

Die künstlerische Entdeckung der Großstadt.

Von

Emil Waldmann.

Direktor der Bremer Kunsthalle.

Die moderne Landschaft ist von Großstädtern entdeckt worden. Oben im vierten Stock von Pariser Mietwohnungen lassen Maler und sehnten sich nach grünen Wiesen und Wäldern, nach Sonne und Wind, nach Luft und Licht. Das bühnenhimmel, das sie gewöhnlich den Grundmauern ihrer Hinterhauswohnungen wahrnahmen, genügte ihnen als Natur nicht. So zogen sie vor die Stadt, in den Wald von Fontainebleau und fanden das so schön, daß sie draußen leben und sich dort ansiedelten. So entstand die Schule von Barbizon, die Wiege der modernen Landschaftskunst. Damals fing ganz langsam das an, was wir heute noch haben, das Überwiegende der Landschaft in der Malerei. Am Ende des 18. Jahrhunderts war der Prozeß soweit gediehen, daß der Bürger, wenn er sich für seine Wohnung ein Bild kaufen wollte, fast nie von selber bei „Bild- und Landschaft“ dachte. Das war wohl nur einmal in der Kunstgeschichte vorher passiert, in Holland im 17. Jahrhundert. Die Landschaftsmalerei ist eine längerfristige Kunst, und es war von keinem großen Standpunkt aus ganz verständlich, wenn Jakob Burckhardt von der Landschaft als von einer „untergeordneten Kunstleistung“ sprach. Wir können uns das gar nicht mehr vorstellen, daß die Landschaft jemals als Motiv um Anerkennung hat ringen müssen. Als Menges im Jahre 1846 sich vor die Tore des damaligen Berlin setzte und die „Potsdamer Bahn“ malte, war das schon rein als Motiv etwas Ungeheuerliches, mit dem die Leute nichts anfangen wollten. Das Alltägliche sollte Bildwert bekommen, und noch dazu dieser triviale Alltag, eine märkische „Strecke“ mit einem Eisenbahndamm und als Hintergrund der Duden und der Dummheit der Großstadt! Daß Turner und Constable ähnliches getan hatten, überließ man.

Die Impressionisten haben die Landschaft in die Großstadt zurückgebracht. Das war so recht ein Thema für sie, das Straßengewimmel der Boulevards mit ihrem rasenden Tempo und Durcheinander von erlösenden Menschen und Wagen, eingetaucht in die silberblaue feine Atmosphäre von Paris, wie es Pissarro aus einer Manier hervorhob, oder der Dampf und Rauch der Lokomotiven von der Gare

St. Lazare, phantastisch und tiefenstiftend unter der Glashalle, und das alles mitten auf der Straße lag, wie es Manet so gerne malte. Manet war noch jünger. Er blickte aus dem Fenster und sah die rue de Berna, diese langweilige gängliche uninteressante Straße mit ihren banalen Häuserfronten mit Wappsteinen und losen Seitennouvren, und dieser teilsichtige aller Mühsal genügte ihm, um daraus ein herrliches Bild zu machen, ganz aus Licht und Sonne und ein paar hellen Schatten gewoben, flimmernd und schwabend wie Manets Bild von Ballonginnee, auf dem auch nichts drauf ist, als Licht und Luft und Farbe. Remont gar magt aus einer Boulevard-Ecke im Mai einen hysterischen Traum, schön und funkelnd wie ein Watteau. Diese Maler waren von der Großstadt befallen — Paris, Paris, die eigenartige leuchtende Schönheit von Paris hielt sie gefangen, und Manets höchster Stolz war, auf die Wände des Pariser Rathhauses das Leben von Paris zu malen. Man gab ihm die Wände nicht, aber in Dolas Künstlerroman „Leveure“ kann man lesen, wie Dolas sich dachte, daß es werden würde. Reichlich symbolisch für Manets Gesinnung, eine Traumecke aus dem Worte als Hauptfigur, mitten im täglichen Leben — etwa so wie Delacroix's großes Barrikadenbild, auf dem auch eins der schönsten Stücke die Ansicht der Häuserfronten ist, die hinten durch Qualm und Rauch aufsteigt. Manet hätte es wohl anders gemacht, seine Phantastie ging über Delacroix hinaus. Aber seine Ansicht von Paris wäre sicher sehr schön geworden. Sie waren eben befallen von Paris, diese Künstler.

Über haben sie die künstlerische Schönheit der Großstadt an sich entdeckt? War es nicht doch mehr ein Eintauschen in die landschaftliche Atmosphäre, folgten ein Gedanke über der Blicksternheit? Sie gingen doch nicht aus von den Realitäten, die Dinge an sich waren ihnen, getreu dem Prinzip des Impressionismus, nicht so wichtig, wie das was drum herum ist, das Licht und die Farbe. den Realitäten der Großstadt, so daß man ihren Charakter nach zu fühlen bekommt, das haben erst die Künstler getan, die nach den Impressionisten kamen. Van Gogh hat eine Straße in Aries gemalt, grauhaft wirklich, mit all ihrer Unschönheit und Schiefeit, mit all ihrer Provinz. Dies war ein Vorläufer, diese Art der Darstellung ist zu kunstförmig geworden und alle die vielen, die heute ihre Landschaftsmotive aus der Großstadt nehmen, verfahren in ihren eigenen Ahnen. Was die Künstler heute in der Großstadt suchen, ist nicht das Problem wie man mit Licht und Farbe über die Häufigkeit hinwegtäuschen kann, sondern es ist gerade diese „Häßlichkeit“ zum Charakter erhoben. Man ist in einer Ausstellung und blüht im Katalog und findet unter Nr. 35: „Ansicht von Rom“.

ach ja, Rom, das möchte man einmal einen Augenblick wiedersehen. Eine schöne Stadt, dies Rom, vielleicht die schönste. Aber man sucht vergebens, nirgends eine Spur von der Engelsburg, oder von den letzten Bewilligungssachen am Trajansforum. Und wenn man dann endlich vor Nr. 35 steht, sieht man eine leere lange Straße, die auch in Mailand sein könnte, oder in Leipzig, eine etwas neue Straße, noch nicht ganz fertig, hier und da leere Baulöcher, wie Jagdgräben, und es wird einem nichts geboten als der Reiz der Sinnen an den Dächern, die etwas krumm und drohend zummenlaufen, als ein Rud und ein Stoß in die Perspektive hinein, ein schwindelndes Raumgefühl, heftig und schmerzhaft, und Häuserfronten, die hinten umfallen wollen. Manchmal bekommt man dann auch ein rhythmisches Spiel von Flächen und Massen, irgend ein Erkennungs aus Sinn wird der Hauptakzent im Bild. Oder Erich Seidel malt Berlin. Man sieht einen Kanal, einen schiefen Brückenbogen darüber, die Uferbefestigung in scharfem Dreieck, weil der Kanal sich schlängelt, und hinten als Abschluss, von letzten Baumzweigen fast verdeckt, ein billiges großes Haus. Auch hier nichts als Raum, anregung. Und langsam kommt man dahinter, daß dies vielleicht die treffende Empfindung war, die Empfindung für den eigentümlichen Raum, für die Poetik der Perspektive, für das Endlose, Berrende der Flächen. für das, was nur die trostlose Endlosigkeit der Großstadt gibt. Diese Künstler wollen die berühmten Plätze und die malerischen Bauten nicht, den Schicksal und die Linden, die Anguluschäden in Dresden und die Burg in Wien. Das kennt so ab vom Eigenen und besitzt hat man ja Krüger und Theodor Alt und Gottfried Kühn, die aus jedem Stück Großstadt ein beglaubertes Bild Kleinstadt machen. Diese neuen Künstler fühlen sich richtig wohl erst auf den Terrains wo Diederich weißt und die Grundriss-Permutationen noch zu Hause ist, wo man reizende Sinnen und viel Himmel steht. Da beginnt für sie der Reiz der Großstadt, hier können sie ihre ausweichendes Raumgefühl spielen lassen. Hier gibt es noch Geometrie mit festen Formen in der Erscheinung, und auch ihre Landhäuser kommen oft von der Stadt her. Abgeteilte Acker, den früheren Künstler wegen der Ordentlichkeit ein Graus, sind ihre Wohnen weil sich das mit diesen hoch luftigen Stadten so leicht nach der Tiefe zu arbeiten und hindereinander schiebt, und weil man dann glaubt, diese Struktur der Flächen befestigt die Struktur des Terrains. Wer kennt den Osten von Berlin, wer kennt Essen an der Ruhr und Hagen i. Westf. (ich meine: außerhalb des Museums) und Duisburg und wie sie alle heißen, die rauchenden Fabrikschäde mit den tiefen künstlerischen Bergen als Hochschicht, mit den

Regionen von hohen Schornsteinen, mit dem unerbittlichen Überwuchern von Eisenbahndämmen, Zimmern, Schienen, Kränen, Klaffen? Wer kennt das alles, künstlich? Die modernen Künstler haben das entdeckt, und aus Hochburgen und unumgänglichem Verpöbeln, aus drohenden Wäldern und krummen Wäldern können bauen sie das Gesicht ihrer Bilder. Die Wälder in den Städten, wo die letzten Häuser stehen, wirken dann schon fast wie rechtliche Landschaften, weil hier der Raum frei schwingt und nicht gefesselt ist durch eine hämmende und drohende Geometrie.

Der Raum? Grundriss, wie gesagt, ein neues Raumgefühl, das seine eigene Schönheit hat, eine Schönheit, die uns ein wenig abhandeln bekommen war — das Gefühl dafür, daß die Erde fest ist. Und dann eine neue Phantastie. Wenn früher einer das rauchende Metallmalte, abends, beim flackernden Schein der Hochöfen, gepenstliche Schwärze Massen gegen Licht und Feuer, kann ich man nicht mehr so recht hier — „Beleuchtungsprobleme“ sagte man, und Beleuchtungsprobleme hatte man gesagt, ein wenig fast bekommen. Das Phantastische liegt so auch viel tiefer, nicht nur im Farben- und Vielseitigkeit, sondern im Raum und darin, in der Raumkonstruktion eines Industriebauwerks, wo die Formen sich gemalt am durchsichtigen schieben. Noch in der Phantastie, noch im Phantastischen wissen diese Künstler die neue Phantastie auszubilden und zu suggerieren. Wenn die Amerikamer westliche Künstler hätten — was wäre an ihren Städten zu entdecken! Nicht nur die — über alle Phasen seine — abendliche Poetik in New York allein, wo man gegen den noch nicht ganz dunklen Himmel die hellerleuchteten, aus Glas und Eisen gebauten und nun wie riesige elektrische Röhren strahlenden Wellenleiter sieht (einer hat 60 Stäbe), jene Wellenleiter, die der Rabitzer Gestalt auf recht unerschöpfliche Weise, so behandelt, als seien sie Bauten und als sei er Körper. Nicht nur das, aber wohl kaum das, weil das doch ein bißchen nach Baudouin aussieht und nach „Einigkeit in Reapel“. Sondern die wüsten endlosen Straßen mit der unerschöpflichen Perspektive und den Häuserwänden wie Säulen. Und noch dazu von oben gesehen ein nicht zu weit genommener Ausschnitt. Wenn man das gesehen hätte, man könnte Paolo Uccello erklären, als er antwortet: „Ah, also bella cosa è la prospettiva!“

8