

\* D E R K U N S T - \*

B  
I  
B  
L  
I  
O  
T  
H  
E  
K

DIE  
FRANZÖSISCHE  
MALEREI  
DER GEGENWART

VON

*H. TIETZE*

G  
E  
S  
C  
H  
I  
C  
H  
T  
E

\* \* B A N D 8 8 \* \*

SLUB Dresden

zell 1

1830

10b

0685

000

00 1

m055

MAG







6  
X 685







DIE  
FRANZÖSISCHE MALEREI  
DER GEGENWART

VON

HANS TIETZE

LEIPZIG

---

VERLAG VON E. A. SEEMANN



Zell 1 / m055 / MAG / MM

B I B L I O T H E K  
D E R K U N S T G E S C H I C H T E  
H E R A U S G E G E B E N V O N H A N S T I E T Z E

B A N D 88



1493/49

Copyright by E. A. Seemann, Leipzig 1925

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

1830 106 0685 000 00 1



Die Stellung der französischen Kunst, die im neunzehnten Jahrhundert für die ganze europäische Entwicklung mehr und mehr maßgebend geworden war, besaß den aufsaugenden und ausströmenden Charakter hauptstädtischer Überlegenheit; Paris war — wie Jahrhunderte vorher Rom — der internationale Treffpunkt aller gültigen Ideen, der maßgebende Umschlagplatz der künstlerischen Strömungen, der fremde Begabungen von überallher an sich zog und durch ihre neue Verknüpfung und Beziehung befeuerte und erhöhte; hier wurde für mehrere Generationen der jeweilige europäische Stil der Malerei geprägt. Diese besondere Stellung verdankte die französische Malerei nicht so sehr ihrer qualitativen Überlegenheit — denn die absolute Qualität bleibt sowohl in ihrer individuellen als in ihrer nationalen Ausprägung eine unvergleichbare Erscheinung — als vielmehr der Tradition, die jede einzelne künstlerische Tatsache als ein Glied in eine nach vorn und hinten wirkende Kette stellt und dem Einzelwerk so eine Wirkung sichert, die notwendigerweise derjenigen eines anderen Werkes überlegen sein muß, das auf unbereitetem Boden entsteht und steht und nur aus seiner eigenen und innersten Kraft herausschöpfen muß, was es anderen mitzuteilen vermag. Der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts dient nicht nur das soziale Moment, das allem romanischen Wesen eignet, die lehrbaren und rationalen Elemente, als wertsteigender Faktor, sondern es ist in ihr



auch noch ein besonderer Reichtum aufgespeichert, der seit dem siebzehnten Jahrhundert ständig und ununterbrochen gesammelt und vermehrt worden war, jene große nie abgerissene Tradition, die auch, wo sie starr und feindselig erscheint, schirmende und anspornende Kraft besessen hat und die französische Kunst durch die Jahrhunderte hindurch zur Einheit zusammenschloß. Hier findet auch der waghalsigste Neuerer Ahnherren und Heimat und ahnt nicht, wie viel er von seiner revolutionären Kraft der vielverlästerten Akademie verdankt, die hinter ihm steht. Je mehr der zunehmende Individualismus der neuzeitlichen Entwicklung die Kunst ihrer früheren sozialen Grundlagen beraubt hat, desto wohltätiger wird hier das Vorhandensein einer die Einzelperscheinungen wenigstens künstlerisch verbindenden Gemeinsamkeit empfunden. Inmitten einer sich schicksalsbestimmt zersetzenden Kunst bot die Art, wie sie in Frankreich von Geschlecht zu Geschlecht weiter wuchs, doch den Ruhepunkt eines entwicklungsgeschichtlichen Organismus.

Das Unternehmen, einen Überblick über den gegenwärtigen Zustand dieser Malerei zu gewinnen, gibt wie jeder Querschnitt durch die breite Fülle einer Gegenwart Aufschluß über das Wesen künstlerischer Entwicklung, die für die historische Einstellung sonst immer in dünne Begrifflichkeit einzuschumpfen Gefahr läuft. Nicht nur, daß die reiche Vielfältigkeit erkennbar wird, die die ver-



meintliche Einheit der Zeitgebundenheit umschließt, es macht sich so auch die Gesetzmäßigkeit deutlicher geltend, die ohne Ende individuelles Erlebnis — des Einzelkünstlers allerpersönlichstes Schicksal — in Gemeingut umwandelt. Der Gewinn solcher Erkenntnis ist, die Gedanklichkeit geschichtlich entrückter Vorgänge wärmer zu durchbluten und die verwirrende Überfülle des Gegenwartsgeschehens vom Fluche des Chaotischen zu erlösen. Jeden Augenblick wandelt sich Leben in Geschichte; jeder Augenblick Geschichte ist einmal Leben gewesen. Das Nacheinander und das Nebeneinander sind verschiedene Anschauungsformen des gleichen Stoffes.

Im französischen Impressionismus hat der liberale und materialistische Geist des neunzehnten Jahrhunderts seinen gültigsten Ausdruck gefunden: Kunst als rein optische Angelegenheit, die ihre Besonderheit aus der individuellen Einstellung des Schaffenden gewinnt, also die subjektive Ausdeutung des in der Natur gegebenen objektiven Tatbestandes, wissenschaftlich nachprüfbar und zugleich vom Zufall bestimmt, in der äußersten Verfeinerung ihrer Ausdrucksmittel eigentlich nur dem Kenner völlig zugänglich. Denn wenn der entscheidende Wert in die Nuance verlegt wird, wenn die weitest getriebene Schärfe der Erfassung und das äußerste Raffinement der Wiedergabe die Qualität des Kunstwerks bestimmen, dann bedarf auch, wer es würdigen soll, einer subtilen Schulung des Auges und des Geschmacks. So bedeutet der Im-



pressionismus vom Standpunkt des Schaffenden wie von dem des Empfangenden ein Ende; er bekrönt eine Entwicklung, die sich durch Jahrhunderte verfolgen läßt und besitzt die Überzeugungskraft einer geschlossenen Weltanschauung. Er deutet folgerichtig eine Welt, wenngleich eine entgötterte.

Drei aus ihm selbst erwachsene Künstler haben ihn, der die letzte Möglichkeit der Malerei zu erschöpfen vorgab, in verschiedener Richtung überwunden, Van Gogh, Cézanne, H. Rousseau. Der eine durch Rückführung der Malerei von der optischen Ausdeutung des Gesehenen zur geistigen Auseinandersetzung mit dem Erlebten; der andere durch Ersetzung ihrer Zufälligkeit durch die Erfassung ihrer Gesetzmäßigkeit; der dritte durch Ausweitung der nur dem engen Zirkel der Kunstkenner zugänglichen Verfeinerung zur Allgemeinverständlichkeit der Naivität. Aller späteren Malerei Frankreichs haben die genannten drei Künstler irgendwie die Wege gewiesen; auch die Generation von heute steht ausnahmslos unter diesen drei Sternzeichen, deren Machtsphären sich geheimnisvoll durchkreuzen und verschmelzen. Daneben hat jene den Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts beherrschende Weltmacht des Impressionismus ihre Bedeutung nicht völlig eingebüßt; sie hat — auch außerhalb der breiten Schar nachhinkender Epigonen — namhafte Vertreter behalten, deren z. T. reiche und faszinierende Begabungen vom Geist der neuen Wegbereiter nicht unberührt geblieben sind. Ihre Ver-



suche, die Kabinettskunst des klassischen Impressionismus zu überwinden, haben sie ins Dekorative geführt; die zu schmückende Fläche soll ihnen als Gegengewicht gegen seine Gefahren dienen. In der Kunst Bonnards und Vuillards endet der Impressionismus in der Dekoration; die systematische Bemühung um die optische Erfassung des Tiefraums verläuft ins Zweidimensionale; der wohlerzogene Geschmack, der dem Kampf um den Naturausschnitt mäßigend und regelnd zur Seite gestanden war, wird der ausschlaggebende Wert des malerischen Ganzen. Diesem spätimpressionistischen Flächenstil widersetzt sich jedoch die weitgehende Farbenzerlegung, die — in einer etwas anderen Richtung im sogenannten Neoimpressionismus — das letzte Ziel dieses ganzen künstlerischen Prozesses geworden war: eine stärkere Synthese der Farbe, deren Zusammenfassen und Zusammenpressen zu erhöhter Leuchtkraft besiegelt die Abwendung von der früheren Auffassung. Die Farbe war eines der Mittel zur Erziehung einer sprühenden Naturillusion gewesen; sie wird Selbstzweck und ihr heller, bisweilen greller Zusammenklang läutet ein neues Jahrhundert ein. Manguin und Marquet stellen Stufen des Übergangs, Henri Matisse den vollzogenen Wandel zur neuen Farbauffassung dar, die mehr als ein bloßes koloristisches Problem ist: sie ist ein Teil der allgemeinen Entmaterialisierung der Malerei, ihre Rückführung zu einer geistigen Angelegenheit. Die Farbe — des Dienstes der räumlichen Charak-



terisierung enthoben — wird wunderbar leicht; sie haftet nicht mehr an den Dingen, sondern schwebt über ihnen; im entlehnten Zaubergewand ihrer Schwester, der Musik, besinnt sich die Malerei uralter fast vergessener Besitztümer.

Die neue Farbengebung ist nicht nachahmend, sondern schöpferisch; sie führt die Auseinandersetzung mit der umgebenden Welt nicht auf der Basis einer Anlehnung an ein bereits Gegebenes, sondern durch seine Durchtränkung mit persönlicher Stimmung. Man kann deshalb auch hier von einem Naturalismus sprechen, den allerdings der Hang adelt, von einem reproduktiven zu einem produktiven Verhältnis zur Natur zu gelangen. Das in ihr, an ihr Erlebte wird aus der Persönlichkeit des Künstlers heraus neu geschaffen.

Hier öffnet sich eine weite Skala der Möglichkeiten; denn die Farbe bietet dem einen ihre Kraft, dem andern ihren Reichtum oder ihre Anmut. Ihre Entdeckung konnte zunächst zum Rausch neu erschlossener Möglichkeiten hinreißen; Matisse selbst, heute der seiner Mittel und seines Maßes sicher gewordene Meister, hat in den Jahren seines ruhelosen Suchens das Glück gekannt, in der Glut ungehemmt lodender Farben zu schwelgen. Das Wilde dieser Hingabe, das der französische Traditionalismus mit der Kennzeichnung als „Peinture fauve“ brandmarkte, hat etwas Fanatisches, Inbrünstiges an sich, das nur unverbrauchter Kraft zu entströmen vermag und daher für ein müdes Geschlecht jenen



Beigeschmack des Exotischen und Barbarischen haben konnte. Leben, wie bist du schön und stark, wenn man dich in solche Kaskaden leuchtender Farbe fassen kann! In heiterer Fülle bei Jean Puy, in wuchtiger Glut bei Georges Rouault, da und dort ein mächtiges Bekenntnis zur Unendlichkeit des Lebens. Bei Rouault, dem älteren und stärkeren der beiden Genannten bemächtigt sich dieser Bekenntnisdrang selbst des Inhaltlichen; er schildert die Welt der Gaukler und Dirnen, helldunkle Niederungen menschlicher Existenz, mit der pathetischen Geste des großen Anklägers, der zugleich verteidigt, er vertieft sich in die religiösen Stoffe mit dem Ernst eines gläubigen Menschen. Ferne Ahnherren, Rembrandt und Daumier, gleichen ihm in diesem pantheistischen Pathos, das die höchsten und die niedrigsten Manifestationen des Lebens mit der gleichen Kraft und Inbrunst umklammert. Die Verborgenheit, in der sich Rouaults Schaffen in den letzten Jahren vollzieht, trägt noch dazu bei, seine Erscheinung mit einem dunkeln Nimbus zu umstrahlen.

Eine Art Gegenpol ist ihm Raoul Dufy, den, wie Rouault die Nachtseite, die Sonnenseite der Erscheinungen anzieht. Sein Auge ist lichtgebadet und befeuert den Farbentaumel der Landschaften und der Szenen, die er malt; eine starke dekorative Begabung, die sich in vielen Arbeiten für das Kunstgewerbe breit und gesund erprobt hat, hält die Farbenorgie in Zaum, die wie ein Funkenregen nieder-



geht. Das Aquarell erscheint als der natürlichste Ausdruck seiner Begabung, in der die Leichtigkeit und die Anmut seiner Rasse sich verkörpert. Einseitiger ins Süße gewendet, gibt dieser Sinn für geschmackvolle Grazie den Werken einer Frau, Marie Laurencins, den besonderen Charakter; ihr zartes unendlich fein empfundenenes Blühen rankt sich mit mildem Malvenglanz um eine Märchenwelt, die in der Farbe und von der Farbe allein lebt. Es ist die Farbe, die die Träume der jungen Mädchen tapeziert.

Im klaren Tageslicht zwischen Morgen und Abend zieht die breite Straße der Arbeit; auch an ihr wohnen Maler, denen im Medium der Farbe der künstlerische Sinn der Dinge sich entschleiert. Maurice de Vlaminck, der Maler des Selbstverständlichen, Maurice Utrillo, der Maler des Alltäglichen, beide in unerschöpflicher Fruchtbarkeit ihre Vision ver-hundertfachend. Vlamincks lachende Interpretation von Straßen, die am Stadtrand auslaufen, von weißgekalkten rotgedeckten Landhäusern im Grünen, von fetten Auen und blühenden Obstgärten besitzt etwas von der strotzenden Vitalität des alten Renoir; aber sie bleibt den alltäglichen Anlässen, die sie anregen, stärker verbunden. Mit innigem Behagen vertauscht Vlaminck den geläufigen Elementen der französischen Landschaft ihr frisches Lokalkolorit in ein brillanteres Personalkolorit, das über sie hinwirbelt wie eine wehende Trikolore am 14. Juli. Umgekehrt ist Utrillo von der dürren Tatsächlichkeit der Dinge, die er malt, festgehalten; seinem



Werke, in dem Elemente aus Van Gogh und Rousseau zucken, ist die Mischung philiströser Trivialität und visionärer Eindringlichkeit eigentümlich. Die Grenze zum Kitsch, die oft genug überschritten wird, läuft anderseits an einer instinktiven Genialität entlang; über und zwischen den im Ansichtskartenstil gehaltenen Häusern braut eine Atmosphäre, die der wahrhafte Atem von Paris ist. Sie schließt markt-schreierische Grellheit und weiträumige Monumentalität zur Einheit zusammen; ihre Essenz hat in dieser Generation keiner so beängstigend eindringlich getroffen wie der arme halbzerstörte Künstler, der seit langem die Straße kaum mehr betritt, deren Dichter er ist.

Auch in den Werken dieser Maler sind jedoch die Spuren der gewaltsamen Neuorientierung erkennbar, die im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts das zentrale Problem der französischen Malerei gewesen ist; der Herbstsalon 1910 brachte die gewissermaßen offizielle Proklamation des Kubismus. Über keine Kunstrichtung ist wohl soviel theoretisiert worden wie über diese — mit Ausnahme vielleicht des Klassizismus an der Wende zum neunzehnten Jahrhundert und dieser Parallelismus ist selbstverständlich kein zufälliger. Da wie dort handelt es sich um einen Vorstoß rationaler Elemente: um einen Versuch, das Verwirrende des künstlerischen Schaffens gedanklich zu ordnen; da wie dort würde man aber der Bedeutung der Bewegung nicht gerecht, wollte man aus der leichten



Anwendbarkeit begrifflicher Kriterien folgern, daß hier lediglich eine theoretische Erkenntnis in Frage stehe. Ihr mathematisches Element ist bei beiden Richtungen nur ein Teil — allerdings ein wichtiger Teil — ihrer ganzen Wesenheit. Der Kubismus spricht wie seinerzeit der Klassizismus eine neue Weltanschauung aus, aber damit eben eine neue Anschauung, deren Kern in dem geänderten Verhältnis zur Dreidimensionalität besteht; die Reaktion gegen die Verflachung der Malerei in ihren unmittelbar vorangegangenen Phasen hat dem Kubismus bei seinem ersten Auftauchen die starke Durchschlagskraft verschafft. In ihm grüßte man ein neuerliches Ringen um die plastische Ganzheit der Dinge, ihre Lösung von der gespenstischen Beziehung auf die Fläche; Cézannes nie völlig gestillte Sehnsucht nach Realisation stand als leuchtendes Ziel und schirmendes Prinzip hinter der Wirrnis der neuen Problematik, hinter diesem Chaos, das unter Aufopferung billiger Vorzüge die definitive Ordnung erkämpfen wollte. Heute, nach anderthalb Jahrzehnten stärkster geistiger Anspannungen und seelischer Reaktionen verschiedenster Art, empfinden wir das Notwendige jener überraschenden Revolution noch zwingender als damals, da mehr das Negative der Bewegung, ihr destruktiver Zug ins Auge sprang; die mit einem vulkanischen Ausbruch ins Leben getretene Reaktion gegen die geschmäcklerische, materialistische, von individuellen Zufälligkeiten abhängige Flächenmalerei hat in-



dessen ihre Ergebnisse aller zeitgenössischen Malerei zu eigen gemacht. Nicht als Formenlehre, aber als Tendenz ist der Kubismus völlig aufgesogen und verarbeitet worden. Es ist deshalb nicht richtig, ihn als „überwunden“ zu bezeichnen, weil die erste Formanalyse, die seine Anführer — Picasso, Braque, Leger — um 1910 fast gleichzeitig und in schwer scheidbarer Wechselwirkung geübt haben, heute nicht mehr aktuell ist; sie ist zum Knochengerüste der späteren Probleme geworden.

Der auffallendste Zug der kubistischen Anfänge, der sie zum Zankapfel der Parteien und zum Schreckbild der Philister gemacht hatte, war die völlige Denaturalisierung der Formen bis zur Unerkennbarkeit des Gegenständlichen gewesen, die Auflösung des Naturvorbildes in seine linearen und Flächenelemente. Die Verdrängung des Deskriptiven in der Kunst durch das Konstruktive hat indessen außerhalb Frankreichs zahlreiche Anhänger gewonnen; hier, am Ausgangspunkt der Bewegung selbst hält fast nur noch Gleizes an der ursprünglichen Strenge fest. Seine figuralen Kompositionen sind jedoch von den bis zur Unerkennbarkeit zerlegten Gebilden Picassos von 1910—1913 wesentlich verschieden. Hier war eine Analyse des Einzelalles vorgelegen — Nachwirkung des impressionistischen Individualismus —, bei Gleizes wird nach einer Typenkunst gestrebt, nach einer Feststellung einfachster und klarster Flächenverhältnisse, die, einmal gefunden, beliebig oft wiederholt werden



können. Dort eine Bloßlegung der verborgensten Nervenfasern, hier die Zusammenfassung allgemeinsten und jedermann zugänglicher Wirkungen. Industrielle Erzeugung von Kunst, in deutlichem Zusammenhang mit kollektivistischen Tendenzen unserer Zeit. Dieser Zusammenhang ist kein bloß äußerlicher, denn alle Kunst der Gegenwart sehnt sich danach, die ästhetische Isolierung, dieses verhängnisvollste Erbe des Impressionismus, durch den Anschluß an allgemeine geistige Strömungen der Zeit zu überwinden; nur was die Zeit im Innersten bewegt, vermag ihrer Kunst neues Blut zuzuführen. François Leger ist am konsequentesten bemüht, diesen Zeitwillen zu erfassen; sein Kubismus zerlegt nicht in Flächen, sondern in Kräfte, sein Weltbild gleicht einer ungeheuren Maschine, die aber nichts treibt und nichts bezweckt, sondern nur eine ideale Dynamik konstruiert. Zylinder und Kegel, Räder und Schrauben greifen mit der unerbittlichen Logik ihres Arbeitswillens in einander, aber nicht um einen sinnvollen Zweck zu erfüllen, sondern um ein Höchstmaß potentieller Energie zu symbolisieren. Der Ausdruck höchst organisierter gespannter Kraft — etwas was unser Jahrhundert der Maschine auch ästhetisch auszukosten vermag — wirkt in jenen Bildern Legers, die völlig vom Zusammenhang mit Naturformen absehen, konzentrierter als in solchen, wo diese Formen zu bloßen Kräften umgedeutet und deshalb ins Maschinelle umgestaltet werden. Die unvermeidlichen Assozia-



tionen, die an solchen Figurenkompositionen haften, hindern die volle Entfaltung konzentrierter Kraftfülle, die mancheder abstrakten Bilder als die vibrierende Monumentalität unserer Zeit erschreckend und beglückend durchzittert.

Ganz anders ist der Weg, den ein anderer der ursprünglichen Vorkämpfer des Kubismus von 1913 an zurückgelegt hat, der Spanier Pablo Picasso, dessen geschmeidige Genialität heute am eigentümlichsten dadurch charakterisiert ist, daß er gleichzeitig völlig abstrakte Arbeiten und daneben Bilder schafft, in denen die Einzelform zur stärksten Plastizität durchgebildet wird. Diese doppelte Einstellung verwirrt zunächst, da man annehmen möchte, daß zwei so diametral entgegengesetzte Deutungen des Weltbildes innerhalb einer Künstlerpersönlichkeit einander aufheben und ausschließen müßten; diese Proteusnatur erweckt Argwohn. Aber diese scheinbar unbedingte Gegensätzlichkeit ist eben nicht so ausschließend wie das Vorurteil annehmen möchte; vielleicht hat Picasso das Bedürfnis sich in den abstrakten Bildern immer wieder die Prinzipien klar zu machen und klar zu halten, die in den anderen auch gültig sind, aber unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben, oder ist das Mehr oder Weniger an Naturwiedergabe gegenüber dem, was der Künstler eigentlich anstrebt, recht nebensächlich. Seine jetzigen großen, groß durchgebildeten Formen sind die Früchte des unermüdeten Ringens um Gesetzlichkeit; ihr zarter durchgefühlter Strich er-



innert an Picassos Anfänge, aber welche Fülle von Können — über den kubistischen Konstruktionen erarbeitet — ist jetzt in die schlichten und wie selbstverständlichen Umrisse gebunden! Der Umweg war ein Weg, der den Künstler aus der nervösen Empfindsamkeit seiner ersten Versuche zur Ruhe und Einfachheit klassischer Kunst geführt hat. So stellen diese letzten Werke Picassos den größten Gegensatz zur dröhnenden Dynamik der Bilder Legers dar und erfüllen ein anderes Ideal — gleich ewig wie das der Zeitbewußtheit —, nämlich ihrer Zeit nicht das zu geben, wovon sie voll ist, sondern das was ihr fehlt.

Neben der unermüdlichen Anpassungsfähigkeit Picassos, dessen Spannweite schroffe Kontraste in sich auszugleichen vermag, wirkt Braque eng und beinahe starr; er hat seinen dekorativen Kubismus seit seinen Anfängen wenig gewandelt, sondern nur verfeinert und drängt im klaren Bewußtsein seiner Grenzen seine Stilleben in eine knappe Skala delikat abgestufter nüchterner Töne. Olivengrün und erd-braun grenzen seinen Farben die Bewegung ein. Mehrere andere Künstler haben ähnliche Wege eingeschlagen wie Picasso; auch für Metzinger, Herbin oder A. Lhote sind größte Vereinfachung und plastische Durchbildung das Ziel geworden. Sie vertreten einen Klassizismus, der in Poussin und Ingres seine Ahnherren verehrt und auch in der Mäßigung der Palette die Abkehr vom unersättlichen Farbenhunger der anderen spät- und nachimpressionisti-



schen Richtungen betont. Der stärkste Repräsentant dieses neuen Formstrebens ist André Derain, dessen persönliche Entwicklung die typische Kurve von Sturm und Drang zur geklärten Ruhe besonders verdeutlicht. In seinem jetzigen Bemühen um beruhigten Aufbau einer Figur, eines Stückes Landschaft oder einer Gruppe von Dingen ist das Arbeitsergebnis eines kubistischen Jahrzehnts meisterlich verwertet. Malerei ist nicht mehr Wiedergabe, sondern Ordnung einer chaotischen Außenwelt.

Der gleiche Unterton schwingt in den Werken mit, die man einem neuen Naturalismus zuweisen möchte. Auch Othon Friesz, Dunoyer de Segonsac, Jean Marchand, Luc Albert Moreau und andere sind offenen Auges durch die Stürme des beginnenden Jahrhunderts geschritten und haben daraus das Stilgefühl gewonnen, das ihre Naturauffassung durchdringt. In dem Kompromiß zwischen den polaren Möglichkeiten, das in der Praxis jede Kunstübung darstellt, verschieben sie das Hauptgewicht wiederum auf die läuternde Durcharbeitung der Form, dem stärksten Urtrieb romanischen, französischen Kunstgeistes gemäß. Die starke Aufrüttelung der konstitutiven nationalen Elemente durch die Ereignisse der letzten Jahre macht sich auch hier geltend. Die französische Kunst will vor allem französisch sein.

Aber bekanntlich sind solche theoretisch leicht konstruierbare Wesensbestimmungen in aller Praxis — und gewiß in der Praxis kultureller Betätigung —



kaum aufrechtzuhalten. Allen Tendenzen entsprechen Gegenzüge, allen Grundkräften kontrastierende Ergänzungen. Auch die französische Kunstbegabung, deren Umfang eine jahrhundertelange reiche Auswirkung bezeugt, ist nicht in eine enge und eindeutige Definition einzuspannen; durch Blutmischung, kulturellen Einfluß und individuelle Veranlagung hängt sie hundertfältig mit Bestrebungen zusammen, die anderen Gruppen der europäischen Völkerfamilie stärker eigentümlich sind. Dem Nordländer, dem das Streben nach Strenge und Reinheit großer Form ferner liegt, sind jene Erscheinungen von besonderem Interesse, in denen ein nordisches Kunstgefühl verwandtes Element wahrnehmbar wird, in denen also ein allgemeinerer Klang den französischen Grundton erweitert und bereichert.

Die in satter Farbigkeit durchgebildeten Bilder Le Fauconiers, seine schweren Akte und fetten Blumen, zeigen eine deutliche Wahlverwandtschaft mit Holland; über den holländischen Van Gogh wirkt die klassische Malerei dieses Landes im siebzehnten Jahrhundert in die farbige und geistige Atmosphäre Le Fauconiers hinein. Anders macht sich jener Einschlag bei dem Nordfranzosen Groumaire bemerkbar, der in methodischer Arbeit um einen Aufbau aus Figuren und Raum ringt. Hier — bei dem jüngsten der von uns genannten Künstler — erscheint das vom Kubismus Angestrebte am meisten zur Voraussetzung geworden, zur



selbstverständlichen Grundlage neuer Aufgaben. Hier steht ein Markstein auf dem Wege der Zukunft.

Wo aber ordnet sich Dufresne ein, abseitiger Einzelgänger und typischer Franzose? Seine Kompositionen verbinden Glut des Ausdrucks mit höchster dekorativer Sicherheit. Wenn es in Frankreich etwas dem nordischen Expressionismus Entsprechendes gibt, so ist es in diesen romantischen Ekstasen und tropischen Visionen zu finden, die doch auch wieder starke Wurzeln in heimisches Erdreich treiben. Der Schatten Delacroix' erhebt sich, dessen Genialität, enggezogene Grenzen durchbrechend, ins Land Goethes und Shakespeares herübergrüßt. Auch mit Dufresnes prächtigem und vielverheißendem Werke stellt sich die so stark im Nationalen verankerte französische Malerei der Gegenwart in die Linie des Internationalen.

---

#### WICHTIGSTE LITERATUR

O. Grautoff, Französische Malerei der Gegenwart. Berlin. — M. Raynal, Bracque. Paris. — C. Carra, Derain. Paris. — A. Salmon, Derain. Paris. — A. Salmon, Friesz. Paris. — R. Allard, Marie Laurencin. Paris. — Wedderkopp, Marie Laurencin. Leipzig. — M. Sembat, Henri Matisse. Paris. — R. Allard, L. A. Moreau. Paris. — M. Raynal, Picasso. München. — P. Reverdy, Picasso. Paris. — M. Puy, Jean Puy. Paris. — M. Puy, Rouault. Paris. — F. Carco, Utrillo. Paris. — F. Carco, Vlaminck. Paris. — D. Henry, Vlaminck. Leipzig.



## A B B I L D U N G E N

1. Henri Matisse, Junge Frau im Garten
2. George Rouault, Volkssänger
3. Jean Dufy, Kirche
4. Marie Laurencin, Der Zirkus
5. Maurice de Vlaminck, Straße
6. Maurice Utrillo, Die Schule
7. Gleizes, Figurenkomposition
8. Fernand Leger, Mechanische Elemente
9. Fernand Leger, Das Frühstück
10. P. Picasso, Sitzende Frau
11. P. Picasso, Stilleben
12. Bracque, Stilleben
13. Jean Metzinger, Die Schulreiterin
14. Herbin, Notre Dame
15. A. Derain, Stilleben
16. Othon Friesz, Badende Frauen
17. Dunoyer de Segonsac, Landschaft
18. Le Fauconnier, Frauenakt mit Gitarre
19. Gromaire, Der Aktsaal
20. Dufresne, Entdeckung Amerikas





1. Henri Matisse, Junge Frau im Garten. (Phot. Bernheim jeune)





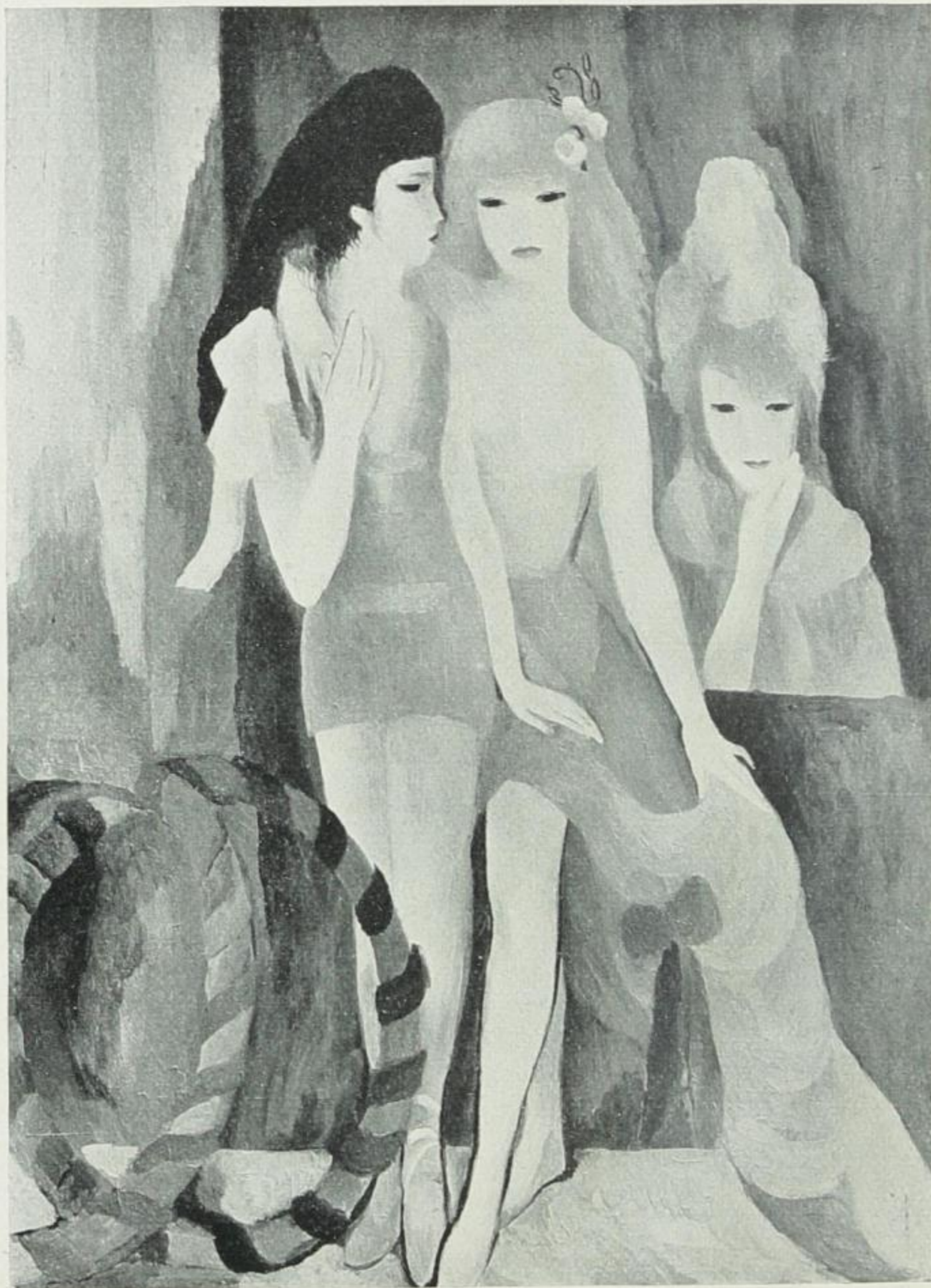
2. George Rouault, Volkssänger. (Phot. „Art d'aujourd'hui“)





3. Jean Dufy, Kirche. (Phot. Librairie de France)





4. Marie Laurencin, Der Zirkus. (Phot. Paul Rosenberg)





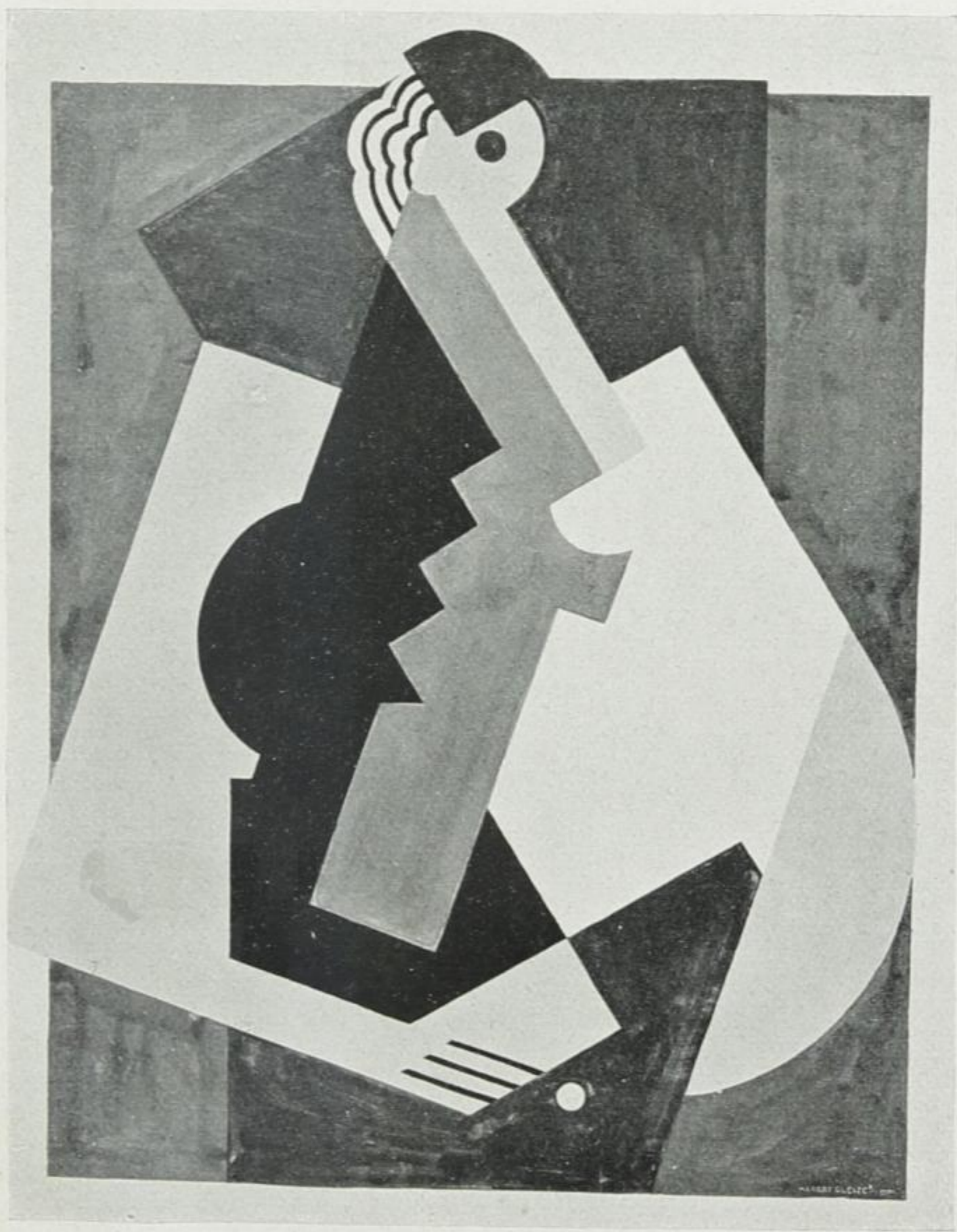
5. Maurice de Vlaminck, Straße. (Phot. Bernheim jeune)





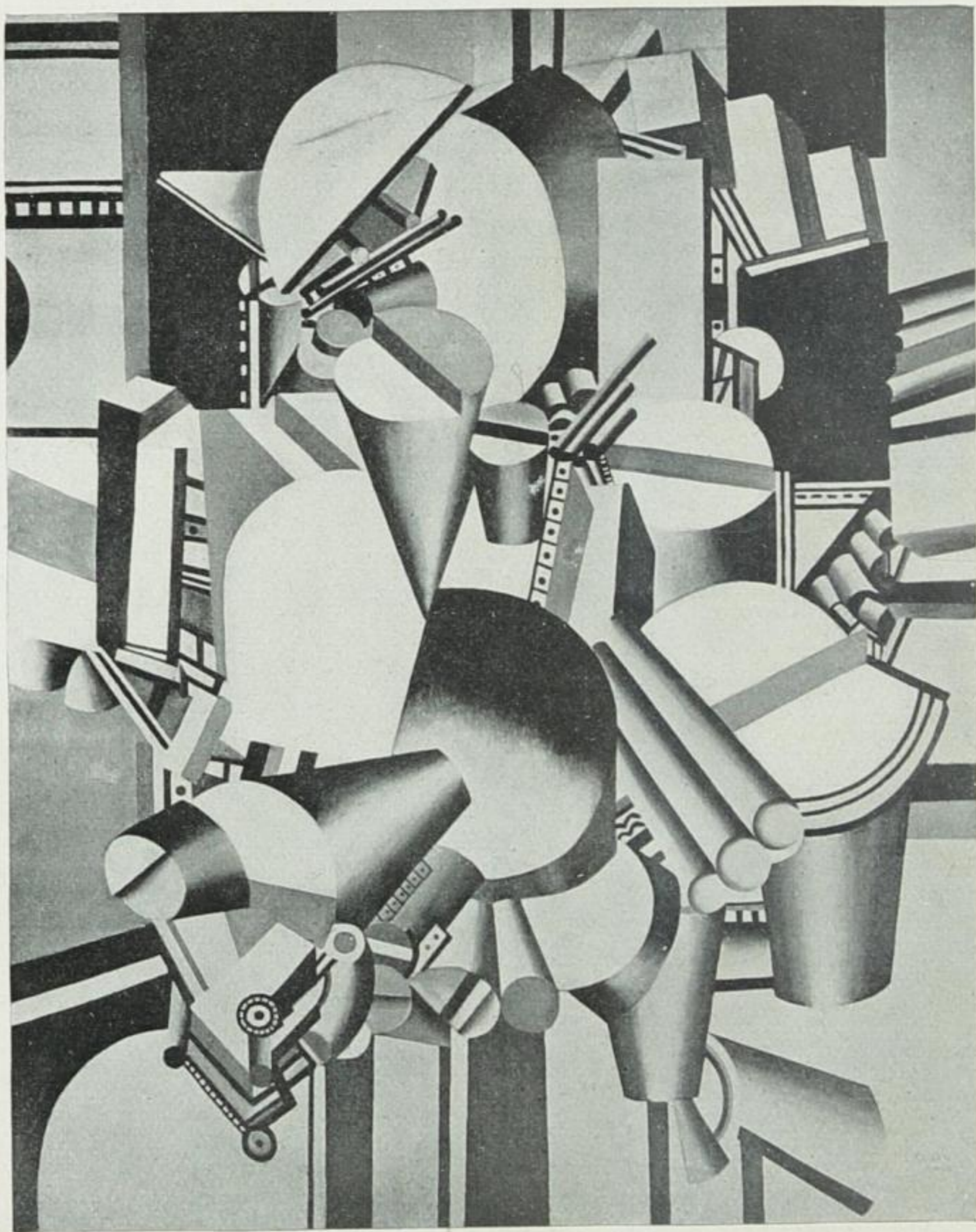
6. Maurice Utrillo, Die Schule. (Phot. Bernheim jeune)





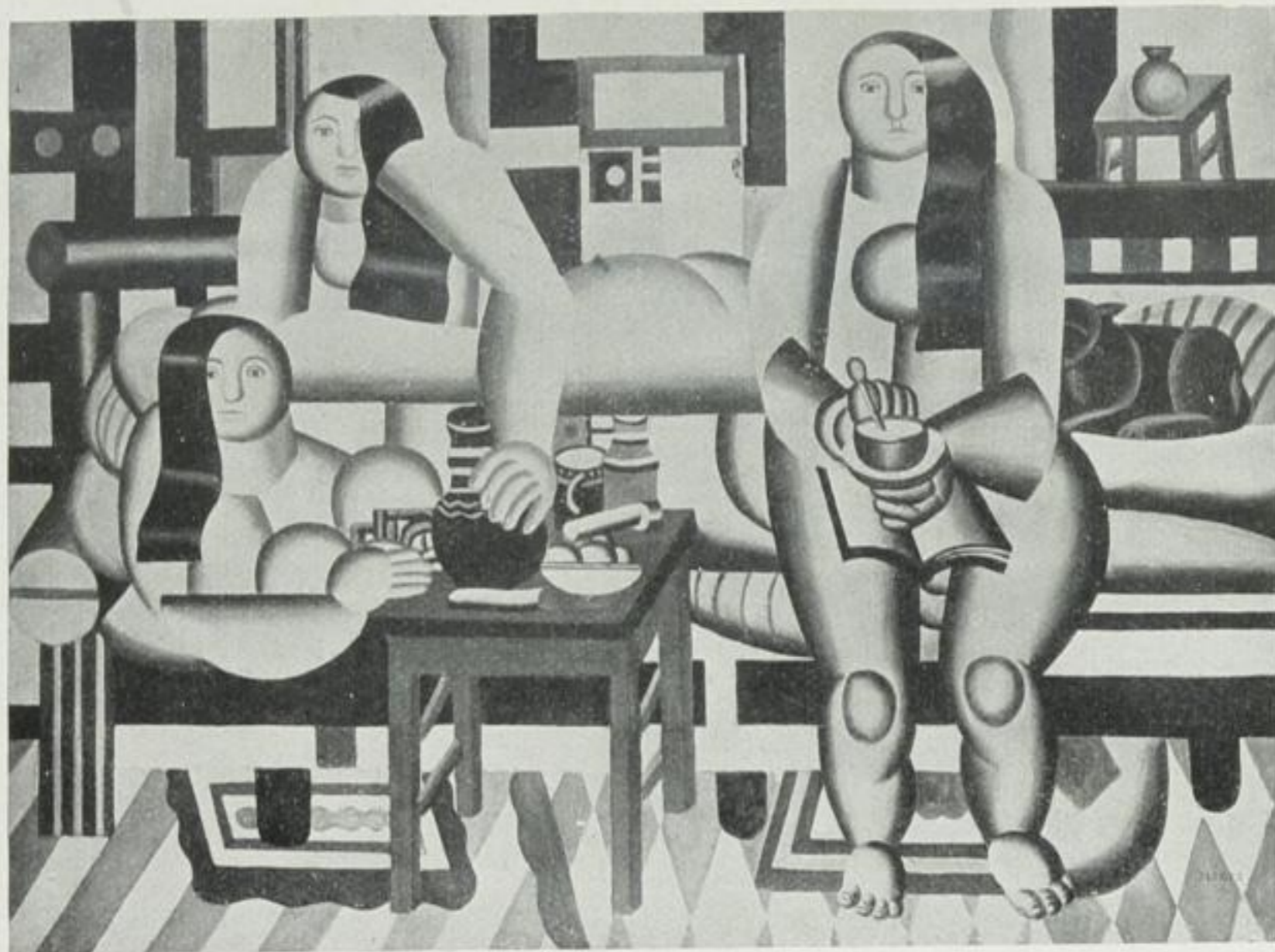
7. Gleizes, Figurenkomposition. (Phot. Léonce Rosenberg)





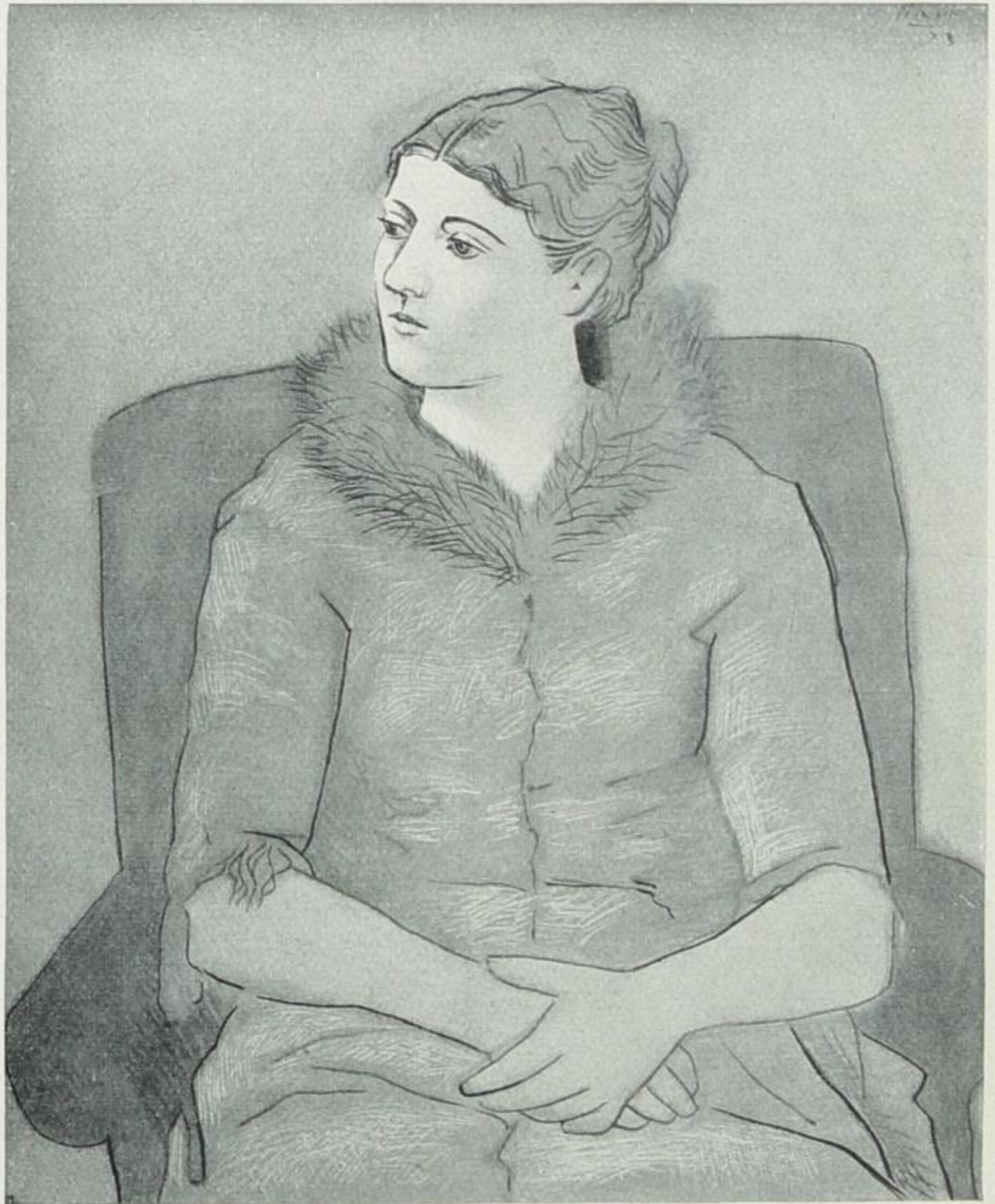
8. Fernand Leger, Mechanische Elemente. (Phot. Léonce Rosenberg)





9. Fernand Leger, Das Frühstück. (Phot. Léonce Rosenberg)





10. P. Picasso, Sitzende Frau. (Phot. Paul Rosenberg)





11. P. Picasso, Stilleben. (Phot. Paul Rosenberg)





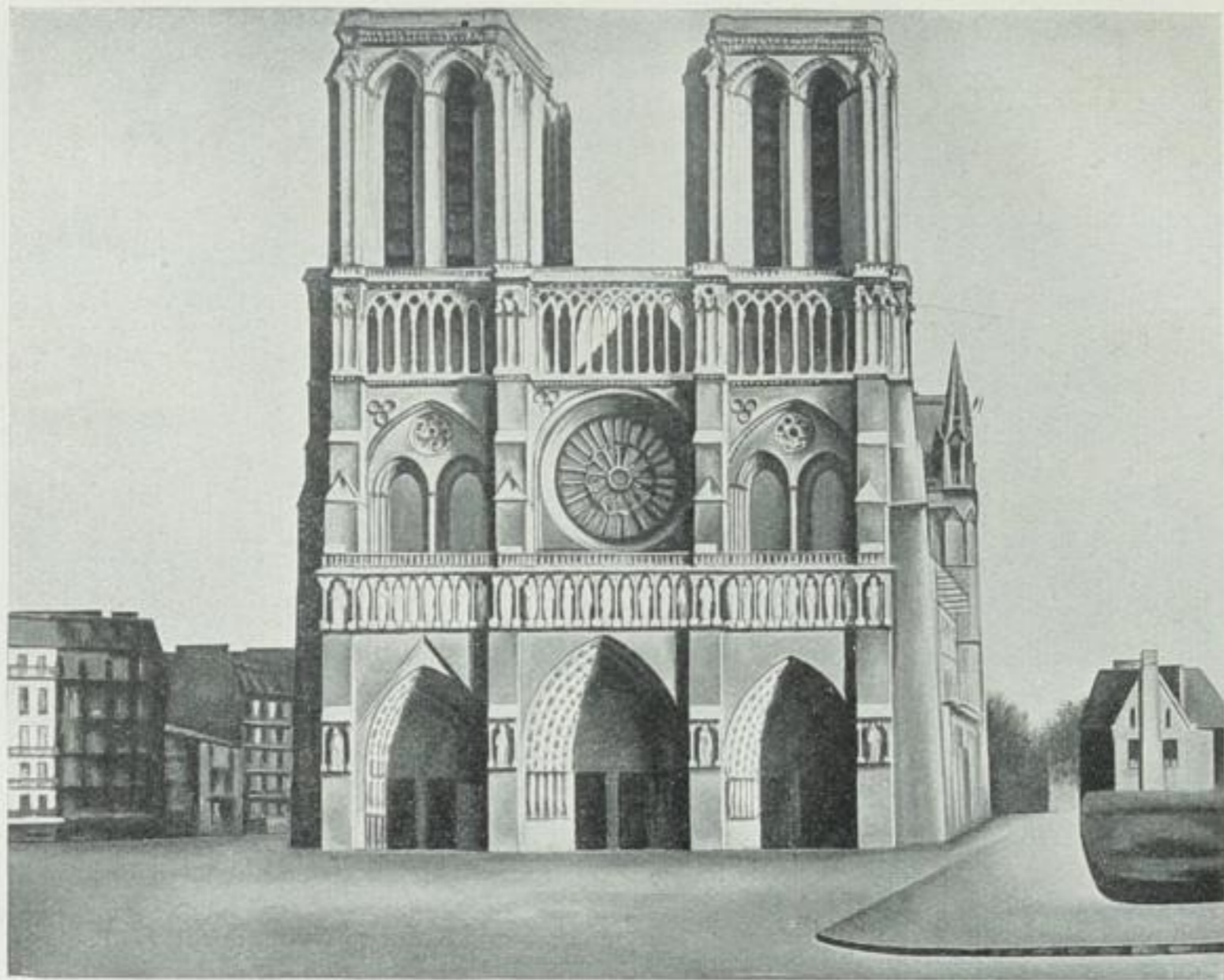
12. Braque, Stilleben. (Phot. Paul Rosenberg)





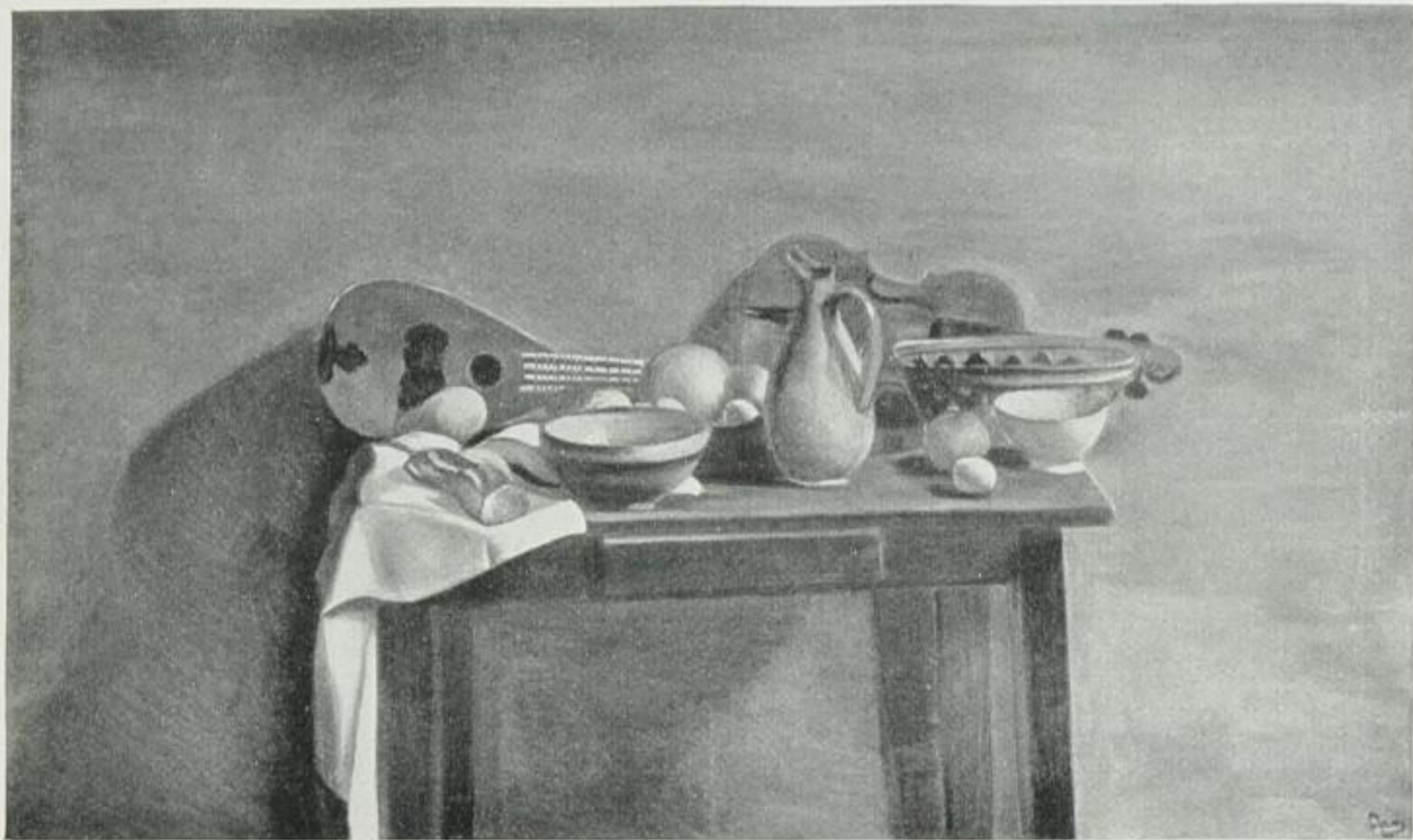
13. Jean Metzinger, Die Schulreiterin. (Phot. Léonce Rosenberg)





14. Herbin, Notre Dame. (Phot. Léonce Rosenberg)





15. A. Derain, Stilleben. (Phot. P. Frankenstein)





16. Othon Friesz, Badende Frauen. (Photo Art)





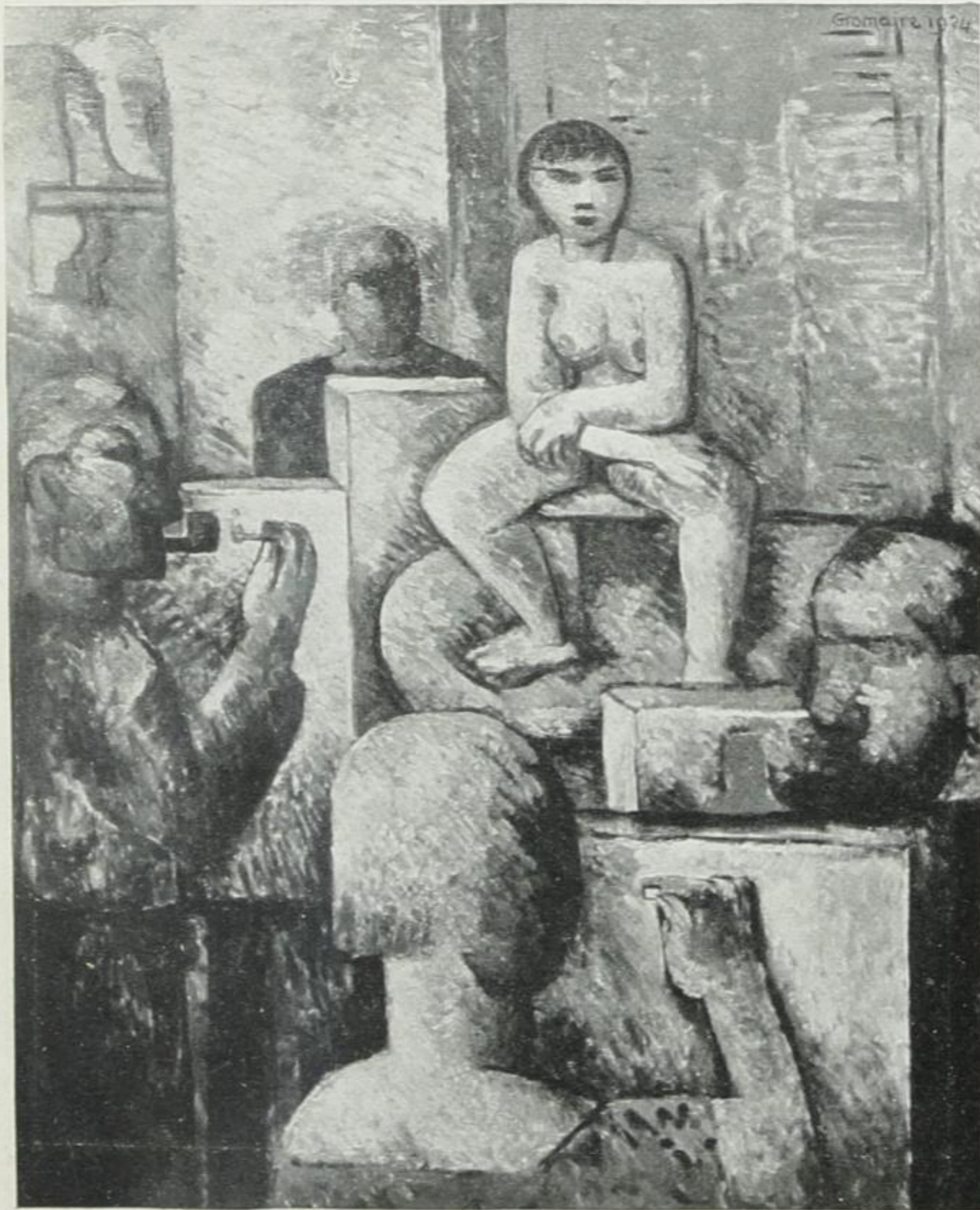
17. Dunoyer de Segonsac, Landschaft  
(Mit Erlaubnis der Galerie Marseille)





18. Le Fauconnier, Frauenakt mit Gitarre. (Mit Erlaubnis der Gal. Billiet)





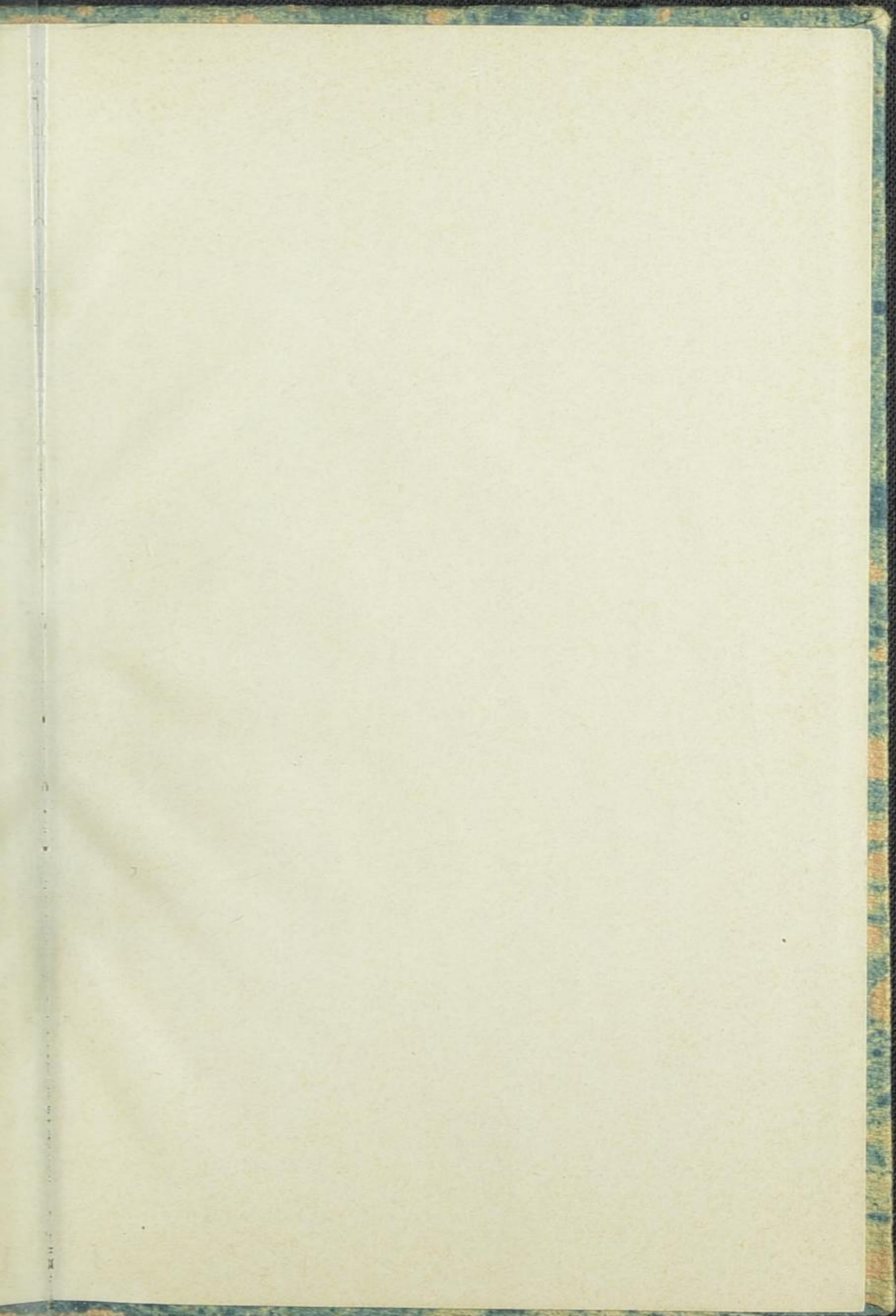
19. Gromaire, Der Aktsaal. (Phot. George Allié)





20. Dufresne, Entdeckung Amerikas. (Phot. „Art d'aujourd'hui“)











X X



SLUB DRESDEN



3 3458730