

Es waren Träume

Einführung

Acht Träume

Benno Berneis, Hans Fuglsang, Franz Seraph Henseler, Wilhelm Morgner, Franz Nölken, Otto Soltau, Hermann Stenner, Albert Weisgerber – alle zwischen Anfang 20 und Mitte 30 Jahren alt – hatten in den Jahren vor Kriegsausbruch Träume, verschiedene Träume. Einige der jungen Männer wünschten sich eine Welt, in der nicht nur das Geld und die gesellschaftliche Stellung zählen, sondern in der Geist, Kreativität und Gefühle dominieren. Andere träumten – inspiriert durch germanische Mythen – von starken Männern, die sich mutig im Kampf bewähren, und von nordischen Göttern, die ihnen beistehen. Und wieder andere sehnten sich nach spirituellen Kräften und astralen Energien, aber auch nach einem individuellen und selbstbestimmten Leben. Es wurde von der Anerkennung für das eigene künstlerische Werk geträumt, davon, dazuzugehören und nicht als Künstler ein Außenseiter zu sein, sogar davon, die Welt zum Besseren führen zu können, aufgrund der eigenen Überlegenheit – einer Überlegenheit im Geistigen und Emotionalen. Der eine stellte sich eine Zukunft vor, in der nur die Schönheit zählt, der andere war fasziniert von der Sagenwelt der griechischen Antike. Viele glaubten an zeitlose Tugenden, träumten von Gleichheit und von Zusammenhalt. Und alle glaubten, dass der Krieg – wie ein Gewitter – die bisherigen gesellschaftlichen Konventionen hinwegdonnern und -regnen würde und dass sich auf dem dann blitzblanken Boden ihre Träume verwirklichen ließen.¹

Träume einer Künstlergeneration

Diese Träume teilten die Künstler mit vielen anderen. Es war die Zeit der Avantgarden.² Die Nachwuchskünstler vor dem Ersten Weltkrieg wollten nicht bewahren,

keine Traditionen weiterführen, sondern suchten den Bruch, das Neue. Ob im Verbund mit Kollegen oder als Einzelkämpfer: Die Künstler schwammen sich frei von ihren Lehrern, um neue Ufer zu erobern. Die einen hatten dabei gesellschaftliche Veränderungen vor Augen, die anderen persönliche, manche vor allem eine neue Kunst.

Es gab viele Foren, in denen sie sich austauschten und gegenseitig inspirierten: Kunsthochschulen und der Dialog mit ihren Professoren, Ausstellungen, Galerien, Zeitschriften und zahlreiche Künstlervereinigungen sorgten für ein internationales Netzwerk.³ Ein kleiner Ausschnitt hieraus, nämlich die Künstlervereinigungen, an denen Berneis, Fuglsang, Henseler, Morgner, Nölken, Soltau, Stenner und Weisgerber Teil hatten, wird im Folgenden skizziert. Er bietet einen Einblick in die Ideen und Ideale der Kunstszene vor dem Ersten Weltkrieg.

»Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.«⁴

So lautete das Programm der Künstlergemeinschaft »Brücke«, die von 1905 bis 1913 bestand. Es war von Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff⁵ als eine Kampfansage an die ältere Generation gedacht, an die Generation ihrer Lehrer. Mit ihrer Kunst wollten sie gesellschaftliche Tabus brechen, indem sie das Tabuisierte malten – ein häufiges Bildthema ist die Erotik. Mit dem Verstoß gegen gesellschaftliche Regeln war ein Verstoß gegen künstlerische Regeln verbunden: Mit Absicht ignorierten sie die Grundsätze zur Komposition »schöner Bilder« und arbeiteten stattdessen mit farblichen und formalen Dissonanzen. Gegen die alte Welt setzten die Künstler ihren Traum von einem Leben in Harmonie mit den eigenen Gefühlen und mit der Natur. Protest und Traum verband sich in einem ihrer Lieblingsmotive: nackte Menschen in der Natur.

Von 1908 bis 1912 gehörte Franz Nölken der »Brücke« an. Nölken teilte den Traum von Harmonie, aber er wollte diese Harmonie auch auf der Leinwand erreichen. Ihm ging es nicht um Protest und auch nicht um die Verbildlichung der eigenen Emotionen. Und so wurde der Kontakt zur »Brücke« nie intensiv, und nach vier Jahren zog sich der junge Hamburger aus der Künstlergruppe zurück.

Er fand eine andere Gemeinschaft, die ihm näher war: die »Académie Matisse«. Henri Matisse hatte auf Drängen einiger seiner Bewunderer und mit der Unterstützung seines Schülers Hans Purrmann eine Privatschule gegründet. Dort vermittelte er nicht nur das klassische Handwerkszeug, sondern auch seine neuen Ideen zur Farb- und Formkomposition.⁶ Anders als die Impressionisten arbeitete er mit zunehmend großen, zusammenhängenden und weitgehend monochromen Farbflächen, anstatt kontrastierende kleine Farbtupfer nebeneinander zu setzen. Wie den »Brücke«-Künst-

lern war ihm die Bildwirkung wichtiger als die naturalistische Wiedergabe seiner Motive. Wenn es der Aussagekraft des Gemäldes diene, so übersteigerte und verfremdete auch er die Farben und Formen. Aber Matisse – und Nölken folgte ihm darin – wollte dennoch ein harmonisches Ergebnis erreichen, ein »schönes Bild«. Berühmt wurde sein Zitat:

»Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Sujets, die für jeden geistig Arbeitenden, für den Künstler, ein Linderungsmittel ist, ein geistiges Beruhigungsmittel, etwas Ähnliches wie ein guter Lehnstuhl, der ihm von seiner physischen Ermattung Erholung gewährt.«⁷

Hier, in dieser Welt, bei den französischen Fauves, mit Mitschülern wie Purrmann, Rudolf Levy, Oskar Moll und seinen mitgereisten Hamburger Freunden Friedrich Ahlers-Hestermann und Walter Alfred Rosam fühlte sich Franz Nölken künstlerisch zu Hause.

Enge Kontakte nach Frankreich pflegten auch Franz Marc und Wassily Kandinsky. Sie luden 1912 Künstler wie Robert Delaunay, George Braque und Pablo Picasso zur Teilnahme am Almanach »Der Blaue Reiter« ein. Außerdem baten sie weitere Künstler um deren Mitwirkung: Gabriele Münter, August Macke, Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky, Alfred Kubin und Paul Klee, die »Brücke«-Künstler, Kasimir Malewitsch, Wilhelm Morgner und viele weitere.

Marc und Kandinsky formten mit dem »Blauen Reiter« keine feste Gruppe, sondern organisierten mit Publikationen und Ausstellungen einen lockeren Verbund gleichgesinnter Künstler. Auch sie verband ein Protest, nämlich gegen diejenigen Künstler in der »Neuen Künstlervereinigung München«, die die immer abstrakter werdende Malerei von Kandinsky ablehnten. Gemeinsam waren sie daher 1911 aus der Vereinigung ausgetreten, um fortan ihre eigenen Projekte zu realisieren. Während dieses Streits lief interessanterweise noch eine von Adolf Erbslöh und Georg Tappert organisierte Ausstellung mit Künstlern der »Neuen Künstlervereinigung München«, der »Berliner Secession« und der »Brücke«. Erbslöh hatte damals den Vorsitz in München inne und sein Studienfreund Tappert, der Mentor Wilhelm Morgners, den in Berlin.

Die Künstler des »Blauen Reiters« teilten die Idee von eigenständigen Bildwelten, von der Existenz verschiedener Wirklichkeitssphären, die in der Kunst zusammengeführt werden könnten. Das künstlerische Ergebnis sah aber bei jedem anders aus. Der Almanach »Der Blaue Reiter« war nach dem Prinzip der Collage konzipiert, indem Werke aus verschiedenen Kulturgattungen, Epochen und Kulturkreisen nebeneinander gestellt wurden. So sollten die »feinen Verbindungsfäden« zwischen der zeitgenössischen Kunst in Frankreich, Deutschland und Russland einerseits und »der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst, besonders mit der modernen musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühnenideen unserer Zeit« andererseits

aufgezeigt werden, wie Franz Marc ausführte.⁸ August Macke erklärte: »Die Sprache der Formen verstehen heißt: dem Geheimnis näher sein, leben.«⁹ Es ging darum, »unter der harten Schale des Konventionellen« die »ursprünglichen Äußerungen der Kunst und des Lebens« wieder zu entdecken und zu verstehen.¹⁰ Diese Erkenntnis befähigte den Künstler, Kunstwerke zu schaffen, die eine gesellschaftliche Umwälzung bewirken: »Der innere Inhalt des Werkes kann entweder einem oder dem anderen von zwei Vorgängen angehören [...]: Diese zwei Vorgänge sind: 1. Das Zersetzen des seelenlos materiellen Lebens des 19. Jahrhunderts, d. h. das Fallen der für einzig fest gehaltenen Stützen des Materiellen und Sichauflösen der einzelnen Teile. 2. Das Aufbauen des seelisch-geistigen Lebens des 20. Jahrhunderts, welches wir miterleben und welches sich schon jetzt in starken, ausdrucksvollen und bestimmten Formen manifestiert und verkörpert. Diese zwei Vorgänge sind die zwei Seiten der heutigen Bewegung,«¹¹ so Kandinsky 1912.

In dieser Gedankenwelt fand Wilhelm Morgner wichtige Punkte seines Selbstverständnisses wieder. Auch er ging von einer Erlebniswirklichkeit aus, die von einer Fassade gesellschaftlicher (verhasster)¹² Konventionen überdeckt sei. In diese Welt, die er religiös aufgeladen als die des »unendlichen Geistes«¹³ bezeichnete, wollte er mit seiner Kunst vordringen. Und auch er sah den Weg dahin in einer zunehmenden Abstraktion vom Sichtbaren. Aber anders als Kandinsky und Marc ging es Morgner weniger um die Gesellschaft seines Landes oder gar um ganz Europa¹⁴, sondern primär um sich selbst, um die individuelle Verschmelzung seines Ichs mit dem »Großen Geist«¹⁵.

Der Almanach »Der Blaue Reiter« traf auch die Ideenwelt von Hermann Stenner. Sein Gemälde »Auferstehung« (1914) greift den instabilen Bildaufbau und die züngelnden Umrisslinien auf, die sowohl das Gemälde »Heiliger Johannes« (1605) von El Greco als auch das Bild »Eiffelturm« (1910/11) von Robert Delaunay prägen. Diese Parallelen zwischen einem Werk aus dem Manierismus und einem aus dem Kubismus hatte bereits der Almanach durch deren Gegenüberstellung aufgezeigt und sehr wahrscheinlich Stenner inspiriert. Der junge Künstler kam aus der Schule von Adolf Hölzel und gehörte dem sogenannten Hölzel-Kreis an. Seit 1906 lehrte Hölzel an der Stuttgarter Akademie und hatte um sich einen Kreis von begabten Schülern geschart, zu dem neben Stenner auch Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Johannes Itten, Ida Kerkovius und Otto Meyer-Amden gehörten. Gemeinsam mit seinen Kommilitonen beschäftigte er sich vor allem mit der Bildform: mit der Komposition aus Farben und Linien. Intensiv arbeitete Stenner mit Oskar Schlemmer und Willi Baumeister zusammen, mit denen er eine Wandgestaltung für die Haupthalle der großen Werkbund-Ausstellung in Köln 1914 schuf. Im Vordergrund stand für alle drei, angeleitet von Hölzel, eine gemeinschaftliche Farbstrategie. Die Motive waren dagegen zweitrangig. In dieser Fokussierung auf die formalen Bildmittel waren sich der Hölzel-Kreis und die »Académie Matisse« nahe. Doch Stenner hatte schon 1911 ein anderes Ziel für sich formuliert als die Wissenschaft des Bildaufbaus: »Das Ideal, das mir als mein Ziel vorschwebt, ist das Psychologische in der Natur, sei es Mensch, Tier oder Landschaft, durch Farben

und Linien auszudrücken.«¹⁶ Sein Streben »nach dem ganz grossen Etwas in der Kunst«¹⁷, wie er 1912 notierte, der Gedanke, möglicherweise dadurch »wahnsinnig«¹⁸ zu werden, die Verwendung von musikalischen Metaphern und deren visuelle Umsetzung mittels einer rhythmischen Formensprache¹⁹ verbanden Hermann Stenners Ideenwelt mit denen der Künstler des »Blauen Reiters« und Wilhelm Morgners.

Hans Fuglsang gehörte keinem wirkungsvollen Künstlerkreis an. Er stammte aus dem deutsch-dänischen Grenzgebiet, hatte in München bei Hugo von Habermann studiert und lebte kurz vor Ausbruch des Krieges in Dresden. Und doch suchte er in seinen Bildern nach ähnlichen Antworten wie Franz Nölken und Hermann Stenner. Wie die beiden beschäftigte er sich intensiv mit der formalen Gestaltung seiner Werke, besonders mit dem Bildaufbau. Diese Formalia waren ihm das Handwerkszeug, um seine Gegenwart zu erfassen. Er suchte nach Bildformeln und -formen für Themen wie Trauer, Glauben und Verehrung.

Ähnliche Gedanken wie im »Blauen Reiter« kamen auch bei den »Rheinischen Expressionisten« zum Ausdruck. Zu dieser Ausstellungsgemeinschaft gehörte neben Heinrich Campendonk, Max Ernst, Carlo Mense, William Straube, Hans Thuar und anderen auch Franz Seraph Henseler. Mit dem »Blauen Reiter« gab es, besonders einflussreich durch August Macke, dem Initiator der »Rheinischen Expressionisten«, personelle Überschneidungen. August Macke wollte mit dem gemeinschaftlichen Auftreten avantgardistischer Künstler seines Umfeldes das Rheinland als weiteres Zentrum moderner Kunst, neben Berlin und München, aufbauen. Und mit der Teilnahme an der berühmten Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912, der legendären »Ausstellung Rheinischer Expressionisten« in der Galerie von Friedrich Cohen in Bonn im Sommer 1913 und mit dem Auftritt im »Ersten Deutschen Herbstsalon« in Berlin im gleichen Jahr sicherte er den »Rheinischen Expressionisten« tatsächlich einen eigenen Platz in der Kunstgeschichte. Jeder der Künstler hatte seine spezifischen Inspirationen im Gepäck, die während des Sommers 1913 in Bonn in der Villa von Plüskow, dem Treffpunkt der »Rheinischen Expressionisten«, diskutiert wurden und die Werke aller befruchteten. El Grecos Manierismus, der Kubismus, der Futurismus, der Orphismus von Robert Delaunay, die Ideen vom Monte Verità (Lebensreform, Pazifismus, Anarchismus, Theosophie, Anthroposophie u. v. m.), die Lehren von Henri Matisse und Spirituelles im christlichen und im überkonfessionellen Sinne sind Elemente, die das Werk der »Rheinischen Expressionisten« und das von Franz Seraph Henseler beeinflussten.

Parallel gründete sich 1913 die »Neue Münchner Secession«, deren Vorsitz Albert Weisgerber übernahm. Hier hatten sich verschiedene avantgardistische, zumeist expressionistische Künstler zusammengefunden, um sich ein größeres Forum zu schaffen als es den diversen kleineren Gruppierungen der Stadt möglich war. Die »Neue Münchner Secession« war gewissermaßen die Nachfolgeorganisation der »Neuen Künstlervereinigung München«, aus der die Künstler des »Blauen Reiters« 1911 protestierend ausgetreten waren. 1912 hatte die »Neue Künstlervereinigung München« nach

einem weiteren internen Streit die Arbeit eingestellt und wesentliche Mitglieder, wie Adolf Erbslöh, Alexej von Jawlensky und Paul Klee, gründeten daraufhin die »Neue Müncher Secession«. Hier trafen in leicht veränderter Konstellation die Gleichgesinnten erneut zusammen. So bestand etwa durch die enge Freundschaft zwischen Albert Weisgerber und Hans Purrmann von der »Académie Matisse« eine starke Verbindung nach Paris, die die Künstler ebenfalls inspirierte. Es mischten sich in dieser Gruppierung Ideen, die mit denen des »Blauen Reiters« und denen der Fauvisten um Henri Matisse gleichermaßen verbunden waren.

Zwischen München und Berlin bewegte sich in diesen Jahren Otto Soltau, der sich aber weder hier noch dort einer Künstlergruppe anschloss. Trotz fehlender direkter Berührungspunkte mit den Avantgarde-Künstlern hatte der junge Maler eine ähnliche Gedankenwelt entwickelt. Auch er ging von der Existenz einer hinter der äußeren Erscheinung liegenden Wirklichkeit aus, die er als Künstler erspüren und künstlerisch fassen könne und deren Werkzeug er sei.²⁰ Die durch die Lektüre der Schriften von Friedrich Nietzsche in alle Künstlerköpfe eingedrungene Idee einer geistigen Aristokratie wirkte auch bei ihm. Wie nah diese allerdings völkischem Gedankengut kommen konnte und wie eng sie mit der damals überaus populären Nordlandbegeisterung verbunden war, zeigt (neben vielen anderen Beispielen) das Œuvre Soltaus. Sein Umfeld war völkisch gesinnt, er selbst liebte die nordischen Sagen und glaubte, dass sich seine Kunst erst »am nordischen Meer« mit »ganzer Kraft«²¹ entfalten könne. Künstlerisch führte ihn diese Gedankenwelt zu monumentalen Figurenbildern, in denen er mit einer symbolistischen Sprache die »Urnatur«²² zu verbildlichen suchte.

Ebenfalls im Gegenständlichen, wenn auch mit teilweise kubistischen Elementen, fand Benno Berneis seinen künstlerischen Ausdruck. Er wurde 1914 gemeinsam mit 14 weiteren Künstlern zum Vorstand der neugegründeten »Freien Secession« in Berlin bestimmt. Unter der Führung von Max Liebermann hatten sich 39 ehemalige Mitglieder der »Berliner Secession« und weitere Mitstreiter zu dieser neuen Gruppierung zusammen gefunden. An ihrer ersten Ausstellung nahmen Künstler der inzwischen aufgelösten »Brücke« teil. Der engste Freund von Franz Nölken, Friedrich Ahlers-Hestermann, zeigte ebenfalls seine Arbeiten, genau wie der Initiator und Verwalter der »Académie Matisse«, Hans Purrmann. Aus dem Kreis des »Blauen Reiters« war August Macke vertreten, der zugleich der Kopf der »Rheinischen Expressionisten« war. Albert Weisgerber aus München war auch dabei.²³ Hier traf sich also im Frühling 1914 noch einmal eine ganze Reihe Künstler der Avantgarde, deren Ideen sich über die vielen Foren gegenseitig inspirierten.

Zahlreiche weitere Verbindungen durch gemeinsame Lehrer, Galeristen, Ausstellungen und Publikationen ließen sich aufzeigen – von der Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln bis zum Wirken des einflussreichen Kunsthändlers und Herausgebers der Zeitschrift »Der Sturm« Herwarth Walden in Berlin. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg fanden die Avantgarde-Künstler immer wieder neu zusammen und entwickelten so verschiedene, aber in vielen Punkten verwandte Träume. Die hier vorge-

stellten Künstler verband ebenso wie die Künstlergruppen, denen sie angehörten, eine Aufbruchsstimmung. Sie sahen sich als Protagonisten gesellschaftlicher und künstlerischer Neuanfänge. Wenn das Alte erst zerstört wäre, dann ließen sich die Träume verwirklichen – so hofften viele von ihnen.

Die Zeugnisse ihrer Träume, ihre Kunstwerke stehen hier im Fokus. Alle acht Künstler waren Teil der Avantgarde, sind aber heute im öffentlichen Bewusstsein längst nicht mehr so präsent, wie es ihr Œuvre verdient. Berneis, Fuglsang, Henseler, Morgner, Nölken, Soltau, Stenner und Weisgerber haben ein unvollendetes, jäh abgebrochenes Werk hinterlassen. Eine nachträgliche Verarbeitung der Kriegserfahrungen, eine neue Sicht auf ihre Träume von damals war ihnen nicht möglich. Es blieb beim Aufbruch. Anhand ihres Œuvres können virulente Ideenwelten vor dem Ersten Weltkrieg exemplarisch beleuchtet werden. Bewusst sind die Texte, die die Bilder der Künstler begleiten, unterschiedlich gewichtet: in einigen spricht der Künstler selbst mehr, in anderen ertönt die Stimme zeitgenössischer Rezensenten. Mal wird der Lebenslauf, mal die Kunst ausführlicher erläutert. So kommen viele Facetten der Träume dieser Generation zu Wort.

Verglühte Träume

Benno Berneis wurde als Feldflieger im Alter von 33 Jahren abgeschossen. Hans Fuglsang fiel als 28-Jähriger an der Westfront. Franz Seraph Henseler starb nach seinem Kriegseinsatz unter ungeklärten Umständen mit 34 Jahren im Lazarett. Mit 26 Jahren fiel Wilhelm Morgner. Franz Nölken folgte ihm mit 34 Jahren – wenige Tage vor Kriegsende. Otto Soltau erlag mit 30 Jahren seinen schweren Kriegsverletzungen an der Ostfront. Mit 23 Jahren fiel Hermann Stenner, ebenfalls an der Ostfront. Albert Weisgerber starb an der Westfront – knapp drei Wochen nach seinem 37. Geburtstag.

Ihre Träume verglühten.

Adolf Hölzel notierte:

»Die Lücken dieser jungen Leute werden sich schwer füllen lassen und ich leide sehr darunter; denn sie wären notwendig gewesen für die Zukunft.«²⁴