

Wolfradt findet in der neuen Plastik eine Synthese des analytischen und des synthetischen Wollens der Moderne, unter der Oberherrschaft (Präponderanz) der synthetischen Tendenz. (Überwiegen der synthetischen Tendenz in der Plastik im Gegensatz zur modernen Malerei, bei der diese Tendenz zwar nicht fehlt, aber gegen die dynamische Expansion zurücktritt.)

Der Beginn der plastischen Renaissance: Rodin, trotzdem gerade dessen Kunst sich zur neuen Plastik antipodisch verhält. Aber erst Rodin hat das geistige Niveau für das Neue geschaffen. Indem sich seine Nachwirkungen mit denen Hildebrandts, des Bildhauers und strengen Formtheoretikers, kreuzten, lebte das Neue auf, in dem sie beide sind, wie die Reaktion das sie provozierende Zuständliche in sich birgt. Und sie sind darin in einer von Hans v. Marées vorgebildeten organischen Verschmelzung, die nun bestimmend wird für die Folge.

Der Zug zum Elementaren rückt die neue Plastik oft den alten Formen näher. Das Plastikwerden der Plastik, die solange zum Malerischen, zur Entkörperung, zur Illusion abgeirrt war, weist in die Richtung der Primitive.

Ferner: Rückkehr zur Typik als Voraussetzung der religiösen Kunst. Wir kommen wieder zur Maske und Puppe. Das Gesicht geht auf im Kubus. Auch die Gebärde kehrt in den Rumpf zurück, aus dem sie kam. „Je weniger das Kunstwerk sich in Effekten verausgibt, um so geheimnisvoller wird es. Je schweigsamer, um so heiliger.“

Die Schlagworte, die wir hier herausgegriffen haben, deuten den Gedankengang und Ideenreichtum des Büchleins nur an. Der zweite, kürzere Teil geht auf die Persönlichkeiten ein. Er wiegt leichter als der erste.

Hartlaubs Schrift über die neue deutsche Graphik zerfällt ebenfalls in zwei Abschnitte. Der erste handelt von den graphischen Mitteln. Der Schwerpunkt wird hier selbstverständlich auf die Wiedererweckung des Holzschnittes gelegt, der während des 19. Jahrhunderts tiefer als jede andere Technik gesunken war.

Seine Reform bestand darin, daß man den Holzschnitt von der Alleinherrschaft der Linie, von der Kalligraphie der Strich- und Kreuzlagen befreite, daß man es aufgab, mit der geschnittenen Linie künstlerisch zu zeichnen und zu modellieren, von Helle in Dunkel überzugehen, körperlich, räumlich nachzubilden.

Der zweite Abschnitt spricht von den graphischen Kräften: scheidet Gruppen und Persönlichkeiten voneinander, zeigt Zusammenhänge auf. Auch hier wird den Holzschnidern der breiteste Raum zugewiesen. Munch wird, wie es sich gebührt, an den Anfang gestellt. Ihm angegeschlossen: Emil Nolde. Dann kommen die Künstler der Brücke: „Heckel, Kirchner, Otto Müller, Pechstein, Schmitt-Rotluff.“ Neben Nolde sind vor allem sie es gewesen, die — entschiedener noch als Munch — die Schwarz-Weiß-Kunst in Deutschland zur unmittelbaren Zeichen- und Gebärden-sprache innerer Erregungen erhoben haben. In Dresden setzen Otto Lange, Mitschke-Collande, Heckroth, Böckstiegel die Brückenüberlieferung fort. Selbstständiger: Felix Müller.

Von Dresden aus wird die Bewegung durch die Begründer der „Brücke“ selber nach Berlin übertragen, wo die Neue Sezession und „Der Sturm“ die neuen graphischen Kräfte sammeln. „Bestimmter als der Berliner Kreis sonderte sich anfangs der Münchner von der Dresdener Überlieferung.“ Der blaue Reiter! Franc Marc mit Kandinsky. Gegensatz des gefällig-phantastischen Formgeists Münchens zu der kantigen nordischen Art der „Brücke.“

Den Holzschnidern werden die Steinzeichner gegenübergestellt, die in Kokoschka gipfeln. Die zweitstärkste Potenz, zugleich auch ein Antipode Kokoschkas: Barlach.

An der Spitze der Radierer marschiert Beckmann. Neben ihm gibt es nur noch wenige Radierer, die gerade in diesem Mittel ihren entscheidenden Beitrag zur Verwirklichung des neuen Kunstwollens bieten. Rudolf Großmann, Friedrich Nölkens, Schinnerer, Oppenheimer, Steinhardt, Edzard, Schiele, Tappert und die Plastiker de Fiori, Scharff, Lehmbruck werden hier noch hervorgehoben. Nicht eigentlich Graphiker