

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 11: Ausländische Kunst

Artikel: Der deutsche Expressionismus nach dem Kriege
Autor: Schmidt, Erich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25049>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

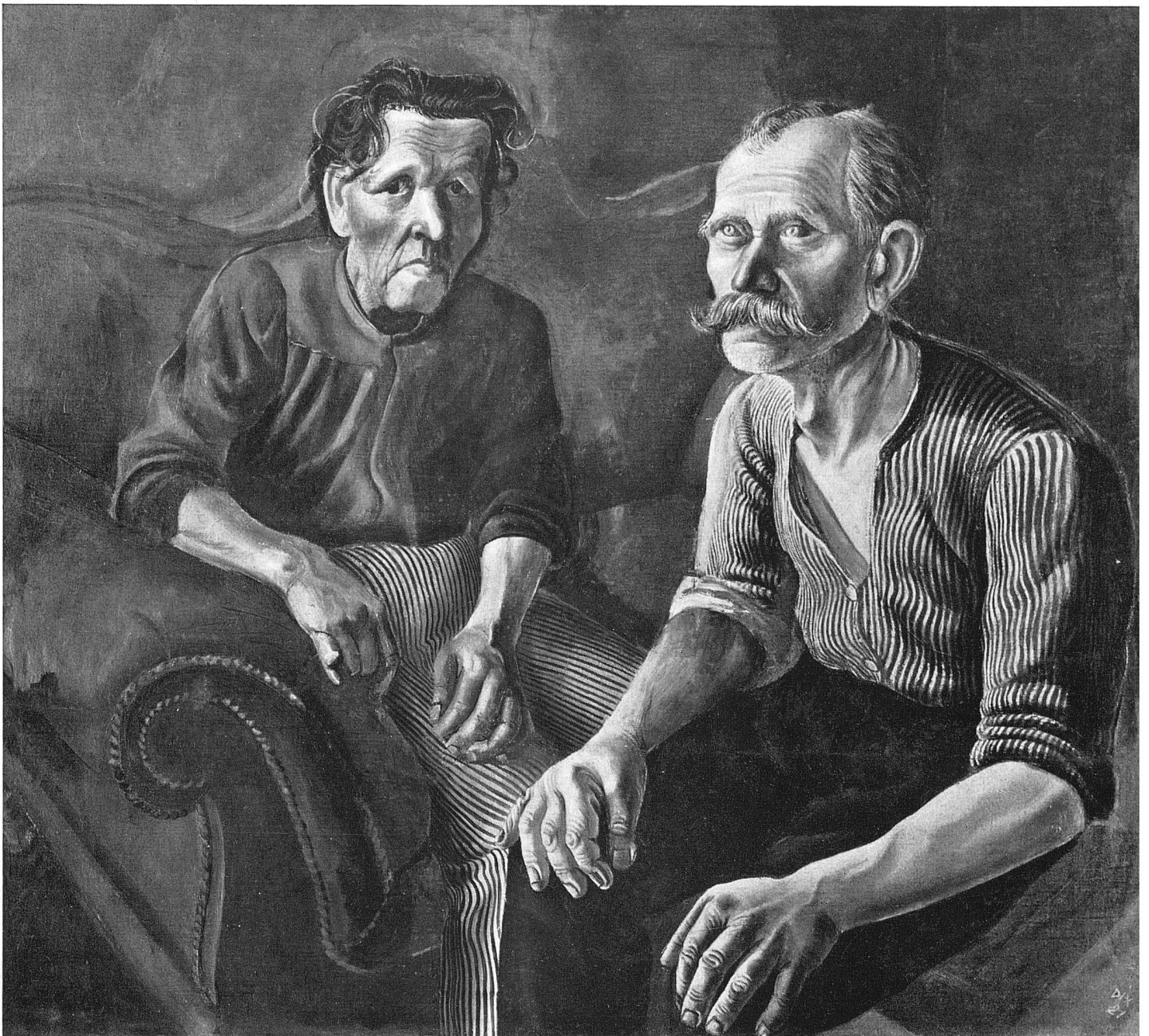
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Otto Dix *Die Eltern des Künstlers* Öffentliche Kunstsammlung Basel

Photos: Eidenbenz SWB, Base

Der deutsche Expressionismus nach dem Kriege

Von Georg Schmidt

Um den geschichtlichen Maßstab nicht zu verlieren: nicht «noch nie», wohl aber: schon lange nicht mehr in solchem Maße war die ganze Menschheit, mit allen ihren Gedanken und Gefühlen, allen ihren Hoffnungen und Befürchtungen, auf eine nahe Zukunft förmlich hypnotisch fixiert wie heute, da sie das Ende des Krieges vor der Türe weiß. Nicht gerne begibt man sich daher in die Schar derer, die ihre kleinen Wünschbarkeiten mit dem objektiven Gang der Dinge verwechseln. Solange man sich aber bewußt bleibt, daß das Aussprechen

von Hoffnungen hinsichtlich des Ganges der Dinge nach dem Kriege darüber nichts aussagt, was wirklich geschehen wird, ist diesem Tun nicht nur das gefährlich Illusionäre genommen, dann wird es sogar zu einem zwar bescheidenen, aber notwendigen Beitrag an die konkrete Willensbildung, durch die allein der wirkliche Gang der Dinge bestimmt wird.

Der Weg, den die bildende Kunst in Europa nach dem Kriege gehen wird, ist selbstverständlich nur ein Teil

des Weges, den die europäischen Völker nach dem Kriege gehen werden, und zwar gleicherweise im außenpolitischen wie im innenpolitischen Sinne.

Eine Erwartung und Hoffnung hinsichtlich dieses Weges ist vielleicht am wenigsten bloßer Wunschtraum, sondern real begründete Voraussicht: daß nämlich, nach einem schlechterdings unvorstellbaren Maß von Unterdrückung der persönlichen Freiheit, mindestens einige der verschiedenen Freiheiten wiederhergestellt werden, die der schillernd komplexe Begriff «Freiheit» konkreterweise in sich schließt. Und sei es auch nur die sehr unvollkommene Form der Freiheit der Vorkriegszeit, in der die Freiheit des Einen die Unfreiheit des Anderen bedingte.

Aber selbst in diesem ungünstigsten Falle, daß die Menschheit nach dem Kriege keinen Schritt nach vorwärts in eine umfassendere Freiheit tue, ja gerade dann erst recht werden wenigstens dem Kampf um diese höhere Stufe der Freiheit die Ventile wieder geöffnet werden müssen. Denn die totale europäische Unfreiheit hat gerade damit begonnen, daß dem Kampf um die Freiheit für die in der partiellen Freiheit der Vorkriegszeit Unfreien die Ventile verstopft wurden.

Dabei heißt «Vorkriegszeit» für Deutschland die Zeit vor 1933, für Italien die Zeit vor dem Marsch auf Rom, für Spanien vor 1936, für Frankreich vor 1940. Und immer war die Aufhebung der politischen Freiheit notwendigerweise verbunden mit der Aufhebung der Freiheit des geistigen Kampfes, also auch der Freiheit der Kunst.

Nun ist aber unter den verschiedenen Richtungen der europäischen Kunst in der – dort früher, dort später – gewaltsam beendeten Vorkriegszeit eine bestimmte Richtung der unmittelbarste Ausdruck gerade dieser Spannung zwischen Freiheit der Einen und Unfreiheit der Anderen, der Sehnsucht nach einer umfassenderen Freiheit, des Kampfes um diese Freiheit: der Expressionismus. Im europäischen Maßstab reicht der fesselsprengende Expressionismus mit seinen Wurzeln sogar tief in die Vorkriegszeit des ersten Weltkrieges zurück: van Gogh und Gauguin sind innerhalb der französischen, Munch innerhalb der deutschen Kunst seine Väter. Der europäische Expressionismus, der den im gleichen Ausmaß europäisch gültigen Impressionismus ablöste, ist das Produkt der Spannungen, mit denen das neunzehnte Jahrhundert zu Ende ging und das zwanzigste anhub und die dann im ersten Weltkrieg ihre erste Entladung fanden.

Und im berühmten Konflikt zwischen van Gogh und Gauguin sind schon im Jahre 1889 die beiden Pole innerhalb des Expressionismus zu Tage getreten: das leidenschaftliche Bekenntnis zu bisher verdrängten Hintergrunds- und Untergrundwirklichkeiten und die Flucht vor diesen Wirklichkeiten in eine paradiesische Primitivität. Bei den Expressionisten der zweiten Gene-

ration – dem frühen Picasso und Rouault in Frankreich, Permeke und De Smet in Belgien, den Nolde, Kirchner, Kokoschka in Deutschland – waren diese beiden polaren Impulse oft im gleichen Künstler wirksam.

Wichtigste Werke dieser zumeist um 1880 geborenen Expressionisten der zweiten Generation sind bereits zwischen 1905 und 1914 geschaffen worden, und es ist in ihnen eine fast prophetische Kraft – oder, etwas weniger pathetisch gesagt: eine erstaunliche seismographische Sensibilität im Hinblick auf die kommenden Erschütterungen Europas.

Der erste Weltkrieg – im Gegensatz zum zweiten ausschließlich unter außenpolitischen Aspekten geführt – hat für Westeuropa die Grundprobleme des neuen Jahrhunderts nicht gelöst, sondern erst eigentlich manifest gemacht. Besonders deutlich, als Folge der Niederlage, in Deutschland, das, gegenüber Frankreich um ein Jahrhundert retardiert, zunächst die republikanisch-demokratische Revolution noch nachzuholen hatte. Mit diesem Kampf um die politische Freiheit, um die politische Demokratie verband sich aber sogleich auch der Kampf um die wirtschaftliche Demokratie.

Im Gefolge dieser innenpolitischen Ereignisse ist in Deutschland nach 1918 der Expressionismus in Malerei und Dichtung explosionsartig an die Oberfläche getreten und in beinahe beängstigend leichtem Sieg zur führenden Kunst geworden. Und wie im Politischen über das der Freiheit entwöhnte deutsche Volk die Freiheit ohne genügende geistige Vorbereitung hereingebrochen zu sein schien, so daß es bei vielen nur die Fahne war, die man jetzt in anderen Farben in anderer Richtung wehen ließ, so trägt auch der deutsche Expressionismus zu Beginn der Zwanzigerjahre unverkennlich an sich die Züge einer Konjunkturblüte. Neben die wie immer nur wenigen Schöpferischen, die schon vor dem ersten Weltkrieg für die neue Kunst gekämpft und gelitten hatten, trat die fatale Schar der verwässernden und verfälschenden Mitläufer. Die privaten Sammlungen, ja selbst die Museen öffneten sich, nach kurzem Widerstand, der jungen Kunst fast allzu weitherzig. Und der materielle Vermittler zwischen Künstler und Käufer: der Kunsthandel setzte sich auf die hochgehenden Wogen dieser Konjunktur. Desgleichen der geistige Vermittler: der Kunstschriftsteller. Selbst der akademisch vornehmere Bruder des Tageskunstschriftstellers: der Kunsthistoriker wechselte vom Katheder der Vergangenheit hinüber auf die Kanzel der Verkündigung dieser «Zeitkunst». Es entstand der ganz neue Typus des gegenwartsaufgeschlossenen Kunsthistorikers. Auch dieser Gegenwarts-Kunstschriftstellerei fehlte, bei sehr viel gutem Willen, sehr viel echter Begeisterung und vielleicht sogar allzu vieler literarischer Begabung, die Tradition einer jahrzehntelangen, intimeren Beschäftigung mit den Erscheinungen der lebenden Kunst, wie sie die französische Kunstschriftstellerei seit den Tagen Delacroix' und Baudelaires in beneidenswertem Maße auszeichnet.



Emil Nolde *Marschlandschaft*

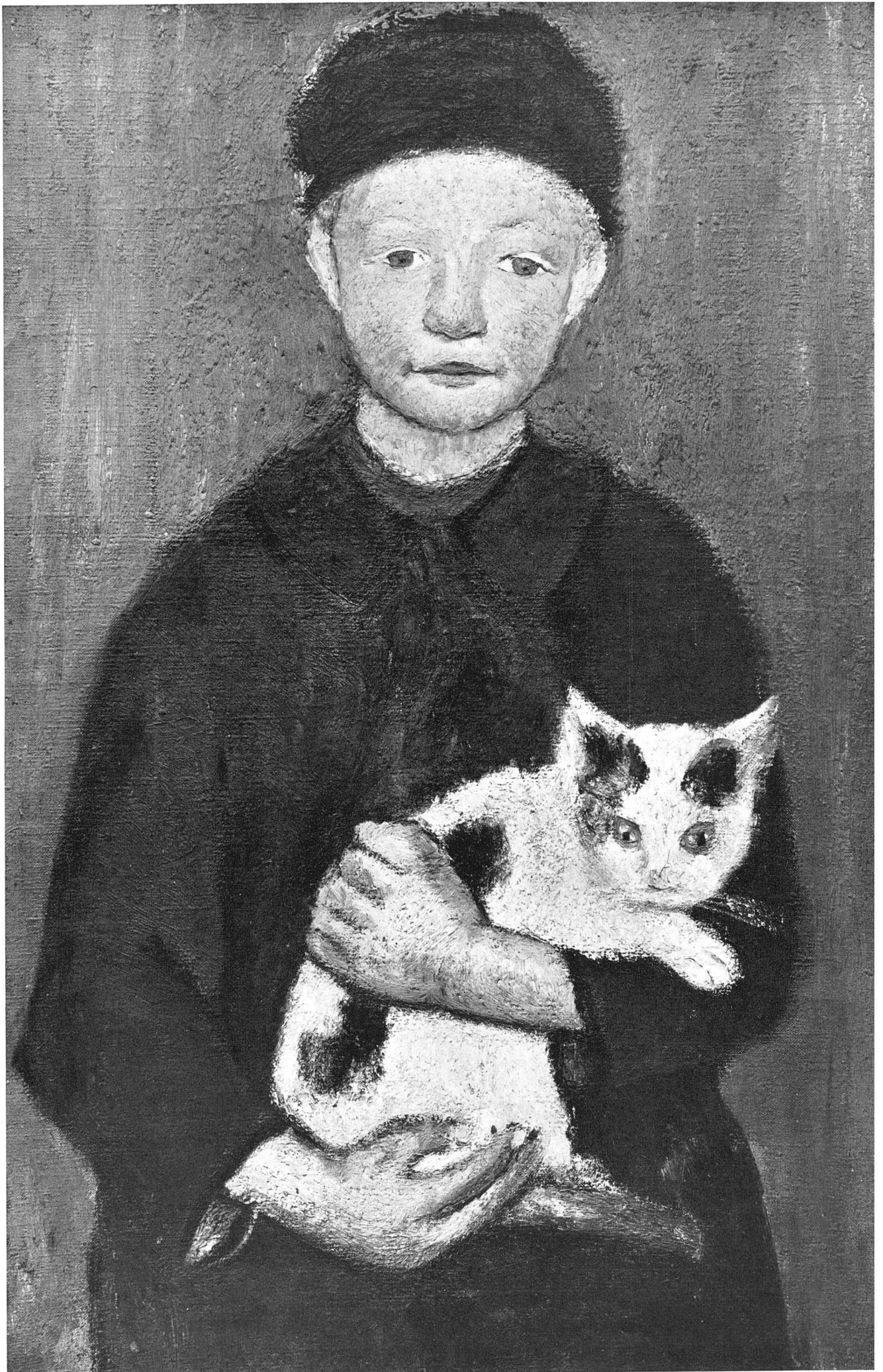
Öffentliche Kunstsammlung Basel

Diese scheinbar so günstigen Verhältnisse für Produktion, Vermittlung und Konsum der Kunst des Expressionismus erfuhren im Taumel der Inflationszeit nochmals eine fast hektische Steigerung. Wenn man für die Jahre vor 1923 sagen muß, der deutsche Expressionismus habe die Merkmale einer Konjunkturblüte, so hat er im Jahre 1923 geradezu inflatorische Züge angenommen – und zwar auf Seiten der Künstler nicht weniger als auf Seiten der privaten und öffentlichen Sammler, des vermittelnden Kunsthandels und der vermittelnden Kunstschriftsteller: maßlose Steigerung der Quantität der Produktion, des Konsums und des Vermittlerlärms bei gleichzeitig zunehmender Qualitäts-Entwertung.

Dieses Fieber hätte jedoch zweifellos überwunden werden können durch eine Stabilisierung auch der «Kunst-Währung». Aber im Schatten dieses Lärms war der Todfeind dieser jungen deutschen Kunst (der zugleich auch der Todfeind der jungen deutschen Republik war) wieder erstarkt. Die Anfechtungen, denen der Expressionismus, wie schon vor dem ersten Weltkrieg, so auch

jetzt noch ausgesetzt war, sind doch nicht nur die Rückzugsgefechte einer untergehenden Welt gewesen. Bekanntlich hat das republikanische Bürgertum den Kampf nach links, gegen die sozialistische Arbeiterschaft, für wichtiger gehalten als den Kampf nach rechts, gegen die Mächte, die Krieg und Niederlage verschuldet hatten, und hat sich damit selbst das Grab bereitet. Und genau parallel mit der von Jahr zu Jahr wachsenden Bedrohung der jungen Republik von Seiten ihres innenpolitischen Totfeindes ist die Bedrohung der jungen deutschen Kunst gewachsen, so daß bereits Mitte der Zwanzigerjahre eine Kampfschrift verkünden konnte: «Der Expressionismus ist tot!»

Ein Gutes immerhin hatte die in der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre weiter zunehmende Bedrohung: die Mitläufer unter den Schaffenden, den Sammelnden und den Vermittelnden schlugen sich in die Büsche, aus denen sie gekommen waren. Aber diese zunehmende Bedrohung hatte auch ihr Schlimmes: wer noch bei der Stange blieb, der glaubte, in die Verteidigung gedrängt, dem Gegner keine Waffe in die Hand geben



zu dürfen, indem er zugestand, daß am Expressionismus neben Ursprünglichem tatsächlich auch vieles Konjunkturmäßige, ja Inflationische sei.

So ist das Jahr der Machtergreifung gekommen, und mit ihm die erste Ausstellung «Entarteter Kunst» in Mannheim (Sommer 1933), der dann in allen größeren Städten Deutschlands weitere folgten. Was an diesen Ausstellungen für den Freund dieser Kunst besonders schmerzlich war: sie warfen das Ursprüngliche und das peinlich Mitläuferische, gleich ob mit raffinierter Absichtlichkeit oder aus mangelndem Unterscheidungsvermögen, in den selben Topf – wie sie auf den anprangernden Beschriftungen die in der Inflationszeit bezahlten Preise dem neudeutschen Zwangskurs frech gleichsetzten.

Anfänglich glaubten Künstler, Sammler und Museumsleiter, in einer Ahnungslosigkeit, für die sie später bar bezahlt haben, dieses Spiel mit der kochenden Volkseele werde den Aufputschern bald verleiden. Einige wagten sogar einen «Offenen Brief an Dr. Joseph Goebbels», in welchem sie flehentlich zu beweisen trachteten, seit langem sei hier endlich wieder einmal eine spezifisch deutsche Kunst erstanden, die Deutschland von seiner Hörigkeit gegenüber dem französischen Impressionismus befreit habe und die charakteristischerweise von Frankreich abgelehnt werde. Ohne Zweifel bestehen starke Querverbindungen zwischen der nationalsozialistischen Theorie und dem Expressionismus: die Verherrlichung des Urtümlichen, des Rauschhaften, des Irrationalen. Aber alle diese subtileren Überlegungen auf der Ebene geistiger Auseinandersetzung galten nichts gegenüber der nationalsozialistischen Praxis und Praktik.

Nicht nur die großstädtisch-proletarischen Künstler Otto Dix und Käthe Kollwitz und der großstädtisch-weltbürgerliche Oskar Kokoschka verfielen der Verfehlung – was man schließlich noch begreifen konnte, da ihre Kunst dem Nationalsozialismus offen feindlich war –, sondern auch der niederdeutsch-bäuerliche Emil Nolde, ja selbst die dörfliche Paula Modersohn, die schon seit 1907 tot war, und der kleinstädtisch-handwerkerliche, romantisch-idyllische Georg Schrimpf, die der Ideologie des Nationalsozialismus zum mindesten nahe standen. Die Museen wurden ausgeräumt. Das öffentliche Ausstellen und Verkaufen dieser Kunst wurde verboten. Und die Künstler wurden in die Emigration oder, sofern sie im Lande blieben, in die Katakomben gedrängt.

Und nun – was wird wohl geschehen, wenn über Deutschland der Vorhang einst wieder aufgeht? Da nicht eines der Probleme gelöst ist, an deren Spannung der Expressionismus sich entzündet hat, da im Gegenteil eine unvorstellbare Fülle neuer Probleme, neuer Nöte, neuer Leiden über das deutsche Volk gekommen ist, wird ein befreites künstlerisches Schaffen nicht anders können, als diesen Nöten und Leiden Ausdruck

zu geben. Jedenfalls: was ich noch in den letzten Monaten dieses Jahres an deutscher «Katakombenkunst» zu Gesicht bekam, besagt eindeutig: der deutsche Expressionismus ist *nicht* tot! Auch wenn er sich zu meist sogar, wie wenn ihm in all diesen Jahren die verpönten Wege nach Paris offengestanden hätten, zur europäischen Form des Expressionismus der Dreißigerjahre: zum Surrealismus gewandelt hat.

Dem deutschen Expressionismus der Zwanzigerjahre gegenüber aber stellt sich eine Aufgabe besonderer Art. Als ich im Sommer 1939 Gelegenheit hatte, in Berlin die gesamte «entartete Kunst», aus allen deutschen Museen wie in einem Konzentrationslager vereinigt, durchzusehen, erschrak ich zutiefst über diese Ansammlung von Schnellfertigkeit und Roheit. Und zwar wohl in erster Linie, aber leider durchaus nicht nur unter den Werken der gesinnungslosen Mitläufer, sondern auch unter den Werken der Besten und Stärksten! Dazwischen allerdings stieß ich immer wieder auf Herrlichkeiten, die mit ihrer Kraft und ihrem Ernst die ganze übrige inflationische Massenproduktion wie wegwischten. Eine kleine Zahl von diesen Bildern, von denen ich weiß, daß sie über alle Zeiten hinweg als Meisterwerke der deutschen Kunst werden Geltung haben, konnte ich dem ungewissen Schicksal in jenem Kunstkonzentrationslager entführen. Vorher schon war aus den gleichen Beständen eine Auslese getroffen worden für die bekannte Luzerner Auktion vom 30. Juni 1939.

Daß all das gemalt werden konnte in einer Zeit, in der alte Werte untergegangen und die neuen Werte noch nicht gesichert waren, ist schließlich zu verstehen. Auch daß es von privaten Sammlern gekauft wurde, kann man als deren Mut ehrend betrachten. Auch weiß ich nicht, ob eine gleich wahllose Ansammlung von Werken der französischen Fauves, der Ursprünglichen wie der Mitläufer, nicht den gleichen Eindruck des Schnellfertigen erweckte! Daß aber Museen so sehr jede Kritik und jede Distanz verlieren konnten – es fällt einem schwer, auch das als Begeisterungsfähigkeit ihrer damaligen Leiter gutzuheißen.

Jedenfalls erhebt sich aus dieser Situation für die Nachkriegszeit eine wichtige Aufgabe gegenüber dem deutschen Expressionismus der Zwanzigerjahre.

Unbestreitbar ist der Expressionismus zum mindesten ein wichtiges Kapitel in der Geschichte der deutschen Kunst. Die deutschen Museen werden sich Beispiele aus diesem Kapitel der deutschen Kunst wieder beschaffen müssen – so weit sie physisch überhaupt noch vorhanden sind –, und sei es auch nur aus historisch-dokumentarischen Gründen. Ganz bestimmt aber werden sie dies auch aus positiv künstlerischen Gründen tun. Und nicht zuletzt auch deswegen, weil diese Kunst mehr aussagt selbst von dem, was das deutsche Volk seit 1933 erlebt hat, als alles, was in diesen elf Jahren offiziellerweise allein als Kunst galt.



Öffentliche Kunstsammlung Basel

Käthe Kollwitz Die Gefangenen Bleistift

Dabei wird all das nachgeholt werden müssen, was aus den oben dargelegten Gründen seinerzeit unterlassen wurde: die gesamte deutsche Kunstproduktion der Zwanzigerjahre wird einer strengen kritischen Sichtung unterworfen werden müssen. Und wie der französische Impressionismus in der historischen Distanz sich auf ganz wenige wesentliche Künstler reduziert hat, so wird es auch hier geschehen: die wenigen Schöpferischen werden sich aus der Masse der Mitläufer herausheben, und auch im Gesamtwerk der Besten wird man das Stärkere vom Schwächeren unterscheiden lernen.

Diese unterscheidende Arbeit ist einer Kunst wie dem Expressionismus gegenüber noch aus einem weiteren Grund besonders notwendig. Es liegt im Expressionismus selber, gleichsam *par définition*, eine gewisse genialische Geringschätzung dessen, was Scheffler «das schöne Handwerk» nennt, was aber, ebenfalls *par définition*, eine der Eigenschaften *jedes* Kunstwerks sein muß, sonst es kein Kunstwerk ist. So haben alle wirklich guten Bilder auch des Expressionismus, van Goghs z. B.,

neben ihrer eruptiven Ungefügigkeit und obgleich dies nicht ihre eigentliche, oberste Absicht ist, durchaus auch die handwerklich-sinnlichen Qualitäten, ohne die sie Geist ohne Körper, Schlacken psychischer Eruptionen, also künstlerisch nicht lebensfähig wären. Wie vieles aber ist Schlacke unter den Werken des deutschen Expressionismus!

Ist erst einmal der Pogromstimmung gegen diese Kunst der Boden genommen, so wird auch an ihr die gleiche kritisch wertende Arbeit geleistet werden können, wie sie von den privaten Sammlern und den Museen, dem Kunsthandel und der Kunstwissenschaft gegenüber sämtlichen übrigen Epochen der Kunstgeschichte ständig geleistet wird. Es wird dies ein Stück stiller, aufbauender Kulturarbeit sein. Ein ganz kleines Stück in der gewaltigen Aufbauarbeit nach dieser Zeit der unvorstellbarsten Kulturzerstörung. Aber ein nicht unwichtiges Stück, wenn das Tun des deutschen Volkes wieder als Arbeit an der eigenen Kultur und damit auch an der Kultur der Menschheit gewertet werden will.