

Claus Zittel

„Die Kunst ist tot, es lebe die Kunst!“ Fritz Karpfen als Hodeget der internationalen Avantgarden (Russland, Skandinavien, Holland)

I. Einleitung

Wie erlangte man in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich Kenntnis von internationalen Avantgardenkünstlerinnen und -künstlern aus Skandinavien, dem Baltikum und Osteuropa? Heutige Zeitgenossen mag die Frage überraschen, doch seinerzeit erreichten Nachrichten aus anderen Ländern über die dortigen neusten Entwicklungen im Bereich der Kunst ein interessiertes Publikum eher sporadisch und zufällig. In Berlin ermöglichte Herwarth Walden durch internationale Ausstellungen vor allem Künstlerinnen und Künstlern aus Frankreich, Italien und Russland ihre Werke zu zeigen, doch waren auch einige wenige Kunstwerke aus dem Norden und den östlichen Nachbarstaaten zu sehen, legendär beim von ihm 1913 kuratierten *Ersten Deutschen Herbstsalon*.¹ Walden organisierte dann sogar, als wegen des Ersten Weltkrieges der Kontakt nach Russland abbrach, 1915 eine eigene *Sturm-Ausstellung der Schwedischen Expressionisten* in Berlin. Danach wanderten Ausstellungen von Waldens *Sturm-Galerie* durch ganz Europa (und darüber hinaus), in Schweden etwa nach Stockholm, Göteborg, Malmö und Helsingfors.² Der Export avantgardistischer Kunst aus Deutschland, Italien und Russland, von wo aus die Futuristen auf Tournee gingen,³ florierte, doch was sich in den Ländern jenseits der bekannten westlichen und russischen

¹ Peter Selz: Der Erste Deutsche Herbstsalon. Berlin 1913, in: Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a. M./Leipzig 1991, 56–63. Walden organisierte April/Mai 1915 die 32. Sturm-Ausstellung der Schwedischen Expressionisten, im Dezember 1918 eine Berliner Sturm-Ausstellung der Internationalen Expressionisten und Kubisten, ein Jahr darauf eine zu Gösta Adrian-Nilsson. Zu den Wanderausstellungen des STURM siehe: Rainer Enders und Volker Pirsich: Galerie Der Sturm: Ausstellungen 1912 bis 1932 Tabellen und Auflistungen, Artdoc 2022, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/8016/1/Enders_Pirsich_Galerie_Der_Sturm_2_Auflage_2022.pdf. Online abgerufen am 14. August 2024.

² Vgl. dazu Karla Bilang: Frauen im ‚Sturm‘. Künstlerinnen der Moderne, Berlin 2013, 94–101 (Kap.: „Die schwedische Moderne: Sigrit Hjertén-Grünewald“).

³ Lili Weissweiler: Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption der Ausstellungen futuristischer Malerei (1911–1913), Bielefeld 2019; Bettine-Martine Wolter, Bernhard Schwenk (Hrsg.): Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932, Frankfurt a. M. 1992.

Metropolen abspielte, blieb vielen verborgen.⁴ Wer wissen wollte, was sich dort tat, war auf gelegentliche Lichtbildervorträge von Gästen oder auf das Lesen von Ausstellungskritiken angewiesen. Immerhin boten Zeitschriften einzelnen Künstler aus dem Norden und Osten ein Forum, wie allen voran Herwarth Waldens *Der Sturm* beispielsweise für Jacoba van Heemskerck oder Natalja Gontscharowa⁵ – doch diese Präsentationen genügten nicht, um sich ein umfassenderes und komplexeres Bild über die mannigfachen internationalen Avantgardebewegungen in anderen Ländern machen zu können. Selten und bemerkenswert waren dann Bestrebungen, größere Überblicke zu geben, so etwa als eine Sondernummer von *Die Aktion* zur Polnischen Kunst erschien.⁶

Offenbar war man sich früh bewusst, dass die neueste Kunst sich bereits in etliche ‚Ismen‘ zersplittert hatte, die unter den verschiedenen lokalen Bedingungen je andere Kombinationen ausbildeten.⁷ „Die Avantgarde war“, so bringt es Timothy Benson auf den Punkt, „pluralistisch geworden; sie entstand in mehreren, oft kurzlebigen Zentren, wobei sich in jedem Tendenzen aus dem Ausland mit regionalen Traditionen subtil vermischten.“⁸ Somit sind nicht nur synchron die partiellen internationalen Beziehungen in den Blick zu nehmen, sondern zugleich auch die lokalen Entwicklungslinien.

Es ist Ziel dieses Beitrags zu zeigen, dass der heute weitgehend unbekannt Autor, Erzähler, Dramatiker, Kunstkritiker, Feuilletonist, Verleger, Redakteur, Zeitschriftenherausgeber,⁹ Beiträger in *Ver!* (1918/19), in *Revolution!* (1919) und *Die Kritik* (1923/24 Untertitel: *Jahr der „Renaissance“*), Sport- und Tourismusaktivist, Widerstandskämpfer und Anarchist Fritz (auch: Frédéric) Karpfen (1897–1952) in Wien nicht nur

⁴ Hubert van den Berg, Ralf Grüttemeier (Hrsg.): *Avantgarde im Norden/Nordwesten*, Groningen 2000. Siehe die Einträge: Dänemark, 72 f.; Norwegen, 236; Schweden, 289–291; Russland, 283–289.

⁵ Vgl. u. a. Herwarth Walden (Hrsg.): *Der Sturm*. Einunddreißigste Ausstellung. Jacoba van Heemskerck. Berlin 1915 (Ausstellungskatalog); Ders. (Hrsg.): *Der Sturm*. 68. Ausstellung, Gontscharowa, Larionoff, Herzog Berlin 1918 (Ausstellungskatalog).

⁶ *Die Aktion* 8 (1918), 21/22. Das Sonderheft: *Polnische Kunst*, stellte die polnische Künstler-Gruppe Bunt [Revolte], vor. Für die Zeit bis einschließlich Wyspiański siehe: Bertha Zuckermandl: *Polnische Malkunst*, Wien 1915.

⁷ Die unübersichtliche Vielfalt der „Kunstismen“ ließ 1925 Hans Arp eindrucksvoll paradien (abstrakter Film, Konstruktivismus, Verismus, Proun, Kompressionismus, Merz, Neo-Plastizismus, Purismus, Dada, Simultanismus, Suprematismus, Abstraktivismus, Kubismus, Futurismus, Expressionismus). Siehe: El Lissitzky, Hans Arp: *Die Kunstismen*, Erlenbach-Zürich 1925. Auch Karpfen sieht die aktuelle Zeit als Chaos pluraler und antagonistischer Kunstrichtungen: Fritz Karpfen: *Das Chaos der Künste*, in: *TAG* 1012 (25. September 1925), 4.

⁸ Timothy O. Benson: *Transformation und Austausch*. Die Internationalisierung der Avantgarden in Mitteleuropa, in: Timothy O. Benson, Monika Król u. a.: *!Avant!Garden in Mitteleuropa 1910–1930*. Transformation und Austausch, Leipzig 2002/2003, 29.

⁹ Karpfen war vielbeschäftigter Herausgeber der Zeitschriften *Volk Richte! Wochenblatt für Schutz und Recht jedes Einzelnen*, *Berg und Schnee* und *Das Weltbild*, sowie der Reihe *Die seltsame Erzählung* im Verlag *Ver!* und (mit Leo Schidrowitz) von *Eros. Monatshefte für Erotische Kunst* (1919–1921). Viele Jahre war er Redakteur beim *Wiener Tag* und der *Sonn- und Montags-Zeitung*.

eine zentrale Rolle für die Verbreitung und Bewertung avantgardistischer Kunst aus Skandinavien, Holland und Russland während der Umbruchszeit nach dem Ersten Weltkrieg, ab 1921 spielte, sondern auch als derjenige anzusehen ist, der als erster versuchte, die unübersichtliche Lage der Avantgarden in Gesamteuropa in einer Zusammenschau zu ordnen. Fritz Karpfen avancierte so zu einem wichtigen Vermittler sowjetischer und nordischer Avantgardekunst, welchen die sich womöglich zu einseitig auf vorselektierte Wanderausstellungen und prominente Zeitschriften¹⁰ konzentrierende historische Avantgardeforschung¹¹ komplett übersah.

II. Wer war Fritz Karpfen?

Wer war Fritz Karpfen? Kein Lexikon der Avantgarden, keine Literaturgeschichte der Moderne, kein Sammelwerk über die europäischen Avantgarden,¹² keine Spezialstudie

10 Eine überaus verdienstvolle Aufstellung der damaligen Zeitschriften gibt in seinem auch das Netzwerk-Narrativ problematisierenden Aufsatz Hubert van den Berg: Die Probe aufs Exempel. Anmerkungen zur Vorstellung der historischen Avantgarde als Netzwerk, in: Simone Zupfer (Hrsg.): *Avantgarde als Netzwerk*. Zagreber germanistische Beiträge 32 (2023), 37–66, hier: 54–60. Wichtige Zeitschriften waren *inter alia*: *MA* (Budapest, Wien 1916–1926), siehe dazu Bernd Stiegler: Ein Zentrum der Peripherie. Lajos Kassáks Zeitschrift ‚Ma‘, in: Bernd Stiegler, Sylwia Werner (Hrsg.): *Laboratorien der Moderne*, Paderborn 2016, 151–172; *Út* (Novi Sad), *Tank* (Ljubljana), *Zenit* (Zagreb, Belgrad), *Contimporanul*, *75HP*, *Punct* (Bukarest), *Musaion*. *Sammelband für moderne Kunst* (Prag, 1920–1928), *Zdrój* (Posen), *Formiści* (Krakau), *Het Overzicht* (Antwerpen 1921–1925), *Ça ira! Revue mensuelle d'art et de critique* (Antwerpen, 1920–1923), *Wendingen* (Amsterdam, 1918–1932), *Blad voor kunst*, *The Next Call* (Groningen), *Klingen* (Kopenhagen), *Manomètre* (Lyon), *Dada* (Zürich, Paris), *Russkoye iskusstvo*, *LEF* (Moskau), *MAVO* (Tokyo), *Broom* (Rom, Berlin, New York), *Noi* (Rom).

11 Hubert van den Berg, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartarson, Torben Jelsbak, Rikard Schönström, Per Stounbjerg, Tania Ørum, Dorte Aagesen (Hrsg.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*, Amsterdam/New York 2012.

12 Wolfgang Müller-Funk, Vera Faber, Dietmar Unterkofler, Károly Kókai (Hrsg.): *Avantgarden in Zentraleuropa. Andere Räume, andere Bühnen*, Tübingen 2023. Sascha Bru: *The European Avant-Gardes, 1905–1935: A Portable Guide*, Edinburgh 2018; Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert van den Berg (Hrsg.): *Europa! Europa?: The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin/New York 2009; Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart 2010; ders.: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler. Manifeste und avantgardistische Arbeit*, Bielefeld 2019; Hubert van den Berg: *Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie. Zur Topographie der europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und ihrer Vernetzung*, in: Thomas Hunkeler, Edith Anna Kunz (Hrsg.): *Metropolen der Avantgarde. Métropoles desavant-gardes*, Bern/Berlin 2011, 175–186. Peter Zoltan: *Zur Frage des ‚dritten Weges‘ in der Wiener Avantgarde der 1920er Jahre*, in: Primus-Heinz Kucher (Hrsg.): *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde*, Göttingen 2016, 21–42; Heinz L. Arnold (Hrsg.): *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, München 2001; Dieter Bogner: *Wien 1920–1930: „Es war als würde Utopia Realität werden“*, http://www.bogner-cc.at/theorie/5585/Wien_1920_1930/. Online abgerufen am 14. August 2024.

zu den Avantgarden abseits der Metropolen¹³ verzeichnet seinen doch so einprägsamen Namen. Allenfalls in der Kunstgeschichte erinnert man sich an ihn als einen frühen Streiter für Egon Schiele¹⁴ (Abb. 1) und in der Hermann-Broch-Forschung, weil er dessen Theorie des Kitsches mit einer Pionier-Studie vorbereitet hatte.¹⁵

Immerhin würdigt eine neuere Webseite zum von Primus-Heinz Kucher ins Leben gerufenen Projekt *Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit* Karpfen mit einem kurzen Porträt;¹⁶ Studien zu seinem Werk fehlen jedoch vollständig.

Karpfens Schriften entstehen in Wien mitten in den postheroischen Zeiten der modernen Kunst, es sind Streitschriften aus dem links-anarchistischen, aktivistischen Milieu, die gleichwohl differenzierte Überblicke über unbekannteste neueste Kunstströmungen zu geben versuchen.¹⁷ Revolutionen in der Kunst waren in Karpfens Augen

13 Per Bäckström, Benedikt Hjartarson, Aart Jan Bergshoeff: *Decentring the Avant-Garde*, Amsterdam 2014.

14 Für die frühe Schiele-Rezeption war überaus wichtig: Fritz Karpfen: *Das Egon-Schiele-Buch*, Wien 1921.

15 Fritz Karpfen: *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburg 1925; vgl. Alice Staskova: (Art.) „Kitsch“, in: Michael Kessler, Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Herrmann-Broch-Handbuch*, Berlin/Boston 2016, 337–343, hier: 341 f.; dort auch der Hinweis auf: Clement Greenberg: *Avant-Garde and Kitsch*, in: *The Partisan Review* 6 (1938/1939) 5, 34–49.

16 1920er Jahre: <https://litkult1920er.aau.at/litkult-lexikon/karpfen-fritz/>. Online aufgerufen am 14. August 2024. Zur Biographie siehe die Personenmappe: Karpfen, Fritz [Sign. TP-024382]: Tagblattarchiv der Wienbibliothek im Rathaus; https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Fritz_Karpfen. Online aufgerufen am 14. August 2024; Zwei Fotos, von denen eines Karpfen als jungen Mann mit seiner späteren Frau Marion Wasservogel (!) im Schwimmkostüm (!) und das andere das ältere Ehepaar im Kreis von Freunden bei einem Israel-Treffen zeigt, ist abrufbar unter: <https://judeninkrems.at/unterrichtein-bild-erzahlt/>. Online abgerufen am 14. August 2024.

17 Folglich war auch Wien ein Umschlagsplatz internationaler Avantgardekonzepte, nicht nur Berlin. Weit besser untersucht ist aufgrund der Rolle des *STURM* die Rolle Berlins. Siehe: Walter Fähnders: *Flämische und Niederländische Avantgarde in Berlin und im Berliner ‚Sturm‘*, in: Walter Delabar, Carsten Würmann (Hrsg.): *Literatur zum Gebrauch: Friedrich Hollaender und andere. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Weimarer Republik*, Berlin 2002, 161–182; Inge Vibeke Raaschou-Nielsen: *Storm over København. Berlineralleriet ‚Det Sturm‘ besøger København 1912–1918*, in: *Kunstmuseets årsskrift* 70 (1992), 90–115; Jan Torsten Ahlstrand (Hrsg.): *Schwedische Avantgarde und ‚Der Sturm‘ in Berlin*, Osnabrück 2000; Dorthe Aagesen (Hrsg.): *The avant-garde in Danish and European art 1909–1919*, Kopenhagen 2002. Hubert van den Berg: *‚Der Sturm‘ und die Niederländische Literarische Avantgarde. Eine Kleine Bestandsaufnahme*, in: Irene Chytraeus-Auerbach, Elke Uhl (Hrsg.): *Der Aufbruch in die Moderne: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*, Berlin 2013, 79–114; Krisztina Passuth: *Berlin. Mittelpunkt Der Kunst Osteuropas*, München 1978; dies.: *‚Der Sturm‘ der Ungarn*, in: Hubertus Gäßner (Hrsg.): *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Marburg 1986, 56–60; Marina Dmitrieva: *Polnische Künstler und ‚Der Sturm‘*, München 2006; Karla Bilang: *Herwarth Walden und die Russische, Weißrussische und Ukrainische Avantgarde. Künstler und Schriftsteller 1910–1938*, Berlin 2020; Sophie Reinhardt: *Svenskt Avantgarde Och ‚Der Sturm‘ i Berlin: [Ausstellung: Felix-Nussbaum-Haus, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, 18. Juni–27. August 2000; Kulturen Lund. 15. September–19. November 2000]* = *Schwedische Avantgarde und*

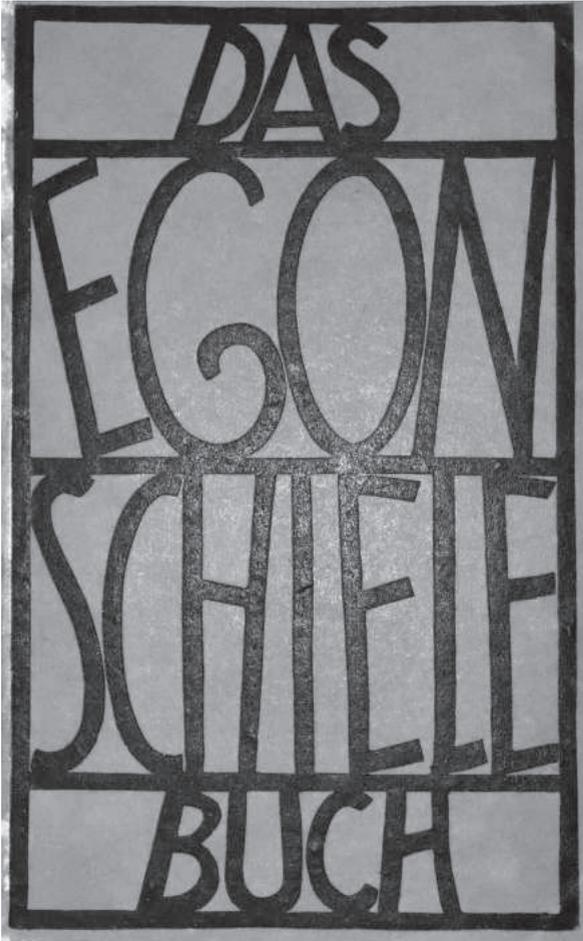


Abb. 1: Fritz Karpfen: *Das Egon Schiele Buch*, Wien 1921, Cover.

der Motor für eine Revolution der Gesellschaft, gerade die Sehnsucht der jüngsten Generation auf soziale Veränderung sollte durch die ästhetische Erneuerung genährt werden.

„Der Sturm“ in Berlin, Osnabrück 2000; Sascha Bru: *The European Avant-Gardes, 1905–1935: A Portable Guide*, Edinburgh 2018. Sowie die Aufsätze in Bd. 2 von Andrea von Hülsen-Esch und Gerhard Finckh (Hrsg.): *Der Sturm – Zentrum der Avantgarde*, Wuppertal 2012; Marina Dmitrieva: *Russische Künstler und „Der Sturm“*, 441–454; Lidia Gluchowska: *Polnische Künstler und „Der Sturm“. Enthusiasten und Polemiker. Nationale und transnationale Narrative des postkolonialen Avantgarde- und Modernediskurses*, 455–482; Krisztina Passuth: *Warum ist „Der Sturm“ für tschechische und ungarische Künstler so wichtig?*, 483–496; Marinska Ruzha: *„Der Sturm“ and Bulgarian Modernism*, 497–506.

Der junge Karpfen hatte durch die Herausgabe einer Anthologie mit Kriegsgedichten namhafter Schriftsteller unter dem Titel *Literarisches Verbrecheralbum*,¹⁸ „wo alphabetisch geordnet diese Schmierfinke des Todes verzeichnet sind“,¹⁹ großes Aufsehen erregt, denn er stellte nicht nur Lyriker wie Dehmel, Ewers und von Schaukal an den Pranger, von denen man Kriegsbegeisterung erwarten konnte, sondern er entlarvte zudem eine illustre Schar vermeintlich harmloser Autoren.²⁰ Die Publikation machte ihn auf einen Schlag so bekannt, dass man ihm im jungen Alter von nur 21 Jahren die literarische Leitung des *Verlags der Wiener Graphischen Werkstätte* anvertraute, und zwar ausdrücklich mit dem Auftrag, die Talentflucht ins Ausland aufzuhalten.²¹ Dieser Ende 1918 gegründete und bis 1930 die moderne Druckkunst prägende Verlag war seinerzeit einer der ambitioniertesten Verlage im Bereich der Kunst und Literatur. Karpfen wurde darüber hinaus in diesen Jahren zu einem der engsten Mitstreiter bei Karl F. Kocmats links-anarchistischer Kunst- und Literaturzeitschrift *Ver!* (Motto: „Auf daß der revolutionäre Geist in Allem und Jedem zum Ausdruck komme“).²² Für das typographische Erscheinungsbild von *Ver!* war Peter Altenberg verantwortlich. Leitfigur der Zeitschrift war Karl Kraus, über welchen Karpfen zwei apologetische Aufsätze

18 Fritz Karpfen (Hrsg.): *Literarisches Verbrecheralbum*, Verlag der Zeitschrift *Ver!*, Wien 1918 [Januar 1919], 16 [20] S. Widmung Seite [1]: „Meinen Freunden, die in diesem Kriege gemordet wurden“.

19 Fritz Karpfen, ebd., Vorwort, 2–3, vgl. Fritz Karpfen „(im Felde, Ende Oktober), Aufruf aus der Kaverne“, in: *Ver!* (November 1918), 368: „Legt Rotbücher an, Blutbücher sollen sie heißen, wo alphabetisch geordnet diese Schmierfinken des Todes verzeichnet sind. Mit Lichtbild und Personenbeschreibung – ein literarisches Verbrecheralbum.“

20 Vertreten waren: Arthur Achleitner, Rudolf Hans Bartsch, Max Bewer, Georg Bötticher, Houston Stewart Chamberlain, Richard Dehmel, Felix Dörmann, Otto Ernst, Hans Heinz Ewers, Karl Ettlinger, Cäsar Flaischlen, Raimund Füllinger, Ludwig Ganghofer, Julius Hirsch, Gerhart Hauptmann, Arno Holz, F. L. Hoppe, Ottokar Kernstock, Ernst Lissauer, Leo Leipziger, Hans Müller, Felix Neumann, A. D. Nora, Alfons Petzold, Rudolf Presber, Roda Roda, Felix Salten, Alice Schalek, Richard von Schaukal, Karl Hans Strobl, Karl Schönherr, Hermann Bahr, Ludwig Thoma, Adam Müller-Guttenbrunn.

21 Vgl. die Bekanntmachung aus der *Wiener Mittags-Zeitung* vom 24. April 1920: „In Kürze werden bereits die ersten Werke erscheinen, unter welchen Egon Friedell mit einem Altenberg-Buch vertreten sein wird, Franz Theodor Csokor mit einem Novellenband, u. a. m. Bei allen Erscheinungen wird strenge darauf gesehen, dass das Thematische des Stoffes mit der Formvollendung der künstlerisch-technischen Ausstattung in adäquatem Zusammenhange steht. Mit heimatischen Geldmitteln, auch für bisher nicht heimatische Großzügigkeit hinreichend fundiert, will der Verlag der geistigen Auswanderung einen beachtenswerten Damm entgegensetzen. Die literarische Leitung liegt in den Händen des jungen Wiener Schriftstellers Fritz Karpfen, die künstlerische Leitung bei Prof. Bernhard Steiner inne.“ Zit. nach Murray G. Hall: *Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938*. Band II: *Lexikon der belletristischen Verlage*, Wien 1985. Online abgerufen am 14. August 2024 auf http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=640.

22 Zu Kocmata siehe die in Details nicht immer zuverlässige neue Monographie: Reinhard Müller: *Der abenteuerliche Anarchist Karl F. Kocmata. Dichter – Reporter – Verleger – Revolutionär – Obdachloser*, Wien 2022.

beisteuerte.²³ Im Verlag des *Ver!* erschien zudem sein Gedichtband *Ich rufe Klage*.²⁴ Karpfen befand sich in der Propaganda-Schaltzentrale der Wiener Moderne in den wilden Jahren zwischen Chaos und Aufbruch kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs!²⁵ Von dieser sichtbaren Position aus äußerte er sich in mehreren Zeitschriftenbeiträgen zur neuesten Kunst und begann eine auf zehn Bände angelegte Überblicksdarstellung der internationalen Gegenwartskunst zu verfassen,²⁶ von denen er dann nur drei reich illustrierte Bände zu Russland (Bd. 1), Skandinavien und Holland (Bd. 2) und Österreich (Bd. 3) in Robert Müllers Literaria-Verlag realisieren konnte (Abb. 2).²⁷

Geplant waren weitere Bände zu Frankreich, den Slavischen Ländern, Italien, Spanien, Deutschland, Ungarn und ein Europa-Band, die aber nie erscheinen konnten, weil der erst 1918 gegründete *Literaria Verlag Wien* im Jahr 1923 aufhörte zu existieren.²⁸

Da beim Erscheinen von Band 2 bereits 3000 Exemplare des ersten Bandes verkauft waren, muss man sich die Reichweite und Wirkung von Karpfens Darstellung als immens vorstellen. Flankiert wurden die drei Bände von Aufsätzen, für welche mit Verlags-Annoncen heftig getrommelt wurde. Einen Eindruck des Wirbels um Karpfens Publikationen vermittelt die Anzeige seiner Schrift *„Die Kunst ist tot – Es lebe die Kunst“*²⁹, in der noch 1925 für ihn lautstark getrommelt wurde:

23 Fritz Karpfen: Karl Kraus und die Jugend, in: *Ver!* 14/15 (1918), 199–201 (Karl Kraus-Sonderheft); ders.: Karl Kraus und die Querulanten, Wien 1920.

24 Fritz Karpfen: *Ich rufe Klage*, Wien 1918 (Reihe: Das neue Gedicht, Bd. 3).

25 Zur Avantgarde-Moderne-Diskussion in Bezug auf die frühe Nachkriegszeit in Wien siehe Primus-Heinz Kucher: Einleitende Bemerkungen zu ‚Moderne‘ und ‚Avantgarde‘ in Österreich, in ders.: (Hrsg.): *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde*, Göttingen 2016, 7–18, hier: 18: „Einer prononciert europäischen, interdisziplinär ausgerichteten *Wiener Moderne* [...] folgt ein kurzes expressionistisch-aktivistisches Intermezzo (1917–1920/21) und diesem wiederum eine dem Kontext des Niedergangs und chaotischen Aufbruchs nach 1918/1919 verpflichtete Nach-Moderne mit punktuell radikalen Ansätzen.“ Zu jener Phase siehe ferner: Maria Stolberg: Das Wien der 20er Jahre. Neue Kunst zwischen Expression und Konstruktion, in: Günther Dankl, Raoul Schrott (Hrsg.): *DADAUTRICHE 1907–1970*, Innsbruck 1993, 171–185.

26 Deutlich später und viel schmaler angelegt ist: Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Propyläen-Kunstgeschichte 16), Berlin 1928.

27 Fritz Karpfen: *Gegenwartskunst. Russland*, Wien 1921; ders.: *Gegenwartskunst. Skandinavien und Holland*, Wien 1922; ders.: *Gegenwartskunst. Österreich*, Wien 1923. Von Band 1 wurden 50 Exemplare als Vorzugsausgabe auf Kunstdruckkarton gedruckt und in Halbleder gebunden.

28 Murray G. Hall: *Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938. Band II: Lexikon der belletristischen Verlage*, Wien 1985. Online abgerufen am 14. August 2024 unter: http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=366#Heading10.

29 Fritz Karpfen: *Die Kunst ist tot – Es lebe die Kunst! Eine problematische Streitschrift von Fritz Karpfen mit 15 Abbildungen*, Hamburg 1925.



Abb. 2: Cover der Bände 1 und 2, Titelblatt von Band 3.

In dieser Streitschrift, die geeignet ist, in allen künstlerisch interessierten Kreisen Aufsehen, Widerspruch, Erquickung, Wut und Zustimmung zu erringen, wird zum ersten Male den geistigen Problemen der Gegenwartskunst zu Leibe gerückt. Es sind unerhörte, revolutionäre Thesen, die Fritz Karpfen anschlägt; es sind Forderungen, die die ganze bisherige Kunstbetrachtung verwerfen und vom Künstler etwas völlig Neues gebieterisch verlangen. Klar, überzeugend – wie alle Schriften Fritz Karpfens – ist dieses Buch. In brillantem Stil verficht der Verfasser seinen Standpunkt und seine meisterhaft geführte Klinge erledigt die Gegner nach dem ersten Kapitel.³⁰

Mit seinem Aufsatztitel hatte Karpfen eine Formel Tatlins aufgenommen und abgewandelt: „Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine“.³¹ Zuvor hatte Fritz Karpfen in einer Besprechung von Wiener Kunstausstellungen des Jahres 1923 öffentlichkeitswirksam von der neuesten Kunst gefordert, dass sie ihre eigene Zeit zu adäquatem Ausdruck bringe. Die Kunst Alt-Wiens, die einst ihr Recht hatte, sei hingegen unrettbar veraltet:

Freilich waren Pettenkofen, waren Waldmüller die künstlerische Quintessenz des Lebens ihrer Zeiten, haben als solche das Recht als Meister *ihrer* Zeit zu gelten – aber uns, die wir zwischen Maschinen, Automobilen, Weltkrieg, Revolution, Börse und Fabrik, zwischen Großstadt, Laboratorium und der Thesen eines Einstein leben, uns haben die Genremaler geruhsamer Bürgerlichkeit nichts mehr zu sagen!³²

III. Internationale Avantgarde und Avantgardistische Internationale

Wie also müsste eine zeitgemäße Kunst aussehen? In seinem Vorwort zu seiner Reihe zur Gegenwartskunst findet Karpfen für seine Vorstellungen markige Losungen:

Expressionismus ist das Kennwort dieser Arbeit, Ausdruckskunst. Der Künstler, das maßlose Geschehen erlebend, fühlend, erleidend, ringt mit seinem innerlichsten Gefühl und schafft Werke, die nicht Wiedergabe des Geschauten, sondern Wiedergabe des gefühlsmäßig, traumhaft

³⁰ Annonce des Weltbund-Verlag, Hamburg, in: Heinz Otto: Mein „Bummelleben“ in Amerika, Hamburg Weltbund-Verlag 1925.

³¹ Karpfen, Russland (Anm. 27), 37. Der von Karpfen aus Konstantin Umanskij: Neue Kunst in Russland 1914–1919 (Potsdam 1920) zitierte Satz lautet vollständig: „Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihrem Bestandteile, ihrem Material, ihrem metaphysischem Geist, – die Kunst des ‚Kontrereiefs‘“. Siehe auch für den Bereich des Literarischen. Paul Hatvani: Zeitbild 1. Der Expressionismus ist tot..., in: Renaissance 1 (1921) 1, 3 f.; ders.: Zeitbild 2. Es lebe der Expressionismus, in: Renaissance 1 (1921) 2, 10–12.

³² Fritz Karpfen: Panoptikum und Wirklichkeit. Von Fügen bis Klimt. Barockausstellung im Belvedere. Tschechische Künstler. Kunst und Staatsanwalt, in: Die Kritik (1923) 1, 7–8. Siehe auch ders.: Die Kunst in Sowjetrußland, in: Der Abend (9. Oktober 1920), 3.

Erlebten sind. [...] Die Kunst der Zeit ist Emporstreben, Sturm, Aufschrei, Empörung, Umsturz, Revolution.³³

Daher könne nur der die aktuelle Kunst verstehen, erfühlen, miterleben, „der mit Herz und Geist mitten im Chaos unseres Jahrhunderts dahinwirbelt.“³⁴ Kein Zufall sei indes,

daß die Gegenwartskunst dort anknüpft, wo die Renaissance begann, an die Gotik. Ähnelt doch unsere Zeit jener Epoche. Nur alles ins riesenhafte verzerrt, vervielfältigt, überstürzt durch ein neues Seelenleben: die Großstadt. (Maschine, Riemenwind, Klassen, Kapitalismus, Proletariat usw.) Dies sind die Ausgangspunkte der Zeit, einer Zeit, die erfüllt ist mit kosmischem Geschehen.³⁵

Karpfen setzt nicht auf Kollektive, nach seiner Überzeugung wird die ästhetische Revolution zwar in Städten, aber letztlich doch von Individuen vollzogen. In seinem Aufsatz *Die neue Kunst. Am Anfang war die Tat* steigert sich Karpfens Metaphorik ins Messianische: „Der Geist, die Persönlichkeit des Einzelnen ist die Hauptsache – das Gefühl. [...] Expressionismus ist also lebende, urmenschliche, visionäre Ausdrucksart“.³⁶

All das klingt sehr nach typischem Expressionismus-Getöse, doch fällt bei näherem Zusehen auf, dass Karpfen hier nicht eindeutig festzulegen ist. Er tritt zwar den zeitgenössischen Wiener Expressionismuskritikern³⁷ offensiv entgegen, übernimmt aber nicht die in den damaligen Debatten übliche Konfrontation von Expressionismus und Futurismus. Der ohnehin notorisch vage und vielfach missbrauchte Terminus ‚Expressionismus‘³⁸ bezeichnet für ihn keine bestimmte Kunstrichtung, sondern dient ihm als Oberbegriff für jedwede Spielart neuerer anti-mimetischer Ausdruckskunst. Wie viele seiner Zeitgenossen verwendet Karpfen auch nicht den ebenfalls unscharfen, volatilen und bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Begriff ‚Avantgarde‘³⁹ – als Avantgardisten hatten sich Hauptvertreter der Wiener Moderne selbst bezeichnet⁴⁰ – er

³³ Karpfen, *Russland* (Anm. 27), 11 f. Auch in: Fritz Karpfen: *Eine Kunstbücherei*, in: Robert Müller (Hrsg.): *Literaria-Almanach*, Wien 1923, 24–27.

³⁴ Ebd.

³⁵ Karpfen, *Russland* (Anm. 27), 13.

³⁶ Fritz Karpfen: *Die neue Kunst. Am Anfang war die Tat*, in: *VER!* [2] (1918) 20/21 [August], 274–276, hier: 275.

³⁷ Vgl. zuvörderst: Hermann Bahr: *Expressionismus*, München 1916; Adalbert Franz Seligmann: *Der sterbende Expressionismus*. Sonderdruck nach einem Artikel in der *Neuen Freien Presse*, Wien 1921, sowie die Übersicht: Rainer Fuchs: *Apologie und Diffamierung des Österreichischen Expressionismus*. Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938, Wien/Köln 1992.

³⁸ Siehe dazu nach wie vor grundlegend: Richard Brinkmann: *Expressionismus*. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, Stuttgart 1961, 1–4.

³⁹ Siehe: Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1986, 151–170 (deutsche Fassung: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden 2000, 197–219); Astrit Schmidt-Burkhardt: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.

⁴⁰ Einen Überblick geben Maximilian Kaiser: *Wiener Ansichten zur Kunst der Avantgarde*. Geschichte,

spricht stattdessen von Neukünstlern und von Gegenwartskunst, auch von revolutionärer Kunst, und grenzt diese von der traditionellen Kunst ab, die er als bürgerlich-behaglichen Impressionismus schmäht. Just in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg gab es in Wien eine aktivistische künstlerische Aufbruchsbewegung, die experimentelle Tendenzen der Vorkriegskunst aufnahm und weitertrieb. Schematische Lehrbuch-Gegenüberstellungen von formverhafteter Moderne⁴¹ einerseits und werkzersetzer Avantgarde andererseits lösen sich auf, sobald man sie mit den Realia konfrontiert. Kunstwerke ohne Form gibt es nicht, die Gegenwartskunst bildet neue Formen aus, Formbruch und Formbildung spielen zusammen, und zwar sowohl in sogenannten avantgardistischen Werken wie auch in vielen Werken der Moderne.

Positiv wertet Karpfen daher nicht nur Vertreter der sogenannten historischen Avantgarden im engeren Sinne, sondern er hat einen weiteren Begriff von revolutionärer Kunst und favorisiert unter dem Oberbegriff des Expressionismus auch Modernismus, Kubismus, Konstruktivismus, Tatlinismus, Suprematismus, Primitivismus, Luminismus, also vor allem Stilrichtungen, die mit der Wirklichkeitstreue als Ideal gebrochen haben, mit der bedeutsamen Ausnahme des Dadaismus, den er als „snobistische[n] Dilletantenschwindel [sic!] armer intellektueller Kommis“ radikal ablehnt. Hier walte der „Spießbürgerrevolutionsbegriff ästhetischer Lebebuben und anderer verschrobenen Degenerierten, – die je nach Geschlechte an zurückgehaltener Pubertät oder an Hymnos-Sklerose leiden“⁴².

Karpfen verfasst keine akademisch-kunstwissenschaftlichen Beiträge, doch begnügt er sich auch nicht mit bloßen Momentaufnahmen,⁴³ sondern will seinen Leserinnen und Lesern eine Vorstellung aktuellen internationalen Kunstschaffens und dessen jeweils unterschiedlicher Voraussetzungen vermitteln. Dabei zitiert er ohne weiteres seitenlang aus Berichten dritter und entnimmt daraus seine Abbildungen, doch er wertet entschieden anders als seine Informanten. Seine Quellen gibt er an.

Netzwerk und Diskurs der Kunstkritik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Wien/Hamburg 2020; Oswald Oberhuber, Peter Weibel (Hrsg.): Österreichs Avantgarden 1900–1938. Ein unbekannter Aspekt, Ausstellungskatalog, Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1966; Cornelia Klinger, Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.): Das Jahrhundert der Avantgarden, München 2004; Klaus von Beyme: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955, München 2005.

41 Siehe z. B. die Einleitung in: Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Lehrbuch Germanistik, 2. Auflage, Stuttgart 2010, 7, in welcher zunächst klar das Diffuse und die Pluralität bisheriger Avantgarde- und Modernebegriffe herausgearbeitet wird, um dann doch widersinnig und auf der Basis eines unterkomplexen Werk- und Formverständnisses an einem „einheitlichen Avantgardebegriff“ festzuhalten. Ebd., 7.

42 Karpfen, *Russland* (Anm. 27), 24.

43 Adalbert Franz Seligmann (A. F. S.): *Wer Wind sät, wird Sturm ernten*. (Zeitgemäße Betrachtungen zur modernen Kunst) I., in: *NFP 17480* (23. April 1913), 1; Hans Neugebauer: *Die augenblicklichen Kunstströmungen*, Eine Momentaufnahme, in: *Neue Gemeinschaft 1* (1919), 8–12; Bertha Zuckerkandl: *Neue Kunst I*, in: *Der Anbruch 1* (15. Dezember 1917) 2; ders.: *Neue Kunst II*, in: *Der Anbruch*, Flugblatt 2, 1 (15. Januar 1918), 4.

Das Panorama, das er entwirft, ist bemerkenswert, es bietet tatsächlich eine Schau auf eine große Zahl an Künstlern und Künstlerinnen und offeriert Gründe, weshalb es in den jeweiligen Ländern zu Sonderentwicklungen kam.

Karpfen hat keinen elaborierten theoretischen Ansatz, sondern er reimt sich aus einigen Leitbegriffen seine Kunstvorstellungen zusammen – so vor allem der Begriff des ‚Kunstwollens‘, welcher seinerzeit den engeren Bereich der Kunstgeschichte verlassen hatte, um ein allgemeines Streben nach Unbedingtheit und Absolutheit in Kunst und Leben zu bezeichnen.⁴⁴ Am Ende seines Österreich-Bandes bestimmt Karpfen als Zweck seiner Schrift:

Es wurde damit der Versuch einer Übersicht über den *künstlerischen Formwillen* der Gegenwart in Österreich unternommen und absichtlich das Problematische ebenbürtig den rein künstlerischen Fragen behandelt. Denn es gibt wohl genug Schriften über Malerei und Kunst, aber abgesehen davon, daß mit Ausnahme der ‚Kritischen Fragmente‘ von Artur Roessler, bisher noch nie eine Zusammenfassung der Österreichischen Kunst unternommen wurde, sind diese Bücher stets unter der Voraussetzung der tatsächlichen Einstellung des Lesers zur modernen Kunst verfaßt.

Der Zweck dieser Schrift ist aber nicht nur der, einen Überblick über das Kunstschaffen in Österreich zu geben, sondern auch dem Fernestehenden *das Wollen, die Ursachen und die Voraussetzungen der Gegenwartskunst* aufzuzeigen.⁴⁵

Karpfen geht davon aus, dass jede Zeit und Kultur ihren eigenen Kunststil ausbildet, der gemäß der jeweils aktuell geltenden Maßstäbe und nicht im Lichte der Ideale früherer Perioden oder aber auch aus Sicht eines einzigen Landes bewertet werden muss. Das Kunstschaffen in Russland oder Holland sollte also *sub specie* der dort herrschenden politischen, sozialen, historischen und klimatischen Bedingungen begriffen und aus internationaler Perspektive vergleichend und differenziert gewürdigt werden. Ziel ist somit, zunächst das sogenannte ‚kollektive Kunstwollen‘ in seinen besonderen lokalen Umständen und unter Berücksichtigung der Eigenarten der beteiligten Individuen als treibende Kraft hinter den diversen ästhetischen Manifestationen der neuesten Kunst zu erfassen. Keineswegs schwebt Karpfen vor, nationale Kunststile zu propagieren. Wie er am Beispiel der Schweiz aufzeigt, würgen national-protektionistische Maßnahmen das eigene Kunstwollen vielmehr ab. Sarkastisch kommentiert Karpfen das Einfuhrverbot ausländischer Kunst, mit dem die Schweiz den heimischen Kunstmarkt vor Konkurrenz schützen will:

⁴⁴ Vgl. zum Theater: Franz Herterich: Das Kunstwollen der Gegenwart und das Theater, in: Blätter des Burgtheaters 1 (1919) 3, 12–18.

⁴⁵ Karpfen, Österreich (Anm. 27), 98. (Hervorhebungen C. Z.). Auch im Gesamtvorwort zur Reihe, das dem Russland-Band vorangestellt ist, heißt es: „In den zehn Bänden dieser Kunstbücherei werden die Repräsentanten des jüngsten Schaffens ländersweise besprochen. Es ist nicht die Absicht, etwa eine moderne Kunstgeschichte herauszugeben, sondern eine rein repräsentative Darstellung [...] Also nur solche Künstler, die bahnbrechend, richtunggebend, oder typisch-vertretend in ihren Werken sind.“ Ebd., 14.

Weil nach Ansicht der Schweizer Eidgenossenschaft Kunst dasselbe Handelsobjekt wie Leder, Schweine und Valuta ist. Die Grenzen der Schweiz sind durch ein Einfuhrverbot gesperrt. Schuld hat freilich Österreich auch daran. Beschäftigungslose Offiziere und andere Dilettanten, die plötzlich im Kunstreglement zu exerzieren begannen, veranstalteten in der Schweiz pompöse Ausstellungen. Der enorme Kitsch, der da feilgeboten wurde, gab den Schweizer Kunstvereinigungen erwünschte Gelegenheit, ein Einfuhrverbot durchzusetzen. Sehen sie diesen Brief an, den mir ein Freund aus der Schweiz zusandte:... Die Schweizer Künstler haben sich alles Recht als international zu gelten, selbst genommen. [...]

Dieses Gesetz haben die schweizerischen Künstler durchgesetzt! Es ist lächerlich genug, denn kein guter Schweizer Kunstfreund kauft schweizerische Kunst, die seit Hodlers Tode so gut wie mitgestorben ist. jetzt nun fürchten die Herren das Verhungern und wollen die schweizerischen Kunstfreunde eben mit diesem Gesetz zwingen, bei ihnen zu kaufen!!! Es ist ordinär und blödsinnig, denn eine Kunst, die nicht international ist, ist nichts wert! Kunst ist entweder international oder es ist gar keine.⁴⁶

Alois Riegls ‚Kunstwollen‘-Konzept wurde bekanntlich zum Leitbegriff der Wiener Schule der Kunstgeschichte, mit welchem diese sich gegen die traditionelle, an Muster-Epochen orientierte Historiographie von Blüte- und Verfallszeiten stellte. Riegl und seine Nachfolger postulierten, jede Epoche als gleichrangig zu aufzufassen und legten so die theoretische Grundlage für eine positive Wertung aktueller, konventionelle Formbegriffe zersetzender Kunst. Im Unterschied zu Riegl will Karpfen das ‚Kunstwollen‘ aber nicht primär unter psychologischen Gesichtspunkten betrachten, sondern benennt immer wieder ‚logische Gründe‘ für dessen Entstehen und hat somit zusätzlich zum Einfühlen, was er durchaus als Methode propagiert, auch Form-Gesetze und soziale Ursachen der Kunst im Blick. Da kurz zuvor Panofsky in einem Artikel Riegls Begriff des Kunstwollens just in diesem Sinne modifiziert hatte,⁴⁷ liegt die Vermutung nahe, dass Karpfen davon wusste.

IV. Die Kunst der Gegenwart

Die drei genannten Bände aus der unvollendeten Reihe zur Gegenwartskunst sind unterschiedlich angelegt. Am lockersten ist der Österreich-Band komponiert,⁴⁸ er enthält drei Dialoge (mit einem Sammler, einem Kritiker und einer schönen Frau) und

⁴⁶ Karpfen, Österreich (Anm. 27), 11–13.

⁴⁷ Erwin Panofsky: Der Begriff des Kunstwollens, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 14 (1920), 321–339.

⁴⁸ Vgl. die Nachbemerkung: „Dieser Band, der dritte in der Bücherei ‚Gegenwartskunst‘, geht über das ursprünglich geplante Ausmaß in Inhalt und Form hinaus. Bei der Zusammenstellung des Manuskriptes ergaben sich von selbst immer neue Gebiete, die nach einer Festlegung verlangten. So wurde dieses Buch in Umfang und Art selbständiger und eigenwilliger, als die vorhergehenden, die Kunst der betreffenden Länder rein sachlich behandelnden Bände“. Karpfen, Österreich (Anm. 27), 98.

zitiert nach der Manier von Karl Kraus *in extenso* Zeitungsartikel zur Gegenwartskunst, die die Borniertheit ihrer Verfasser entlarven.

Für das Thema des vorliegenden Bandes ist der Österreichband⁴⁹ weniger relevant, doch sei zumindest darauf hingewiesen, dass sich auch in ihm einige Glücksfunde machen und ungewöhnliche Wertungen finden lassen, etwa wenn er Kubin als bloßen Illustrator bezeichnet, dem keine künstlerische Eigenständigkeit zukomme, den Bildhauer Gustinus Ambrosi überschätzt oder einen bis heute wenig beachteten Maler des Schiele-Umfeldes, den Lemberger Expressionisten Georg Merkel⁵⁰ besonders würdigt. Auch Felix Albrecht Harta und Carry Hauser lohnen einen zweiten Blick. Bedeutend ist insbesondere Karpfens Hymnus auf Egon Schiele („das prächtigste Genie im jungen Österreich [...] ein Name, der mit ungeheurer Kühnheit, mit mitreißender Beschwingung, mit Kampfgeschrei und explosiver Gewalt in die wienerische Kunstmalerstimmung einbrach“⁵¹). Als Maler und Zeichner ist Schiele für Karpfen schlechterdings „der Kristallisationspunkt der Gegenwartskunst“.⁵²

Neben Egon Schiele sind Karpfens Heroen Chagall, Kandinsky, Tatlin und Archipenko; und er erkennt die ästhetische Qualität von Künstlern, die schon seinerzeit zu wenig beachtet wurden und heute zu Unrecht vergessen sind.

Für die anderen beiden Bände gilt, dass es Karpfen nicht um eine Vermittlung⁵³ im Sinne eines transnationalen Brückenschlagens und einer Annäherung an die internationalen Avantgarden geht, sondern vielmehr darum, diese bewusst für Entwicklung eigener Strategien auszunützen, auch um den Preis der Umdeutung.

49 Behandelt werden: Gustinus Ambrosi, Arthur Brusenbauch, Albin Egger-Lienz, Georg Ehrlich, Anton Faistauer, Johannes Fischer, Paris Gütersloh, Anton Hanak, Felix Albrecht Harta, Carry Hauser, Josef Humplik, Ludwig Jungnickel, Klimt, Anton Kolig, Kokoschka, Kubin, Laske, Georg Merkel, Robert Pajer-Gartegen, Anton Peschka, Robert Philippi, Otto Rudolf Schatz, Leonti Scheinin; Schiele, Gustav Schütt, Fritz Schwarz-Waldegg, Egge Sturm-Skrla, Ernst Wagner, Alfons Walde, Franz Wiegele, Franz von Zülow. Einige Jahre später wird Karpfen mit einer vernichtenden Kritik einer Ausstellung von Werken Karl Hofers einen Skandal auslösen. Vgl. Fritz Karpfen: Ausstellung Karl Hofer, in: Der Abend 40 (18. Februar 1930), 4.

50 Zu Georg Merkel, geb. am 1881 in Lemberg, gest. 1976 in Wien, siehe auch: Josef Kalmer: Georg Merkel, in: Das Zeit 1 (1924) 9, 310–312.

51 Karpfen, Österreich (Anm. 27), 33–38. Karpfens ausführliche Würdigung Schieles enthält zugleich ein aufschlussreiches persönliches Bekenntnis: „Er war für uns alle, die wir ihn kannten und liebten, viel, viel mehr als ein großer Künstler. Er war für uns das Jugend-Symbol der Zeit, die kühn und gewaltig den Moder verfluchter Vergangenheiten in die vier Winde zerblies. Wir liebten ihn, und wir sahen zu ihm, dem großen Knaben, auf mit der Demut des Herzens, mit jener Demut, die er so unendlich in seinem Leben besessen.“ Ebd., 36 f.

52 Ebd., 38.

53 Zur Ausdifferenzierung des Vermittlungsbegriffs siehe: Michael Werner, Bénédicte Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), 607–636.

V. Russische Marsdörfer

Mit Blick auf die neueste Kunst in Russland konstatiert Karpfen, dass man bei deren Betrachtung „ganz andere Richtlinien“ beachten müsse, da dort „eigene, seltsame Wege“ beschritten würden, die „parallel zur europäischen Kunst laufen, aber von anderen Räumen eingesäumt sind“.⁵⁴ Nirgendwo würden heftigere Kämpfe um die neuen Kunstrichtungen toben, nirgendwo stärker das Alte bekämpft. Man habe aufgrund der politischen Ereignisse davon bisher wenig erfahren, es seien „für uns Moskau und Petersburg jahrelang Marsdörfer“ gewesen, über die man viel „[F]abelhaftes“ lesen konnte – „aber man wußte nichts.“⁵⁵ In der Tat zählt Karpfen zu den ersten, die darüber berichteten, dass die junge Sowjetkunst für die Gegenwartskultur Bahnbrechendes schuf und so deren internationale Reichweite vergrößerte.⁵⁶ Er konnte hierfür auf einen Reisebericht Arthur Holitschers⁵⁷ und die Darstellung des Tass-Korrespondenten Konstantin Umanskij⁵⁸ zurückgreifen, der im November 1920 in Wien zudem einen Lichtbildervortrag zum Thema gehalten hatte. Karpfen nennt die kulturevolutionäre Kunstförderung der Bolschewiken als einen wichtigen Faktor für die Entwicklung der neuesten Kunst in Russland, sieht aber auch, dass mit der inzwischen neu propagierten „Proletkunst“ die Avantgarde-kunstfreundliche Tendenz in ihr Gegenteil umschlägt und alles Erreichte wieder verspielt wird. Die von Karpfen behandelten Künstler sind die von ihm als herausragend gesehenen Archipenko, Chagall, Kandinsky und Tatlin, ferner David Burljuk, Boris Grigorjew, Alexej Grischtschenko, Igor Jakimov, Georgij Bodganowitsch Jakulow, Jawlenskij, Sergej Konenkow, Boris Danilowitsch Koroljow, Aristarch Lentulow, Malewitsch und Alexander Schewtschenko.⁵⁹

⁵⁴ Karpfen, Russland (Anm. 27), 17.

⁵⁵ Ebd., 18.

⁵⁶ Mit welchem Unverständnis man seinerzeit auf die junge Sowjetkunst sonst blickte, offenbart z. B. zeitgleich Leo Matthias: *Wahnsinn in Russland. Geistige Elemente des Aufbaus und Gefahrenelemente des Zusammenbruchs*, Berlin 1921.

⁵⁷ Arthur Holitscher: *Tatlin. Drei Monate in Sowjet-Rußland*, in: *Die neue Rundschau* 32 (Februar 1921) 2, 141–142, dann erweitert in: *Drei Monate in Sowjet-Rußland*, Berlin 1921. Karpfen paraphrasiert (19) aus Holitschers Kapitel „Chaos der Künste“ dessen Darstellung von Tatlins Maschinenkunst.

⁵⁸ Konstantin Umansky: *Neue Kunst in Russland. 1914–1919*. Vorwort von Dr. Leopold Zahn, Potsdam 1920, 12, das von Karpfen abgewandelte Motto: „Die Kunst ist tot, – es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine“. Eine Übersicht über die Rezeption sowjetischer Avantgarde-Kunst in Organen der deutschen Linken gibt: Richard Sheppard: *Avantgarde und Arbeiterdichter in den Hauptorganen der deutschen Linken 1917–1922. Eine analytische Bibliographie mit einem Nachwort*, Frankfurt a. M. 1995. Eine großartige aktuelle Ausstellung zeigt die Folgen früher sowjetischer Kulturpolitik, die die Avantgardekunst in entlegene Regionen exportierte, um dortige Traditionen aufzubrechen, wo sie dann unbehelligt ganz eigene Entwicklungen nehmen konnte, während man in Moskau bereits die vor kurzem noch gerühmten Künstler zu verfolgen begann. Siehe dazu den Katalog: Silvia Borini, Giuseppe Barbieri (Hrsg.): *Uzbekistan: l'Avanguardia nel deserto*, Mailand 2024.

⁵⁹ Später wird Karpfen auch noch eine frühe und hellsichtig differenzierende Würdigung des ganz

Die Bedeutung von Karpfens Russland-Band⁶⁰ wird nicht zuletzt von Debora Vogel bezeugt,⁶¹ die ihn ausdrücklich in ihrem großen, und für ihre eigene Poetik so wichtigen zweiteiligen Chagall-Essay als eine ihrer Quellen nennt. Sie wirft ihm jedoch vor, dass er bei allen Superlativen die Formanalyse verabsäume,⁶² was auch stimmt, doch nicht ganz gerecht ist, da Karpfen ja alles andere als ein Formalist ist, sondern Verfechter expressionistischer Ausdruckskunst und daher primär die formbildenden Kräfte zu erfassen versuchte. Chagall, den Karpfen als den „größte[n] Künstler der russischen und einer der hervorragendsten der Gegenwartskunst überhaupt“⁶³ bezeichnet, wird jedenfalls sehr einfühlsam in all seinen Spannungen und Abgründen porträtiert, es vereine sich in seinem Werk „maßlose Wut mit herzensechter Liebe“, „Satire und Klage“, er verstehe es, „all das tief verborgene Unheil, welches in der Seele hockt“, aufschreien zu lassen, und lasse „Dinge erkennen, an denen der Mensch achtlos vorübergeht, ohne zu wissen, daß hier etwas ganz unheimlich Gewaltiges sich vollendet“.⁶⁴ Chagall trage ein mystisch-geheimnisvolles „Fluidum so sichtbar in sich, daß durch sein Werk als Medium, stärkste, geradezu hypnotische Wellen ausgehen“.

anders ausgerichteten Werks von Abel Pann (1883–1963) veröffentlichen, siehe: Fritz Karpfen: Abel Pann, in: *Der Morgen* (29. März 1926), 8. Online abgerufen am 15. August 2024 unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dmo&datum=19260329&seite=8&zoom=33&query=%22Karpfen%22%2B%22Gegenwartskunst%22%2B%22Abel%22%2B%22pann%22&ref=anno-search>.

60 Zur Vermittlung der russischen Avantgarde siehe die Karpfen übersehende Darstellung von Rahel Puffert: *Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung*, Bielefeld 2014. Karpfens Buch wurde indes vielfach enthusiastisch besprochen, so u. a. von Kurt Sonnenfeld: *Russische Gegenwartskunst*, in: *Neues Wiener Journal* (23. Januar 1922), 8. Online abgerufen am 15. August 2024 unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19220123&seite=8&zoom=33>; Anonym in: *Neues Wiener Journal* (26. Mai 1924), 7. Online abgerufen am 15. August 2024 unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19240526&seite=7&zoom=33&query=%22Karpfen%22%2B%22Gegenwartskunst%22&ref=anno-search>; Anonym, in: *Mittagsblatt des Neuen Wiener Journals* (29. Dezember 1921), 3 f. Online abgerufen am 15. August 2024 unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19211229&seite=13&zoom=33&query=%22Fritz%2BKarpfen%22%2B%22Gegenwartskunst%22&ref=anno-search>; Ludwig Ullmann in: *Wiener Allgemeine Zeitung* (2. Dezember 2022), 5 (von Bd. 1 u. 2). Online abgerufen am 15. August 2024 unter: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=19221202&seite=5&zoom=33&query=%22Fritz%2BKarpfen%22%2B%22Russland%22&ref=anno-search>.

61 Zu Deborah Vogel siehe: Sylwia Werner: *Between Philosophy and Art. The Avant-Garde Work of Debora Vogel*, in: *East European Jewish Affairs* 49 (2019) 1, 20–41.

62 Debora Vogel: *Teme un forem in der kunst fun shagal. Pruv fun estetisher kritik [Thema und Form in der Kunst Chagalls. Probe ästhetischer Kritik]*, in: *Tsushtayer 1* (1929), 21–26; dies.: *Teme un forem in der kunst fun shagal. Pruv fun estetisher kritik*, *Tsushtayer 2* (1930), 19–24, hier: 24. Engl. Übers.: *Theme and Form in Chagall's Art. An Aesthetic Critique*, in: Anastasiya Lyubas (Hrsg.): *Blooming Spaces. The Collected Poetry, Prose, Critical Writing, and Letters of Debora Vogel*, Boston 2020.

63 Karpfen, *Russland* (Anm. 27), 28. Zur zeitgleichen Chagall-Rezeption vgl. Abram Efross, *Jacob Tugendhold: Die Kunst Marc Chagalls*, Potsdam 1921.

64 Ebd., 26.



Abb. 3: Marc Chagall: *Der Essende*, Abbildung 1 aus Karpfen: *Russland*.

Sein aus der jahrtausendealten Mystik geborenes Werk wirke auf uns „jenseits aller Begriffe von Form und Raum als fremdes Wunder“⁶⁵ (z. B. Abb. 3 und 4).

65 Ebd.

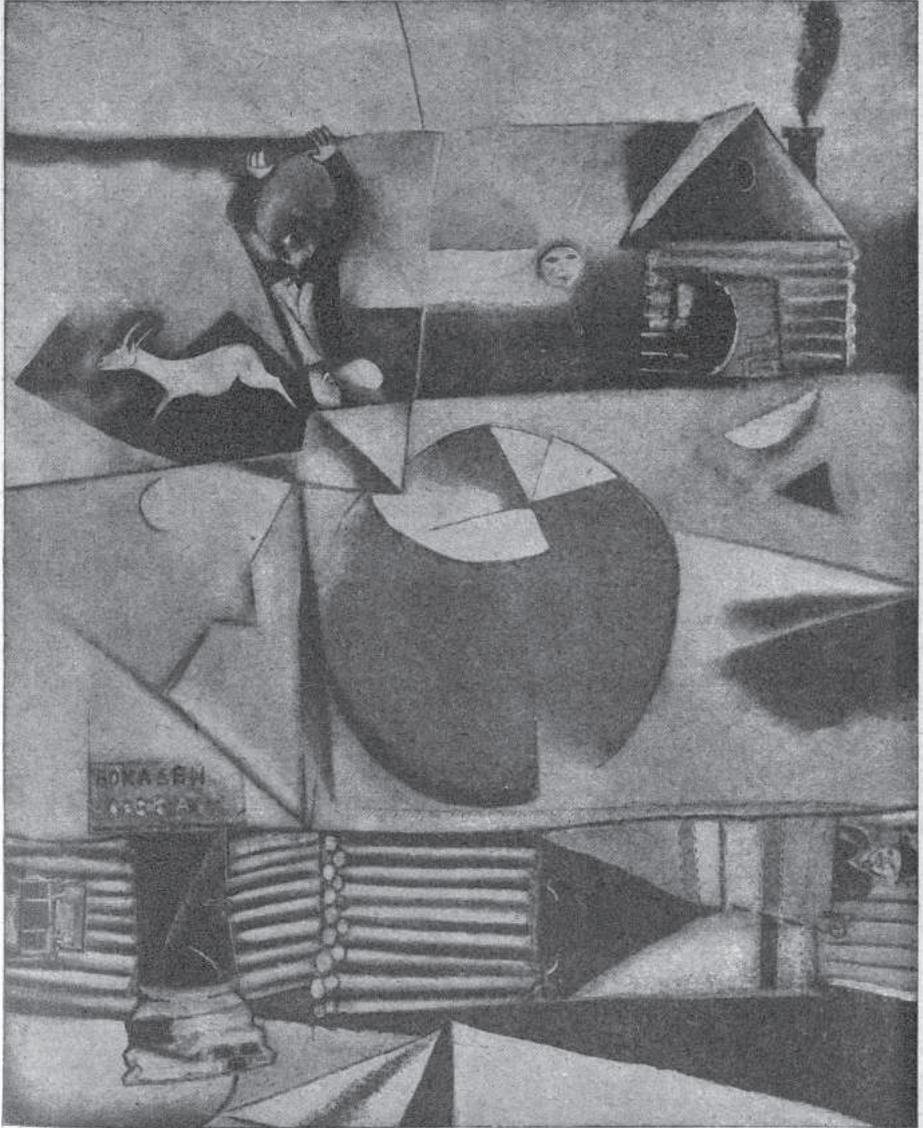


Abb. 4: Marc Chagall: *Vom Monde*, Abbildung 10 aus *Karpfen: Russland*.

Nach Chagall wendet sich Karpfen vor allem Tatlins Maschinenkunst und Archipenko zu, die er beide als geistige Wegbereiter eines neuen Darstellungsbegriffs sieht, während Kandinsky⁶⁶ bereits das Neue vollendet habe. Karpfen würdigt ihn als den „Erfinder des Abstrakten in der Malerei“,⁶⁷ der allein mit Farbakkorden Empfindungen auszudrücken vermochte. Archipenkos Künstlertum sei schwerer zu begreifen, doch der folgende Passus verdeutlicht, wie Karpfen sich dennoch aufrichtig um ein Verständnis seiner eigentümlichen Ästhetik bemüht, und gibt zugleich Aufschluss, weshalb von Archipenkos Werk seinerzeit eine solche Faszination ausging (Abb. 5).⁶⁸

Man bemerke,

etwa in der der Skulptur: „Frau im Sessel“, daß einer im rastlosen Suchen nach Erfüllung gearbeitet hat. Es ist dem tatsächlich unvoreingenommenen Betrachter doch möglich, aus den wirren Dingen den Sinn des Ganzen zu entnehmen, der Wille ist kennbar und man fühlt, daß der Künstler hier einen Bewegungsausdruck gestalten will. Es ist der Drang eines Geistes voll Aufruhr, eines seelischen Revolutionärs, der Kunst neue Bahnen abzustecken und im absolut Neuen, Ewigkeitsgültiges zu bereiten. Und schließlich ist diese Art nur die eruptivste Reaktion gegen das Schema des toten Abklatsch gelehriger Kunstlehrer des Impressionismus. [...] Und das ist der Brennpunkt der Werke Archipenkos. Das Oberflächliche ist darin ganz ausgeschaltet, nur das seelische Ewige des vergänglichen Gestalters ist an ihnen. [...] Archipenko schöpft aus den Urformen des Alls seine Schöpfungen. Die reinen elementarsten Kristalle, Würfel und Prisma, ergeben die Bausteine für seine Werke, er bricht endgültig mit dem letzten Rest des Malerischen, also einflächlich-bildhaft Räumlichen und biegt die Gestaltung auf ihre klarste und eindeutigste Gegenständlichkeit um. Mit den sparsamsten Mitteln arbeitet er das Werk aus dem Material heraus und schafft nur in konzentrierter Art solche Formen, die im Raume als Mittelpunkt stehen.⁶⁹

An seine Grenzen gerät Karpfen eingestandenermaßen bei Malewitsch, dennoch erkennt er ihn als radikalen Neuerer an:

Bei Kasimir Malewitsch hingegen stockt der Kritiker! Was dieser Mann bisher geleistet hat, ist noch zu distanzferne, man versteht zwar das Wollen, aber fühlt nur Kälte. Er hat in Rußland ein Heer von Anhängern und um ihn und seine Richtung tobt der Kampf der russischen Kunstanschauungen. Eigentlich ist seine Art, er nennt sie „Suprematismus“, die logische Fortentwicklung eines der ersten Vorkämpfer des neuen Schaffens in Rußland, Wassilij Kandinskys, ins völlig Abstrakte. Er verzichtet auf alle Ausdrucksmittel, wie Farbe etc., bis zur unmöglichsten Konsequenz und geht so weit, ein Bild auszustellen „Weiß auf Weiß“.⁷⁰

66 Zu Kandinsky siehe: Wassily Kandinsky: Kollektiv-Ausstellung 1902–1912, Berlin 1913.

67 Karpfen, Russland (Anm. 27), 31 f.

68 Zur frühen Rezeption Archipenkos in Deutschland siehe: Guillaume Apollinaire: Alexander Archipenko. Siebzehnte Sturm-Ausstellung. Katalog, Berlin 1913; Theodor Däubler: Alexander Archipenko, in: Das Kunstwerk 4 (1920) 7, 193 ff; Theodor Däubler, Ivan Goll: Archipenko-Album, Potsdam 1921 (mit einer Dichtung von Blaise Cendrars).

69 Karpfen, Russland (Anm. 27), 29 f.

70 Ebd., 35.

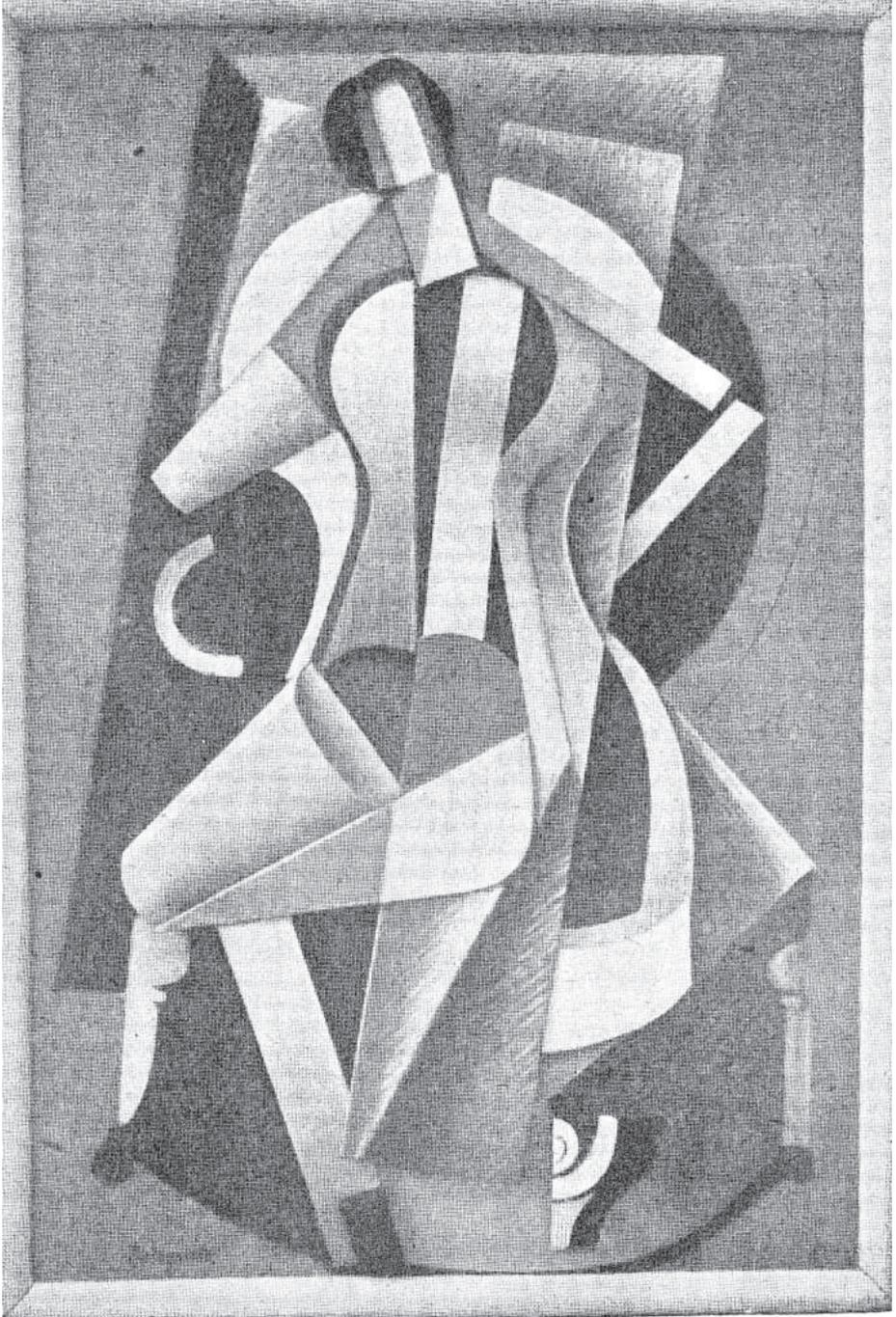


Abb. 5: Alexander Archipenko: *Die Frau im Sessel*, Abbildung 14 aus Karpfen: *Russland*.

VI. Die Avantgarden des Nordens

Für den zweiten Band Karpfens gelten andere Voraussetzungen. Während zumindest einige Namen der russischen Künstler in Wien geläufig waren, so sind bis auf van Gogh und Munch die nordischen und holländischen Künstler nahezu alle unbekannt. Die „Plätze der Repräsentanten der Gegenwartskunst“ seien fast ausschließlich „von südlicheren Menschen eingenommen“.⁷¹ Karpfen erklärt daher auch, dass er noch keine abschließende Bewertung geben könne, wohin sich wer oder welche Gruppe noch bewege, da eben das Typische sich noch nicht herauskristallisiert habe und so die Maßstäbe für eine Wertung fehlten.⁷² Um so wichtiger ist es, einen ersten Überblick über die Haupttendenzen zu erhalten. Karpfen stellt eine große Anzahl von weitgehend unbekanntem Künstlern vor, aus Skandinavien präsentiert er Robin C. Andersen, Nikolai Astrup, Per Deberitz, Karl Edvard Diriks, Leander Engström, Thorvald Erichsen, Bernhard Folkestad, Grande, Olaf Gulbranson, Isaac Grünewald, Edward Hald, Albert Hoffsten, Thorlof Holmboe, Einar Jolin, Arne Kavli, Ludwig Karsten, Per Krohg, Halfdan Larsen, Henrik Lund, Munch, Vera Nilsson, Bertil Norén, Sören Onsager, Carl Ryd, Sandels Simonsson, Otte Sköld, Henrik Sörensen, John Sten, Simon Thorbjörnson, Thorstein Thorsteinson, Ingebrek Vik, Dagfin Werenskiol, aus Holland: Petrus Alma, M. E. Bauer, Bieling, Arnout Colnot, Antoon Derkinderen, Theo van Doesburg, Kees van Dongen, Dirk H. W. Filarski, Leo Gestel, Vincent van Gogh, Jan Willem Havermans, Jacoba van Heemskerck, Henri F. ten Holt, Joseph Jacob Isaacson, Jozef Israëls, Willem von Konijnenburg, B. van der Leek, Matheus Leu, die Brüder Willem, Jacob und Matthijs Maris, Otto van Rees, Louis Saalborn, Lodewijk Schelfhout, Wim Schuhmacher, J. Schwarz, Jan Sluiters, Charley Toorop, Jan Toorop, Jaap Weyand, Matthieu Wiegman, Piet Wiegmann, Piet van Wijngaard.

Für Skandinavien behauptet er zunächst, dass durch die lange und intensive Zeit der Mitternachtssonne die „eruptive Ausdruckskunst“⁷³ besonders günstige klimatische Bedingungen habe. Naturwunder, unendliches Meer, ewiges Eis, „uralte Mystik, sakrale Wunder“ hätten womöglich zu einer besonderen Verbindung mit der Natur geführt, die sich dann auch in der Kunst manifestiere. Doch sei Munch der Einzige, der unter den skandinavischen Künstlern herausrage, gerade weil man ihm keiner Strömung zuordnen kann, „sondern [er] nur Munch ist“.⁷⁴ Seine Werke hätten internationale Geltung, Munch habe von Berlin aus Karriere gemacht, gleichwohl sei er

⁷¹ Karpfen, Skandinavien (Anm. 27), 11 f.

⁷² Karpfen, Skandinavien (Anm. 27), 32.

⁷³ Ebd., 11.

⁷⁴ Ebd., 13.

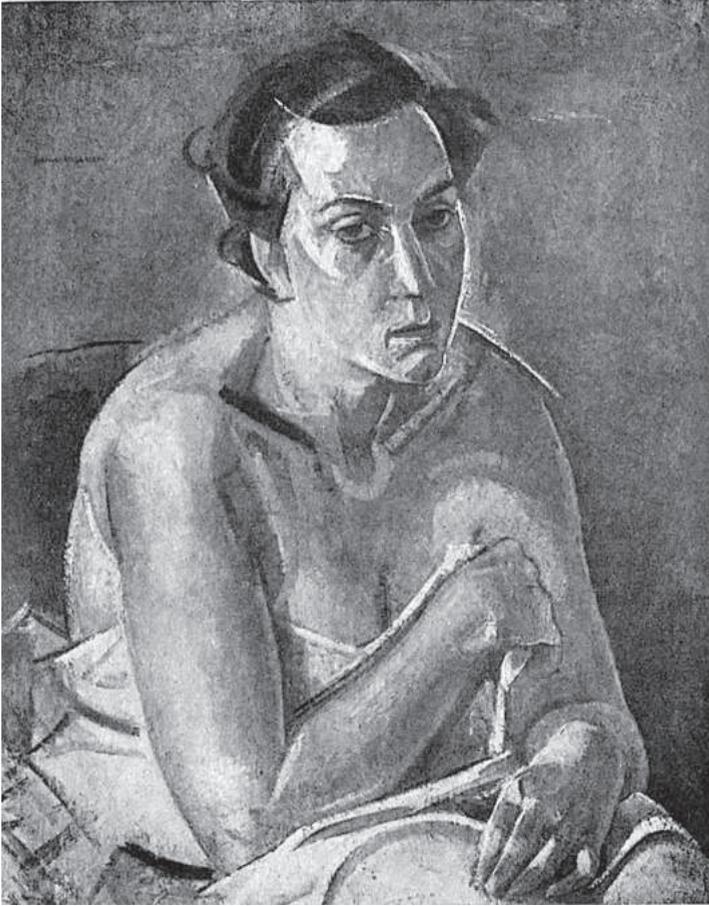


Abb. 6: Robin C. Andersen: *Halbakt* (Ölgemälde), aus Karpfen: *Skandinavier*.

der Heimateerde, ihrer Wirkung und Sprache für immer unterworfen. In seinen berückend schönen Landschaften kämpft die geknechtete Erde um die Sonne. [...] Munch baut seinen Stil aus mächtigen Flächen auf, leuchtende Farbenflecken sind seine Bausteine, breit hingelagert in der Komposition...⁷⁵

Karpfen scheidet Munch nicht als Modernen von den nachfolgenden Avantgarden, er ist für ihn, wie auch van Gogh in den Niederlanden, der radikale Wegbereiter für alles, was folgt. Als einen weiteren nordischen Künstler, der Brücken in den Süden schlage, schmuggelt Karpfen den Wiener Künstler Robin Christian Andersen in sein Buch, indem er ihn aufgrund seiner dänischen Wurzeln zum Skandinavier erklärt (Abb. 6).

⁷⁵ Ebd., 15.

Andersen entzöge sich durch seine künstlerische Eigenständigkeit und der methodenlosen Schönheit seiner Bilder kunsthistorischen Bestimmungsversuchen.

Die Schweden wiederum orientierten sich primär an Cézanne. Karpfen führt hier eine lange Ausstellungskritik an, die allerdings ein bemerkenswertes Zeugnis dafür ist, dass bereits 10 Jahre vor der berühmten Stockholmer Ausstellung von 1930 unter der Fahne des „Modernismus“ am gleichen Ort ebenfalls eine wirkmächtige Leistungsschau aktueller schwedischer Kunst stattfand.⁷⁶ Karpfen hatte einige Jahre zuvor in Wien eine Ausstellung norwegischer Kunst des *Hagenbund* gesehen, doch offenbar kennt auch er die meisten der von ihm vorgestellten Maler nicht aus eigener Anschauung, sondern nur über Reproduktionen. Obgleich ihre Kunst „wenig von Kampf um Neu und Alt“ aufweise, seien auch „die jungen Norweger innerlich erfüllt von der Abkehr mit dem Kunstgesetze der bürgerlichen Zeit. Sie sehen! Und zeichnen und malen nicht ab! Sondern formen den Stoff und transformieren ihn, um zur endgültigen Festhaltung zu schreiten.“⁷⁷

Besonders umstritten seien die Bilder von Einar Jolin, den Karpfen jedoch als eigenwilligen Künstler anerkennt (Abb. 7).

Karpfen ergänzt den Skandinavien-Teil mit einer Serie von Kurzdarstellungen, in welchen er Nikolai Astrup und Edvard Diriks hervorhebt, von denen ersterer jedoch auf Knalleffekte setze, während letzterer alle „Kunstmätzchen vermeide“.⁷⁸ Diriks wisse „die ewige Symphonie des Nordsturmes zu gestalten“,⁷⁹ er schaffe aus dem Unbewußten technisch Vollendetes (Abb. 8).

Erkennbar sicherer fühlt sich Karpfen angesichts der holländischen Künstler. Deren Darstellung gibt ihm zunächst Gelegenheit für eine bissige Kritik der holländischen Maltradition, denn im Unterschied zu ihren Kollegen sonst in der Welt hätten die niederländischen Künstler mit einem schweren Erbe zu kämpfen. Ihre Kunst sei so sehr mit dem Weltruhm der Genremalerei verbunden, dass jeder diese sofort assoziiere, wenn er an holländische Gemälde denke. Überdies entspreche die beschauliche Malweise der Wesensart der Holländer, die zufrieden auf das „animalische Sinnenleben“ eingestellt sei und „nicht nach metaphysischen, abstrakten und rein geistigen Dingen“ verlange. Es sei ein „sympathisches Spießervolk [...], das zufrieden in seinen Wänden haust, zufrieden mit schöngemalten Bildern ist und von neuen Dingen nichts hören will“.⁸⁰ Daher sei ihnen der Impressionismus wahlverwandt, aus dem sie ein nützliches Gewerbe gemacht hätten. „Es gefiel dem Bürger, die Blumen

⁷⁶ Bengt Thordemann: Die Modernisten-Ausstellung in der Kunsthalle von Stockholm. Ein Überblick über die moderne Malerei in Schweden, in: Kunstchronik (1919) 13, 252–256, zitiert in Karpfen, Skandinavien (Anm. 27), 22–26. Zur Stockholmer Ausstellung von 1930 siehe auch den Beitrag von Klaus Müller-Wille im vorliegenden Band.

⁷⁷ Karpfen, Skandinavien (Anm. 27), 27.

⁷⁸ Ebd., 29.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., 36.



Abb. 7: Einar Jolin: *Frau Karen Lund*, aus Karpfen: *Skandinavien*.

in der sehr kostbaren Vase in Wirklichkeit vor sich auf dem Tische stehen zu haben und an der Wand dieses Stilleben so ähnlich hängen zu haben, daß das Enkelkind vom Bilde die Blume haben wollte.“⁸¹ Der niederländische Landschaftsrealismus sei indes immer langweiliger geworden und habe schließlich zum Farbenästhetizismus geführt. Dann aber kam van Gogh. „Mit der Gewalt einer Explosion krachte in das bürgerliche Kunstzeitalter seine Kunst hinein. Ein Blitz, ein Ereignis von unerhörter Gewalt bereitete den Boden. Dieser Mensch, ein Genie, wie es alle Jahrhunderte auf die Erde kommt.“⁸²

⁸¹ Ebd., 37.

⁸² Ebd., 39.

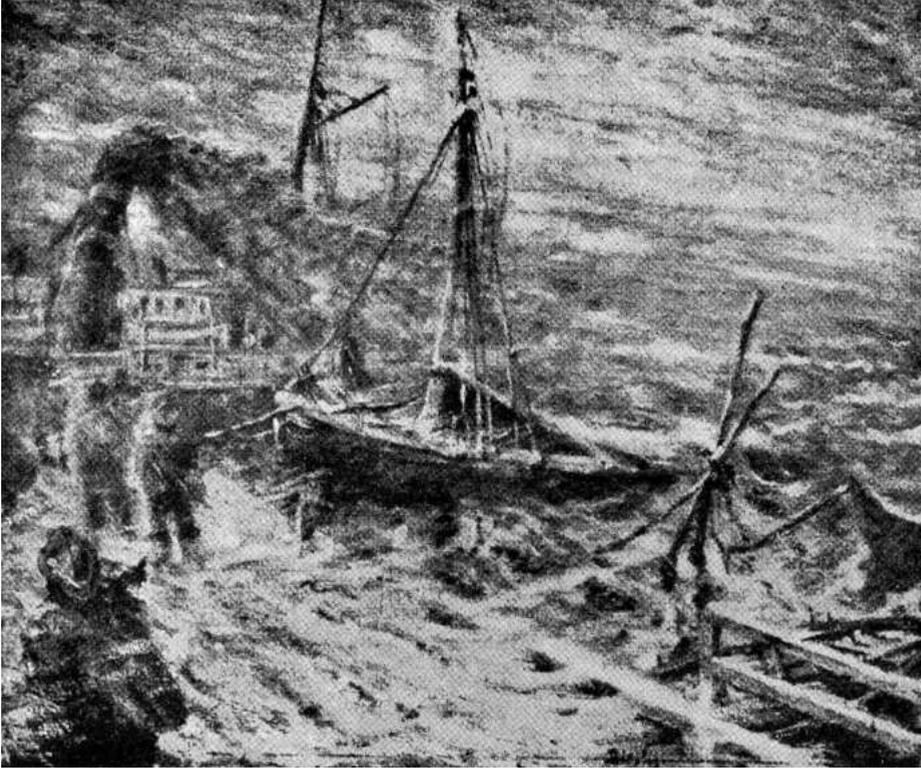


Abb. 8: Edvard Munch: *Lighthouse in Storm* (Ölgemälde), aus Karpfen: *Skandinavien*.

Zu Lebzeiten vollkommen unbekannt, würden noch heute in den Niederlanden die offiziellen Stellen sehr reserviert und mehr gezwungen seine Werke anerkennen, man müsse in Galerien lange nach ihnen suchen. Die niederländischen Künstler hätten indes van Goghs Ideen logisch weiterentwickelt und dabei je unterschiedliche Wege eingeschlagen, angefangen mit den im Farbenrausch Gefühle intensivierenden Bildern von J. J. Isaacson und dem feinfühligere Jan Toorop; dann komme mit Willem von Konijnenburg ein Maler, der mit seinem architektonischen Raumempfinden „Werke von überwältigender Komposition“⁸³ schaffe, die ihn in die Nähe von Picassos Künstlerkreisen rückten (Abb. 9).

83 Ebd., 45.



Abb. 9: Wilhelm von Konijnenburg: *Ritualisierter Tanz* (Aquarellierte Zeichnung), 1919, Sammlung F. H. Kok im Haag, aus Karpfen: *Skandinavien*.

In den Werken Konijnenburgs spiegle sich das zeittypische „Wesen der kämpfenden Neukünstler“, ⁸⁴ während Kees van Dongen bereits in Paris unter dem Einfluss von Matisse eine „Revolution des Fleisches“ vollzöge und vollkommene Bilder schüfe, in denen „Farbe, Modell und Komposition“ ⁸⁵ übereinstimme (Abb. 10).

Mit sicherem Blick erkannte Karpfen van Dongens Meisterschaft, er rühmt die „phantastischen Leuchteffekte“ seiner Malerei ebenso wie ihre erzählerische Qualität. Im Vergleich zu ihm fielen andere wie Jan Sluifers deutlich ab. Karpfen charakterisiert dann eine lange Reihe weiterer Künstler mit wenigen Strichen, hebt unter ihnen noch Lodewijk Schelfhout wegen des heimlichen Zaubers seiner Bilder hervor, den er neben Leo Gestel ⁸⁶ als den repräsentativsten Künstler unter den Neuen ansieht. Gestel gälänge es wie einem „Dichter, der neben dramatischen Geisteskonzentrationen, die in kürzester Form unendlich Großes vollenden, lyrische Verse von zarter Feinheit der Empfindung“ ⁸⁷ zu gestalten (Abb. 11).

Karpfens sicheres Urteil über Gestel, einen Künstler, dem erst in jüngster Zeit wieder mehr Aufmerksamkeit wiederfuhr, ⁸⁸ ist bemerkenswert. Karpfen informierte sich über die neueste niederländische Kunst durch einen Band von Friedrich Markus Huebner, aus dem er auch seine Abbildungen entnimmt, doch ein Vergleich mit dessen Darstellungen enthüllt, wie entschieden Karpfen die Urteile umwertet. ⁸⁹ So schreibt Huebner über die außerordentlich vielseitige und innovative Malerin Charley Toorop: ⁹⁰

Der heitere Paradiesglanz der Kees van Dongen und Jan Sluifers hat sich bei ihr in das äußerste Gegenteil gekehrt; statt lachender, begehrllicher Geschlechtshingabe waltet Grübelei und Fleischesabtötung. [...] Mehr als ihre männlichen Berufsgenossen neigt diese Frau zu einem faustischen Schwer- und Tiefnehmen des Erosproblems [...] Sie hält sich darum an den anderen, engelhafteren Grundzug des Weibs, an ihren Beruf als Mutter und als Schwester, als Ruhe- und als Trostbringerin und liebt es, in heißer sozialer Ergriffenheit ihre Vorbilder unter den versorgten, abgearbeiteten Frauen der niederen Volksschichten zu suchen. ⁹¹

Abwertender, frauenfeindlicher und klischeebeladener kann man kaum über diese Malerin schreiben und wohl niemand würde sich nach dieser Schilderung ihre Werke

84 Ebd., 46.

85 Ebd.

86 Gestels Namen wird im Band mehrfach falsch Gerstel oder Gerstel gedruckt.

87 Karpfen, Skandinavien (Anm. 27), 55.

88 Siehe jüngst die Ausstellung im Museum Kranenburgh und den dazugehörigen Katalog: Caroline Roodenburg-Schadd: Leo Gestel auf Mallorca, Bergen 2022.

89 Friedrich Markus Huebner: Neue Malerei in Holland, Leipzig 1921.

90 Vgl. zu Charley Toorops künstlerischer Laufbahn Tilman Osterwold und Andreas Vowinkel: Charley Toorop, Ausstellungskatalog Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1982.

91 Huebner, Die neue Malerei in Holland (Anm. 89), 63–65.



Abb. 10: Kees van Dongen: *Orientalische Frau* (Ölgemälde), 1918, aus Karpfen: *Skandinavien*.



Abb. 11: Leo Gestel: Hafen von Mallorca (Zeichnung), 1916, Sammlung Sax, aus Karpfen: *Skandinavien*.



Abb. 12: Charley Toorop: *Mutter mit Kindern* (Ölgemälde), aus Karpfen: *Skandinavien*.

anschauen wollen (Abb. 12). Karpfen jedoch bricht für sie eine Lanze und ebnet so einer möglichen Rezeption ihrer Werke erst die Bahn:

Unter den vielen malenden Frauen ist noch die Tochter Jan Toorops zu erwähnen, CHARLEY TOOROP. Hier wurzelt die Ursprünglichkeit viel tiefer; sie gibt sich ganz hin, mit ihren Gedanken, Gefühlen und Träumen und mit ihrem Können. So entstehen Werte die, aus dem Drange der Gestaltung heraus entstanden, rein sind von jeder billigen Zweckmäßigkeit. Aus ihren Personen spricht mehr, als süßliche Ähnlichkeit und angenehme Schönheit. Nackt erscheinen die Gesichter, aus ihnen schreit das, was sie zutiefst verbergen möchten; mit wenigen Strichen erscheint auf der Fläche das Leben des Modells. In den Augen, die skizziert hingeworfen sind, spiegelt sich die Seele, und die Blicke bohren sich in das Gemüt des Beschauers. Da ist kein Firlefanz gleißender Äußerlichkeiten, kein technisch aufgebautes Farbenspiel; klar, unerbittlich, hart, umfassend erscheint alles. Bei den wenigen Frauen, die in der Kunst der Zeit von Bedeutung sind, ist Charley Toorop eine Erscheinung, die ebenbürtig in der Reihe der wertvollsten Neukünstler ist.⁹²

Es sind diese freien Urteile Karpfens, die sowohl im Positiven wie auch im Negativen (z. B. relativiert er die Bedeutung der Werke der vom *STURM* gefeierten Jacoba van Heemskerck als eher kunstgewerblich)⁹³, die seine Schriften zu wichtigen Vehikeln für die Vermittlung internationaler Avantgardekunst machen.

VII. Schluss

Was jeweils als umstürzend und schockierend empfunden wird, ist je nach Land verschieden, abhängig von den dort jeweils vorherrschenden Konventionen. Es ist Karpfens Verdienst, die Relativität der Maßstäbe aufzuweisen und selbst bei seinen eigenen Wertungen zu berücksichtigen. Dies führt ihn im Vergleich zum sehr dezidiert westlichen Formidealen verpflichteten Herwarth Walden⁹⁴ zu einer deutlich liberaleren und weniger einseitigen Anerkennung von Werken als revolutionär und damit zu einer viel reicheren Auswahl bahnbrechender Künstler, deren Namen seinerzeit sonst nirgends Erwähnung fanden. Sein ‚Einblick‘ in die moderne Kunst hatte einen weiten Winkel. Denn für Karpfen eint die von ihm als repräsentativ für die Gegenwartskunst ausgezeichneten Künstler vor allem ein Wirkeffekt, den er angesichts von Archipenkos Werk so beschrieb:

So erhält der Durchschnittsmensch von heute bei ihrem Anblick einen Schlag gegen seinen heikelsten und wichtigsten Körperteil, gegen seinen Bauch. Und er ahnt gar nicht, wie richtig seine Kritik ist, wenn er sagt: er habe vor diesen Skulpturen Bauchgrimmen erlitten.⁹⁵

⁹² Karpfen, Skandinavien (Anm. 27), 57 f.

⁹³ Ebd., 56 f.

⁹⁴ Herwarth Walden: Die neue Malerei, Berlin 1919; ders.: Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus, Berlin 1924.

⁹⁵ Karpfen, Russland (Anm. 27), 30.

Für die historische Rekonstruktion und das Verständnis der transmedialen und internationalen Rezeptionswege der Avantgarden ist Fritz Karpfen nicht nur ein bisher allzu vernachlässigter Zeuge, sondern er war auch ein die Lage beeinflussender Akteur. Aufgrund der starken Verbreitung seiner drei Bände dürfte es wenige an der neuesten Kunst Interessierte im deutschsprachigen Raum gegeben haben, die diese nicht in ihrem Regal stehen hatten, weshalb wir einen weit höheren Bekanntheitsgrad der in ihnen vorgestellten Künstlerinnen und Künstler annehmen können als bisher geglaubt. Das mögliche Ausmaß der Einflussbeziehungen zwischen der nordischen, russischen und westlichen Avantgardekunst tritt erst mit Karpfens Schriften zutage.