



Blatt 12



*JUNGE KUNST*

BAND 23

---

M A X U N O L D

VON

WILHELM HAUSENSTEIN

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS,  
EINER FARBIGEN TAFEL UND 32 ABBILDUNGEN

---

LEIPZIG, 1921

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN



## JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

- Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
- Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
- Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
- Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
- Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
- Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
- Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
- Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
- Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
- Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
- Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
- Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
- Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
- Bd. 14. Leopold Zahn: Josef Eberz.
- Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
- Bd. 16. Wilhelm Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.
- Bd. 17. Georg Biermann: Heinrich Campendonk.
- Bd. 18. Alfred Kuhn: Emy Roeder.
- Bd. 19. Heinz Braune: Oskar Moll.
- Bd. 20. Oskar Maria Graf: Maria Uhden.
- Bd. 21. Willi Wolfradt: George Grosz.
- Bd. 22. H. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
- Bd. 23. Wilhelm Hausenstein: Max Unold.
- Bd. 24. Joachim Kirchner: Erich Waske.

*In Vorbereitung befinden sich u. a.:*

*Cezanne, Rousseau, Macke, Nauen, van Gogh u. a. mehr*

---

Alle Rechte sind vorbehalten / Einband nach einem Entwurf von  
Bernhard Hoetger / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig





2  
Straße mit zwei Mädchen

1919







---

Mit dem Ausladenden in der Kunst dieser Zeit hat seine Malerei und Zeichnung nichts zu tun. Nach dieser Richtung kann seine Zugehörigkeit zu unseren Tagen nicht gesucht werden. Das Wesentliche wäre so auch nicht berührt. Denn das Ausschweifende der jüngeren Geschlechter ist das letzte Geheimnis ihres Treibens nicht. Es ist nur Anzeichen. Von was? Ach — daß sie es wüßten! Daß wir es wüßten! Alle Bemühungen, unserer Geheimnisse, Gewalten, Verhängnisse bewußt zu werden, kreisen noch immer um den bloßen Versuch, ein Zentrum zu finden; eine neue Mitte des Lebens und aller, aller seiner Bewegung. In Stunden denkt man von Tagen und Nächten dieser Epoche gering genug. In anderen denkt man hoch von ihren Abenden und Morgen. Aber wie man auch denke — Gefühl einer maßlosen Anspannung behauptet sich immer wieder als das Letzte. Einer Spannung, die von der Frivolität bis zur Verzweiflung, von blutigem Nachdruck bis zur Weglosigkeit flacher Exzesse trägt. Dem menschlichen Auge weist solche Not überall ihre Symptome: ob sie nun Brandmale und Wunden sind oder Schläge ins Luftige, Leere, die keine Spur hinter sich lassen.

Nimmt man endlich das Wesentliche dieser Zeit zusammen, so wird das Bild einer schier chiliastischen Verlorenheit und auch Bereitschaft sichtbar. Ihre Widmung gilt „dem unbekanntem Gott“. Vor tausend Jahren war die europäische Gesellschaft auf den Untergang der Erde gefaßt. Otto der Dritte stieg — so hat ihn Rethel gemalt — ins Grab Karls des Großen: ein junger Mann, halb rückschauend, halb nach



dem Künftigen begierig, ungewiß und überaus nervös; nicht bloß fin de siecle, sondern Ende eines Jahrtausends. Was für eines Jahrtausends! Und wir: Ende zweier Jahrtausende — welcher Jahrtausende! Eine ursprüngliche und einfache Gewißheit wird begehrt. Ein Ja oder ein Nein. Eine schützende Einfalt gegen den fürchterlichsten Komplex von Überlieferungen, der je ein Zeitalter dieses Planeten im Wachen und Träumen als Alp beschwerte. Dies ist der Augenblick. Er ist der dauernde Vorabend. Wann fängt der neue Sonntag an?

Vor solcher einzigen Erwartung wird alles Gegenwärtige ähnlich. Was dieser Maler tut, ist eine Minute unserer Uhr. Daß er die Empfindung für dies Zeitalter generöser stimmt als mancher andere, zeugt von Anfang an für ihn. Daß er die Not des Moments in abseitiger Stille zusammenpreßt, wo andere, Bedeutendere und Schwächere, in exzentrischen Kurven erbittert bald, bald leichtfertig, hier leidend, dort angreifend, dort grimassierend ausfahren: dies ist die besondere Wendung seines Temperaments, seiner Herkunft, seines Zustands, seiner näheren Welt.

Er ist ein ins innerste Gewebe echter Süddeutscher. Ein Schwabe dazu; also einer vom eigensinnigsten Wachstum, das in deutschen Rebärten vorkommt, und — Gott sei Dank — noch einer mit provinziellem und kleinbürgerlichem Einschub. Dem Spitalverwalter Unold zu Memmingen wurde am 1. Oktober 1885 ein Sohn geboren. Die Jugend wurde vom Memminger Mond beschienen, der im Schwäbischen sprichwörtlich ist: denn er ist der schönste und aller anderen Welt von dort nur geliehen. Bornierte Vorstellung schier von spukhafter Gotik. Die Stadt — o wie ist sie schön! Schwäbische Reichsstadt, in deren örtlicher Selbstgefälligkeit vor dem doch ein Hauch von weiter Welt angesiedelt wurde; in der sicherlich einmal auch feingeistige Humanisten ein subtiles Wesen getrieben haben; in der ein am großen Handel beteiligtes Bürgertum breit durch gieblige Straßen und weite Räume schritt; wo um Papst und Luther gestritten wurde; wo



noch das Rokoko ein köstliches Rathaus von großartigen Maßen aufgestellt hat. In einem Rahmen, der längst zu groß geworden ist, staut sich nun seit hundert Jahren Ereignislosigkeit, an deren Rand ein Bahnhof steht. Ein Bahnhof: Banalität, die von einer Schönheit erlöst, welcher die Unmittelbarkeit der Beziehungen verloren ging; Banalität, die aus dem Wust des Modernen in die Eremitage des Unzeitgemäßen und beinahe Universellen zurückleitet; Kreuzweg der Zeitalter, der Schmerz und Wonne bereitet und endlich eine melancholische Atmosphäre der Verbanntheit überallhin zum Gastgeschenk mitgibt. Nahe ist Mindelheim und Ulm; nahe die unvergleichliche barocke Herrlichkeit von Ottobeuren — größte Welt, ja delirierender Himmel in der dichtesten Provinz. Südwärts ist das beschneite Gebirge und der mostreiche, auch weinige Bodensee; auf der anderen Seite Augsburg, die Majestät; fast abseits München. Dann ist die Welt einstweilen zu Ende.

Was wird der Sohn eines gemeindlichen Beamten werden, der sein Leben vor dem Hintergrund reichsstädtischer und kirchlicher Epochen in gleichmäßiger Arbeit hinbringt? Ein Beamter zwischen alten grauen, gelben, auch rosaroten Mauern und alten grünen Gärten; ein höherer Lehrer oder ein Theolog. Schleichende, dennoch gute, sehr gute Jahre im heimatlichen Progymnasium und im Gymnasium zu Augsburg, wo — immerhin eine aufregende Perspektive — auch der dritte Napoleon erzogen worden ist. 1905 die Münchner Universität; Studiosus der klassischen Philologie. Er liebt die Lateiner und die Griechen und die alte Literatur der Deutschen, der Franzosen. Das Antiquarische ist stark in ihm, doch eben lebendig, voll von Bezug auf das eigene Dasein, fast Norm des Lebens; ein verlässiger Rückhalt. Hier wächst ein Humanist, ein Wiederkehrender von der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts zum sechzehnten. Von dem Absolutum aus, das Humanismus heißt, geht der überzeugte, doch als Sohn der Universität faule Philologe an das Malen



und Zeichnen. Die liebende Intimität des Philologen überträgt sich auf das Handwerk und Geistwerk des Künstlers. Grundlagen erlernt er, vom leidenschaftlichen Dilettieren zum Beruf übergreifend, in der Schule des Malers Heymann. Nach zwei Jahren — 1908 — schreitet er durch das Tor der Akademie; nicht ungläubig, aber auch nicht ohne Vorbehalt und schon gewitzigt, denn er ist nicht lange vorher eine Woche in Paris gewesen. Er findet an der Akademie den besten Lehrer, den sie, die freilich Verblühte, ihm geben kann: Habermann. Die engere Geschichte des Malers Unold beginnt.

Die münchenerische Herkunft seiner Malerei ist unverkennbar. Der Ursprung verrät sich in dem pflegsam Malerischen, durch das gerade die Anfänge ausgezeichnet sind. Der Humus dieser Art des Anschauens und der Ausführung ist die Tradition der schönen Münchner Ateliermalerei; jene oft berufene Überlieferung, die in den fünfziger und sechziger Jahren begründet, in den siebziger Jahren durch Leibl und Trübner zur Vollendung getrieben, in den Schulen der Piloty und Diez gehütet, eingeebnet und weitergegeben worden ist. Das gleichsam Humaniore dieser malerischen Kultur besticht den jungen Adepten. Es muß ihn bestechen — ihn, der da ist, wie er ist. Zu diesem malerischen Element kommt das andere, dem Münchner Wesen nicht minder eigentümliche: Sinn für eine ateliermäßige Regie gegenüber dem Motiv. Ein Bild, das allerdings der Schulzeit nicht mehr angehört, das 1911 entstandene der Vorstadtkomiker, deutet an, was hier gemeint wird. Sollte man bei diesem Bild von Atelier nicht sprechen, so bleibt darin doch die rechte und bewußte Geste des Münchner Malers von alter Schule fühlbar; ein zugleich übermütiges, fast karnevalistisches und doch ernstlich auf Wesentlichkeit gestimmtes Zurechtsetzen der Erscheinung ins Bild. Auf dieser Seite stehn auch frühe Stilleben (etwa der Stuhl mit dem Malkasten). Kunst ist hier die souveräne und auch inbrünstig beflissene Freude



des Münchner Malers darüber, daß er, auch er ein Maler in München ist und daß vor ihm so viele waren, die dasselbe gewesen sind; daß neben ihm so viele bleiben, die dasselbe tun. Die Einstellung ist — mit einem Schlagwort bezeichnet — ungebrochen ästhetisch; ein gutes Kapitel jenes oft fatalen, dennoch oft wesenhaften und produktiven Renaissancegeistes, der das Malen und Gebaren auch der bedeutamen Münchner Maler zwischen Jahrhundertmitte und Sezession — selbst den Künstlergeist Trübners und des frühen Leibl — beflügelt hat. Die Einstellung, bei der Nachrenaissance der Spezialisten (namentlich Lenbachs) buchstäblich, wird bei anderen freier; ihre Renaissance ist die heidnische Freude am beau morceau de peinture und an der einigermaßen artistisch zugespitzten Zweckgebärde der Gegenstände. Die Naivität dieser Einstellung hat noch den Anfang des Jahrhunderts in Bann und Gewalt. Noch ersättigt sich die Malerei an sich selbst, an ihren Pasten, an ihrer Üppigkeit und Schöne, der Maler an der Weiblichkeit des Malerischen. Der Maler fühlt sich mit einem seitdem abgeschwächten oder verlorenen Gewerbsstolz als blanker Maler und sucht noch kein *au delà*. Leben, das dieser Malerei entspricht, vollzieht sich in pokulierenden Cenakeln, improvisierten Komödien, Faschingsfesten, allerlei witzigen, mitunter äußerst gelungenen und dann auch heute, unter sehr anderen Verhältnissen, unvergessenen Allotria. Dies alles freilich nie ohne die Voraussetzung eines angestregten Arbeitens, dessen Bewegungen, mögen die Gelenke von Hemmungen auch noch leidlich frei bleiben, zuweilen schon in die Schatten der Zweifel, der Verstimmung, auch der gesteigerten Verpflichtung hineinreichen.

Daß der Schüler den Gepflogenheiten des Meisters entgegenarbeitet, daß er von Anbeginn auf eine tonige Primamalerei erpicht ist, während der Lehrer altmeisterlich eins aufs andere setzt, eins ins andere treibt, dies ist an der werdenden Scheidung der Generationen und Zeiten das Wenigste.



Die Schwierigkeit liegt hier: daß gefühlt wird, es komme wohl auf eine andere Form überhaupt — und wahrscheinlich auf einen anderen Inhalt des Daseins an. Der junge Maler versäumt das akademische Atelier. Die akademische Kategorie scheint ausgeschöpft. Er malt zu Hause Bildnisse und Stilleben: begierig nach Unmittelbarkeit. Wo sind unsere Dinge? Wo unsere Inhalte? Bildnis, Stilleben, Landschaft — wohl. Aber es scheint auch auf etwas mehr anzukommen; auf etwas, das dichter, körperlich und geistig massiver wäre als etwa das Jahr 1910 oder 1911; das stärkere Substanz besäße; stärkere Bedeutung ausspräche. Der Maler, vom philologischen Kenner und Liebhaber unterbaut, kommt an Rabelais, illustriert den Gargantua. Nicht ohne Kunstgewerblichkeit im Holzschnitt — dies ist nun einmal die Fatalität des Moments; aber dahinter rührt sich der Anspruch auf einen geistigeren Standpunkt des Künstlers. Das glühende Jahr 1911 bringt eine Reise in die Gegend von Bordeaux. Eigentümlich genug, daß diesem Menschen die französische Provinz näher ist als die Hauptstadt. 1912 wird die Fahrt in die Sonne und in die Trauben wiederholt: sie führt den Maler nach Saint Gilles in der Provence. Sein Sommer 1913 geht in den Spuren des Tartarin: der Maler sitzt und streunt in der Gegend von Tarascon. Zwischen diesen hohen und hellen Fermaten liegen, fast beiläufig, im Verhältnis dunkler, die ersten Erfolge in der Heimat: erstes Ausstellen in der Sezession 1912; Buchillustrationen zu Candid, zum Schelmuffsky, zu alten deutschen Schwänken. Die gotische Neigung des Kernschwaben zum Grotesken, zum Chimärischen wird von der heißen Sonne des französischen Südens und vom süßen Brand des französischen Weins nur ausgekocht. So sind vordem schwäbische Landsknechte auf wärmeren Boden geraten: häßlich, mit Charakter überlastet, voll von burleskem und sentimentalem Trieb des Geistes, hitzigen und schweren Bluts, zähen Fleisches, gefressen von der Sehnsucht, leichter zu sein, begierig nach Tanz und Frauen, tüchtig



im Trunk, aber (da sie eben noch gute, nicht üble Deutsche gewesen sind) im Grunde unabänderlich und im fremden Strahl zwiefach sie selbst, lebendige Verwandte der großköpfigen Unholde an heimischen Kirchen.

Dann geht die Barriere zwischen Deutschland und Frankreich nieder. Der Krieg zerreißt die fahrbaren Wege, fllt Löcher mit Leichen. Der Maler muß in die Kaserne und ins Feld. Ihm, der mit diesen Dingen von sich aus weniger als nichts zu tun hat, werden schauderhaft drei Jahre aus dem Fleisch und Geist geschnitten. Das letzte Jahr erst läßt ihm halbe Ruhe. Er bucht sogar einen Gewinn: die Erkenntnis ostjüdischen Lebens in Galizien. Ihm bleibt die Zeit, einiges zu malen und zu zeichnen. Ostjdische Bilder entstehen, ostjüdische Zeichnungen; Zeichnungen zur „Judenbuche“ der Droste-Hülshoff als das beste der illustrativen Werke. In der Bitternis des Krieges entstehen die Stcke zu Flauberts „Julian“ — reife Arbeit des Holzschneiders Unold, rassige Umdeutung noch des Gotischen ins Moderne, die den mit dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert korrespondierenden Graphiker und Menschen sehr kennzeichnet.

Zwischen der Arbeit des Friedens und den Parerga des Kriegsdienstes liegt aber eine bedeutsame Caesur: fast einer Bekehrung ähnlich eine Reihe von Mosaiken für das Kurhaus in Wiesbaden.

Metanoia, Sinneswandlung, die schon (selbstverständlich) im Motiv sichtbar wird. Der frühe Unold hat die Stoffe des Münchner Malers gemalt: Dinge, deren Hintergrund immerhin das Atelier geblieben ist. Aus den Illustrationen schwingt sich eine Brücke. Sie steigt. Ihr Scheitel sind die Mosaiken. In ihnen wird dargestellt: Fischfang; Ernte. Möglich, daß der Auftrag ein halber Zufall war. Sicher, daß der Künstler für sich mehr daraus gemacht hat als einen Zufall. Auftrag, Technik, Gegenstand, Gesinnung wachsen zu einem Erlebnis zusammen. Das Leben nimmt eine Biegung. Es geht um eine



Ecke. Zu viele Voraussetzungen klammern diesen Mann an ein Weltbild und an eine inwendige Lebensart, die komplizierter sind, als die Positivität etwa einer christlichen Frömmigkeit es wäre. Aber der Weg führt ihn, den Macher der Mosaiken, in eine Gegend, der das Nazarenische benachbart ist. Ein Luftzug weht herüber: weckend nicht, aber beunruhigend — auch helfend. Der Vordergrund der Geschichte ist einfach genug. Ein Maler sucht den Stil aus dem Mittel. Aber damit ist es bei einer in die Tiefe gebauten Natur, bei einer Natur, die erst in ihren Schächten und Stollen gültig wird, wahrlich nicht getan. Die Aufgabe wird entweder abgelehnt — oder aus ihr wird eine neue Situation gefolgert. Dies Zweite geschieht. Daß noch kein dogmatischer Standpunkt gefunden werden kann, ist dem aus der schönen Relativität der Münchner *bella pictura* stammenden Maler Schmerz genug. Daß er eine Aufgabe findet, die ihm die Notwendigkeit einer Orthodoxie klar macht, ist gleichwohl sein Gewinn.

Die Dinge, die fortan geschehen, sind der Roman einer gepeinigten Seele. Dieser Roman ist doppelt bitter, weil er nicht auf der mittelsten Achse des Lebens geht, sondern nur parallel zu ihr; in gleichnishafter Gestalt; nicht als Original, sondern in einer Art von Übersetzung.

Die Ecke ist umschritten. Es geht darum, dem relativen Verhältnis des jungen Malers zur Welt, das leicht produktiver, auch glücklicher sein konnte, weil es hemmungsloser, ahnungsloser war, ein absolutes Verhältnis entgegenzusetzen. In einem Wort: es geht um ein System, um eine Orthodoxie anstatt des Malerischen. Orthodoxie erfüllt sich nur am Metaphysischen. Metaphysisches erfüllt sich nur am Religiösen. Dies alles ist noch einzusehen — ist eingesehen. Aber nun erhebt sich die Schwierigkeit: um das Eingesehene zu realisieren, müßte man aus geläufigen Bedingungen heraustreten. Es wird zugemutet: aus dem Labyrinth übernommener, sogar zum Naturell gehörender psychologischer Voraussetzungen hinauszufinden und in die Klarheit eines ebenmäßigen



Raums von nicht mehr psychologischer, nicht mehr die Nerven berührender, sondern objektiver, also göttlicher Atmosphäre und Struktur hineinzuschreiten. Dies ist die Zumutung, die wenige von uns erfüllen können; zumal da die Erfüllung nicht allein von der Anstrengung des einzelnen, sondern von der Sympathie des Schicksals abhängt. (Die Theologen sagen: von der Gnade.) Unold: sein dogmatisches Bedürfnis vermag es nicht, sich im Religiösen zu realisieren. Abgedrängt, exiliert, unselig realisiert es sich in zähen Kämpfen um eine künstlerische Norm. Zuvörderst versucht er sich — nachdem das nur Malerische erstmals überwunden ist — mit der Schärfe der Kontur. Dann halluziniert ihn der Begriff der Fläche auch mit allen anderen möglichen Versuchungen. Der Kontur, den rhythmisierenden Linien folgt eine Methode des farbigen Aggregats, eine Ordnung der bunten Partikeln. Er denkt ein vollkommenes System der Übersetzung des Räumlichen ins Flächige durch die Farbe aus und arbeitet mit der leidenschaftlichen Unbedingtheit eines Gläubigen nach dieser Theorie. Nach einer Theorie, deren Richtigkeit kaum zu bezweifeln ist — um so weniger, als die hier auf dem Weg persönlichster Bemühung wahrgenommenen Phänomene schon von Lionardo und anderen erörtert sind. Allein was ist eine Theorie von Hell und Dunkel, von Kalt und Warm im Verhältnis zur geistigen Bedeutung eines Bildes? Was besagt sie über den Wert einer künstlerischen Vorstellung? Was über Erfindung und — was über Vollzug? Endlich: was besagt sie gar über die Wendung des Künstlers zum metaphysischen Gesicht der Dinge — eine Wendung, die auch dem Maler und Zeichner Unold seit dem Neubeginn der Arbeit im letzten Jahr des Kriegs wahrhaftig gelungen ist? Soviel wie die Lehre vom goldenen Schnitt oder von der Perspektive über den Wert der Kunst des Dürer oder des Pacher besagt. Jenes Theoretische ist wichtig, weil es das Handwerk reinigt, ihm eine Art von beruhigender Klassizität verleiht. Es ist wichtig,



weil es dem Hang des Humanisten Unold zur Feinheit einer Doktrin entspricht und die Federn seines in der Gesamtstruktur der Persönlichkeit stark betonten Intellekts in Schwingung bringt. Es ist wichtig, weil es Parabel einer Dogmatik ist — einer Dogmatik, deren eigentlichster Bezug höher, viel höher weist als in die Höhe einer noch so vollkommenen und klaren Theorie der Malerei. Ein Malen, das vordem naiv betrieben wurde, zur Reinheit einer Rationalität durchzuläutern und also endlich doch wieder nur beim Malen anzukommen: dies konnte freilich Zweck und Sinn der Wandlung nicht sein.

Oder doch? In einem ganz besonderen Sinne dennoch. ja. Malerei bleibt schließlich Malerei, und solange sie betrieben wird, muß sie mit den Mitteln, nach den Regeln der Malerei betrieben werden. Diese Mittel zu begreifen, diese Regeln auszusprechen, steht dem Maler wohl an. Aber ein guter Geist mag ihm raten, das Andere, Höhere im Unausgesprochenen zu lassen. Dies Höhere nicht zu bereden, ist mehr als der Takt des Künstlers — ist seine Notwendigkeit, sein Verhängnis. Darum: es kann einer von Kalt und Warm, von Hell und Dunkel reden — ihn wird nichts hindern, unter diesen Worten einen Widerschein des heiligen Geistes zu malen, wenn nur die Taube unbeschworen am Fenster vorüberfliegt. Die Bescheidung kehrt sich am Ende der Geschichte zu einem Vorspiel des Glücks. Die Alten haben, die weil sie malten, auch nur vom Malen geredet und das Malen getan; doch ihre Bilder sind mehr geworden, als ein Stück Malerei. Sie haben auch kaum mehr gemalt, als das Sichtbare. Die Welt dieser Frommen ist unsäglich konkret. Es kommt also offenbar auch im Motiv auf nichts anderes an, als darauf, konkret zu sein. Demnach zu malen, was in einer Ecke eben als das Wirkliche unserer Tage da ist: Soldaten, galizische Männer und Mädchen, ein Cenakel von Freunden (ein kleineres nun); ein Liebespaar in Anlagen; Kinder, die spielen; Landschaft, Trams und etwa auch, äußerstens, eine



Gondel, die aus dem Wirklichen nach der Cythere eines ohne Prätension Dichtenden fährt. In diesem Sinn für das Wirkliche und Dingliche ist vollends eine konstante Größe enthalten, die den Schrei des Expressionismus überdauert und ihn heute schon — soll das üble Wort unvermeidlich sein — als die modernere Einstellung überholt hat. Besinnung, die den an Überlieferung reicheren Boden Münchens vor nördlicheren Intransigenzen auszeichnet. Das Geheimnis der Form aber ist dies: daß sie weiter trägt, als sie beansprucht. Sehr einfach und sehr sonderbar: während Form sich mit dem Ding und mit sich selbst, den eigenen Verpflichtungen beschäftigt, hat das Wunder Zeit und Gelegenheit, sich auf ihr niederzulassen. Es kommt, wenn es nicht gerufen wird; kommt und faltet in leise abebbendem Flug die schönen Flügel zusammen; das Innere der Flügel verbehlend. So wäre dieser Maler nun vollendet? Ach nein. Noch sind ihm Welt und Leben nicht ins Lot gekommen. Eine Offenbarung ist ihm nicht gegeben — ihm, dem in der Dämmerung einsam Wandelnden, den gnomische Häupter über kindlich schmalen Leibern und Gliedern in einen rührenden Ringelreihen nehmen. Wäre jene, so hätte auch er vielleicht die Fülle. Vielleicht; denn die Grenzen seiner persönlichsten Kraft sind noch nicht ausgemessen, und auch dies müßte geschehen.

Es ist noch Zeit zu warten. Er könnte von den Schwaben sein, von denen gesagt ist, daß sie nach vier Jahrzehnten erst anfangen.

Jetzt lebt er hin: fleißig wie die Biene, Metrum gebend wie ein Poet, müßig wie der Silen, trüb bis zur Melancholie und schwärmend im Wein — glänzend dann, strahlend im bleichen Gesicht, das immer die Farbe des Kellerbewohners hat, waghalsig auf nächtlichen Dächern und unfehlbar im Tritt wie der schwindelfreie Somnambule; auch wunderbar beredt.

Redet er dann, so erwacht in unseren Reihen Erinnerung



an das Symposion. Gegen den sokratischen Wulst seines Gesichts „ist unser Pfiff dann nichts, denn wie viel einer nur will, so viel trinkt er aus und ist doch nicht leicht beerauscht“. Und wird er nicht „jenen in Werkstätten der Bildhauer aufgestellten Silenen ähnlich, welche die Künstler mit Flöten und Pfeifen zieren, die aber, wenn sie nach beiden Seiten geöffnet sind, inwendig Bildsäulen von Göttern tragen?“ Auch dies: „Ob jemand, wenn er ernsthaft war und sich öffnete, die in ihm befindlichen Götterbilder gesehen hat, weiß ich nicht. Ich aber habe sie gesehen.“

Der Morgen kommt. Die Tür des Reliquiars wird gesperrt. Die Büste wird stumpf. Die Arbeit, das gemalte und gezeichnete Werk wird durch Stunden und Tage der Unscheinbarkeit getragen. Nicht Heide, nicht Christ. Ein Mensch auf der ewigen Kante zwischen Neuzeit und Mittelalter, zwischen Erde und jüngstem Gericht und dermaßen sein Leben zwischen Desperation und Ausgelassenheit verlängernd. So trägt er am Schicksal der Zeit und seine Bilder seufzen dem, der sie hört. Unauffällig, schier anonym, sachlich und dennoch ex voto sind sie da; unwesentlich oft dem lieblos Vorübergehenden; fremd, auch unerfreulich dem Andersgesinnten; voll von Anstand, rührend, wert und gut dem Nachbar ihrer Armut, ihres Gewissens, ihrer geräuschlosen Vollendung und ihrer im Grunde so heißen Hoffnungen.



---

## Selbstbiographisches.

Es freut mich stets, daß ich in einer Kleinstadt aufgewachsen bin, wo wir mit 16 Jahren noch Indianer spielten und Carl May weit über Goethe stellten. Als ich dann nach den schwärmerischen Primanerjahren im klösterlichen Kolleg St. Anna in Augsburg nach München kam, unter Menschen und Bücher und Bilder, da wuchsen mir plötzlich die Zweige breit nach allen Seiten, die Welt baute sich erst so recht um mich auf, und es war eine wahre Seligkeit des Erwachens.

Die Fähigkeiten langsam wachsen zu lassen, bis sie von selbst sich Freiheit schaffen, war von jeher mein Prinzip, nicht aus Überlegung, sondern von Natur. Mit Zähigkeit zu suchen und mich zu mühen, und mich durchzugraben, und mit der letzten Steigerung immer noch zurückzuhalten, liegt mir näher als im Sprunge zuzugreifen und die letzten Möglichkeiten um jeden Preis herauszureißen.

Wie ich anfang, als Maler meinen eigenen Weg zu suchen, da schien es mir wie eine Pflicht, das was ich das Talentierte in mir nannte, auszurotten; freilich geschehen immer andere Dinge mit einem als die, welche man „will“, aber ich glaube, ich bin durch diesen Vorsatz mancher Gefahr entgangen und dem, was not tut, wohl näher gekommen.

Jetzt nachträglich weiß ich, daß ich so von 1912 an gegen die dritte Dimension ankämpfte, gegen die Illusion der Bildtiefe. Geführt vom Holzschnitt kam ich zunächst ins konturiert Flache: das war eine Möglichkeit für Mosaiken, aber — für mich wenigstens — nicht für Bilder. Es war ein gräßlicher Kampf, als ich (ich war damals Unteroffizier und in Galizien) merkte, daß ich in einer Sackgasse war: eines Tages zerfiel mir die Welt als Raum, und es war wie ein Wunder, als sie sich wieder zusammenfügte, Stein nach Stein, durch die Erkenntnis jener Zweidimensionalität, die man flächig nennt (es kommt freilich nicht auf die Form an sich an, aber auf die Möglich-

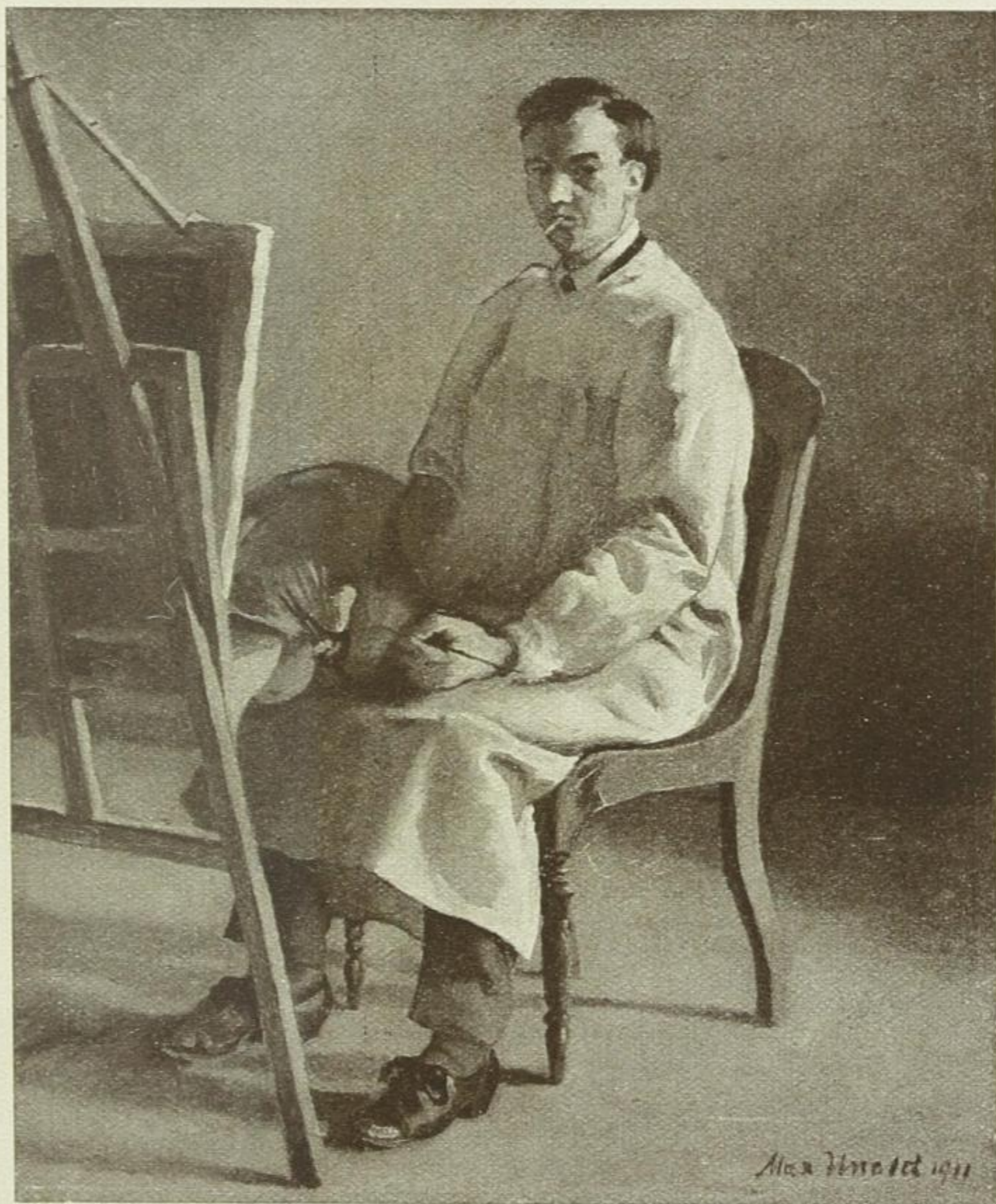


keit, die sie bietet). Es ist mir wiederum nicht leid, daß ich auch dazu so lang brauchte; nochmals habe ich da ein Aufwachen und einen neuen Bau der Welt erlebt.

Ich kann gar nicht anders, aber ich halte es auch für gut, wenn wir die einfachen Dinge der Wirklichkeit und unsere Welt malen. Ein neuer Raum ist da, soll er denn nicht gefüllt werden mit Gestalten und Dingen! Er ist freilich abstrakter und immaterieller als der frühere und reizt wohl leichter dazu, Heilige zu malen oder die Dinge an sich; aber mir rücken immer wieder „die Sachen“ auf den Leib und wollen gemalt sein, Menschen und Kinder und die Straßen, durch die ich gehe, und ich meine, dies sei Aufgabe genug für mich und ich könnte gar nichts Besseres tun, und ich denke an die große Weisheit Candids: il faut cultiver notre jardin.

MAX UNOLD.





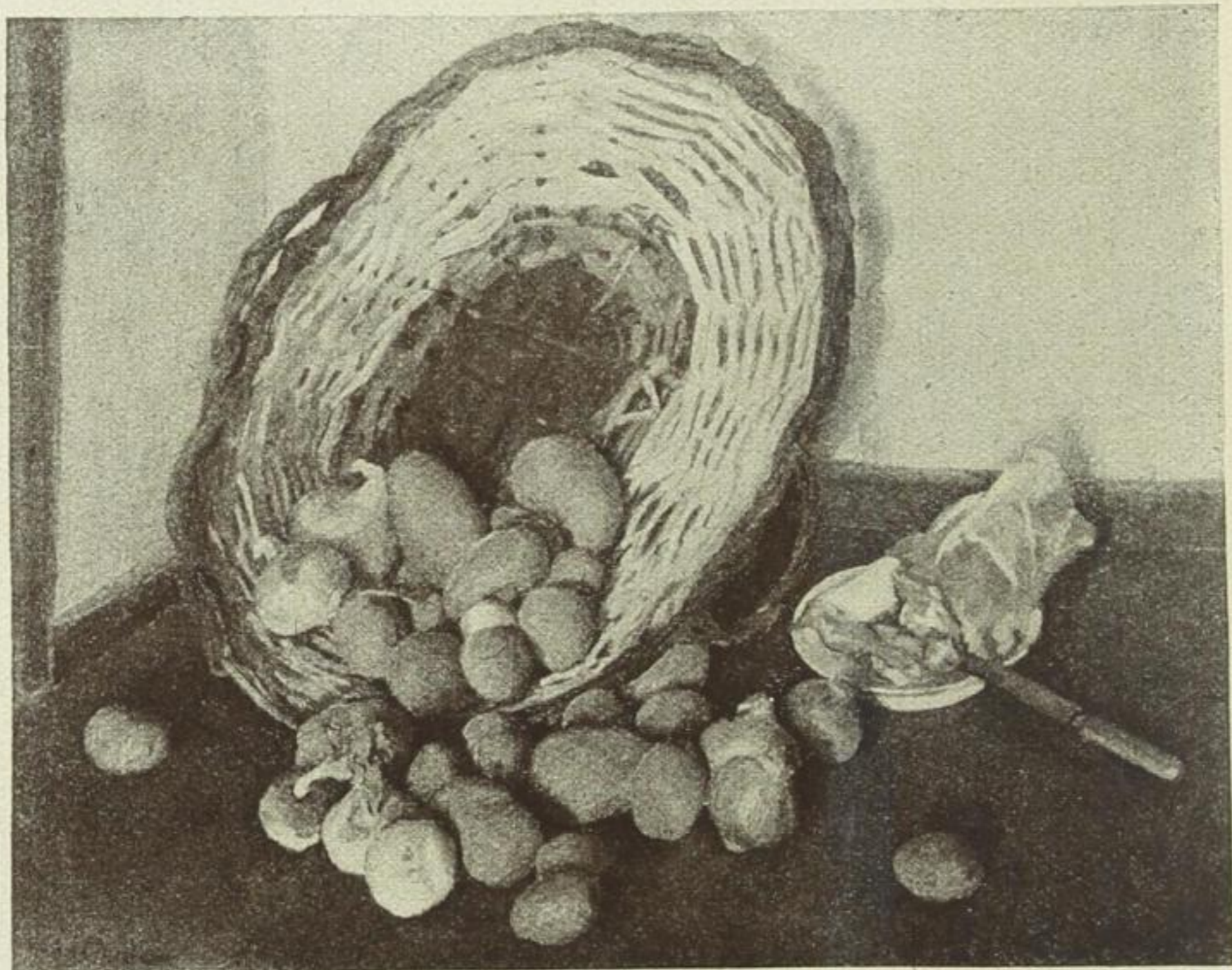
Selbstporträt

1911

Hausenstein: Unold

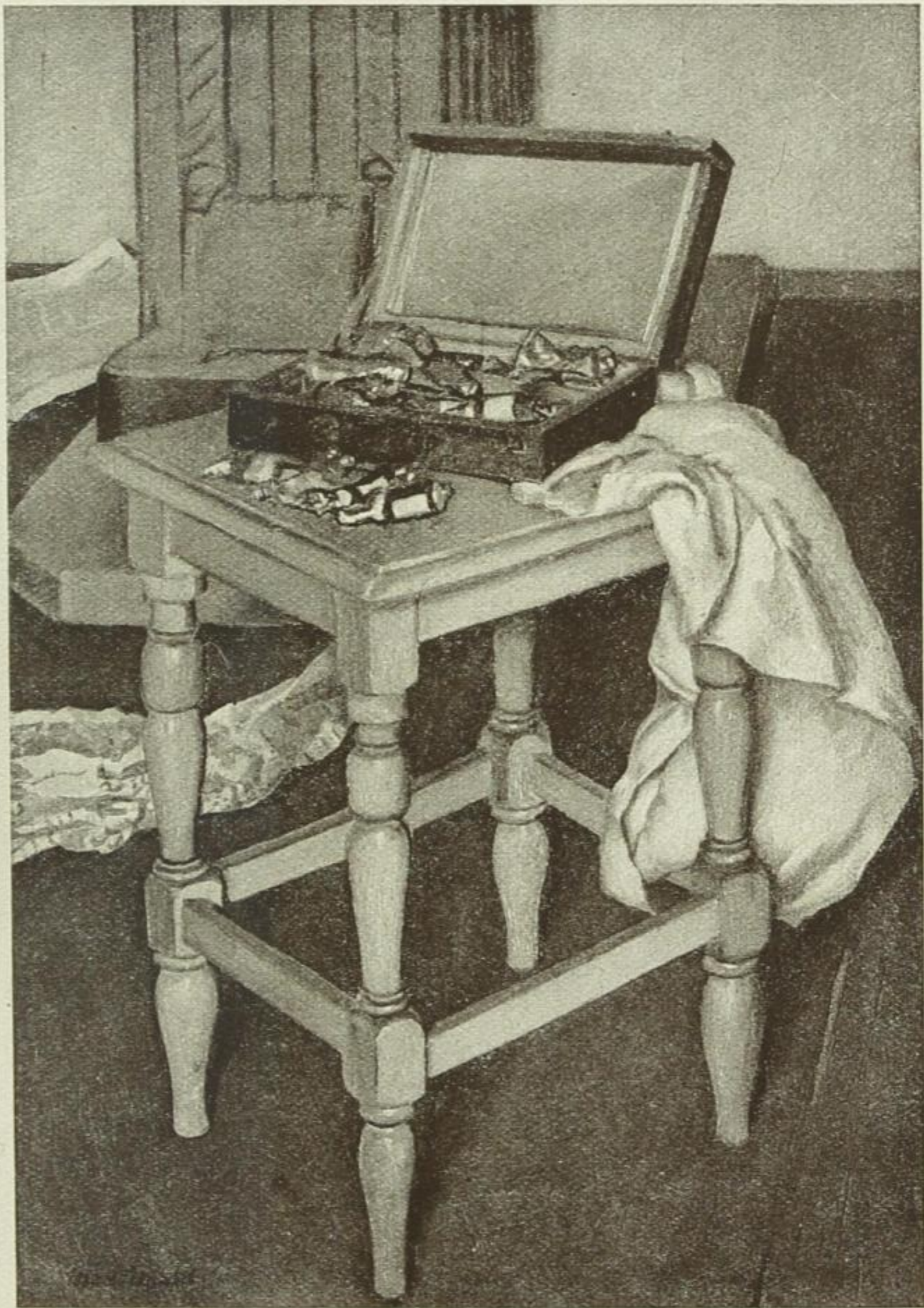
2





Kartoffelkorb. 1911





Stuhl mit Malkasten

1911





Mutter und Kind

1911



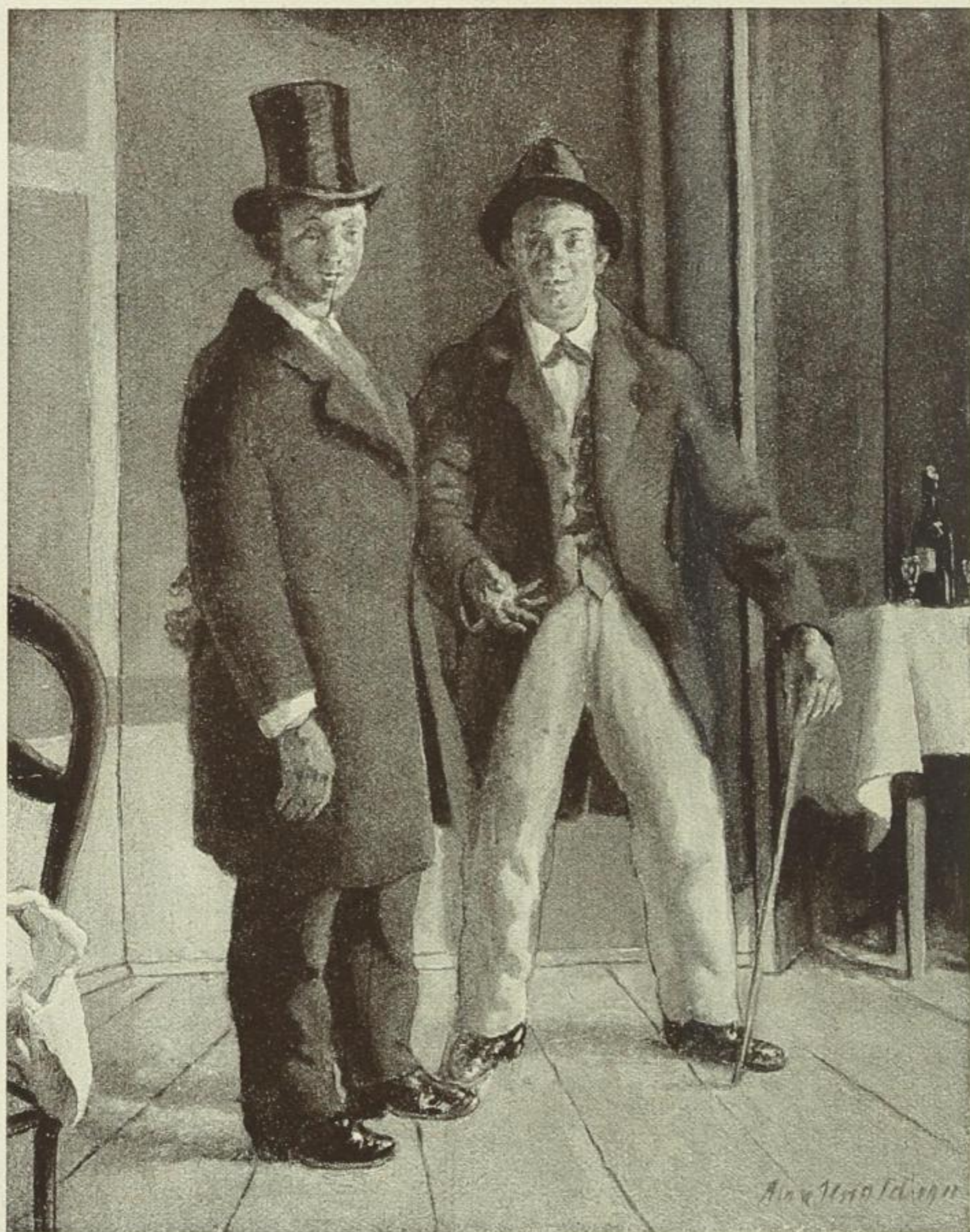


Im Klubsessel

1911

4





Vorstadtkomiker

1911





Im Atelier

1912

5

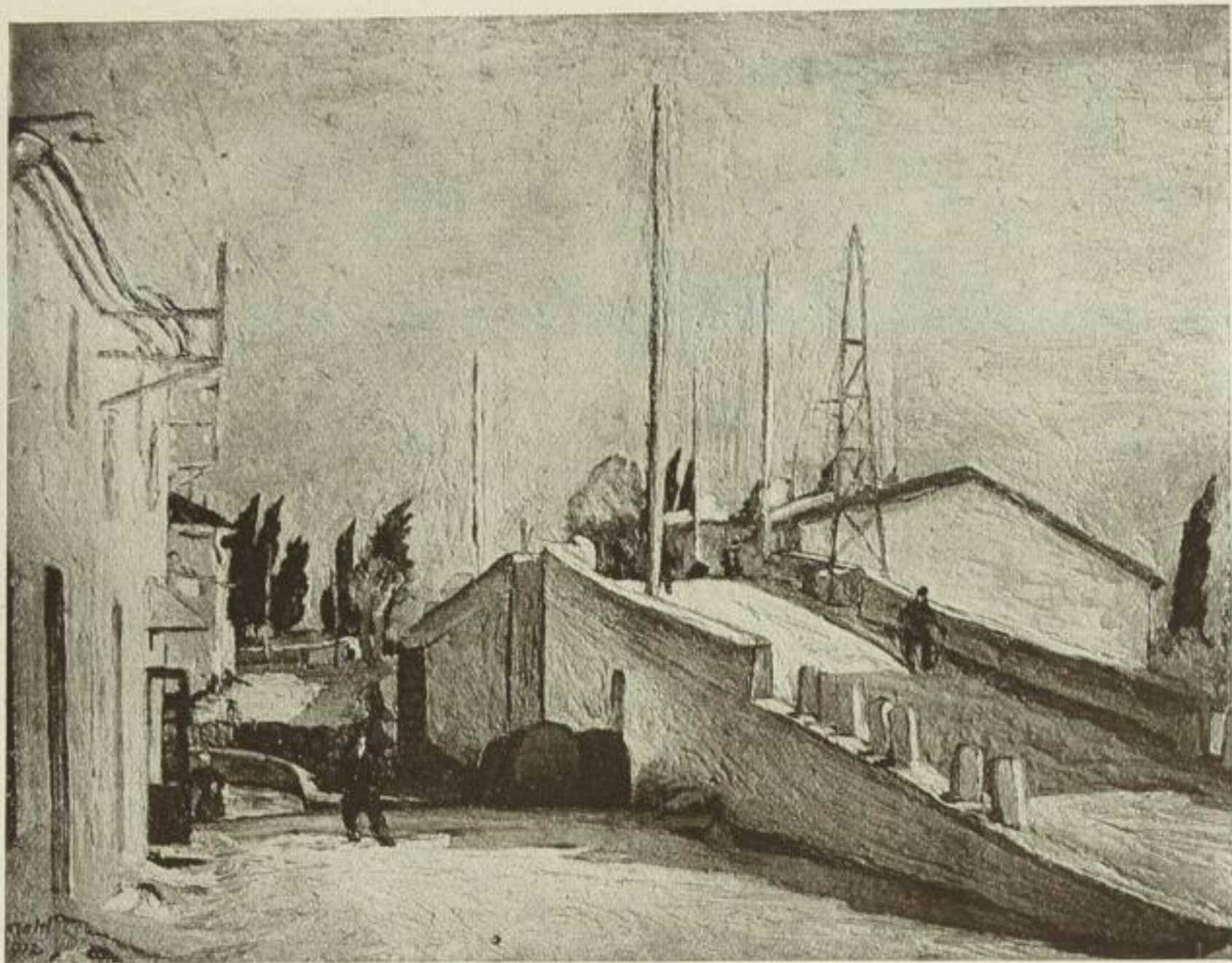




Die Straße nach Libourne

1911



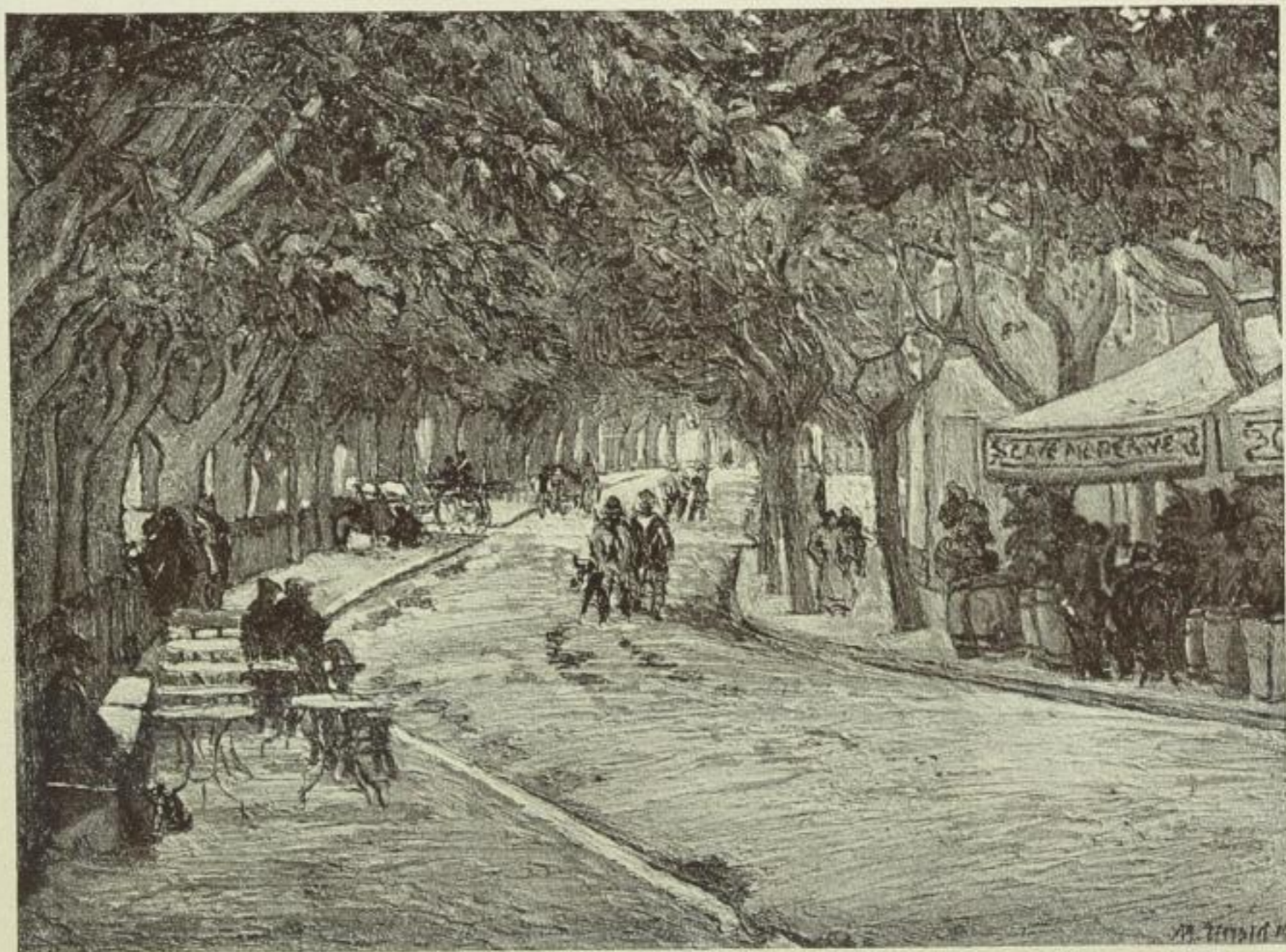


Kanalbrücke

1912

9





Straßenbiegung

1915





Der Hohlweg

4915

7





Französisches Café

1914





Mosaik. Neues Museum Wiesbaden

1913

8





Mosaik (Detail). Neues Museum Wiesbaden

1915





Essende Soldaten

1917

63

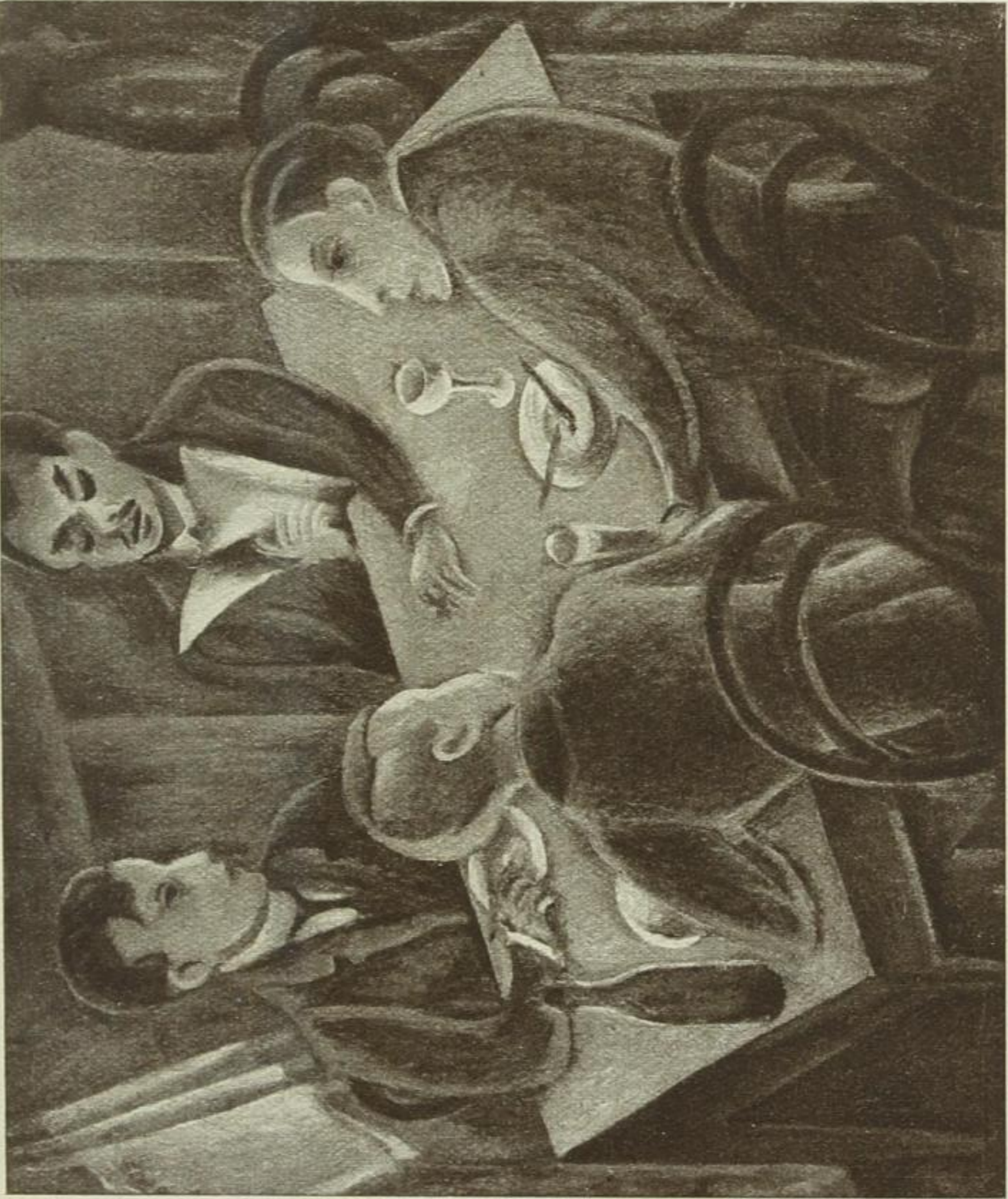




Judenmädchen

1918





Hausenstein: Unold

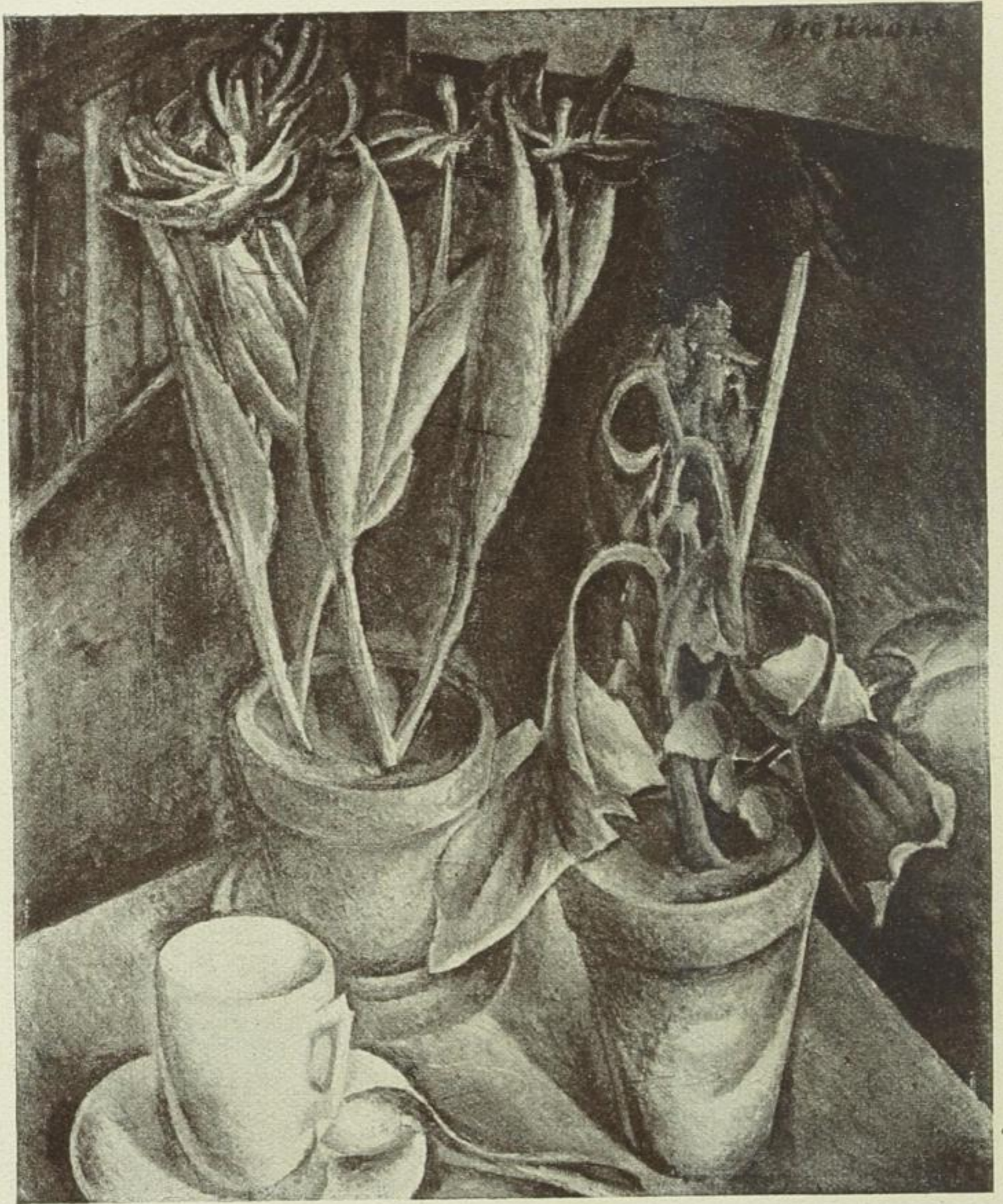
\*\*

1919

Im Restaurant

110

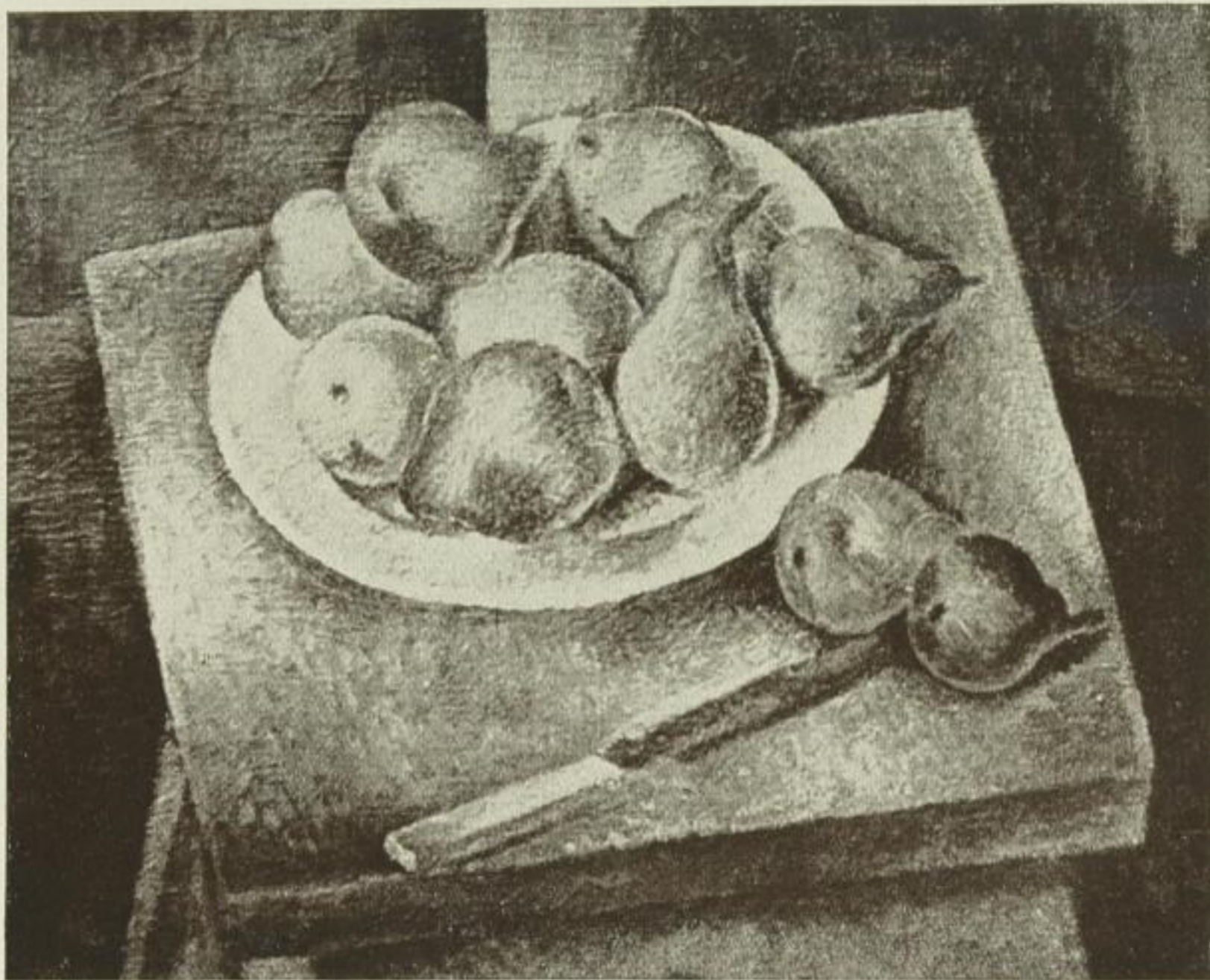




Blumentöpfe

1919



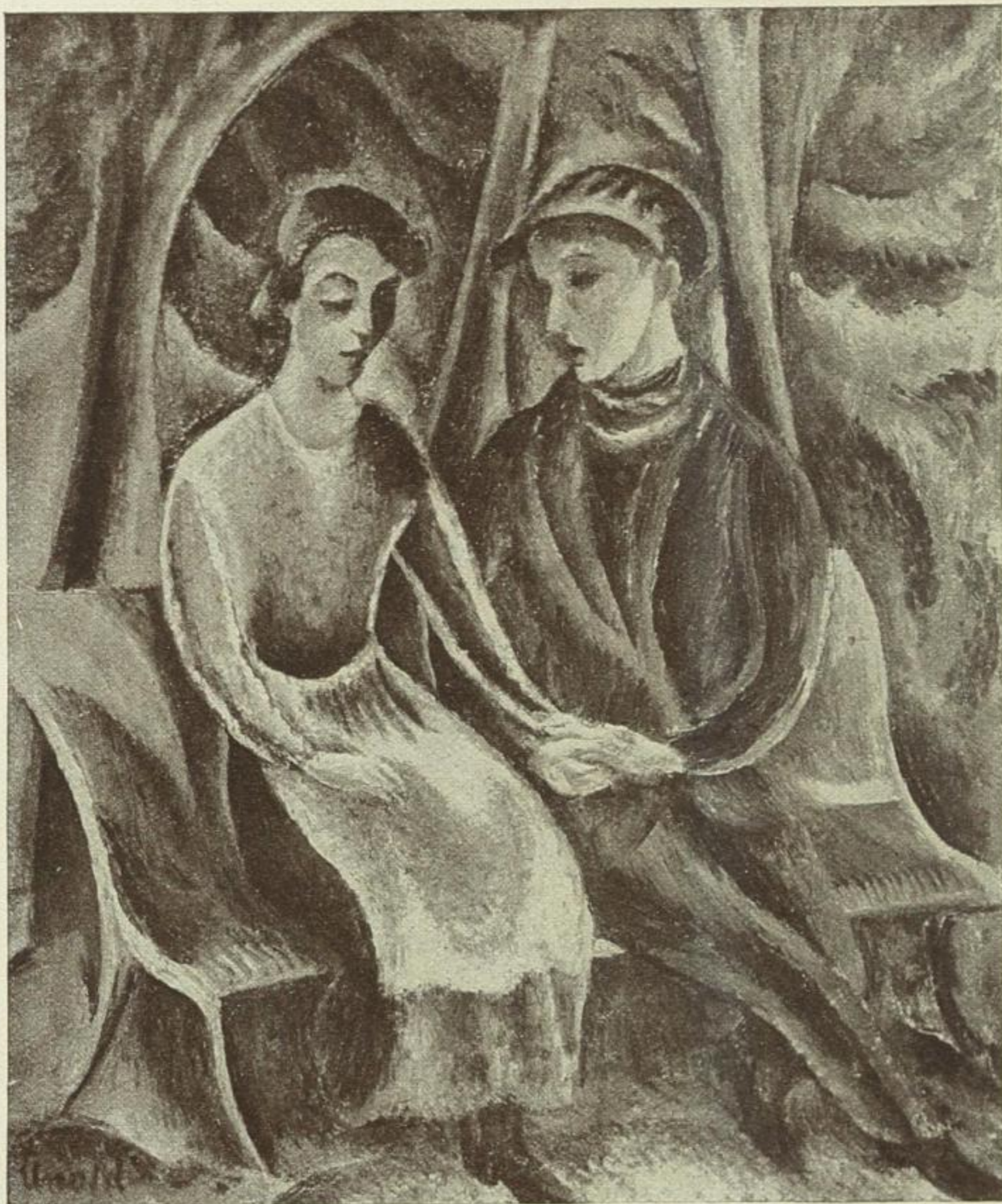


Birnen

1919

24





Liebespaar

1919



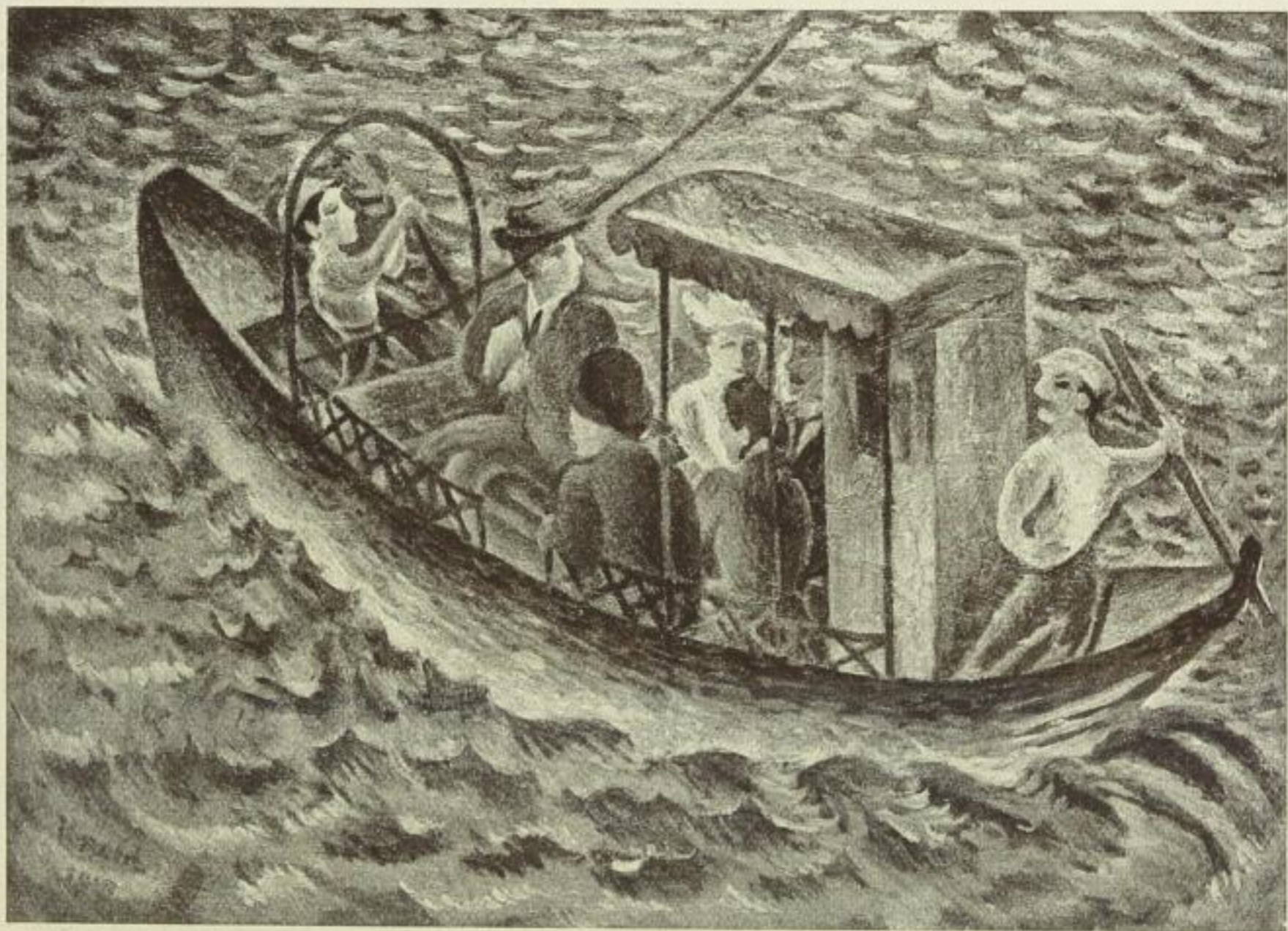


Die Straße

1919

12

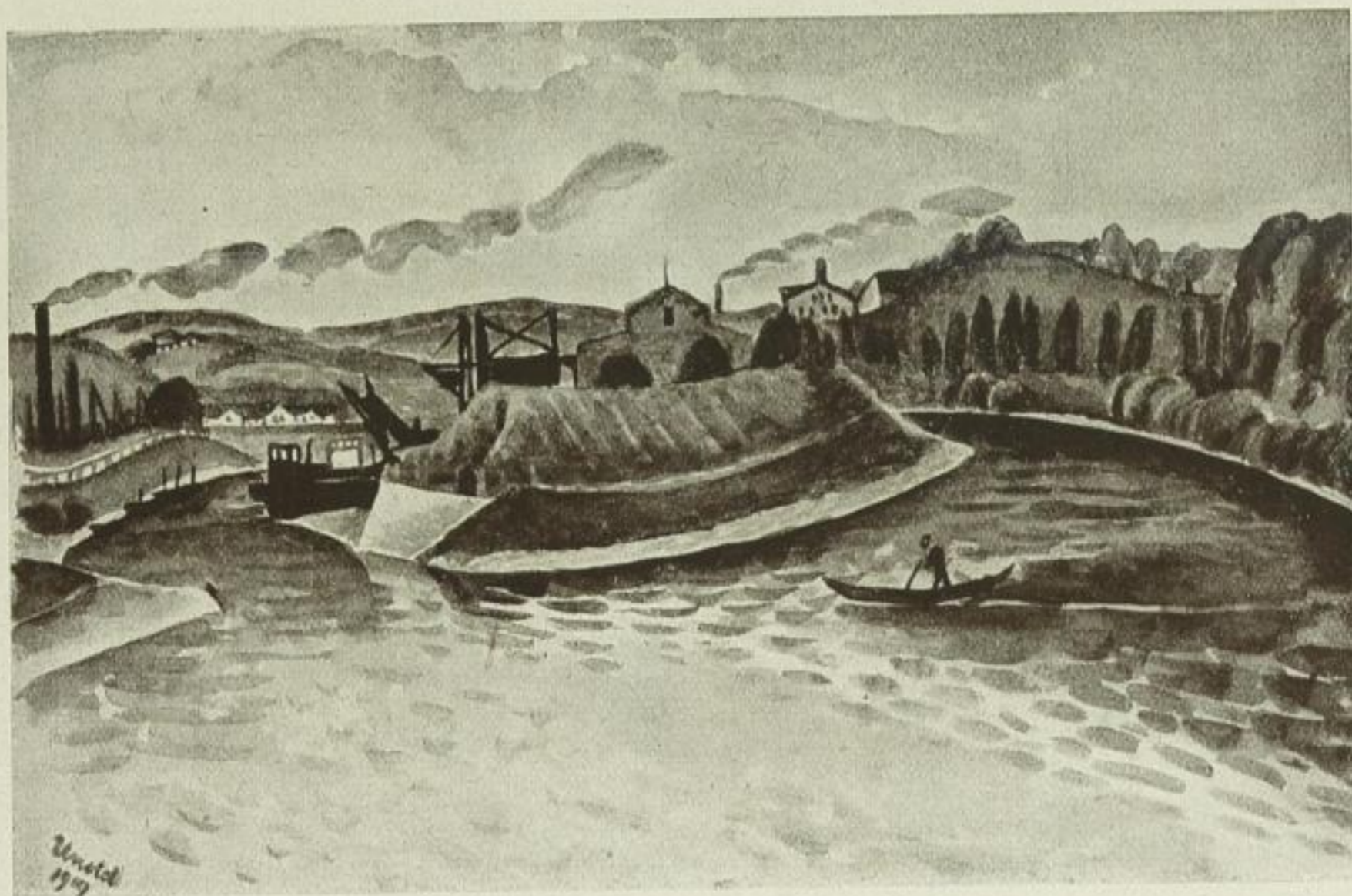




Die Fähre

1919



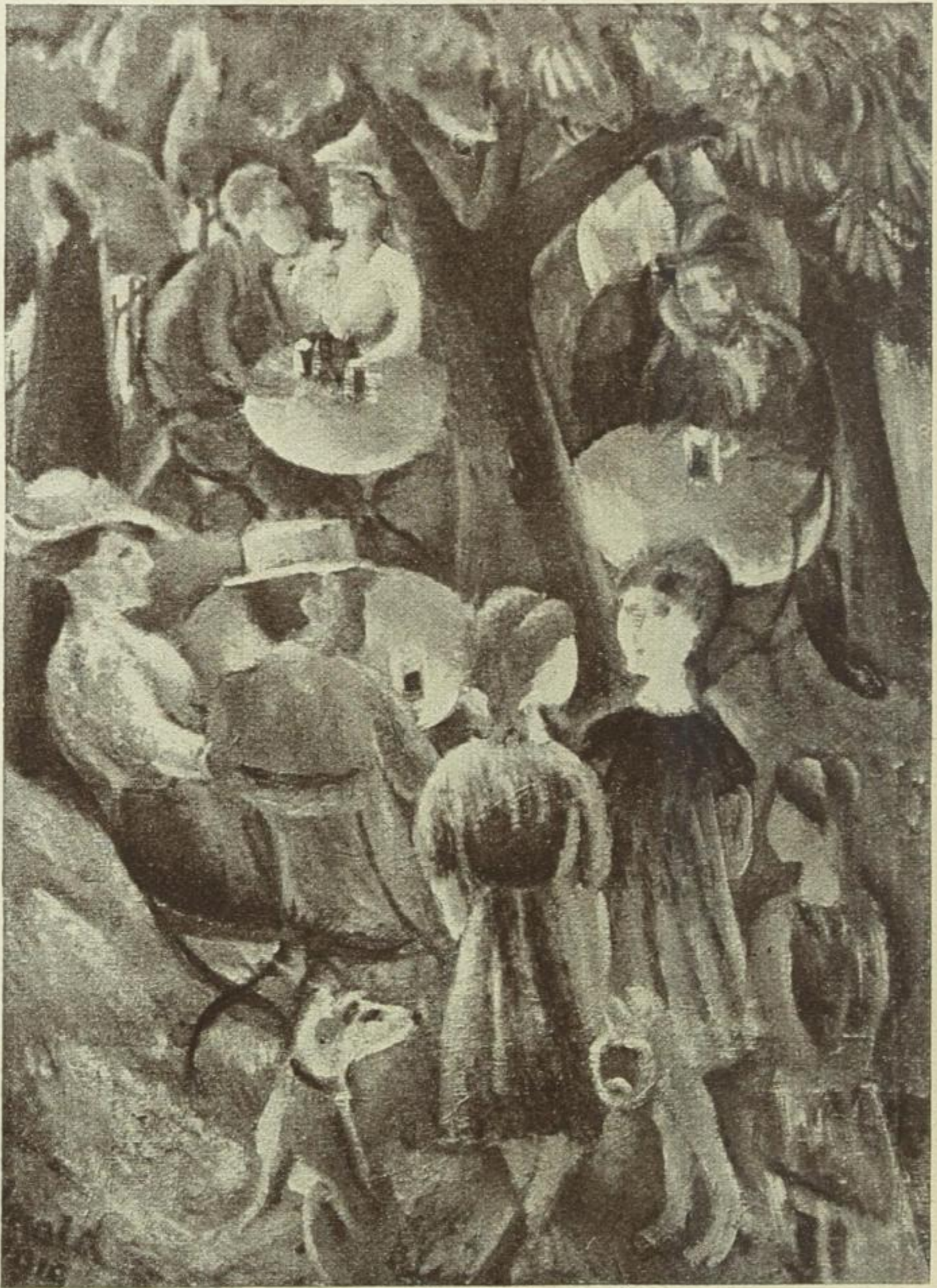


Der Flußhafen

Aquarell. 1919

123

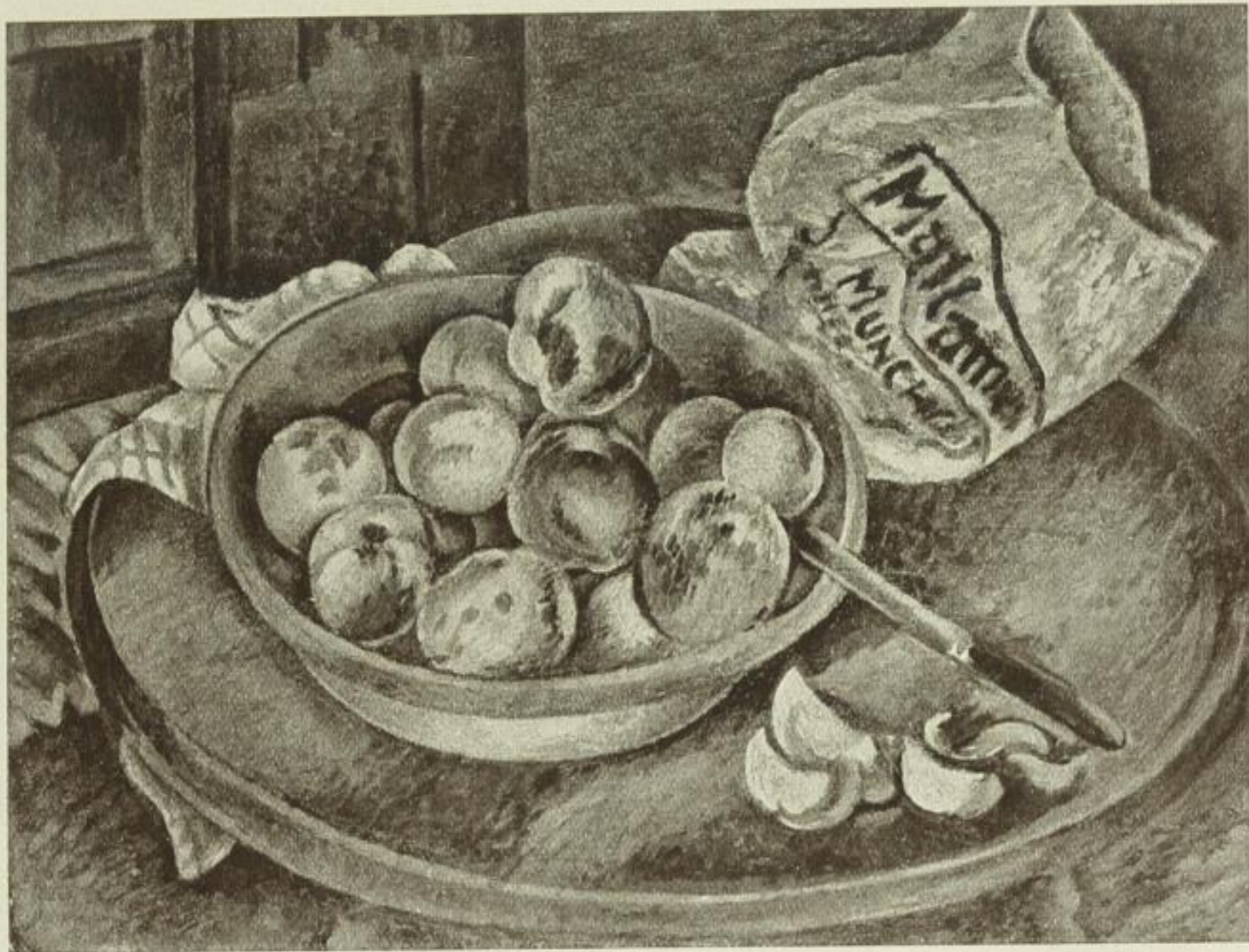




Biergarten

1919





Apfel in blauer Schale

1920

hV





Auf der Schwelle

Holzchnitt. 1917





Die Männer (aus den „Ostjüdischen Bildern“). Lithographie. 1918





Die Familie (aus den „Ostjüdischen Bildern“). Lithographie. 1918





In den Anlagen. Lithographie. 1919

26





Vorstadt. Lithographie. 1919

Arnold.





Die Fahre. Zeichnung. 1919

17





Nächtliches Liebespaar. Zeichnung. 1920



X

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

Rüchel

18. Juni 1993

09. Nov. 1994

13. Jan. 1997

III/9/280 JG 16

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0231925

40. 8° 5278



SLUB Dresden



2 0231925