

Dr. Paola Valenti

*Valori Plastici,*

*Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit im Licht der Kunstkritik*

---

Sehr geehrte Damen und Herren, Guten Tag, und herzlichen Dank, Herr Doktor Peter Gorschlüter und Frau Doktor Isabel Hufschmidt für die Einladung, zu diesem Symposium.

Das Buch, vom dem die Rede ist, heißt *Nah und fern*, und, wie Sie auf seinem Umschlag lesen können, ist es von dem bekannten Kunstkritiker Walter Vitt herausgegeben worden.

Walter Vitt hat mich zweimal eingeladen, die Ergebnisse meiner Recherchen in seiner Reihe *Schriften zur Kunstkritik* – die eine Edition des Internationalen Kunstkritikerverbandes ist – zu veröffentlichen: 2009 hat Vitt meine Studien über die Rezeption des Werkes von Paul Klee in Italien mit dem Titel *Paul Klee erobert Italien* publiziert, und 2013 hat er *Nah und fern* veröffentlicht. Er beschränkte sich aber nicht darauf, mir diese wichtigen Gelegenheiten anzubieten, sondern er hat – als der gute und selbstlose Freund, der er seit vielen Jahren für mich ist – meine beiden Texte sorgfältig überprüft und lektoriert.

Ihm, der heute hier im Publikum sitzt, geht noch mein aufrichtiges Dankeschön für alles, was er für mich getan hat und vor allem für seine Freundschaft, auf die ich immer zählen kann.

Und jetzt lassen Sie uns anfangen, die Frage der „gegenseitigen“ kritischen Rezeption von Valori Plastici, Magischem Realismus und Neuer Sachlichkeit in Italien und in Deutschland darzulegen.

Zunächst möchte ich mit Ihnen diesen bedeutungsvollen Abschnitt lesen: „Angesichts der Kunst von George Grosz und Paul Klee kann man nicht mehr das Prinzip des ‚l’art pour l’art‘ anwenden. Für beide ist Kunst nicht mehr Zweck, sondern nur noch Mittel. Sicherlich kann man sich ihnen von der rein ‚ästhetischen‘ Seite nähern, aber über diesen Weg können wir nicht die Essenz ihrer Persönlichkeiten begreifen. Bei Klee wird das künstlerische Schaffen eine mystische Erkenntnis, bei Grosz eine politische Stellungnahme. Hier ist die Kunst erreicht unwillentlich, ohne Intension und Vorbereitung, wie es auch bei den religiösen Künstlern des Mittelalters war“.

Diese Betrachtungen stehen fast am Anfang des Essays, den der deutsche Kritiker Leopold Zahn 1920 in der italienischen Kunstzeitschrift *Valori Plastici* veröffentlichte.

Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
 im Licht der Kunstkritik*

---

### ***Valori Plastici*, eine Brücke zwischen Italien und Deutschland?**

Die Hefte von *Valori Plastici* erscheinen in den Jahren zwischen 1918 und 1922: Es sind insgesamt fünfzehn, und sie enthalten Artikel italienischer und ausländischer Autoren, die sich mit der damaligen zeitgenössischen Kunst auseinandersetzen.

Die Zeitschrift wurde von dem Schriftsteller und Maler Mario Broglio in Rom herausgegeben und wurde vor allem von den Malern Carlo Carrà, Giorgio de Chirico und Alberto Savinio geleitet. Im kulturellen Klima der frühen zwanziger Jahre proklamiert diese Zeitschrift einen am Klassizismus ausgerichteten „ordine plastico“ (plastische Ordnung) als neue Kunstrichtung und konstituierte damit eine Art Brücke zwischen der „rinnovata arte italiana“ (erneuerte italienische Kunst) und den zeitgleich im Norden Europas, insbesondere in Deutschland, geführten Forschungen.

*Valori Plastici* zeigt aber eine ambivalente Haltung: einerseits, gerade in den Jahren, in denen der „künstlerische Italianismus“ ein Thema ist, um das sich Gedankengänge zu erhärten anfangen, die in eine vom Faschismus geschätzte nationalistische Rhetorik einfließen werden, bewegt sich diese Zeitschrift tatsächlich in eine wesentlich apolitische Richtung, frei von autarken Impulsen; andererseits – wie Paolo Fossati, der führende italienische Gelehrte dieser Zeitschrift bemerkte – will *Valori Plastici* vor allem „das Konzept der Kunst als einer Erfahrung Italiens und seiner Traditionen bestätigen“.

Um dieses Ziel zu erreichen, werden Mitarbeiter engagiert, die Fürsprecher der Krise der Moderne sind und gleichzeitig „Verfechter einer Alternative im Namen eines neuen oder eines erneuerten Klassizismus und eines vollständigen Ablösens von jeglicher praktischen Verpflichtung, gleich ob sie nun sozial oder politisch sei“.

Im Lichte dieser Betrachtungen erklärt sich die Doppeldeutigkeit des Portraits von George Grosz, die Leopold Zahn in seinem Artikel darlegt:

Der Kritiker fühlt sich fast verpflichtet, den figurativen und farbenreichen Expressionismus, der die Arbeiten des Künstlers – noch um 1920 – charakterisiert, zu rechtfertigen, indem er bestätigt, dass Grosz die Kunst „unwillentlich“, ohne Vorbereitung erreicht.

Auch das politische Engagement von Grosz, sicherlich von der Kritik der *Valori Plastici* angefeindet, wird von Zahn an einer anderen Stelle seines Artikels etwas verharmlost, indem er als Anlass dafür ein emotionales Pathos des Künstlers konstatiert, welches – mit dem Ausdrucksmittel infantiler Zeichnung und figurativer Deformation – von der Wirklichkeit ein nicht realistisches, sondern frei nach der Fantasie geschaffenes Bild entwickelt.

Nach Zahns Meinung, stellt nämlich Grosz die Misere und die Verlassenheit der städtischen Unterwelt im Berlin der Kriegsjahre und der Revolution dar, aber er macht das – ich zitiere – „unter dem Blickwinkel eines frühreifen Bengels“ (in dem Text benutzt Zahn hier das französische Wort „gamin“).

Aber dann muss er zugeben: „Jedoch, die Vision einer fauligen Menschheit ist durch nichts in seinem Grauen abgeschwächt, wenn es scheint, dass eine kindliche Hand es evoziert hat.“

Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
 im Licht der Kunstkritik*

---

Im Gegenteil, es ist einzig das ‚Pathos‘ der Anschuldigung und der Prophezeiung, die sich ungewollt in groteske Haltungen wandelt“.

Zu den Werken von Grosz, an die man sofort denkt, wenn man solche Worte hört, gehören zweifellos *Metropolis* (1916–18, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) und *Widmung an Oskar Panizza* (1917–18, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart). Zahn fährt mit seiner Analyse fort, indem er den „Materialismus“ von Grosz dem „Mystizismus“ von Klee gegenüberstellt.

Wenige Jahre später findet gerade diese Gegenüberstellung ein ideales Echo in den Betrachtungen, mit denen der Kritiker und Maler Carlo Carrà seine Monographie über den deutschen Maler Georg Schrimpf einführt. Diese Monographie wurde 1924 ausgerechnet vom Verlag *Valori Plastici* herausgegeben.

Für Carrà ist Schrimpf einer der Künstler, die auf den „schlimmsten Fehler“ des deutschen Expressionismus reagieren konnten, d. h. – ich zitiere – auf „den Versuch, auf die westliche Malerei gewisse Elemente, denen man in der östlichen Malerei begegnet, zu übertragen“, welche dann, mit Kandinsky, in jene Überbewertung der „fantasiereichen und willkürlichen Sensibilität“ einfließen.

Hingegen schaut Schrimpf, – ich zitiere noch einmal – „ungalant, ohne Federlesens und modische Koketterie“, auf die italienischen und deutschen Primitiven, wie auch auf den Zöllner Henri Rousseau, mit der Intention, „seinen Bildern einen Körper zu geben, Volumen zu konstruieren und immer ehrlich und konsequent sich selbst gegenüber zu sein“.

Und weiter: „Es ist daher berechtigt zu schlussfolgern, dass Schrimpf zu der Schar jener Maler gehört, die darum kämpften, in Europa wieder eine mystische Malerei zu schaffen, die nicht rückwärtsgewandt, sondern vom Geist der Zeit durchdrungen ist“.

In dieser Schlussfolgerung erklärt der italienische Künstler den Grund seines Interesses an dem jungen deutschen Maler: Schrimpfs Kampf, in Deutschland wieder eine mystische Malerei einzuführen, die nicht im Widerspruch zum Zeitgeist steht, ist tatsächlich der gleiche, den Carrà selbst seit mehr als fünf Jahren führte, und hier fand er auch seitens der deutschen Kritik als Vorreiter die volle Anerkennung.

Schon 1919 hatte Paul Westheim nämlich in der Oktoberausgabe der Zeitschrift „*Das Kunstblatt*“ Carrà die führende Rolle der Bewegung zugewiesen, und zwar in einer kurzen Präsentation von *Valori Plastici*.

Dieser Artikel war mit der Reproduktion des Gemäldes von Carrà *Il figlio del costruttore* angereichert. So schrieb Paul Westheim: „Die führende Rolle scheint Carrà hier einzunehmen [...] Charakteristisch für sein Schaffen [...] ist ein eigenartiger, bis aufs Äußerste getriebener Verismus, der sich einer korrekten, harten, jeden Zug der Handschrift unterdrückenden Zeichnung befleißigt. In Deutschland befinden sich, wie man weiß, Grosz und Davringhausen auf ähnlichem Wege“.

Und es ist Grosz selbst, der – gemeinsam mit John Heartfield, Rudolf Schlichter und Raoul Hausmann, Weggenossen im dadaistischen Abenteuer – ein frühreifes Zeugnis der Rezeption der neuen Richtung in der italienischen Kunst von Seiten der deutschen Künstler gibt, und zwar in

Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
 im Licht der Kunstkritik*

---

dem Positionspapier *Die Gesetze der Malerei*: es wurde im September 1920 verfasst und war dazu bestimmt, unveröffentlicht zu bleiben; hier lesen wir: „Wir führen den historischen Materialismus in die Malerei ein [...] In Europa fängt die Malerei erst bei Ingres wieder an, ihre Weiterentwicklung findet sie endgültig durch Carrà [sic] und Chirico [...] Die materialistische Malerei basiert auf der Plasticität [sic] und Festigkeit der Wahrnehmung und nicht auf der Unentschiedenheit der subjektiven Impressionen oder seelischen Exkurse“.

Es ist aber interessant, zu bemerken, dass, um Carrà zu preisen, die Dadaisten fast dieselben Argumente verwenden – Festigkeit der Wahrnehmung gegen subjektive Impressionen und seelische Exkurse –, die Carrà vier Jahre später benutzen wird, um Schrimpf zu loben. Aber diese Qualitäten werden von den ersten, den Dadaisten, in Verbindung mit dem „historischen Materialismus“ und der „materialistischen Malerei“ gebracht, wobei Carrà sie als Hinführung zu einer „mystischen Malerei“ betrachten wird. Zwei Monate nach der Abfassung von *Die Gesetze der Malerei* bekräftigt Grosz seine Überzeugung in seinem neuen Statement *Zu meinen neuen Bildern*, das Paul Westheim im Januar 1921 in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* veröffentlicht. Darin liest man: „Ich versuche wieder, ein absolut realistisches Weltbild zu geben; ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein [...] Bei dem Bemühen, einen klaren einfachen Stil zu bilden, kommt man unwillkürlich in die Nähe Carràs. Trotzdem trennt mich alles von ihm, der sehr metaphysisch genossen sein will, und dessen Problemstellung bourgeois ist“.

Diese Dimension des politischen Engagements und der Sozialkritik, die von Grosz selbst ständig hervorgehoben wird, stellt Italo Tavalato, Verfasser der ersten italienischen Monographie über Grosz, die 1924 vom Verlag *Valori Plastici*, ebenso wie die Monografie von Carrà über Schrimpf herausgegeben wurde, absichtlich in den Hintergrund. Übereinstimmend mit der „Mission“ von *Valori Plastici* zielt Tavalato darauf ab, die klassische Dimension in der Kunst von Grosz mit Deutlichkeit entstehen zu lassen und somit auch – die in *Zu meinen neuen Bildern* enthaltenen Erklärungen vernachlässigend – ihre metaphysische Herkunft.

In Tavalatos kritischer Lesart gründet nämlich die Metaphysik der Kunst von Grosz in der Sicherheit eines „mathematischen“ Ductus und in jener soliden Zeichnung – ähnlich der von Carrà, wie schon Westheim erkannt hatte –, welchem es gelingt, sich von der Geschichtlichkeit der Tendenzen und von der Geschichte *a tout court*, zu lösen, um sich – ich zitiere – „einer Domäne mit freieren und ewigen Werten zu nähern“.

Auch das Verorten in eine allgemeingültige „metaphysische Domäne“ des neusachlichen Werkes von Grosz – und nicht nur seiner gegenständlichen Gestaltungen der Jahre 1919 bis 1921, für welche Carràs und de Chiricos metaphysische Malerei von Grosz selbst als wichtigste Anregung bestätigt worden war – erlaubt Tavalato die von Grosz ausgeübte Sozialkritik in eine fast ahistorische Dimension zu übertragen und damit die starke politische Konnotation seiner Arbeit im anarchischen und kommunistischen Sinne abzdämpfen. Das lässt sich gut anhand folgender Abschnitte aus Tavalatos Monographie verstehen: „Mehr als ein Prozess der Sozialkritik ist die Zerstörung der Bourgeoisie ein religiöser Ritus für Grosz: Es ist das Opfer des Sündenbocks an

Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
 im Licht der Kunstkritik*

---

die beleidigte Gottheit, um ihren Zorn zu beruhigen und damit die ursprüngliche Größe und uralte Schönheit wieder auf die Erde zu bringen [...] das Werk Grosz erhebt sich in einen metaphysischen Bereich“.

Wie Paolo Fossati und Antonello Negri beobachtet haben<sup>1</sup>, hätte Italo Tavolato – der ein überzeugter Anhänger der Rechtsradikalen war – nur durch eine Verharmlosung der erbitterten Sozialkritik für einen Künstler wie Grosz eintreten können, dessen politische Ideen seinen eigenen diametral gegenüberstehen.

Tavolato spricht nämlich nie von Klasse, sondern von „bürgerlicher Rasse“: „Die antike Idee der Humanitas ist also für immer in der bürgerlichen Rasse verschwunden und mit ihr alle Eigenheiten des Übermenschen: Die Kunst, die Religion, die Liebe und die Weisheit“.

Italo Tavolato, gebürtiger Triester, spielte eine sehr wichtige Rolle als Intermediär zwischen *Valori Plastici* und dem mitteleuropäischen Ambiente der Avantgarde: um ein Beispiel zu nennen, ist es Tavolato zu verdanken, wenn der Dichter und Kunstkritiker Theodor Däubler, der wie Tavolato im österreichischen Triest geboren wurde, sich *Valori Plastici* näherte. Der Beitrag Däublers zum Erneuerungsprojekt der europäischen Kunst durch die Wiederherstellung der Tradition, vor allem der italienischen, geht weit über das Verfassen zahlreicher Artikel für die römische Kunstzeitschrift hinaus. Gerade dank der Vermittlung Däublers und seiner Verhandlungen mit Ludwig Justi, dem damaligen Direktor der Nationalgalerie in Berlin, gelingt es der Gruppe der *Valori Plastici*, im April 1921 im Kronprinzenpalais auszustellen. Im darauffolgenden Mai wurde diese Ausstellung, mit dem bezeichnenden Titel *Das junge Italien*, in der Kestner-Gesellschaft in Hannover gezeigt und mit einem kleinen Katalog dokumentiert. Auf die Werkschau der Italiener in Deutschland hätte die der Deutschen in Italien folgen sollen: jedoch fand die Ausstellung der deutschen Künstler niemals statt.

Deswegen blieb für viele Jahre in Italien der Öffentlichkeit, den Künstlern und den Kritikern die Möglichkeit verschlossen, sich direkt mit den Ergebnissen eines künstlerischen Forschens auseinanderzusetzen, das der Entwicklung im eigenen Land ähnlich war. Man musste aber bis zur Biennale in Venedig 1928 warten, damit die Begegnung endlich stattfinden konnte.

In der Zwischenzeit sorgen die deutschen Kritiker und Künstler für die Erhaltung einer lebendigen kulturellen Verbindung zwischen den beiden Ländern.

Die Diskussion über den Einfluss der italienischen Maler bekommt 1925 einen wichtigen Impuls mit der Veröffentlichung des Essays von Franz Roh *Nach- Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*.

---

1 P. Fossati, „*Valori Plastici*“ 1918–1922, Turin 1981, S. 207; A. Negri, *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Segrate 1999, S. 63.

Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
 im Licht der Kunstkritik*

---

## Der Blick auf Italien von Franz Roh und Wilhelm Worringer

In seinem Essay benutzte Roh als erster das Oxymoron *Magischer Realismus*.

Sich der Notwendigkeit bewusst, sogleich den Sinn des Adjektivs „magisch“ zu klären, beginnt Roh seine Schrift mit einer Art Hinweis: „Mit ‚magisch‘ im Gegensatz zu ‚mystisch‘ sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält“.

In dieser Bedeutung scheint das Adjektiv „magisch“ sich auf perfekte Weise an die Malerei Carràs der ersten Hälfte der zwanziger Jahre anzupassen: Diese Malerei ist darauf gerichtet, die Einfühlung in die reale Welt mit dem Bedürfnis nach Abstraktion zu versöhnen, den Dingen ihre Zufälligkeit zu entziehen und eine neue Entität zu erschaffen.

Bedeutenderweise kann man im Text von Roh lesen: „Die Malerei empfindet [...] die Wirklichkeit des Gegenstandes und Raumes nun aber nicht mehr als Abmalen der Natur, sondern als eine zweite Schöpfung“.

Diese Vorstellung von Malen als Schöpfungsakt begleitet Carrà 1921 bei der Realisierung seines berühmten Gemäldes *Pino sul mare*:

Der Maler sagt: „Mit diesem Bild versuchte ich, soweit es mein Vermögen mir erlaubte, eine mystische Darstellung der Natur neu zu erschaffen. Solch eine Vision, aus einer dunklen langen Inkubation geboren, bedeutete für mich das Morgengrauen einer großen malerischen Wahrheit, wie es mir in meinen vorangegangenen Phasen fast gänzlich unbekannt war“.

Gerade *Pino sul mare* bescherte Wilhelm Worringer, dem Autor des epochemachenden Buches *Abstraktion und Einfühlung* (1908), das „unerwartete Glück [...], der jungen Kunst gegenüber wieder gläubig zu sein“<sup>2</sup>.

Dieses Bild bedeutete Worringer den vollkommenen Ausdruck der „Italianità“<sup>3</sup>; was man sogleich erkennt, wenn Worringer schreibt: „nicht weil eine italienische Landschaft dargestellt ist, sondern weil eine Landschaft italienisch dargestellt ist. Nicht weil der Sprachgegenstand italienisch ist, sondern das Sprachgefühl. Das wird nur der bezweifeln, der Italien unter dem sonnig-heiteren Süden verkennt. Nein, dieses Land ist in der eigentlichen Tiefenschicht seines Wesens schwer und von düsterer Größe“.

Es ist eine genauso unkonventionelle Vorstellung der „Italianità“, die, laut Roh, einige „magische“ deutsche Künstler anzieht: solche Vorstellung ist weit entfernt von der stereotypen Idylle

---

2 W. Worringer, Carlo Carràs Pinie am Meer, in „Wissen und LNeue Schweizer Rundschau“, 10. Nov. 1925, S. 1165–1169.

3 C. Schulz-Hoffmann, *Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland. Kostanten der italienischen Kunst des 20. Jahrhunderts im Vergleich mit Deutschland*, in C. Schulz-Hoffmann (Hg.), *Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, Auss. Kat., München 1988, S. 15-16.

Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
im Licht der Kunstkritik*

---

eines sonnenbeschieneenen Landes, vielmehr ist sie auf jene immanenten Eigenschaften der künstlerischen Tradition gegründet – Maß und Gemessenheit, vor allem –, zu welchen die Gruppe der *Valori Plastici* sich verpflichtet hatte, sie außerhalb der nationalen Grenzen bekannt werden zu lassen.

So schreibt Roh: „Für Kanoldt, Schrimpf und Mense haben südliche Landschaften und südliche Kunst neue Bedeutung gewonnen. Diese neuen Italienfahrer haben [...] einen neuen Typus nordischer Italien-Interpretation aufgestellt und die Art geprägt, wie die junge Generation für einige Zeit das klassische Land empfinden wird“.

Dennoch verspürt Roh die Notwendigkeit, den Einflussbereich von *Valori Plastici* einzuschränken, und führt zu diesem Zweck Schrimpf als Beispiel an: „Schrimpf steht durchaus in Zusammenhang mit den *Valori Plastici*, aber nicht in geschichtlicher Abhängigkeit, wie man behaupten wollte. Seine Malerei hatte schon 1918 ihren eigenen Stil erreicht und den Kubismus überwunden, bevor sie noch von den *Valori Plastici* wußte und Gemälde (oder Abbildungen) dieser Art kannte. [...] Südliche und nördliche Reaktionswellen schlugen dann aber zusammen: man trat in Austausch und 1923 schrieb Carrà ein Buch über Schrimpf, Ausdruck gewisser innerer Verwandtschaft“.

Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
 im Licht der Kunstkritik*

---

### Italiens Kunstkritik der 20er und 30er Jahre über Deutschlands Magische Realisten

Erneut schreibt Carrà 1928 über Schrimpf, und zwar aus Anlass der Teilnahme des deutschen Künstlers – neben Beckmann, Dix, Kanoldt – an der Biennale von Venedig. In seiner am 16. August 1928 im *L'Ambrosiano* erschienenen Rezension der Ausstellung zeigt er seine Wertschätzung für das Gemälde Schrimpfs *Auf dem Balkon* (1927), und benutzt diese Gelegenheit, um mit Stolz zu notieren: „Diesem jungen Münchner Maler habe ich vor vielen Jahren ein Büchlein gewidmet, das in der Reihe ‚Moderne Künstler‘ des Verlags Valori Plastici erschien, und auf dieses beziehe ich mich. Hier möchte ich nur bemerken, dass er, als ich über ihn schrieb – es war, wenn ich mich nicht irre, um 1920 – sogar in München fast unbekannt war (wie wir gesehen haben, irrt er sich jedoch, da seine Monographie über Schrimpf 1924 erschien). Jetzt verkauft er seine Bilder an die deutschen Galerien, und die Kunstkritik Deutschlands verherrlicht ihn als einen ‚Neu-Erbauer‘. Über dies alles freue ich mich sehr: War ich oder etwa nicht, ein wenig, sein Täufer?“

In seinem im *L'Ambrosiano* veröffentlichten Artikel widmet Carrà auch Otto Dix einige Zeilen: „Dix ist sozusagen ein ‚Primitivist‘ und ein Neoklassizist, d.h., seine Arbeit zeigt einen unveröhnlichen Dualismus. Mit seinem eher dem Zeichnen als dem Malen geneigten Naturell, wie bei fast allen Deutschen, behandelt Otto Dix alle Details mit unermüdlicher abstrakter Emsigkeit. Die Barthaare, sowie die winzigste Spur einer Ader, sind oft grundlegende Angelegenheiten für ihn. Kurz gesagt, dieser Maler ist nicht aus Deutschland, wo er die Gönnerschaft vieler Bewunderer genießt, exportierbar.“

Das Porträt von Theodor Däubler war unter den fünf Werken, die Dix an der Biennale zeigte.

Interessante und präzise Bemerkungen über Dix, Schrimpf und Kanoldt findet man auch im Buch von Ugo Nebbia *La XVI Esposizione internazionale d'arte*; nach einer Vorstellung der bedeutendsten Vertreter des Expressionismus geht Nebbia auf die neuesten Recherchen in der Malerei ein: „[dem Expressionismus] stellen sich andere Tendenzen entgegen, die von einer ganz verschiedenen technischen und expressiven Auffassung überwacht sind. Von diesen Tendenzen bietet Alexander Kanoldt ziemlich konkrete Beispiele in der Landschaftsmalerei; er ist ein guter ‚Konstrukteur‘ – durch Volumen und synthetische Massen – von Anregungen, die er in unserem Land gefunden hat, wie jene weitläufige ‚*Veduta del paese di Bellegra*‘ beweist. [...]“. Und weiter: „Das Werk von Georg Schrimpf ‚*Auf dem Balkon*‘, so intim und würdevoll, enthüllt ebenfalls einen Rekonstruktionswillen, der in seinem Verzicht auf die Sinnlichkeit der Farbe, in seiner präzisen malerischen Substanz und in seiner harmonischen Komposition der Massen sich den verfeinerten Recherchen mancher unserer Vertreter des Novecento nähert“.

Eine ganz andere Meinung äußert Francesco Saporì in dem Artikel *La Biennale dello Stato*, in dem der ganze deutsche Pavillon heftig kritisiert wird: „Der teutonische Extremismus beherrscht den Deutschen Pavillon, sogar den gesünderen Lungen den Atem nehmend [...]“



Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
im Licht der Kunstkritik*

---

Sogar die hier ausgestellten Gemälde von Franz Marc und August Macke haben von der idealen Schönheit Abschied genommen. Daneben, andere Arbeiten lebender Künstler ahmen das träge und ungeschickte Gestotter von uralten Generationen nach“.

Ein solcher Angriff kündigt die Verschärfung der kritischen Äußerungen an, welche in den dreißiger Jahren das Argumentieren der meisten italienischen Kunstkritiker über die europäische Kunst, besonders wenn sie sich nicht an nazifaschistischen Prinzipien ausrichtet, kennzeichnen wird.

Schon im Vorwort des Buches von Ugo Nebbia über die Biennale 1930 betont der Generalsekretär Antonio Maraini mit chauvinistischem Ton – ich zitiere – die „Verschiebung des Schwerpunkts der zeitgenössischen Kunst nach Rom“, welche die Ausstellung in jenem Jahr sich als Ziel gesetzt hatte.

Nach dem Verzicht Deutschlands auf die Biennale von 1932 ist Schrimpf, zusammen mit Unold und Radziwill, zwei Jahre später wieder in Venedig zu sehen. Wie die Kommission des Deutschen Pavillons im Text des Katalogs betont, war jene Ausstellung von 1934 in Venedig für Deutschland der erste offizielle Auftritt im Ausland seit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, aber der neue Kurs ist schon offensichtlich: Die ausgestellten Werke sind vor allem Skulpturen, und die wenigen Gemälde beweisen – ich zitiere – „die Liebe für die deutsche Landschaft und für das deutsche Volk“, welche ihre Autoren vereint.

Dr. Paola Valenti, Università degli Studi di Genova  
*Valori Plastici, Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit  
 im Licht der Kunstkritik*

---

## Epilog

1937 – nur drei Jahre später – finden sich alle Richtungen der Neuen Sachlichkeit in der Münchener Schand-Ausstellung „Entartete Kunst“ gemeinsam an den Pranger gestellt. Ein Jahr danach wird das Gemälde von Otto Dix *Kriegskrüppel* (1920) als Beispiel einer entarteten, kommunistischen und antisozialen Kunst in einem niederträchtigen, von faschistischer Ideologie und Rassenhass erfüllten Artikel vom Architekten und Kritiker Giuseppe Pensabene abgebildet.

Kurz danach zerstört der Journalist und Kritiker Carlo Belli endgültig die Basis jenes Dialoges zwischen Italien und Deutschland, welcher Anfang der zwanziger Jahre begonnen hatte, indem er sich in folgender Weise äußert: „Die modernsten Künstler Italiens, von Carrà zu Severini und Prampolini, von Funi zu Terragni, Ghiringhelli und Pollini, stammen alle vom Futurismus ab – einer antijüdischen Kunstrichtung per Definitionem – oder sind Mitglieder der faschistischen Schlägertrupps und Faschisten der ersten Stunde! [...] Faschisten, weil moderne Künstler, antijüdisch, weil ihre Kunst eine Aufmerksamkeit für die Form, eine Heiterkeit der Gestaltung und eine Weite der Poesie enthüllt, ganz im Gegensatz jener Freude am Verfall, an der Gegenstandszerquetschung, an der karikaturhaften Tragik eines Soutine, eines Pascin, eines Max Ernst oder, noch schlimmer, eines Grosz, eines Dix, eines Meidner, eines Morgner [...] Das ist die negative Seite der modernen Kunst! Wenn man mit unparteiischem Geist die Arbeiten jener Individuen betrachtet, muss man die heftige Rebellion rechtfertigen, die heute in Deutschland gegen sie angeführt wird!“

Und somit – und mit dem erstaunten Gesicht von Ludwig Meidner, der diesen Wahnsinn zu erahnen scheint – schließt sich, leider auf unrühmliche Weise, diese fast zwanzigjährige Geschichte, in der sich zwei Länder und zwei Kulturen durch die Kunst immer wieder angenähert und auch wieder entfernt haben.