

CURT HERRMANN 1854—1928: EIN MALER DER MODERNE IN BERLIN.

Ausstellung Berlin (Berlin Museum) 11. Mai—16. Juli 1989, Emden (Kunsthalle) 13. August—8. Oktober 1989, Hagen (Karl-Ernst-Osthaus Museum) 20. Oktober—3. Dezember 1989. Katalog (Berlin, Verlag Willmuth Arenhövel): DM 49,—.

Mit Curt Herrmann erfährt nun ein Künstler seine Würdigung, dem die Kunstgeschichtsschreibung bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Wurde die deutsche Ausprägung des Impressionismus und Postimpressionismus oftmals als Stil aus zweiter Hand abgetan — neben Liebermann, Corinth und Slevogt wurden dabei selten weitere Namen genannt —, so schien die internationale Wertschätzung der Expressionisten vorangegangene und somit auch vorbereitende Künstlergenerationen zu überstrahlen, Daß von der Kunstschule in Weimar, der Dresdner Akademie sowie von der Münchner und Berliner Sezession entscheidende, weil die damalige moderne Kunst in Deutschland prägende Impulse ausgingen, wurde zwar stets erwähnt, doch im Detail selten untersucht.

Bezogen auf Berlin leistete Werner Doede mit seinem 1977 veröffentlichten Band *Die Berliner Sezession* wertvolle Vorarbeit. Eine gründlichere Aufarbeitung kam aber erst 1981 aus den USA mit der deutschen Übersetzung von Peter Parets Harvard-Dissertation *The Berlin Secession: Modernism and its Enemies in Imperial Germany*. Aber auch in dieser ansonsten so gründlichen Veröffentlichung ist Curt Herrmann — der immerhin vier Jahre Präsident dieser 1898 von ihm mitbegründeten Vereinigung gewesen war — kaum ein halbes Dutzend Mal erwähnt. Zudem wird hier Herrmanns Werk, dem allgemeinen Trend der Einschätzung eines Großteils der deutschen Kunst vor dem Expressionismus folgend, als epigonal beurteilt: „Er gehörte zu den ersten deutschen Neoimpressionisten, ohne jedoch jemals zu einem eigenen, unverwechselbaren Stil zu kommen“ (dt. Tb-Ausgabe, Berlin 1983, S. 93).

Wurde Herrmanns individuelle künstlerische Leistung schon in der Ausstellung *Post-Impressionism: Cross-Currents in European Painting* (Royal Academy of Arts, London, 17. November 1979 — 16. März 1980) im Vergleich deutlich und auch im Katalog hervorgehoben (S. 158, zu Nr. 249), so ist sie in der hier besprochenen Ausstellung in ihrer Entwicklung nachzuvollziehen. Dabei ist den Organisatoren sicherlich der umsichtige Umgang der Familie des Künstlers mit dessen Werk von Vorteil gewesen, die den Nachlaß weitestgehend zusammenhielt. So konnte man ausnahmsweise einmal den künstlerischen Werdegang eines wenig bekannten und schlecht dokumentierten Malers nahezu lückenlos aufzeigen, wobei die im zweiten Teil des Kataloges veröffentlichte Korrespondenz des Künstlers zudem ein aufschlußreiches Bild der Kunstszene jener Jahre sowie der erstaunlich regen deutsch-französischen Kunstbeziehungen ergibt.

Beim Rundgang durch die Ausstellung — der Berichterstatter sah sie in Berlin — sind teilweise recht deutliche Einflüsse der großen französischen Vorbilder nicht zu übersehen. In Herrmanns Münchner Zeit (1885—93), wo er als konventioneller Porträtmaler seine selbständige künstlerische Laufbahn begann, fällt seine Freundschaft mit dem Kunsthistoriker Richard Muther, der in seiner 1893/94 erschienenen *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* erstmalig die Bedeutung des französischen Impressionismus und im besonderen Edouard Manets hervorhob. Herrmanns augenfällige Auseinandersetzung mit der Kunst Manets (Kat. Nrn. 13—17) ist sicherlich auf diesen Einfluß zu-

rückzuführen. Hier begann sich nun zu manifestieren, was für Herrmanns Werk prägend werden sollte: die Suche nach einer Methode, das Licht durch die Farbe zu beherrschen. Hinzu kommt das von der japanischen Kunst und der Ästhetik des Jugendstils bzw. des Nachimpressionismus abgeleitete Streben zum Dekorativen, das dem Künstler oftmals gefährlich zu werden drohte, wie schon sein Freund Henry van de Velde zu Recht warnd feststellte (vgl. Kat. Nr. 20).

So steht bei Herrmann die — auch von dem mit ihm ebenfalls befreundeten Harry Graf Kessler in dessen Aufsatz *Über den Kunstwert des Neo-Impressionismus* besonders hervorgehobene — „raumschmückende Bedeutung“ der Malerei im Vordergrund (vgl.: Beatrice von Bismarck, „Harry Graf Kessler und die französische Kunst der Jahrhundertwende“, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 42, H. 3, Berlin 1988, S. 47). Deutlich wird dies an dem in der Ausstellung rekonstruierten Speisezimmer der 1911 bezogenen Berliner Stadtwohnung Curt Herrmanns: Während van de Velde die Möbel und Wandverkleidungen entwarf, schuf Herrmann vier Medaillons mit Jahreszeitenlandschaften, die sich in ihrer Farbigkeit eindeutig auf die weißlackierten Möbel van de Veldes beziehen. Das Ensemble bedeutet somit eine Annäherung an die damals virulente Vision der „Wohnung als Gesamtkunstwerk“ (Kat. S. 103), deren Verwirklichung ebenfalls beispielsweise Josef Hoffmann und Gustav Klimt 1905–11 am Brüsseler Palais Stoclet anstrebten. Vom Weiß der Grundierung der jeweils zwei runden bzw. ovalen Leinwände ausgehend, bildet Herrmann in pastosen, von den Pointillisten abgeleiteten Strichlagen seine nahezu mystisch-visionären Landschaften heraus. Hier zeigt sich, weniger in der Malweise als in der Bildauffassung, Herrmanns Nähe zu Signac, der es ablehnte, die Komposition eines Bildes der Realität zu überlassen — ein Vorwurf, der sich vor allem an die Adresse der Impressionisten richtete —, sondern der eine neue Realität — nämlich jene des Gemäldes — zu schaffen suchte (vgl.: Linda Nochlin, *Impressionism and Post-Impressionism 1874–1904*, Englewood Cliffs 1966, S. 120 f.).

Seit 1898 der *Pan* (IV, S. 55 ff.) Paul Signacs (erst ein Jahr später in Frankreich veröffentlichten) Aufsatz *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* in einer verkürzten Fassung zusammen mit einer pointillistischen Farblithographie von Henri Edmond Cross publizierte und Herrmann auf der von Graf Kessler für Keller & Reiner in Berlin organisierten ersten deutschen Neoimpressionisten-Ausstellung ein Gemälde jenes Künstlers erwarb (Kat. Nr. SLG 1), wird der Einfluß Signacs in Herrmanns Werk manifest.

Hatte sich Herrmann seit seiner Münchner Zeit mit Problemen der Farbe beschäftigt — Ende der neunziger Jahre experimentierte er mit der Wirkung von komplementären bzw. stark kontrastierenden Farbflächen, was zu einer durchaus überzeugenden Werkgruppe führte, in der er zu ähnlichen Ergebnissen gelangte wie etwa Vuillard (Kat. Nrn. 31, 35, 38, 41) —, so muß dem Suchenden die Theorie des Neoimpressionismus Bestätigung und Ansporn zugleich gewesen sein. „Auf das Wort *Reinheit* ist der Nachdruck zu legen...“, schrieb Herrmann 1911 in seinem Aufsatz „Der Kampf um den Stil“ (*Kunst und Künstler*, 9. Jg., 1910/11, S. 103 ff.) und gibt somit das Stichwort zum Verständnis seiner künstlerischen Absichten. Und weiter heißt es dort: „Die Technik der Neos ist also bei allem Spielraum, der dem einzelnen Künstler bleibt, durchaus logisch

begründet im Gegensatz zu der Technik der Naturalisten und Impressionisten, die weit willkürlicher und mehr individuell ist." Es war das Streben nach einem neuen Akademismus mit — im Gegensatz zum Impressionismus — konkreten Regeln, der erreicht werden sollte durch klare Farben und Formen, durch logisch-dekorativen Bildaufbau, durch die — angenommene — vorherberechenbare Wirkung eines Gemäldes auf den Betrachter, dessen Komposition somit nicht mehr der mehr oder weniger zufälligen Vorgabe der Natur, sondern ausschließlich dem Gestaltungswillen des Künstlers unterworfen war. Dies weist sowohl in die Richtung des Expressionismus, den Herrmann entgegen den Bestrebungen Liebermanns und Corinths in der Sezession entschieden förderte, als auch in jene der abstrakten Kunst, die ja auch sein Freund van de Velde vorbereiten half (Plakatentwurf *Tropon*, 1897). Beides indes Entwicklungen, die Herrmann selbst nicht mehr nachvollziehen, wenn auch akzeptieren konnte.

Ist man versucht, Herrmanns Werk auf den ersten oberflächlichen Blick tatsächlich als epigonal und lediglich dekorativ einzuschätzen, so erkennt man bei genauerer Betrachtung eine sukzessive und konsequente Entwicklung, die zum Teil auf französische Anregungen zurückgeht, zum Teil aber auch parallel mit ihnen verlief. Herrmanns wiederholte Teilnahme an den von Octave Maus in Brüssel organisierten Ausstellungen des *Salon de la Libre Esthétique* sowie die Präsentation seiner Werke in Samuel Bings legendärer Galerie *Art Nouveau* in Paris belegen die Wertschätzung seitens seiner Zeitgenossen. Die erhaltene Korrespondenz des Künstlers mit der französischen wie deutschen Avantgarde zeigt, wie aktiv er am damaligen Kunstgeschehen beteiligt war. Aufschlußreich ist hierbei seine Rolle als Förderer der Moderne. Sei es als Organisator von Ausstellungen sowie Vorstand der Sezession oder als Sammler zeitgenössischer Kunst: Curt Herrmann dürfte vor dem Ersten Weltkrieg neben Graf Kessler und Meier-Graefe die bedeutendste Privatsammlung moderner französischer Malerei in Deutschland besessen haben.

Erfreulich, daß die Ausstellung diese Kollektion soweit wie möglich präsentiert — auf die Gemälde van Goghs und Gauguins mußte allerdings leider verzichtet werden. Dies bietet zudem die Gelegenheit, Herrmanns Divisionismus mit jenem der Franzosen zu vergleichen. Dabei wird deutlich, daß Herrmann innerhalb dieses Stils zu einer persönlichen Handschrift gefunden hatte: Ihn interessierte allein die Anwendung der reinen, allenfalls mit Weiß vermischten Farbe. Zwar trägt auch er sie kleinteilig auf, behält sich aber die Freiheit vor, Punkte neben Striche oder kleinere Farbflächen zu setzen. Bedauerlich, daß in der Ausstellung die Pastelle des Künstlers — wohl aus konservatorischen Gründen — nicht neben seinen zeitgleich entstandenen Gemälden gezeigt werden: Entspricht doch das Pastell Herrmanns Intentionen am deutlichsten, da bei dieser Technik die Farbpigmente am reinsten zur Anwendung kommen.

Ansonsten folgt die Ausstellung der Chronologie des Werkes, spart allerdings die dekorativen, oftmals ins Geschmäckerliche abgleitenden Stilleben, mit denen der Künstler seinerzeit beim Publikum den größten Erfolg hatte, nachsichtig aus und plazierte nur eine kleine Zahl von Beispielen an weniger prominenten Stellen. Den Abschluß des Rundganges durch die Ausstellung und gleichsam ihren Höhepunkt bilden die Kunstsammlung des Malers und das schon erwähnte Speisezimmer, das sich im Berlin Museum ideal in die angrenzende permanente Ausstellung mit ihren rekonstruierten bürgerlichen Salons

einfügte. Die Bedeutung dieses exemplarischen Jugendstilensembles wurde in solchem Zusammenhang noch augenfälliger. Den experimentellen Charakter des Werkes Curt Herrmanns hätte man sich allerdings sowohl in der Ausstellung selbst als auch im Katalog noch deutlicher hervorgehoben gewünscht. Beispielhaft hierfür ist das um 1903 entstandene Gemälde eines herbstlichen Parkweges (Kat. Nr. 56): Auf die von ihm angebrachte Verglasung des Gemäldes malte der Künstler eine auf dem Weg gehende Staffagefigur, die — obschon vor der eigentlichen Bildfläche angebracht — vom Betrachter dem Bildhintergrund zugeordnet wird. Herrmann versuchte somit, das neoimpressionistische Prinzip der vom Auge des Betrachters zu leistenden optischen Mischung nebeneinanderliegender Farben auf die dreidimensionale Wirkung verschiedener übereinanderliegender Bildflächen zu übertragen. Auch dies ein Problem, das für die Moderne kennzeichnend ist und das schließlich zum ausdrücklichen Bekenntnis zur Zweidimensionalität in der Malerei führte.

Die Mitarbeiter des Berlin Museums ergriffen die Chance, die Fülle der Informationen aus erster Hand aufzuarbeiten, und legten einen umfangreichen Katalog vor: Jedes Exponat ist abgebildet und ausführlich besprochen, das Werk des Künstlers in fundierten Aufsätzen in Beziehung zum Kunstgeschehen der Zeit gesetzt, und die Herrmann beeinflussenden Theorien des Neoimpressionismus sowie van de Veldes sind umfassend geschildert. Darüber hinaus ist der Katalog nicht nur eine grundlegende monographische Arbeit, sondern erhält durch die im zweiten Teil abgedruckte, sorgfältig kommentierte Korrespondenz den Wert einer aufschlußreichen Dokumentation zum Wirken der Berliner Sezession.

Wieland Barthelmess

EUROPA UND DER ORIENT 800—1900.

Eine Ausstellung des 4. Festivals der Weltkulturen Horizonte '89 im Martin-Gropius-Bau Berlin, 28. Mai — 27. August 1989. Katalog hrsg. v. Gereon Sievernich und Hendrik Budde. Berlin 1989.

Vor vier Jahren präsentierte das 3. Festival der Weltkulturen Horizonte '85 an der gleichen Stelle *Europa und China* mit den Ausstellungen *Schätze aus der verbotenen Stadt* des Palastmuseums Peking und *Europa und die Kaiser von China 1240—1816*, beide zusammengestellt, bearbeitet und erläutert von anerkannten Fachleuten sowie jüngeren Mitarbeitern unter deren Leitung. Bei der diesjährigen, 976 Katalognummern umfassenden Schau stellt sich erst einmal die Frage: Was wird hier unter 'Orient' verstanden? Eine klare Antwort darauf habe ich nicht gefunden. Da man dem Ausstellungstitel nach mit Karl dem Großen und dessen Kontakten zu Harun-ar-Raschid zu beginnen angibt, dürfte an den islamischen Orient gedacht worden sein, also an die sich an das östliche Mittelmeer anlehenden, vom Islam im 7. und 8. Jahrhundert eroberten Länder bis hin zum Iraq und Iran. Betritt man jedoch die Ausstellung, so stößt man im Hauptraum des Gropius-Baues auf das alte Ägypten, das alte Assyrien, auf Babylon, Ninive, Persepolis, im ersten Abschnitt eingeführt als „Die Wiederentdeckung des Alten Orients“. Diese antiken Weltreiche und Städte lagen zwar dort, was Europa, als es als