

# Zwischen den Wissenschaften

Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte

Herausgegeben von  
Gerhard Hahn und Ernst Weber

unter Mitwirkung von  
Peter J. Brenner, Albert Meier,  
Hans Peter Neureuter und  
Wolfgang von Ungern-Sternberg

Bernhard Gajek zum 65. Geburtstag

Verlag Friedrich Pustet  
Regensburg

## 5.

# Literatur zwischen Regionalismus und Moderne: Ludwig Thoma und einige seiner Zeitgenossen

Das Problem der Literatur zwischen Regionalismus und Moderne ist ein Problem der Literaturgeschichte, das sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt. In dieser Zeit wird die Frage nach der Rolle der Literatur in der Gesellschaft diskutiert. Die Literatur wird als ein Mittel angesehen, um die Identität einer Region zu bewahren und zu fördern. Dies führt zu einer Art Regionalismus, der die lokale Identität betont. Gleichzeitig wird die Frage nach der Modernität der Literatur diskutiert. Die Literatur soll nicht nur die lokale Identität bewahren, sondern auch die modernen literarischen Formen und Stile übernehmen. Dies führt zu einer Art Moderne, die die lokale Identität mit den modernen literarischen Formen verbindet. Ludwig Thoma ist ein Beispiel für einen Autor, der diese beiden Tendenzen verbindet. Er schreibt in der lokalen Dialektsprache, verwendet aber auch die modernen literarischen Formen und Stile. Dies macht seine Literatur zu einer Brücke zwischen Regionalismus und Moderne.

1. Vgl. Thoma, Ludwig: *Die Kunst des Erzählens*. München: C. H. Beck, 1900, S. 123-124.  
2. Vgl. Thoma, Ludwig: *Die Kunst des Erzählens*. München: C. H. Beck, 1900, S. 123-124.  
3. Vgl. Thoma, Ludwig: *Die Kunst des Erzählens*. München: C. H. Beck, 1900, S. 123-124.

# Ästheteten. Intellektuelle. Schlawiner. Drückeberger

## Die Auseinandersetzung um die moderne Malerei im „Simplicissimus“ 1910-1921.

*Gertrud M. Rösch*

Dem *Simplicissimus* schulden wir den Dank, daß er als erster den erschlafften Geist Deutschlands mit dem Pochen des Witzes, der Satire und der Kunst wachgerüttelt hat. Das Wort: „der liebe Gott hurra“ war der unfreiwillige Leitspruch des deutschen Caesarismus.

Der *Simplicissimus* schuldet uns die Gutmachung seines banalen kriegerischen Irrtums. Dem *Simplicissimus* wünschen wir, daß er im besten Alter nicht in die Hände der Philister falle, sondern bleibe, was er war und sein soll, ein lachendes und beißendes Gewissen.

Diese Glückwunschwunschadresse war unterschrieben von Walter Rathenau.<sup>1</sup> Auf die Rundfrage „Wie denken Sie über den *Simplicissimus*?“ hatten neben dem Außenminister in Berlin auch Künstler geantwortet, so der Maler Adolf Oberländer, ebenso damalige oder frühere Mitarbeiter des Blattes wie Thomas Mann, Alfons Paquet, Fritz Mautner, Gustav Meyrink und Hans Grimm. Auch Freunde der Redaktionsmitglieder, so der Sozialdemokrat Wolfgang Heine und der Stuttgarter Rechtsanwalt und liberale Reichstagsabgeordnete Conrad Haußmann, äußerten sich abwägend-kritisch, aber dennoch zustimmend. Ähnlich wie Rathenau hob etwa Hermann Hesse hervor, daß er nicht immer mit dem „*Simplicissimus*“ einverstanden gewesen sei – wohl ein deutlicher Hinweis auf das patriotische Umschwenken zu Kriegsbeginn 1914, das wiederum der Germanist Franz Muncker als „kräftige vaterländische Gesinnung“ besonders „rühmenswert“ fand. In allen Glückwünschen betonten die Absender, wie notwendig die Zeitschrift in der Kaiserzeit als satirische Waffe und Ventil gewesen sei und wie sehr sie auch jetzt nach dem Krieg wieder gebraucht werde: „Der *Simplicissimus* gehört der Nation, er ist einer unserer Kulturbesitze, er ist ein politisches Instrument ohne Parteilichkeit“, lobte Walter von Molo.

Diese Antworten auf die Umfrage zeigen die breite Akzeptanz der Zeitschrift, die als Synonym für Opposition und mutigen Witz gegen die Regierenden galt. Auch heute fällt es immer noch leichter, die brillianten Zeichnungen Olaf Gulbranssons, Thomas Theodor Heines und Eduard Thönys einfach zu bewundern und zu genießen, statt zu fragen, wie berechtigt diese Einschätzung als „lachendes

---

<sup>1</sup> Wie denken Sie über den *Simplicissimus*?, S (=Simplicissimus) 25 (1920/21), Nr. 1, 1.4.1920, S. 11-14, hier S. 13.

und beißendes Gewissen“ war, wie sich die Zeitschrift zu herausragenden Kontroversen verhielt und welche – oppositionellen oder gesellschaftskonformen – Meinungen die Karikaturen ins Bild setzten. Angesichts der Fülle des Materials, das in 48 Jahrgängen des „Simplicissimus“ ausgebreitet ist, muß sich eine solche Fragestellung auf einen exemplarischen Fall richten, wie ihn etwa die Auseinandersetzung um die avantgardistische Malerei in den Jahren 1910/11 darstellte, die in München, dem Erscheinungsort des „Simplicissimus“, durch die Anwesenheit der Blaue-Reiter-Künstler besonders virulent war. Ehe aber gezeigt werden kann, wie sich die Zeitschrift zu den jungen Malern, die ihre Gegner für die „Wilden“ ansahen, verhielt, gilt es die Kunstkontroverse dieser Jahre zu umreißen, auf die die Zeichner mit ihren Karikaturen reagierten.

Der engagierte Förderer der „Wilden“ war Hugo von Tschudi, der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der sowohl die Ausstellungen der 1909 gegründeten „Neuen Künstlervereinigung München“ sowie der daraus ausgetretenen Mitglieder, die sich dann unter dem Namen „Der blaue Reiter“ vorstellten, ermöglichte.<sup>2</sup> Tschudi hatte 1909 seine Arbeit in München begonnen; zwei Jahre später benutzte er eine Ausstellung dazu, um sein Verständnis von der gewandelten Rolle eines Museumsleiters darzulegen, der die gegenwärtige Kunst mit der Malerei vergangener Epochen vermitteln müsse.<sup>3</sup> Die Ausstellung bot daher neben den französischen Impressionisten auch Gemälde von Goya und vor allem Greco, der damit zum ersten Mal in München zu sehen war.

Aber gerade die auch von Tschudi protegierte französische Malerei war zu dieser Zeit höchst umstritten: 134 deutsche Künstler und Galeristen protestierten gegen die Propagierung der neuen französischen Kunst und die Bevorzugung ihrer deutschen Nachfolger. Der Kauf des Gemäldes „Mohnfelder“ (1889) von Van Gogh, der Gustav Pauli, dem Direktor der Bremer Kunsthalle, gelang, hatte den Worpsweder Kunstmaler Carl Vinnen zu scharfen Anwürfen gegen deutsche Galeriedirektoren und Kunsthistoriker veranlaßt. Die „alten Atelierreste von Monet, Sisley, Pissarro“, so Vinnen in seinem Vorwort, überschwemmen den deutschen Markt und hätten „eine derartige Preistreiberei französischer Bilder“ bewirkt, „die das deutsche Volk nicht auf die Dauer mitmachen sollte“.<sup>4</sup>

Die meisten der namentlich aufgeführten Künstler, die Zustimmungen an Vinnen geschickt hatten, waren bemüht, ihre grundsätzliche Hochschätzung der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts zu versichern, denn sie wollten nicht mit den konservativen und deutschnationalen Positionen etwa des Werdandi-Bundes

<sup>2</sup> Der Blaue Reiter. Hrsg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentar. Neuausgabe v. Klaus Lankheit. 4. Aufl. München 1984, S. 255-257. Zitiert als: Der Blaue Reiter.

<sup>3</sup> Hugo von Tschudi, Gesammelte Schriften zur neuen Kunst. Hrsg. v. Ernst Schwedeler-Meyer. München 1912, bes. S.226-231.

<sup>4</sup> Ein Protest deutscher Künstler. Von Carl Vinnen. Jena 1911, hier S. 6f. Zitiert als: Protest. Auszüge daraus wie aus der Antwortschrift „Im Kampf um die Kunst“ – zitiert als: Kampf – bei Andreas Hüneke, Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung. 3.Aufl. Leipzig 1991, S. 413-437. Zitiert als: Hüneke.

verwechselt werden.<sup>5</sup> Vielmehr sollte die Kritik die Kunsthändler treffen, die sich an den außerordentlich hohen Verkaufssummen französischer Bilder bereicherten, während doch die Gemälde selbst, so Karl v. Perfall, nichts anderes seien als „von ihren Urhebern beiseite gestellte Versuche und Experimente“.<sup>6</sup>

Wie Perfall, der Kunstkritiker der Kölnischen Zeitung, stellten sich die Kritiker Franz Servaes und Fritz von Ostini und zahlreiche Münchner Maler, u.a. Franz v. Stuck und August v. Kaulbach, hinter Vinnens Protest. Neben Fritz Erler, der die „Jugend“ mitgegründet hatte, waren auch Zeichner des „Simplicissimus“ unter den Protestierenden vertreten, so Wilhelm Schulz, Käthe Kollwitz und Th.Th. Heine, der seinem Zorn gegen die Kunstschriftsteller Luft machte: „Sie betrachten sich als die Vorgesetzten der Künstler und dekretieren dünkelnhaft vom grünen Tisch herab die neuen Kunstgesetze“.<sup>7</sup>

Als Antwort ließ zunächst Kandinsky in den „Süddeutschen Monatsheften“ eine anonyme Stellungnahme der „Neuen Künstlervereinigung München“, jener 1909 aus der Münchner Sezession ausgeschiedenen Maler, abdrucken, während Franz Marc und August Macke zusammen den Plan einer Antwort auf den Protest entwarfen. So erschien ebenfalls 1911 die Anthologie „Im Kampf um die Kunst“, die der Piper Verlag herausbrachte. Darin wehrten sich zunächst einmal die Museumsleiter (Gustav Pauli aus Bremen, Alfred Hagemann aus Köln, Georg Swarzenski aus Frankfurt) und Galeristen (Paul Cassirer, Alfred Flechtheim) gegen den Vorwurf der Verschwendung, indem sie aus ihrer Praxis Marktendenzen und Kaufpreise darlegten; aber vor allem betonten Maler wie der Worpssweder Otto Modersohn, die Berliner Max Slevogt und Lovis Corinth, Gustav Klimt, Max Liebermann, Emil Nolde, August Macke, Wassily Kandinsky und Franz Marc ihre künstlerische Orientierung an den französischen Vorbildern.

Unter diesen Verfechtern der Moderne hätte auch Fritz Wichert sein können, der Leiter der erst 1909 gegründeten Mannheimer Kunsthalle. Er hatte, unterstützt von einer Empfehlung Max Liebermanns, das große Gemälde „Die Erschießung des Kaisers Maximilian“ von Manet für 90 000 Mark (die aus Spenden kamen) erworben und sah sich vehementer Opposition ausgesetzt, die seinen Hauptgegner, den Mannheimer Rechtsanwalt Theodor Alt, sogar dazu veranlaßte, eine Schrift mit dem Titel „Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus“ vorzulegen. Der Fall Mannheim zeigt, wie nicht nur in der sprichwörtlichen „Kunststadt“ München oder in der Hauptstadt Berlin, sondern auch in kleineren Zentren ähnliche Kontroversen aufbrachen.<sup>8</sup>

Der von Vinnen angefachte Streit war das Vorspiel zur Veröffentlichung des Almanachs „Der Blaue Reiter“, den die Herausgeber Marc und Kandinsky im

<sup>5</sup> Zu dessen Programm vgl. Rainer Bast, Verlag und Verleger Fritz Eckardt und die Künstlervereinigung „Werdandi-Bund“, in: Buchhandelsgeschichte 1990/2, Frankf.Ausg. Nr. 51, Frankf. 1990, B 65-80, hier B73f.

<sup>6</sup> Protest S.62.

<sup>7</sup> Protest, S. 22f., Auszug auch bei Hüneke S. 417.

<sup>8</sup> Friedrich Walter, Schicksal einer deutschen Stadt. Geschichte Mannheims 1907-1945. Frankfurt 1949, S. 150-156.

Lauf des Jahres 1911 zusammenstellten, der aber erst im Mai 1912 bei Reinhard Piper erschien. Der Almanach sollte, nach den vorangegangenen Polemiken, Klarheit schaffen, d.h. die neue Kunst des Ausdrucks in Aufsätzen und Bildern vorstellen und auf Vorläufer hinweisen, ihre genuinen Traditionen aufzeigen und sie vom Vorwurf der Stümperei befreien. Daher erschienen die eigenen Arbeiten Kandinskys, Mackes, Kubins und Kokoschkas neben denen der ausländischen Vorbilder El Greco, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Delaunay und Matisse und neben bayerischen Hinterglasbildern, afrikanischen Skulpturen und japanischen Zeichnungen. Die 1200 Exemplare dieses Mitte Mai 1912 im Verlag von Reinhard Piper erschienenen Buches, dem nach Marcs und Kandinskys Plänen weitere Almanache in unregelmäßigem Abstand folgen sollten, waren 1913 schon verkauft und machten eine zweite Auflage nötig. Verpflichtet war das Unternehmen in mehrfacher Weise Hugo v.Tschudi, der vor der Veröffentlichung am 23.November 1911 gestorben war. Vor allem seine Arbeit als Galeriedirektor würdigte Franz Marc:

Wir weisen gern und mit Betonung auf den Fall Greco, weil die Glorifikation dieses großen Meisters im engsten Zusammenhang mit dem Aufblühen unserer neuen Kunstideen steht. Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhunderte hinweg. Zu dem „Vater Cézanne“ holten Meier-Graefe und Tschudi im Triumph den alten Meister Greco; beider Werke stehen heute am Eingange einer neuen Epoche der Malerei.<sup>9</sup>

Die für die Avantgarde so wichtige Zusammenarbeit von Kunstinstitutionen und -kritik war in Tschudi und Julius Meier-Gräfe verkörpert. So wie der Direktor der bayerischen Galerien sich als Vermittler zwischen zeitgenössischer und alter Kunst verstand, so war Meier-Gräfe in seinen Monographien für diese Generation eingetreten. Er veröffentlichte bereits 1894 eine Broschüre über den sehr umstrittenen Edvard Munch, den er in Berlin kennengelernt hatte, und widmete sich nach der Jahrhundertwende verstärkt den Franzosen Corot, Manet, Pissaro und Renoir, ferner Cézanne und Van Gogh.

Neben dieser publizistischen Kontroverse trugen in den Jahren 1909 bis 1912 die Ausstellungen dazu bei, die beschimpfte Moderne bekannt zu machen: so waren im Frühjahr 1909 Gemälde von Paul Cézanne in der Münchner Sezession zu sehen, 1910 folgten Ausstellungen von Henri Matisse und Paul Gauguin, 1911 die Bilder Goyas; Marc sowie die Neue Künstlervereinigung zeigten während der gleichen Zeit ihre Bilder mehrmals in der Münchner Galerie Thannhauser. Außerhalb Bayerns wären die Ausstellungen des Düsseldorfer Sonderbundes<sup>10</sup> und des Gereon-Bundes in Köln zu nennen oder die ständige Ausstellung in Herwarth Waldens „Sturm“-Galerie in Berlin.<sup>11</sup> Die Auseinandersetzung in den Medien und

<sup>9</sup> Franz Marc, Geistige Güter, in: Der Blaue Reiter, S. 21-24, hier S. 23.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Magdalena M. Moeller, Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf. Köln 1984, S. 153, 173.

<sup>11</sup> Eine Liste der Ausstellungen bei Hüneke S. 592-601.

die Ausstellungen bildeten die Kristallisationspunkte der öffentlichen Diskussion und verschafften den beteiligten Malern jene öffentliche Wirkung, die der Rezeption durch den „Simplicissimus“ vorausging und diese Männer wie ihre Werke erst zum Gegenstand breitenwirksamer Karikaturen werden ließ.

Ein frühes Beispiel karikaturistischer Verarbeitung war die Zeichnung von Karl Arnold, die unter dem Titel „Schwabinger Kunstgeschichte“ am 11. Dezember 1911 erschien. Zu sehen ist das Interieur eines Cafés, mit einem unmäßig beleibten Gast, der mit dem Kellner spricht. Im Hintergrund sitzt ein Paar an einem weiteren Tisch; das hagere Gesicht, die dunklen lockigen Haare und lange Hände lassen in dem Mann einen Südländer vermuten, die Frau ist aufdringlich elegant. Die Subscriptio gibt die Unterhaltung zwischen Kellner und Gast: „Was ist denn dös für a spinnetter Tropf dahint?“ – „Dös is zurzeit der modernste Maler, Greco hoast er, hat er g'sagt“.<sup>12</sup> Der Spott gegen den engagierten bayerischen Galeriedirektor verbindet sich hier mit einer gängigen Vorstellung von der Bohème. Der Ort ist das Café, die typische Begegnungsstätte der Künstler, die dort aber auch auf die Bürger, ihre in zahlreichen literarischen Zeugnissen zum Feind verzerrten Gegenspieler, treffen.<sup>13</sup> Der Maler ist offensichtlich ein Betrüger, wie der Leser, dem Greco als der spanische Maler des 16./17. Jahrhunderts geläufig ist, mit Genuß erkennt und so den Witz der Zeichnung goutiert. Mit einbezogen in den Spott sind aber der naive Kellner und der lüstern-neugierige Bürger, der sich trotz seiner Mißachtung – darauf weist sein „a spinnetter Tropf“ – für dieses Gesindel interessiert.

Mit einer weiteren Karikatur, betitelt „Der Malschlawiner“, berührte Arnold das zweite Vorbild der Expressionisten, den 1906 verstorbenen Paul Cézanne: Zwei Künstler stehen vor dem großformatigen Bild einer fülligen weiblichen Aktfigur, während das weitaus schlankere Modell sich im Hintergrund ankleidet. Der eine erklärt seinem Gegenüber: „Akt is nix – malt moderne Kienstler nur immer Apfel auf Tisch oder Banane mit Schüssler“.<sup>14</sup> Cézanne, durch Ausstellungen und die Schriften Meier-Gräfes bekannt, und seinen deutschen Nachfolgern gilt hier der Vorwurf, ihr Künstlertum bedeute opportunistisches Schielen nach den größten Marktchancen. Zugleich brachte Arnold antisemitisches Ressentiment ins Spiel, denn die Sprechweise deutet auf einen Juden. Ebenso wird aber auch das ungebildete modeorientierte Publikum angegriffen, das derlei flache Produktion wie Aktbilder durch den Kauf ermuntert.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Karl Arnold, Schwabinger Kunstgeschichte, S 16 (1911/12), Nr. 37, 11.12.1911, S. 657.

<sup>13</sup> Vgl. Helmut Kreuzer, Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart 1968, S. 202-210 und S. 146-149.

<sup>14</sup> Karl Arnold, Der Malschlawiner, S 17 (1912/13), Nr. 25, 16.9.1912, S. 396.

<sup>15</sup> Als Beispiel für diesen Spott gegen die Philister seien folgende Karikaturen angeführt: Karl Arnold, Das Nackte in der Kunst, S 15 (1910/11), Nr. 41, 9.1.1911, S. 713 (Maler und Käufer vor dem Bild einer üppigen Nackten: „Ich will Ihnen entgegenkommen, verehrter Gönner, legen Sie noch hundert Mark drauf und ich geb Ihnen noch die Adresse vom Modell“). – Wilhelm Schulz, Münchners Schmerz, S 15 (1910/11), Nr. 16, 18.7.1910, S. 276 (Ein Ehepaar sitzt am Tisch bei Bier und Kaffee, er liest die Zeitung: „Dös is scho a Gemeinheit, daß s'jetzt in d' Pinakothek an Eintritt verlanga! Wer woast, ob ma net do amal neiganga wär!“).

Solche Karikaturen (die zudem beide auf Anzeigenseiten, d.h. an nachgeordneter Stelle in der Zeitschrift erschienen) waren, verglichen mit den publizistischen Attacken gegen Galeriedirektoren und Bilderkäufer, eher vage; aber eindeutig stand der „Simplicissimus“ auf der Seite Vinnens, auch wenn die moderne Malerei noch nicht unter den Schlüsselvorwürfen der Kontroverse – die Bilder seien Ausschluß, die Preise überhöht, die eigene nationale Malerei falle einer Überfremdung zum Opfer – angegriffen wurde. Vielmehr blieb der Spott gebunden an ein traditionelles Sujet, die Lebenswelt Bohème mit ihrer verkannten Genialität, Mittellosigkeit, sexuellen Libertinage und der Haßliebe zum Bürger, den der Bohemien-Künstler als Zuschauer und Käufer brauchte und der seinerseits diese Lebenswelt mit einer Mischung aus Faszination und Verachtung beobachtete. Der Münchner Stadtteil Schwabing stand als Kürzel für diesen Vorstellungskomplex.<sup>16</sup>

Spezifischer war die folgende Karikatur von Th.Th. Heine, in der die künstlerische Richtung selbst, nicht ihre Vertreter, verspottet wurde: „Von der Ausstellung der Futuristen“.<sup>17</sup> Dem Betrachter bietet sich ein Chaos von Gegenständen und Gesichtern, unter denen das des Reichskanzlers Bethmann-Hollweg zu erkennen ist, ferner ein Sozialist, dessen rote Mütze von einem Säbel zerteilt wird, Schiffe, Eisenbahnen und ein blitzendes Auge unter dem Adlerhelm. Die Subscriptio lautet: „Dieses Gemälde gibt die Sinneseindrücke wieder, welche der Anblick der deutschen Politik auslöst“. Die sich durchdringenden Gegenstände, ihre Bewegtheit und die Gleichzeitigkeit von Vorgängen sind auf dieser Zeichnung durchaus als Stilmerkmale des Futurismus erkannt; sie bilden die kaiserliche Politik ab, die der „Simplicissimus“ seit jeher als großsprecherischen Zickzack-Kurs verspottet hatte. Durch diese Assoziation wird aber auch die Kunstrichtung als wirr, das Bild als sinnloses Durcheinander abgewertet.<sup>18</sup>

Die Bildgeschichte „Kunst und Schlittenfahren“, diesmal von Olaf Gulbransson, zielt auf die umstrittene Mannheimer Galerie, die ein Bild als Meisterwerk ankauft, auf dem der Dackel des Malers mit dem Schwanz Farbe verteilt hatte.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Beispiele wären die folgenden Zeichnungen: Henry Bing, Im Künstlercafé, S 15 (1910/11), Nr. 8, 23.5.1910, S. 128 (Eltern sitzen mit ihrer Tochter im leeren Café: „Vata, wo san denn die Spinneten?“). – Henry Bing, Bohème, S 15 (1910/11), Nr. 14, 4.7.1910, S. 237 (Zwei langhaarige schwarzgekleidete Männer am Cafétisch: „Unser Scheitel taucht in Sphärenmusik – und unser Hintern fährt vierter Klasse“). – Karl Arnold, Münchner Bohème, S 15 (1910/11), Nr. 18, 1.8.1910, S. 305 (Drei Männer sitzen an einem Tisch: „Nicht mal Nachtcafés gibt es hier – man ist effektiv gezwungen, sich eine Wohnung zu suchen“). – Richard Graef, Schwabing, S 16 (1911/12), Nr. 39, 25.11.1911, S.688 (Zwei Männer unterhalten sich im Café: „Ich wäre ein großes Genie, wenn ich bloß das Betriebskapital hätte!“).

<sup>17</sup> Th.Th. Heine, Von der Ausstellung der Futuristen, S 17 (1912/13), Nr. 6, 6.5.1912, S. 100.

<sup>18</sup> Die Karikaturen differenzieren nicht zwischen Futurismus und Kubismus: letzere gilt den Zeichnern als antirealistische, wirre Malerei, während sich erstere auf die Wiedergabe von Würfeln beschränkt. Vgl. Blix, Futuristen, S 17 (1912/13), Nr. 37, 9.12.1912, S. 607. – Henry Bing, Beim Kubisten, S 17 (1912/13), Nr. 44, 27.1.1913, S. 736.

<sup>19</sup> Olaf Gulbransson, Kunst und Schlittenfahren, S. 17 (1912/13), Nr. 44, 27.1.1913, S. 727.

Der explizite Vorwurf, Schund statt Kunst zu erwerben, wird hier von München weg auf eine andere Stadt verlagert.

Mit dem Kriegsbeginn 1914 bekam die Häme gegen die Modernen aggressive Züge, wie dies Gulbranssons Karikaturen von 1914 und 1915 belegen, denn jetzt sollen einzelne Künstler sowohl namentlich wie durch die Imitation ihrer Bilder bloßgestellt werden. In der Serie „Hans im Glück oder Das Opfer des Kunsthandels“ (vgl. S. 344) entfernt sich jedes weitere der Bilder von Cézanne, Matisse und Picasso, die der Kunsthändler anbietet, von der figürlich-realistischen Darstellung und ahmt kubistisch-abstrakte Formen nach.<sup>20</sup> Das letzte von Schlawinsky (die Anspielung ist offensichtlich) preist der Galerist als geradezu genial an. Die Toilettenbürste als Dreingabe aber steht in äußerstem Gegensatz zu diesem Anspruch, denn sie zeigt zum einen die stümperhafte Malweise, die den deutschen Nachahmern der Franzosen vorgeworfen wurde, und rückt zum anderen das vorgebliche Kunstwerk grobianisch in die Nähe des fäkalischen Alltagsbereichs.

„Krieg und Kunst“, wiederum von Gulbransson, verfolgt weiter die doppelte Verunglimpfung sowohl der Kunstrichtung wie der Maler. Die fünf Sprecher des ersten Bildes sind zunächst durch Kleidung und Gesichtsausdruck als elegante junge Müßiggänger erkennbar, deren Gesprächsthema die Subscriptio wiedergibt: „Meine Herren! Der Krieg, der jetzt alle Gemüter beschäftigt, verflacht den Geist und läßt die wahre Kunst verkommen. Uns, die wir berufen sind, die geistigen Güter zu retten, – sollte es uns nicht ein leichtes sein, diese wirre Zeit zu interpretieren?!“<sup>21</sup> Als Mitglieder der expressionistischen Bewegung werden sie erst identifizierbar, wenn man die nachfolgenden angeblichen Beispiele ihrer Malerei ansieht, denn diese imitieren Edvard Munchs Gemälde „Der Schrei“ von 1894 (deutlich sind der Umriß des Gesichtes, der geöffnete Mund zu erkennen, die Arme hingegen ähneln dicken Würsten) und die Tierbilder von Franz Marc. Auch das Schlagwort „geistige Güter“ in der Subscriptio weist auf Marc, denn so war sein erster Aufsatz im Almanach „Der Blaue Reiter“ überschrieben. Das Aussehen wie die Kleidung, zusätzlich zur Äußerung ihres Wortführers, lassen erkennen, wie wenig sie der Krieg berührt, der im öffentlichen Bewußtsein immerhin als der dem deutschen Volk wider seinen Willen aufgezwungene Überlebenskampf galt. Die Zeichnung stellt diese Generation als Drückeberger bloß und geht grob verfälschend an der Tatsache vorbei, daß sowohl Franz Marc als August Macke zu dieser Zeit im Westen an der Front standen. Zwischen den Expressionisten und dem Publikum – so die Meinung des Zeichners – besteht eine Kluft, die sich aber nicht mehr mit jenem harmlosen Unterschied zwischen den lüstern-neugierigen Bürgern und den armselig-überheblichen Bohemiens deckt. Vielmehr stehen nun die Künstler im privilegierten Abseits, während die Zuschauer die täglichen Anstrengungen der Kriegszeit auf sich nehmen – eine Aussage zwischen den Zeilen gewissermaßen, wie sie auch Gulbranssons Karikatur „Bei den Futuristen“ zugrunde liegt: Ein am Arm verwundeter Soldat betrachtet drei Bilder; auf dem mittleren

<sup>20</sup> Olaf Gulbransson, Hans im Glück oder Das Opfer des Kunsthandels, S 19 (1914/15), Nr. 13, 29.6.1914, S. 207.

<sup>21</sup> Olaf Gulbransson, Krieg und Kunst, S 19 (1914/15), Nr. 50, 16.3.1915, S. 645.

sind eine zerfurchte Landschaft, abgehauene Beine und ein starr blickendes Gesicht zu sehen. Das Bild daneben ist als eine Zeichnung von Juan Gris erkennbar („Kopf eines Mannes mit Zigarre“, 1912). Der Soldat kommentiert das mittlere Bild: „Den ‚Krieg‘ hoast er dös Bildl? Naa, gar aso schlimm is er do net!“<sup>22</sup> Dem einfachen Soldaten, mit dem der zeitgenössische Betrachter sympathisieren konnte, weil dieser seine Pflicht im Feld leistete und dort verwundet worden war, wird hier die authentische Meinung über das Werk zugesprochen. Der Einwand des Mannes, so schlimm sei der Krieg nicht, wertet zum einen den ästhetischen Anspruch des Kunstwerks als hohles Pathos ab; zum anderen beschwichtigt er den Betrachter und lenkt von den realen Schrecken des Krieges ab, wie dies die Propaganda an der Heimatfront, der sich der „Simplicissimus“ zur Verfügung stellte, auch tun sollte.

Diese Polemik in Bildern setzte sich fort in Ludwig Thomas Erzählung „Der vergiftete Museumsleiter oder der Schlag auf den Hinterkopf“, die 1916 anonym erschien.<sup>23</sup> Darin geht es um den Galeriedirektor Quesenkopp, der einmal in Paris entführt worden war und während seiner Haft die Schriften des Kunstkritikers Julius Meier-Gräfe vorgelesen bekam. Dadurch geschädigt, ja vergiftet, kaufe er ab da wie unter Zwang die Bilder der jungen französischen Meister, während die Werke der deutschen und italienischen Renaissance verschleudert oder ins Magazin verwiesen würden. Sherlock Holmes reist nach Paris und deckt diese Zusammenhänge als die Intrige des durchtriebenen französischen Kunsthändlers Simon auf, der nun mit Quesenkopp einträgliche Geschäfte mache; dem sich als amerikanischer Kunstfreund ausgebenden Sherlock Holmes zeigt Simon die für Deutschland bestimmte Produktion:

Ein Diener brachte zwei ziemlich große bemalte Leinwandflächen zum Fenster und stellte sie auf.

Das eine sollte vermutlich zwei Menschen vorstellen. Sie gingen auf bratwurstähnlichen Puppengliedern und waren wieder umgeben von Schmieröl- und Benzinflecken.

„Adam und Eva“, erklärte Simon mit einem unaussprechlich höhnischen Lächeln um die Lippen.

Auf der anderen Leinwand waren sichtlich mit einem ausgezählten Kamme und einer Haarbürste rote, grüne und gelbe Farben durcheinandergestrichen worden, vertikal und horizontal.

„Eine Komposition“, sagte Simon.

<sup>22</sup> Olaf Gulbransson, Bei den Futuristen, S 21 (1916/17), Nr. 7, 16.5.1916, S. 82.

<sup>23</sup> Die anonyme Erzählung „Der vergiftete Museumsleiter oder der Schlag auf den Hinterkopf“ erschien im S 20 (1915/16), Nr. 51, 21.3.1916, S. 611; Forts. Nr. 52, 28.3.1916, S.623. Auch abgedruckt in: Ludwig Thoma. Unbekanntes. Verstecktes. Entdecktes, hrsg. v. Jost Perfahl. München 1992, S. 177-183, hier S. 181 (mit den Zeichnungen von O.Gulbransson); Thomas Verfasserschaft ist nachgewiesen bei Gertrud M. Rösch, Ludwig Thoma als Journalist. Ein Beitrag zur Publizistik des Kaiserreichs und der frühen Weimarer Republik. Frankfurt/M. 1989, S. 332. Zitiert als: Rösch. Thoma und Gulbransson waren befreundet und arbeiteten in der Redaktion eng zusammen, vgl. Rösch S. 326; dies erklärt zahlreiche Übereinstimmungen zwischen der Kurzgeschichte und den vorausgegangenen Karikaturen.

Die Bewunderung für die französischen Maler und ihren Einfluß auf die deutschen Künstler der „Brücke“ wie des „Blauen Reiter“ steigerte Thoma zum Komplott des Erzfeindes Frankreich, dem er die bewußte Zerstörung der deutschen Kunst anlastete. Da die Berühmtheit und Akzeptanz der angeblichen „Wilden“ nicht mehr wegzuleugnen war, mußte sie als Resultat aus dem Schwachsinn der Galerieleiter und dem Duldermut ihrer Besucher erklärt werden. Damit fügte die Erzählung zum einen der Kriegspropaganda eine weitere Facette hinzu; sie faßte zum anderen aber auch den Fundus der schon aufgehäuften Vorurteile scharfmacherisch zusammen.<sup>24</sup>

Das abschließende Beispiel der philiströsen Opposition des „Simplicissimus“ bildete innerhalb des expressionistischen Jahrzehnts eine Zeichnung von Erich Schilling aus dem Jahr 1921 mit dem Titel „Im Kunstsalon“ (vgl. S. 345): Unter den Bildern an der Wand sind das Selbstporträt und eine Landschaft Van Goghs, ein Stilleben und ein Figurenbild von Picasso, ferner ein Stilleben mit Gitarre, entweder à la Braque oder Gris, identifizierbar.<sup>25</sup> Die als stümperhafte Machwerke denunzierten Gemälde sind es aber nicht allein, die beim Betrachter Ressentiments gegen diese Kunst wecken sollten; vielmehr ist es das geckenhaften Auftreten des Galeristen, dessen Physiognomie jüdische Züge verrät; er steht mit dem Rücken zu den Bildern und beweist durch Körperhaltung wie Rede, daß er nur am Marktwert der Gemälde interessiert ist.

Es zeigt sich also, daß die maßgeblichen Zeichner des Blattes – Gulbransson, Schulz, Heine, Arnold und Thöny waren auch Gesellschafter und damit Mitbesitzer der Zeitschrift – auf die Ablehnung der Moderne einschwenkten und sich das aggressive Argument der Überfremdung und Geldverschwendung für französischen „Atelierabhub“ zu eigen machten. Abgesichert war solche Verunglimpfung durch die öffentliche Meinung, deren Richtung sich in der breiten Zustimmung zum Vinnen-Protest gezeigt hatte. Dessen Argumente setzten Thoma, Heine, Arnold und Gulbransson kantig und vergrößernd ins Bild.

Die Häme beschränkte sich aber deutlich auf jene Expressionisten, die explizit mit den Franzosen in Verbindung gebracht und von der Kunstkritik favorisiert wurden. Daher war es möglich, daß zwei den Modernen über Freundschaft und Zusammenarbeit verbundene Männer trotz dieser antimodernen Polemik während der Kriegsjahre wie danach dem „Simplicissimus“ weiterhin Zeichnungen überließen: der Österreicher Alfred Kubin<sup>26</sup> und der in Paris lebende Bulgare Jules Pascin.<sup>27</sup> Kubin gehörte wie Marc und Kandinsky zur „Neuen Künstlervereini-

<sup>24</sup> Vgl. Anon., Zur neuesten Kunstgeschichte, S 20 (1915/16), Nr. 48, 29.2.1916, S. 575. Mit zwei Zeichnungen von Olaf Gulbransson. Abgedruckt bei Rösch S.582-584. Zum Nachweis der Verfasserschaft Thomas vgl. Rösch S. 331f. In dieser Parodie einer Kunstglosse werden die leicht zu erratenden Maler Henry Marc-Klamaucke und René Adolphe Pincaso als französische Genies hingestellt, die durch den Krieg vorübergehend leider nicht in den deutschen Galerien zu sehen seien.

<sup>25</sup> Erich Schilling, Im Kunstsalon, S 26 (1921/22), Nr. 6, 4.5.1921, S. 76.

<sup>26</sup> Alfred Marks: Der Illustrator Alfred Kubin. Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buchkünstlerischen Arbeiten. München: Ellermann 1977.

<sup>27</sup> Alfred Werner, Pascin. Hamburg 1963, hier S. 19f.

gung München“ und wurde 1913 – zusammen mit Kokoschka, Kandinsky, Klee und Heckel – von Marc aufgefordert, die Bibel zu illustrieren; durch Marcs Tod kam der Plan nicht zustande, wiewohl Kubin seine Zeichnungen zum alttestamentlichen Buch Daniel ausführte. Jules Pascin hatte sich in der Anthologie „Im Kampf um die Kunst“ ironisch und kurzangebunden gegen Vinnens Protest geäußert: „Da Sammler, die ihren Geschmack an Cézanne und Renoir gebildet haben, für Werke von Vinnen, Erler etc. als Käufer wenig in Betracht kommen dürften, finde ich die Protestschrift dieser Herren außerordentlich berechtigt“.<sup>28</sup> Aber da an der sparsamen Strichtechnik, an den grotesken und märchenhaften Themen, die beide Graphiker bevorzugten, keinerlei Einfluß durch die abstrakte Malerei, ihre Reduzierung auf absolute Formen erkennbar war, blieb auch ihre Weiterarbeit an der Zeitschrift mit deren Polemik gegen die Modernen vereinbar.

Diese Anwürfe gegen die Maler sind nur ein Ausschnitt aus der breiten Verspottung der Künste, sei es die Musik, vertreten durch Richard Strauss, die Literatur, verkörpert durch Gerhart Hauptmann, die Expressionisten und Dadaisten, oder das Theater, für das Carl Sternheim und Max Reinhardt standen. Diese vielfältigen Verunglimpfungen, in denen sich die Redaktion gefiel, waren immer durch die öffentliche Stimmung gedeckt. Aber gerade die Themen und die Stoßrichtung der Polemik gegen die Malerei verweisen in den Jahren 1910 bis 1920 schon deutlich auf jene vom deutschen bzw. bayerischen Volksempfinden getragene Feindschaft, die auch stellvertretend für die politische Gegnerschaft Bayerns zur Weimarer Republik und zu Berlin stand. Zu Recht wurde daher darauf hingewiesen, daß diese Kontroverse um die französischen und deutschen Expressionisten den eigentlichen Stoff für den Fall „Martin Krüger“ abgab, den Lion Feuchtwanger dann 1930, zurückblickend auf die Jahre 1922-1923, in „Erfolg“ gestaltete.<sup>29</sup> Medien wie der „Simplicissimus“ trugen mit ihren Karikaturen dazu bei, die Vorwürfe dieser Debatte ins Bild zu setzen, zu perpetuieren, mit anderen Vorurteilen zu amalgamieren und dem allgemeinen Bewußtsein einzuprägen und so einen Fall „Martin Krüger“ zu ermöglichen.

<sup>28</sup> Kampf, S. 87.

<sup>29</sup> Peter-Klaus Schuster, München – das Verhängnis einer Kunststadt, in: Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Hrsg. v. Peter-Klaus Schuster. München 1987, S. 12-36, hier S. 15.

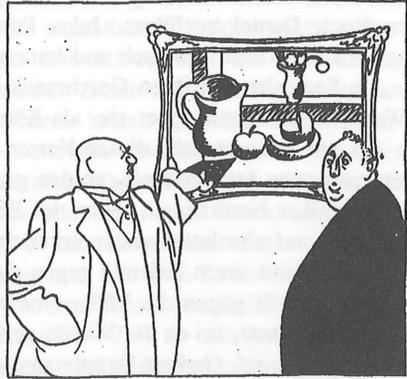
## Hans im Glück

oder Das Opfer des Kunsthandels

(Zeichnungen von D. Gullbrandson)



„Was, n' Döbel haben Sie noch hängen? Icker lieber Herr Kommerzientat, heute hat man doch Gemanne!“



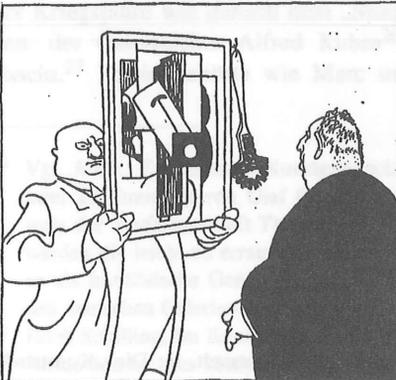
„Gm!! — Da haben Sie ja immer noch den Gemanne! Nehmen Sie Maßße, Herr Kommerzientat!“



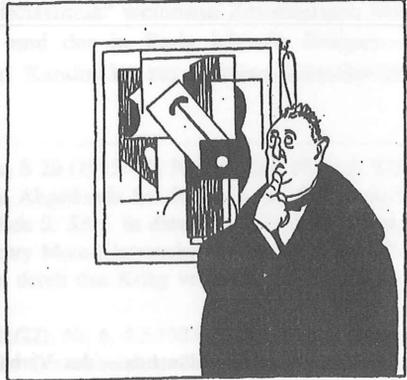
„Na, der Maßße is aber auch unmodern! Wehen Sie mit der Zeit und nehmen Sie was Kubistisich-Gemaltes.“



„M—hm — Kubismus! ‚Der Dichter‘ von Picasso! Ja auch bezauberet. Nehmen Sie was Synchremistisches!“



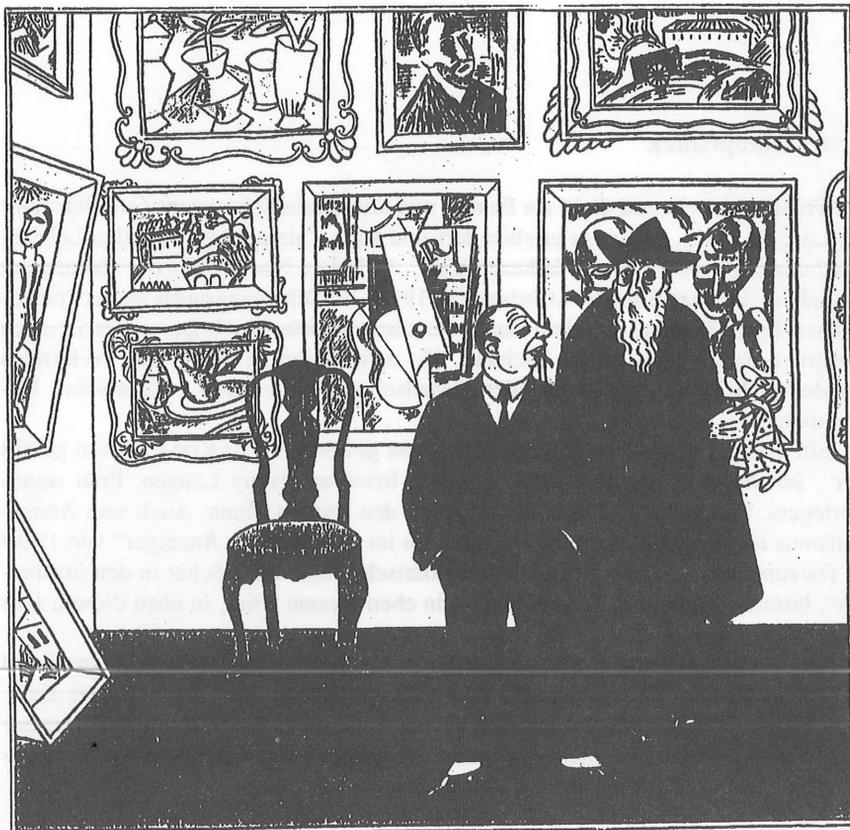
„Hier was ganz Gemaltes! ‚Junges Mädchen‘ von Gschafelnsky! Den Pinsel des Maßßers kriegen Sie noch dzeln!“



„Ich weeh nisch — ich weeh nisch — ob ich nisch doch lieber meinen Döbel noch da hängen häßel!“

### Im Kunstsalon

(Zeichnung von E. Schilling)



„Nichts als Franzosen! Ich wundere mich, daß Sie gar nichts für die deutsche Kunst übrig haben.“ — „Oh! Ich habe den ganzen Keller voll deutsche Bilder übrig!“