.» Wie ein Blitz schlugen sie ein, wurden sofort mit fast gewaltsamer Kraft in die <Demoiselles> eingearbeitet.

In Anbetracht des weiteren Verlaufs der Kunstgeschichte nennen wir die <Demoiselles d'Avignon> heute ein Schlüsselwerk der Moderne. Picasso selbst

Pablo Picasso in seinem Pariser Atelier im Bateau Lavoir, 1908  
Musée Picasso, Paris

1905/06 griff in Pariser Ateliers Erregung um sich. Eine Maske des afrikanischen Stamms der Fang, die Maurice Vlaminck an André Derain verkauft hatte, faszinierte Picasso in dessen Atelier, sie entflammte auch Henri Matisse. Der erwarb eine Statuette aus dem Kongo, die Picasso bei der Schriftstellerin und Sammlerin Gertrude Stein sah, und bald darauf streifte Picasso durchs ethnographische Museum in Paris. Die dumpfe Museumsatmosphäre fand er zwar abseuerlich: «Aber ich blieb», er fühlte, daß «etwas Entscheidendes vor sich ging». Bald verfügte er selbst über eine Sammlung afrikanischer und ozeanischer Stücke: links eine Gruppe aus dem Kongo, daneben eine Harfe aus dem Gabun, hinter ihm zwei riesige neukaledonische First-Figuren.



muß mit höchstem Anspruch an das Bild herangegangen sein. Hunderte von Skizzen, Notizen, Studien und begleitenden Gemälden entstanden, bis das Werk im Juli 1907 vollendet war: ein langer und komplexer Entstehungsprozeß, der noch in den Nebenwerken Formulierungen von äußerster Radikalität in den Kategorien von «Verwildern und eine neue Welt erschaffen» aufweist. Ein erster Aufriß der Gesamtsituation zeigte im Frühjahr 1907 in noch fast cézannescher Manier ein Bordell mit nackten Frauen und zwei Freiern, ein anschließendes Blatt bereits die endgültige Konstellation ohne direkte Ortsangaben mit vier stehenden und einer rechts sitzenden Frau, nun alle in kantig-abgekürzter Form, Cézanne überwindend.

Picasso war im Frühjahr 1906 tief beeindruckt gewesen von iberischen Skulpturen. Der Einfluß machte sich sogleich bemerkbar, er ist geblieben vor allem in den beiden großäugigen Frauen in der Mitte des «Demoiselles»-Bildes. Nach dem Besuch des ethnographischen Museums, vermutlich im Juni des Jahres 1906, der einer Offenbarung gleichkam, dann der plötzliche Einbruch der afrikanischen Masken: nach der «primitiven» die «wilde» Phase, beide gleichermaßen in der endgültigen Fassung des Bildes gegenwärtig.

Beinahe hundert Jahre nach der Entstehung ist dieses Werk immer noch ein Rätsel. Damals bedeutete der bestürzende Bruch mit allem und jedem einen tiefen Schock selbst für die Freunde und die Künstlerkollegen – falls sie das Bild, das erst in den zwanziger Jahren durch die Surrealisten an die Öffentlichkeit gebracht wurde, überhaupt zu Gesicht bekamen. Nichts wird mehr erzählt, auch nichts über Bordelle. Frauen in teils kubisch, aber noch nicht kubistisch verkanteten Formen verbreiten archaisch anmutenden Schrecken: die links am Vorhang mit schematisiertem Kopf, die beiden mit den starr-frontalen, aufgerissenen Augen, die rechts oben mit Maske statt Kopf und die Sitzende mit der deformierten, zudem tödlich verdrehten Kopf-Maske. Die männliche Kundschaft der Entwürfe ist der Szene und dem Bild nun entzogen, die Kunden, das sind jetzt die Betrachter des Bildes: der Betrachter als Voyeur. Zwischen beiden vermittelt mit lässig-kunsthistorischer Geste das Stilleben.

Das Interesse an «primitiver» Skulptur, ob nun iberisch oder afrikanisch, galt der optisch noch nicht abgenutzten Form und einer bildspezifischen Sprache. Die Ablehnung aller Virtuosität und Fertigkeiten, die Vorliebe fürs Rauhe, Unvollendete, auch fürs Ungebärdige und Ausdrucksstarke fanden ihre Versicherung bei «primitiver» und bei «wilder» Skulptur. Ihre Präsenz ermutigte zur radikalen Lösung. Picasso hat bezeugt, daß «die afrikanischen Plastiken, die überall in meinen Ateliers herumhängen, eher Zeugen als Vorbilder» waren.

Die Masken haben für Picasso sicher die formale Funktion, vorgeprägte Übersetzungen ins Bild zu tragen, aber auch die inhaltliche Aufgabe, in Schrecken zu versetzen und die magische Qualität von Bildern wiederaufleben

zu lassen. In ihren eigenen Kulturen *symbolisieren* die Masken schließlich nicht eine jenseitige Kraft, sie *verkörpern* sie – und darum war es auch Picasso zu tun. So sind es sowohl die formalen als auch die spirituellen Eigenschaften, die er mit ihnen für sein Bild in Anspruch nahm.

Doch kam noch etwas Wesentliches hinzu. «Die Negerstücke», so Picasso, «waren gegen alles, gegen unbekannte, bedrohliche Geister. Ich schaute immer noch die Fetische an, und auf einmal begriff ich: *Auch ich war gegen alles*», und im selben Atemzug sprach er in einer zunächst dunkel erscheinenden Formulierung davon, daß die «Demoiselles» sein «erstes exorzistisches Gemälde» seien.

Wir ahnen nun, was ihn bewegt haben muß. «*Ich war gegen alles*»: Wohl vorbereitet durch die vielen Studien, holt er zum großen Schlag aus. «*Gegen alles*», das heißt zunächst gegen alles, was in der Gesellschaft Norm und Gewohnheit ist, dann gegen alles, was zu diesem Zeitpunkt in den Pariser Ateliers ausgebrütet wird, das Farbintensive, vermeintlich Dekorative der Fauves, die heilen Bilder eines Gauguin, die maßvolle Sonntäglichkeit eines Bonnard, Matisse's unvergleichliche Malkultur, selbst noch gegen alles, was seinen eigenen Ruhm ausmacht, die Blaue Periode, die Rosa Periode.

«Exorzistisch» bedeutet mithin: die bösen Geister der Harmonie, der Regeln, der Schönheitsnormen, die bösen Geister der Gepflogenheiten, der Normalität und des Bürgertums austreiben, am besten an einem Motiv, das Schönheit in der Kunst traditionell garantiert wie kein anderes – am weiblichen Akt, und das gleich mehrfach. Schließlich verschreckte er auch noch die Betrachter

Erna Schilling und Ernst Ludwig Kirchner im Berlin-Wilmersdorfer Atelier, 1912  
Kirchner-Museum, Davos

Demonstrativ exotisch lebten die Künstler der «Brücke», die sich 1905 in Dresden zusammengeschlossen hatten, bald jedoch auch in Berlin zu finden waren. Kirchners «afrikanisches» Wanddekor bestimmten erotische Szenen, die sich dem Traum von orgiastischer Primitivität verdankten. «An den Wänden», so berichtete 1914 der Zeitgenosse Eberhard Grisebach über das Dresdner Atelier Erich Heckels, eines anderen «Brücke»-Künstlers, «standen aus Holz geschnitzte Plastiken, Weiber und Männer mit großen Köpfen und irgendeinem starken Ausdruck in Gebärde und Bewegung.»



im Innersten, indem er sie zu Voyeuren eines programmatischen Bilderstreits in der allegorischen Gestalt zerstörter Akte machte. Das sind die ›Demoiselles d'Avignon‹.

### SÄCHSISCHE PRIMITIVE: DIE ›BRÜCKE‹

Im Jahr 1905, als die Fauves, das heißt Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, André Derain – die Wilden genannt nicht wegen ihrer Affinität zu Afrika oder Ozeanien, sondern wegen ihres ungezügelter Farbauftrags –, im Pariser ›Salon d'Automne‹ zum erstenmal Furore machten, gründeten in Dresden ein paar Architekturstudenten die Künstlergruppe ›Brücke‹: Ernst Ludwig Kirchner,

Ernst Ludwig Kirchner, *Potsdamer Platz*,  
1914  
Staatliche Museen zu Berlin, Neue  
Nationalgalerie

Auf unsicherem Grund, der dramatisch nach vorn absackt, Figuren in auffällig proportionalem Mißverhältnis zu ihrer Umgebung, ohne Kommunikation untereinander. Die Kubisten hatten sich um den Gegenstand herumbewegt, die Futuristen stellten den Gegenstand in Bewegung dar, Kirchner dagegen wechselt die Perspektiven, um zu einem Bild der großstädtischen Turbulenzen zu kommen. Im Augenblick des Kriegsbegins wird das Zerbrechen der alten Ordnung vorgeführt. Eine Welt ist aus den Angeln; die als elegante Witwen maskierten Huren werden zu Metaphern für die Umwertung aller Werte.

Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff; 1906 stießen Emil Nolde und Max Pechstein dazu. ›Jeder‹, hieß es im Programm, ›gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.‹ Damit war erstens klargestellt, daß jene Maxime von der Wahrhaftigkeit und der Rückhaltlosigkeit, welche die Wegbereiter der Moderne postuliert und praktiziert hatten, weiterhin galt, und es deutete sich zweitens an, daß auch die ›Brücke‹-Künstler in den Kategorien von ›Verwildern und eine neue Welt erschaffen‹ dachten.

Heckel wollte lieber heute als morgen nach Afrika, wo er ›ein ›wildes‹ Leben, den Menschen in seiner natürlichen Umgebung‹ zu finden hoffte. Nolde, der 1911/12 Masken, südamerikanische Schrumpfköpfe, indianische Kachinas aus dem Berliner Völkerkundemuseum zu Motiven seiner Bilder gemacht hatte, brach 1913 tatsächlich mit einer Expedition nach Neuguinea auf. Pechstein wollte sich 1914 auf den Palau-Inseln niederlassen, doch scheiterte der Plan am Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Das alles endete in Enttäuschungen; die künstlerischen Erträge sind mäßig; die fremde Welt griff, anders als bei Picasso, nicht substantiell in das Werk ein.

Ästhetische Spuren finden sich allenfalls in einigen Skulpturen. Während des Weltkriegs, als Soldat in Polen, formte Schmidt-Rottluff Skulpturen aus Holz. Vermutlich hatte er Carl Einsteins soeben (1915) erschienenenes, bahnbrechendes Buch ›Negerplastik‹ im Gepäck. Die formalen Übernahmen sind unübersehbar. Für den Holzschnitt allerdings, den die Expressionisten als künstlerische Technik wiederbelebten, war Gauguins und Munchs einfache Sprache der großen schwarzen Flächen und der breiten Stege viel bedeutender als irgendein afrikanisches oder ozeanisches Stück.



Wichtiger als die Form war nämlich, «unmittelbar und unverfälscht» zu *leben*. Man arbeitete reihum in den verschiedenen Ateliers, mit den jungen Modellen führte man badend und malend ein freies Leben an den Moritzburger Teichen nahe Dresden, und das Atelier richtete man sich tunlichst exotisch ein. Carl Einstein kommentierte in seiner Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts bissig: «Exotismus berauschte die sächsischen Primitiven aus optischem Vorstellungsmangel.» Freilich übersah er daran die aufsässigen Züge.

Mit ihrer provozierenden Lebensform nämlich verschreckten die «Brücke»-Künstler im kaiserlichen Deutschland das Bürgertum und kritisierten die verstädterte Zivilisation. Indem man vermeintlich paradiesische Zustände nachlebte, drückte man aber auch die Sehnsucht nach jener Einheit von Kunst und Leben aus, die schon die Wegbereiter der 1890er umgetrieben und die sich dann in den Synthesen des Jugendstils und der Wiener Secession vorübergehend realisiert hatte. Kirchner erläuterte den Zusammenhang von Kunst und Lebensstil 1923 im Tagebuch: «Die Liebe, die der Maler dem Mädchen entgegenbrachte, die sein Gefährte und Helfer war, ging über auf die geschnittene Figur, veredelte sich [über] die Umgebung [in] das Bild und vermittelte wiederum die besondere Stuhl- oder Tischform aus der Lebensgewohnheit des menschlichen Vorbildes ... Das ist die Kunstanschauung der «Brücke».» Zu Recht hat man hier von «Kunst als Lebensentwurf» gesprochen.

Dabei stellte ein Künstler wie Nolde, der ein Buch über die «Kunstäußerungen der Naturvölker» plante, die Kultgegenstände der «Wilden» in seiner Autobiographie ausdrücklich den «süßlich geschmäcklerischen Formen» in den «Glasschränken der Salons» gegenüber. So nutzten die Expressionisten das fremde Vokabular auch als Garanten ihrer Unabhängigkeit und ihres Bruchs mit den bürgerlichen Traditionen.

Die «Brücke»-Künstler verstanden den Primitivismus nicht im Sinne einer Formquelle, sondern als grundsätzlichen Neubeginn mit ausdrucksstarken Farben in flächigem Auftrag, welche die Motive entflammen, auch mit heftigen Kontrasten, abgekürzten Formen, drastischen Verzerrungen, um die Wirkung der Kunst aufs äußerste zu intensivieren; Handwerk ließ sich vernachlässigen. Um die «Erregungswirkung» (Kirchner) der Realität mit den ureigenen Mitteln des Bildes auf der Leinwand zu übersetzen, bedurfte es auf die Dauer nicht der anfangs traktierten Akte und Landschaften, sondern der Großstadtwelt, an deren Gegensätzen und Widersprüchen man ein Bild von kritischer Zeitgenossenschaft entwickeln konnte. Mit dem Umzug von Dresden nach Berlin im Jahr 1911 fanden die Expressionisten – allen voran Kirchner – in der Großstadt ihre eigentlichen Motive. Der Primitivismus der Mittel ging nun in zeitgenössischer Nervosität auf: In der gesteigerten, zuweilen angstvollen Subjektivität artikulierten sich die «Wilden» des beginnenden Jahrhunderts.

## VOLKSKUNST UND IKONE: DIE RUSSISCHE AVANTGARDE

Die Künstler im Westen brachen mit den eigenen Traditionen, die im Osten besannen sich auf sie, um «Halt für ihre tollkühnen Neuerungen» zu finden, wie der maßgebliche kunsttheoretische Begleiter der jungen russischen Künstler Nikolai Punin 1927 schreiben sollte. Die russischen Avantgardisten, die sich um 1910 in immer neuen Vereinigungen wie etwa «Karo-Bube», «Eselsschwanz», «Zielscheibe» in St. Petersburg und Moskau zusammenfanden, verstanden sich nicht weniger als neue Primitive, knüpften aber in scharfer Abgrenzung zu Westeuropa an die eigene statt an eine fremde Kultur an. Bei ihrem Aufstand gegen den Akademismus einte sie die Berufung auf ureigene russische Traditionen, die als bäuerlich, volkstümlich und primitiv galten: bunte Ladenschilder, erzählerische Bilderbogen (*lubki*), farbenfroh bemalte Tablettis sowie die Ikone.

1913 kombinierte die «Zielscheibe» in einer Moskauer Ausstellung die Werke von Natalia Gontscharowa, Michail Larionow, Kasimir Malewitsch, Marc Chagall mit Arbeiten von Schilderern, mit Kinderzeichnungen, Bilderbögen und Ikonen. Die Künstler entdeckten die volkstümlichen Bilder wieder, sammelten sie. Gontscharowa träumte von einem Museum für Volksbilderbogen, denn, so Larionow im Katalog zur Moskauer Ausstellung von 1913: «All das ist große Kunst.»

Im gleichen Maße öffentlich wirksam und volkstümlich wie diese Arbeiten wollten die neuen Künstler sein, aber auch von der in ihnen bereits vollzogenen Formverknappung lernen: «Die Kunstwerke des Ostens», so Gontscharowa 1913, «kopieren die Natur nicht, sie verbessern sie nicht, sie schaffen sie neu.» Wiederum begegnen wir damit dem von Strindberg formulierten Gedanken: «Verwildern und eine neue Welt erschaffen», verwildern, um neue Bilder und damit eine neue Welt ästhetisch schaffen zu können. Ihre Kraft der formalen Durchdringung, die groteske Schärfe und die provokative Unbekümmertheit bezogen die zwischen 1905 und etwa 1915 in Rußland entstandenen Werke ganz wesentlich aus den politisch wie ästhetisch so hochgeschätzten volkstümlichen Arbeiten ihrer Ahnen.

Eine besondere Bedeutung aber gewann in dieser Phase des Umbruchs die Ikone. Daß sie keine Realität abbildet, sondern eine göttliche Kraft vergegenwärtigt, also Unsichtbares sichtbar macht und eine transzendente Funktion hat, weckte das Interesse der Künstler für diese Bilder, die damals als Zeugnisse der Volkskunst galten. «Wir glauben daran, daß die Ikone in ihrer großartigen und lebendigen Schönheit die zeitgenössische Kunst zu Errungenschaften führt, die sich von denen unterscheiden, von denen die europäische Kunst in den letzten Jahrzehnten lebte», formulierte Punin 1913. Die Ikonenmalerei verzichtet auf die Zentralperspektive, sie arbeitet mit kühnen Maßstabveränderungen





Michail Larionow, *Glücklicher Herbst*, 1912  
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

Larionow, der zur russischen Avantgarde zählt, hat sich von Straßenschildern oder auch, wie hier, von Kinderzeichnungen, immer aber von «primitiven» Formen des Bildes inspirieren lassen. Das zeigen die flächig angelegten,

grellen Farben, die einfach gezogenen Linien, alles möglichst kunstlos. Noch die Inschrift ist in ihrem Duktus und selbst in ihrer Orthographie kindlich: Dem Wort «glücklich» fehlt ein Buchstabe. Bewußt versetzte sich Larionow in diese Welt der naiven und der spontanen Bilder, um mit der Malerei wieder von vorn anzufangen.

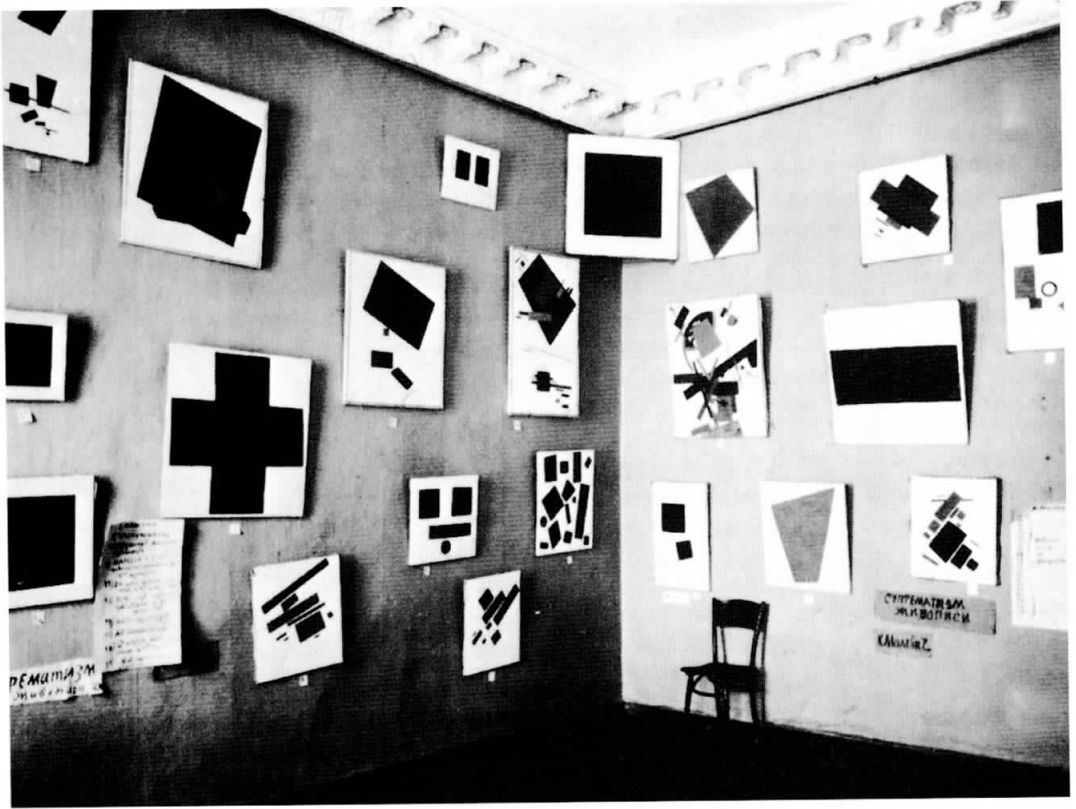
und mit dem Ausdruckswert der Farben – all das faszinierte die Künstler, vor allem aber die Tatsache, daß sie Geistiges unmittelbar zur Erscheinung brachte.

Die letzte Konsequenz aus diesen Bestrebungen zog Kasimir Malewitsch. Sein 1915 gemaltes ›Schwarzes Quadrat‹ zeigt eine Anordnung zweier farbneutraler Flächen in einfachster Konstellation. Es ist die unvergleichliche abbildlose Konzentration spiritueller Möglichkeiten. Damit haben strenggenommen bereits 1915 die internationalen Avantgarden einen Endpunkt erreicht: keine Bezüge mehr zur sichtbaren Wirklichkeit, reine Darstellung der bildnerischen Mittel, höchste Einfachheit und Verinnerlichung, stärkster Anspruch an die geistige Aktivität des Betrachters. «Ich habe mich», so Malewitsch 1915, «in die *Null der Formen* verwandelt und habe mich aus dem *sinkenden Morast der akademischen Kunst herausgefischt*.»

In selben Jahr 1915 zog die ›Letzte futuristische Gemäldeausstellung 0,10‹ in St. Petersburg das Resümee der neuen Bewegung. Heftiger Streit zwischen Wladimir Tatlin und Malewitsch begleitete dieses Ereignis: Tatlin vertrat mit seinen ›Konterreliefs‹ einen operativen Ansatz, den er ›Konstruktivismus‹ nannte und der Malewitsch' Abstraktion diametral entgegenstand (nach der Revolution sollte sich dieser Gegensatz unter politischen Vorzeichen noch verschärfen). Tatlin hängte ein diesbezügliches Pamphlet in seinen Raum, dem setzte Malewitsch das Manifest ›Vom Kubismus zum Suprematismus. Der neue Realismus in der Malerei‹ entgegen.

Darin erläuterte Malewitsch, die Farbe sei das Wesen der Malerei, sie sei aber stets durch das Sujet unter Kontrolle gehalten worden, habe nicht ihre eigene Sprache sprechen dürfen. Nun gehe es um das Schöpferische selbst und um die Herrschaft der rein malerischen Formen über die Formen der Natur, mithin um Malerei und Intuition. Zugrunde liegt der Gedanke, daß der Mensch zu seiner Vervollkommnung die Intuition bereichern müsse. Dies könne auch durch reine Malerei und durch die meditative Versenkung in Grundformen und Grundfarben bewirkt werden.

Ein Werk war in der Ausstellung besonders herausgehoben: jenes mit dem schwarzen Quadrat. Indem Malewitsch es übereck ganz oben im Raum anbrachte, dort also, wo in russischen Wohnungen traditionellerweise die Ikone hängt, gab er ihm eine leitbildartige Bedeutung, die es aus der Verknappung der Mittel und dem damit erreichten Maß an Verinnerlichung bezog. Dem einfachsten Bild wurde somit der höchste Stellenwert zugesprochen. Malewitsch selbst bezeichnete es als die «nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit»: die Kunst als die eigentliche geistige Instanz, das Bild als Stellvertreter einer übergreifenden Ordnung und zugleich als Maßstab für eine Bilderlosigkeit, die auf die Vorstellungskraft des Betrachters setzt. Die traditionelle Ikone stand Pate, als die puristische, die meditative Malerei zu ihrem Ziel fand.



«Letzte futuristische Gemäldeausstellung 0,10»,  
St. Petersburg 1915

Die Ausstellung in einer Galerie unweit des Winterpalais in St. Petersburg vereinte 1915 in einer Art repräsentativem Resümee Werke der russischen Avantgarde, darunter 39 neue Gemälde von Kasimir Malewitsch. Triumphierend schrieb der Künstlerkollege Ivan Kljun

über diese Schau: «Die Leiche der Malkunst, der Kunst der abgemalten Natur, liegt jetzt in dem Sarg, der mit dem ‚Schwarzen Quadrat‘ des Suprematismus versiegelt ist.» Hoch oben in der Ecke des Raums, dort, wo in russischen Wohnungen die Ikone angebracht ist, hängt ebendieses Bild, Malewitschs «neue Ikone», das programmatische «Schwarze Quadrat».

In der Ausstellung gab Malewitsch der Anschauung den Begriff, indem er mit dem mehrfach an den Wänden auftauchenden Wort «Suprematismus» die Brücke zum Manifest schlug. Werk, Begriff und Publikation bildeten somit eine Einheit gegenseitiger Erhellung von Praxis und Theorie. Die Bilder waren gehängt wie verschiedene Aspekte, Resultate, Ausprägungen ein und derselben Grundabsicht. Alle zusammen bildeten sie eine Art System, eine Sonderwelt jenseits der alltäglichen. Damit erwies sich das Medium Ausstellung – begleitet von Begriff und Publikation – zum erstenmal in der Moderne als optimale Form künstlerischer Demonstration.

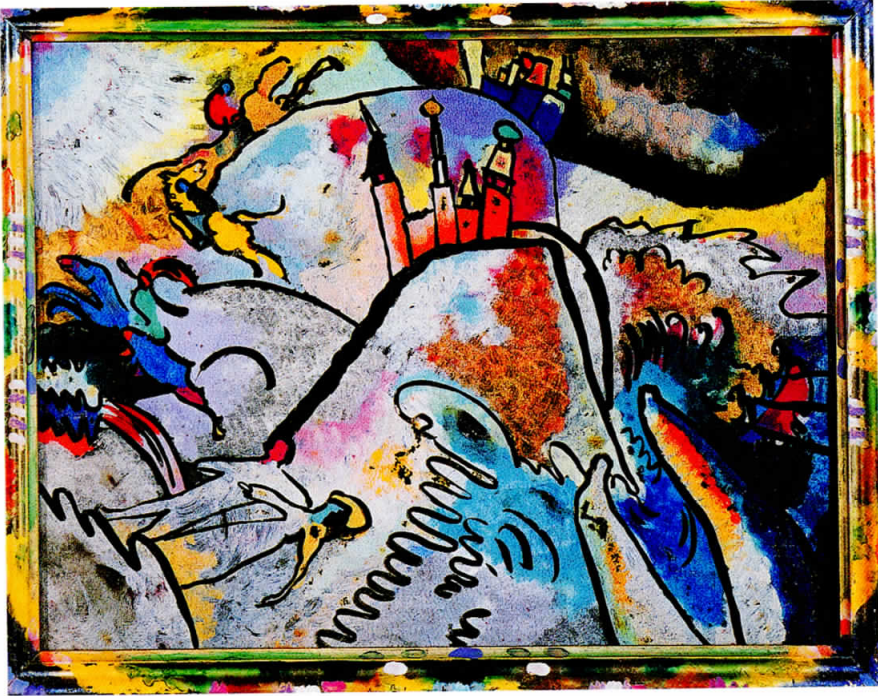
VERBÜNDETE AUS FREMDEN KULTUREN:  
«DER BLAUE REITER»

Während die alten Ordnungen in Europa auf den größten aller Kriege zutrieben, erneuerte sich bereits die Kunst. Buchstäblich in den wenigen Jahren zwischen 1905 und 1915 brachen die Avantgarden in Paris und St. Petersburg, Dresden und München, Moskau und Mailand vollends mit den überkommenen Gesetzen der Kunst. Nicht mehr *mit* der Zeit, der Gesellschaft, den Konventionen agierten sie, sondern prinzipiell *gegen* sie. Aus der widerständigen Haltung, die sich aufs Archaische beruft, speiste sich die Kunst des Jahrhunderts.

1908 entdeckten Wassily Kandinsky und Gabriele Münter das oberbayerische Murnau, bald stießen Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky – beide wie Kandinsky russischer Herkunft – zu ihnen. Offenbar weckte Gabriele Münter das Interesse an bayerischer Volkskunst, man kopierte Hinterglasmalerei und schuf dann auch eigene, fasziniert von der Flächigkeit, der Stilisierung, den schwarzen Umrissen, den leuchtenden Farben. Kandinsky hatte bereits 1906 Anregungen von der Gedächtnisausstellung für Gauguin in Paris mitgebracht; zudem war er in der russischen Volkskunst zu Hause.

Nachhaltigen Niederschlag fanden diese Vorlieben in einer der wichtigsten Künstlerprogrammschriften der Moderne, dem Almanach «Der Blaue Reiter». Die Idee dazu stammte von Kandinsky, herausgegeben wurde der einzige erschienene Band 1912 in München von ihm gemeinsam mit Franz Marc. Kandinsky im Juni 1911 an Marc: «Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh [Kinderzeichnung], einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso u. dgl. noch viel mehr!» Genau diesem Prinzip der gleichwertigen Präsentation hochkultureller und «primitiver» Werke aus allen Zeiten und Zonen folgt der «Almanach», wobei die Begegnungen einander fremder Werke auf einer Doppelseite bewußt so angelegt sind, daß sich eher ein innerer als ein äußerer Bezug ergibt, will sagen: Stil- und Herkunftsfragen interessierten nicht, statt dessen ging es mit Kandinsky um die «innere Notwendigkeit» des Werks, wo und wie auch immer es entstanden war.

Die «neueste malerische Bewegung», heißt es im «Almanach», zeige «ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst» (Marc 1912). Mit Recht hat man konstatiert, die «Primitiven» erschienen in diesem Zusammenhang als Verbündete, mit denen sich die Künstler auf dieselbe Stufe stellten. Während Marc durch die Gleichwertigkeit unterschiedlichster Kulturzeugnisse im «Almanach» erstaunlicherweise bereits das Ende aller Stile eingeläutet sah, lag Kandinsky vor allem daran, die «Absonderung der einen Kunst von der anderen, weiter der «Kunst» von der



Volks-, Kinderkunst, von der ‹Ethnographie› aufzuheben in einer Synthese, in der die Frage der Kunst nicht eine Frage der Form, sondern eine des künstlerischen Gehalts sei.

Trotz aller Gemeinsamkeiten, wie sie sich im ‹Almanach› bekunden, bildeten die Künstler keine geschlossene Gruppe im Sinne etwa der ‹Brücke›. Die beiden längst legendär gewordenen Ausstellungen, die Ende 1911 bei Thannhauser in München und im Februar 1912 bei Hans Goltz (ebenfalls in München) stattfanden, firmierten als ‹Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter›. Sie verfolgten die – im Katalog zur ersten Ausstellung erklärte – Absicht, nicht einen gemeinsamen Stil zu propagieren, sondern ‹in der *Verschiedenheit* der vertretenen Formen zu zeigen, wie der *innere Wunsch* der Künstler sich mannigfaltig gestaltet›.

Kandinsky ging in diesen Jahren – er lebte bis 1914 in München und Murnau – den Weg in die Abstraktion. Die künstlerisch wohl aufregendste Phase ist jene, in der er bei seinen ‹Impressionen› (‹Eindruck von der ‹äußeren Natur››), ‹Improvisationen› (‹Eindrücke von der ‹inneren Natur››) und ‹Kompositionen› Figur und Gegenstand aufrechterhielt und dennoch dem Eigensinn und dem Eigenwert der Formen und der Farben zu eindrucklicher Wirkung verhalf: ‹Ich löste also auf demselben Bild die Gegenstände mehr oder weniger auf, damit sie nicht alle auf einmal erkannt werden können, und



Wassily Kandinsky, *Glasbild mit Sonne*, 1910  
(links)  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Wassily Kandinsky, *Kleine Freuden*, 1913  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Das Glasbild, hervorgegangen aus der intensiven Beschäftigung des Künstlers mit bayerischen Hinterglasbildern, bereitet das Leinwandbild «Kleine Freuden» vor. Die

flächige Anlage, die schwarzen Umriss, die schematisierten und aus der Senkrechten gekippten Figuren, die leuchtenden Farben, der bemalte Rahmen verweisen auf die Vorbilder aus der Volkskunst. Was das Glasbild motivisch noch übersichtlich vor Augen führt, löst die drei Jahre später entstandene große Gemäldefassung weitgehend im malerischen Gefüge kräftig wirkender Farben auf, in denen die Motive – Hügel, Kirche, Figuren, Reiter – gleichwohl weiterhin aufscheinen.

damit also diese seelischen Mitklänge allmählich, der eine nach dem anderen vom Beschauer erlebt werden können. Und hier und da kamen von selbst rein abstrakte Formen herein, die also rein malerisch wirken mußten» (1914).

Man muß bei Kandinsky stets damit rechnen, daß in den Abstraktionen die ursprüngliche Bedeutung der Gegenstände noch mitschwingt. Wie Sonne und schwarze Wolke, so stehen auch die vielfältigen Reiter für den Kampf; der sinnbildliche Blaue Reiter ist der hl. Georg im Kampf gegen den Drachen der Ungeistigkeit – es geht am Ende um den Kampf der Avantgarde gegen das Alte, des Geistigen gegen alles Oberflächliche der modernen Gesellschaft. Dabei ist zu bedenken, daß Kandinsky in diesem Punkt – wie Piet Mondrian in den Niederlanden und wie Kasimir Malewitsch in Rußland – von der Theosophie



VAN GOGH

BILDNIS DES DR. GACHET



JAPANISCHER HOLZSCHNITT (Fragment)

Doppelseite aus dem Almanach «Der Blaue Reiter», erschienen 1912 in München

Die Bilder des Almanachs, der die berühmte Ausstellung in der Münchner Galerie Thannhauser begleitete, illustrieren nicht, sie führen ihre eigene Argumentation. Die Texte von Kandinsky, Marc, Macke, Burljuk haben einen

gemeinsamen Tenor: Die alte, von materialistischem Denken getragene Kultur sei ausgelugt, eine neue müsse von ihnen, den «Wilden», erkämpft werden, die Wiedergabe von Äußerem sei erledigt, die «tiefe Innerlichkeit des künstlerischen Ausdrucks» (Marc) sei das Ziel – und sie lasse sich in einem Kandinsky wie in einer alten Märchenillustration finden.

angeregt wurde. Sie setzte den positivistischen und den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen – die man «materialistisch» nannte – in Gestalt synkretistischer Lehren das Geistige, das Spirituelle als neues Leitbild entgegen.

Die symbolischen Bezüge wollen bei Kandinsky nicht nur in den Motiven, sie wollen auch in den Kontrasten und in der Art der Linien und der Farben erspürt werden. Sein Erweckungserlebnis sei, schrieb Kandinsky 1913, die Begegnung mit einem «Heuhaufen»-Bild von Monet gewesen: «Plötzlich zum ersten Mal sah ich ein *Bild*.» Allerdings habe er das Motiv ohne Zuhilfenahme des Titels nicht erkennen können, was ihm peinlich gewesen sei. Ein Maler habe kein Recht, «so undeutlich zu malen». Er habe empfunden, «daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt». Getroffen habe ihn aber «die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht.» Ganz anders als beim Malewitsch von 1915 war bei Kandinsky in der Abstraktion der Gegenstand noch immer gegenwärtig.

#### KINDERSTUBE CONTRA KUNSTMUSEUM: KLEE

Paul Klee reagierte in seinem Werk wie kein anderer auf kindliches Zeichnen. Dessen Mittel nobilitierte er als Mittel der Kunst: die Strichmännchen, die vereinfachten Umrisse, die Kritzeleien, aber auch das scheinbar Spielerische und vor allem die Perspektive des wie verwundert, unerfahren-neugierig auf die Menschen und ihre Welt Blickenden. Dieser Primitivismus fängt nicht ganz von vorn an, er schaltet in die professionellen Verfahren des Malens und Zeichnens das Wissen um die Blickerneuerung durch die kindlichen Techniken und Perspektiven ein, in Klees eigenen Worten von 1909: Der «primitive Eindruck» vor seinen Arbeiten erkläre sich «aus meiner Disziplin, auf wenige Stufen zu reduzieren», gehe also auf «letzte professionelle Erkenntnis» zurück, was «das Gegenteil von wirklicher Primitivität» sei.

Anfang 1912 bekannte sich Paul Klee mit einem berühmt gewordenen Satz zum Primitivismus: «Es gibt nämlich noch Uranfänge von Kunst, wie man sie eher im ethnographischen Museum findet oder daheim in der Kinderstube (lache nicht, Leser).» Nach einem Hinweis auf Zeichnungen Geisteskranker fügte er hinzu: «Alles das ist in Wahrheit viel ernster zu nehmen als sämtliche Kunstmuseen, *wenn* es gilt, die heutige Kunst zu reformieren.»

Schon lange vor Klee hatten Künstler ihre hohe Einschätzung der kindlichen Vorstellungswelt kundgetan; Runge und Gauguin sind bereits zitiert worden. Kandinsky und Münter sammelten ab 1908 Kinderzeichnungen, Laktionow tat es, ebenso wie später Picasso und Jean Miró. Kandinsky bestand gelegentlich darauf, einige von ihnen in seine Ausstellungen aufzunehmen.





Paul Klee, *Tiergarten*, 1918  
Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Die bewußt kindlich formulierten Chiffren für Tier und Pflanze sind eingebettet in einen aus Farbflächen gefügten abstrakten Grund, wie er sich auch bei Franz Marc findet. In ebendiesem Jahr 1918 restaurierte Klee das große

Gemälde *«Tierschicksale»* seines im Krieg gefallenen Freundes Franz Marc, mit dem er 1912 in der Münchner Ausstellung des *«Blauen Reiters»* zusammengearbeitet hatte. Wie eine Anspielung auf Mares naturreligiöse Vorstellungen von der reineren Existenz der Tiere mutet das Motiv des Schöpferauges oben in der Mitte des Kleeschen Aquarells an.

Als die italienischen Futuristen im Frühjahr 1911 in Mailand mit der «Mostra d'Arte Libera» ihre erste eigene (für jedermann offene) Ausstellung durchführten, baten sie insbesondere Kinder zur Teilnahme, weil sie «dem Unbewußten oft lebendigen Ausdruck geben». Man suchte die unmittelbare, frische, spontane, unverbildete Äußerung, den echten Ausdruck, mochte er technisch auch unausgebildet sein, als Alternative zu Kunstfertigkeit und Norm. Handelte es sich zunächst um symbolische Anrufungen, so nahm Klee die Forderungen wörtlich und setzte sie in die Tat um.

Ab Anfang 1911 führte er ein akurates Verzeichnis seiner Werke. Gewöhnlich beginnen solche Listen mit den ersten reifen Arbeiten. Anders bei Klee. Er stellte eine Auswahl von 18 seiner Kinderzeichnungen an den Anfang, einige signierte er sogar nachträglich. Damit hob er diese Zeichnungen auf die Ebene des Werks, ja er begründete sein Gesamtwerk mit den «Uranfängen» als Kind. Zugleich ist darin eine Reaktion auf den Vorwurf der Kritiker an die Modernen zu sehen, ihre Werke seien so einfältig wie die von Kindern, Kindern gelänge dergleichen ebenso.

Klee nutzte die besonderen Qualitäten der Zeichnungen von Kindern auf seine Weise: im krakelig-suchenden Strich; in den experimentellen Techniken und Materialhandhabungen; in den einfachen, schematischen Darstellungen von Gegenständen wie Rad oder Treppe und in den Abkürzungen von Natur wie Berg oder Baum; in den Verknappungen und Verziehungen bei menschlichen Figuren; im Wechsel der Maßstäbe und der Blickebenen; in der Pointierung des Kleinen aus dem eigenen Umfeld als Teil einer unergründeten großen Welt; in den «inneren» Linienverbindungen zwischen Gegenständen und Figuren, die nicht faktisch begründet sind. Alle diese Mittel und Strategien sind distanziert, zuweilen karikaturistisch eingesetzt. Mit Witz und Wehmut werden Verluste angezeigt: melancholische Ironie.

Wie unterschiedlich die Gründe der Avantgarden des Jahrhundertbeginns auch im einzelnen gewesen sein mögen, sich stärker an den «Primitiven» als an den technischen oder wissenschaftlichen Errungenschaften zu orientieren, bedeutsam war für sie allemal, daß in den favorisierten Objekten bereits ein merklicher Formabstand zur Wirklichkeit hergestellt war, ohne daß der Wirklichkeitsbezug ganz verlorengegangen wäre – darin lag für die Avantgarden die Modernität der «Primitiven». Man sah in ihnen nicht mehr die Unfähigkeit früher Entwicklungsstufen, man suchte bei ihnen jetzt vielmehr die Rechtfertigung für das eigene Tun, für die Autonomie des Bildes.

DER EIGENSINN DER KUNST UND DER BEGINNENDE  
KUNSTBETRIEB

Autonomie, Eigensinn und Abstraktion, der Primitivismus und der Widerspruch gegen die bürgerlichen Normen vertieften noch die bereits im 19. Jahrhundert aufgerissene Kluft zwischen den Künstlern und dem Publikum. Angesichts der allgemeinen und sich unablässig wiederholenden verächtlichen Ablehnung wurden die Künstler in ihren Gruppen offensiv.

Da man ihnen zunächst den Zugang zu Galerien und Museen verwehrte, suchten sie sich, wie zuvor Courbet, Manet und die Impressionisten, Ausstellungsmöglichkeiten außerhalb der Institutionen. Die ›Brücke‹ zeigte ihre erste Ausstellung im Herbst 1906 in den Schauräumen der Lampenfabrik Seifert in Dresden; man organisierte und erweiterte den Kreis der Sympathisanten und gewährte ihnen Privilegien – 1910 zählte die ›Brücke‹ 68 Mitglieder, die gegen einen Jahresbeitrag graphische Mappen erhielten. In München versicherte man sich eines namhaften Museumsdirektors – Hugo von Tschudi – als Fürsprecher bei der Plazierung der ersten Ausstellung, suchte und fand nicht nur mit Reinhard Piper den Verleger für die gemeinsame Publikation, den Almanach ›Der Blaue Reiter‹, sondern auch einen Mäzen, den Berliner Unternehmer Bernhard Koehler. Man handelte gezielt international und bezog die Legitimation aus ebendieser Internationalität – so wenn etwa ›Der Blaue Reiter‹ in seine Ausstellungen Henri Rousseau und Robert Delaunay aus Frankreich, Burljuk, Larionow und Gontscharowa aus Rußland, Alfred Kubin aus Österreich und Hans Arp aus der Schweiz einbezog.

In den Sezessionen der 1890er Jahre hatten sich die unterschiedlichsten anti-akademischen Kräfte versammelt; es gab kunstpolitische, jedoch keine gemeinsamen künstlerischen Ziele. Im frühen 20. Jahrhundert dagegen fanden sich in oft kurzlebigen, personell rasch wechselnden Künstlergruppen Gleichgesinnte zur vehementen persönlichen Durchsetzung ihrer künstlerischen Interessen zusammen.

Im 19. Jahrhundert hatte die Institution Ausstellung vor allem zwei Formen gekannt: die einige tausend Werke unterschiedlichster künstlerischer Provenienz umfassende Verkaufsausstellung in Form des Salons und die Wanderausstellung einzelner berühmter Gemälde. Die Pariser Impressionisten indes hatten sich ihren eigenen Wirkungsraum im privaten Rahmen, im ehemaligen Atelier des Fotografen Nadar, selbst geschaffen – daran schlossen die jungen Künstlergruppen nun an, die das Medium zum erstenmal auf eine extensive Weise zur Durchsetzung ihrer gemeinsamen Ziele nutzten.

Damit entstand das bis dahin unbekanntes System der bilderreichen Wanderausstellungen. Zwischen 1905 und 1913 veranstaltete etwa die ›Brücke‹

siebzig Gruppenausstellungen in Deutschland und im Ausland. Ausstellungen des «Blauen Reiter» waren von 1912 bis 1914 mindestens in zwölf Städten, nicht nur in Deutschland, sondern auch in Ungarn, Norwegen, Finnland und Schweden zu sehen. Die Künstler schufen sich ihr eigenes Verbreitungsnetz.

Indem die Künstler, die ihre Lehren aus der Vereinzelung ihrer Vorgänger im 19. Jahrhundert gezogen hatten, Ausstellungen, Tourneen, Publikationen, Freundeskreise selbst organisierten und sich zudem gemeinsam um Mentoren, Mäzene und nicht zuletzt um wohlgesonnene Kritiker kümmerten, die ihre Auftritte ermöglichten und begleiteten, riefen sie ihre eigenen Institutionen ins Leben und nahmen damit auch einen Teil der Kunstrezeption selbst in die Hand. Noch schiefen die Museen und die Kunstvereine; Galerien waren zumeist bloße Gastgeber. Doch erste Initiativen kündigten den Kunstbetrieb an.