

Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, Hrsg. Annegret Hoberg und Helmut Friedel; München: Prestel 1999; 400 S., zahl. Abb.; ISBN 3-7913-2065-3; DM 98,-

An Publikationen über den „Blauen Reiter“, die wahrscheinlich populärste Formation avantgardistischer Künstler in Deutschland vor 1914, mangelt es nicht. Die noch immer grundlegende, von KLAUS LANKHEIT bereits 1965 besorgte dokumentarische Neuausgabe des Almanachs wird regelmäßig nachgedruckt¹, und ergänzend dazu hat sich insbesondere die wahrhaft voluminöse Quellensammlung von ANDREAS HÜNEKE, „Der Blaue Reiter – Dokumente einer geistigen Bewegung“, bewährt². Erst 1996 und 1998 befaßten sich zwei vielbeachtete, jeweils von großen Katalogen begleitete Ausstellungen mit dem Thema – „Von der ‚Brücke‘ zum ‚Blauen Reiter‘“ im Dortmunder Museum am Ostwall und „‚Der Blaue Reiter‘ und seine Künstler“ im Berliner Brücke-Museum (letztere war von Januar bis März 1999 auch in der Tübinger Kunsthalle zu sehen)³. Die Städtische Galerie im Lenbachhaus München, die in der deutschen Museumslandschaft geradezu zum Synonym für den „Blauen Reiter“ geworden ist, hat ihre wunderbaren, in dieser Dichte und Qualität einmaligen Bestände in zwei umfangreichen Bildbänden dargestellt⁴. ROSEL GOLLEKS zuerst 1982 veröffentlichter Sammlungskatalog mit dem Titel „Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München“ leistet die wissenschaftliche Grundlagenarbeit und dokumentiert minutiös die von den einzelnen Künstlern jeweils vorhandenen Werke oder Werkgruppen, während das 1991 erschienene Buch mit dem selben Titel das Thema mit einem einleitenden Essay des Herausgebers Armin Zweite sowie Bildkommentaren von Annegret Hoberg zu ausgewählten Hauptwerken auf eindrucksvolle Weise zugleich präzise und publikumsgerecht aufbereitet.

Der breiten Palette von Publikationen (aus der selbstverständlich nur die wichtigsten und neueren Titel herausgegriffen werden konnten) fügte das Lenbachhaus im Sommer 1999 den hier zu besprechenden Katalog zu seiner Ausstellung „Der ‚Blaue Reiter‘ und das ‚Neue Bild‘“ hinzu. Der Untertitel des Buches – „Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘“ – signalisiert indes, daß die Herausgeber Annegret Hoberg und Helmut Friedel gegenüber der bereits vorhandenen Literatur andere Akzente setzen wollen. Sie interessieren sich weniger für

- 1 Der Blaue Reiter, Hrsg. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von KLAUS LANKHEIT, 9. Aufl. München – Zürich 1994.
- 2 Der Blaue Reiter – Dokumente einer geistigen Bewegung, Hrsg. ANDREAS HÜNEKE, 3. Aufl. Leipzig 1991.
- 3 Von der Brücke zum Blauen Reiter – Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914, Hrsg. TAYFUN BELGIN, Heidelberg 1996 (vgl. die Rezension des Verf. in: *Kunstchronik* 50/1997, S. 409 ff.); Der Blaue Reiter und seine Künstler, Hrsg. MAGDALENA M. MOELLER, München 1998. – Eine weitere Ausstellung über den „Blauen Reiter“ ist für März bis Juni 2000 in der Kunsthalle Bremen geplant.
- 4 ROSEL GOLLEK: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München; 4. Aufl. München 1988; ARMIN ZWEITE (Hrsg.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München; München 1991.

die Leistungen und Wirkungen der Künstler des „Blauen Reiters“ seit ihrem ersten gemeinsamen Auftritt in Heinrich Thannhausers Moderner Galerie in München im Winter 1911/12 als für die Vorgeschichte und die Voraussetzungen dieses legendären Ereignisses: für den Weg von der Entstehung der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Januar 1909 bis zur Abspaltung des progressiven Kerns dieser durchaus inhomogenen Vereinigung unter der Führung von Wassily Kandinsky und Franz Marc knapp drei Jahre später.

Dementsprechend rekonstruieren Hoberg und Friedel sowohl die „1. Ausstellung der Redaktion ‚Der Blaue Reiter‘“ und die gleichzeitig ebenfalls bei Thannhausers zu sehende dritte Schau der „Neuen Künstlervereinigung München“ als auch jene beiden Ausstellungen, die diesem spannungsreichen Doppelauftritt in den Jahren 1909 und 1910 vorangegangen waren. Ferner beleuchten sie den fehlgeschlagenen Versuch der verkleinerten und ihrer profiliertesten Mitglieder beraubten „NKVM“, sich 1912 mit dem aufwendig produzierten Buch „Das Neue Bild“ des Münchner Kunsthistorikers Otto Fischer in der Kunstszene und gegenüber dem Publikum neu zu positionieren. Beim Durchblättern der beinahe 200 Farbtafeln des durchweg sorgfältig gedruckten Ausstellungskataloges eröffnet sich eine neue Sicht auf die Münchner Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg. In überraschender Klarheit wird nicht nur ihre komplexe Vielfalt deutlich, sondern es wird auch die idealistische Unterströmung erkennbar, welche die dem „Geistigen“ verpflichtete „sibirisch-bajuarische“⁵ Variante der Moderne trug und gegenüber den parallelen Entwicklungen etwa bei den Künstlern der „Brücke“ in Dresden und Berlin absetzte (vgl. HOBERG / FRIEDEL, Vorwort, S. 10).

Der direkte Vergleich zwischen den Werken der heute etablierten Größen des „Blauen Reiters“ und denen ihrer eher in den Hintergrund getretenen ehemaligen Kollegen aus der „NKVM“ läßt darüber hinaus sinnfällig werden, wie eng fortschrittliche und beharrende Positionen einander benachbart, ja wie sehr sie sogar miteinander verflochten waren – ein visuelles Lehrstück über die Offenheit der Geschichte und eine eindringliche Warnung vor ihrer teleologischen Zurichtung durch den (Kunst-) Historiker. Ein Anhang mit Reprints der historischen Kataloge sowie mit einer Übersicht aller Ausstellungen der „NKVM“ und kurzgefaßten Bio-Bibliographien ihrer Mitglieder rundet die Publikation ab. Damit hebt sie sich insgesamt von der Masse der Bücher zum „Blauen Reiter“ durch ihre Originalität ab und verfolgt einen verdienstvollen Ansatz. Insofern hat sie es eigentlich nicht nötig, durch die nachweislich überspitzte Behauptung der Herausgeber nobilitiert zu werden, „auch unter Fachleuten und Kennern der Kunst des 20. Jahrhunderts“ sei inzwischen „weitgehend in Vergessenheit geraten“, daß der „Blaue Reiter“ „unmittelbar aus der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ hervorgegangen“ sei (Vorwort, S. 7).

5 Eine ebenso ironische wie prägnante Wendung aus Max Beckmanns Polemik gegen Franz Marc; vgl. *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 2), S. 442.

Der ausgedehnte Tafelteil in der Mitte des Buches gliedert dessen Textkorpus in zwei große Blöcke. Zum ersten Block gehört neben dem soeben zitierten Vorwort und einer lesenswerten Einführung von Annegret Hoberg, in der die Geschichte von „NKVM“ und „Blauem Reiter“ referiert wird (S. 13–26), auch eine materialreiche und für künftige Forschungen gewiß ergiebige „Anthologie“ mit teils bisher unveröffentlichten Text- und Bilddokumenten aus den Jahren 1909 bis 1933 (S. 27–55).

Der etwas umfangreichere zweite Block wird eingeleitet von einem Zeitungsartikel Johannes Eichners, des zweiten Lebensgefährten von Gabriele Münter; er erschien im März 1949 unter dem Titel „Erste Fanfaren der modernen Kunst“ und erinnerte an die damals vierzig Jahre zurückliegende Gründung der „NKVM“ (S. 256–258). Diesem kurzen Text, der auch für die nach dem „Dritten Reich“ unternommenen Anstrengungen aufschlußreich ist, die als „entartet“ verfeimte Moderne in Deutschland zu rehabilitieren, folgen neun Beiträge, die einzelne Facetten des Themas „NKVM“ und „Blauer Reiter“ aufarbeiten. TITIA HOFFMEISTER beschreibt die Ausstellungsaktivitäten der „NKVM“ und zeichnet nach, wie sich durch die Pflege und den Ausbau persönlicher Kontakte etwa nach Paris oder Moskau rasch ein internationales Netzwerk bildete, das die Künstler nutzen konnten, um ihre Arbeiten bekannt zu machen; ihr Text bietet interessante Einsichten in das Ausstellungswesen kurz nach der letzten Jahrhundertwende (S. 259–275). Den Verbindungen der „NKVM“ zur rheinischen Kunstszene widmen sich ANTJE BIRTHÄLMER und SABINE FEHLEMANN und zeigen auf, welchen entscheidenden Anteil insbesondere Hagener, Kölner, Bonner und Wuppertaler Kunstvereine, Museen und Sammler am großen langfristigen Erfolg der Münchner Maler hatten (S. 276–285). MICHAEL KOCH hingegen umreißt deren künstlerische Beziehungen nach Paris und zum dort tonangebenden Kubismus; am Beispiel von Alexander Kanoldt und Erbslöh kann er deutlich machen, wie dessen formale Erfindungen von den Mitgliedern der „NKVM“ aufgegriffen und umgedeutet wurden (S. 286–291). Das „Spannungsverhältnis zwischen Ost und West“, zwischen München und Moskau, ist das Thema von FRANZISKA UHLIG, die bei ihren Überlegungen von dem erstaunlichen Faktum ausgeht, daß die „NKVM“ nicht in der Kunstmetropole Paris, sondern ausgerechnet in Moskau ihr internationales Debüt gab; Franziska Uhlig analysiert die traditionellerweise unterschiedlichen Bildbegriffe in der russischen und der westeuropäischen Kultur und erläutert das daraus resultierende Selbstverständnis russischer Künstler wie Kandinsky oder Jawlensky, die in Deutschland lebten und arbeiteten und Brücken aus ihrer neuen in die alte Heimat zu schlagen suchten (S. 292–299). MERETE COBARG widmet sich einer heute weitgehend vergessenen Künstlerpersönlichkeit: dem früh (bereits 1911) verstorbenen Maler Eugen von Kahler, der nicht nur durch seine Orientbegeisterung, sondern auch durch seine intime Kenntnis der Pariser Kunstszene eine weitreichende Wirkung auf die „NKVM“ ausübte und von Kandinsky in einem Nachruf im Almanach „Der Blaue Reiter“ als ein wichtiger Motor der Moderne gewürdigt wurde (S. 300–306). Die Rolle des Berliner Mäzens und Sammlers Bernhard Koehler für die Entwicklung der „NKVM“ sowie des „Blauen Reiters“ wird in einem fundierten Beitrag von SILVIA VERENA SCHMIDT-BAUER beleuchtet (S. 307–314),

der sich allerdings an vielen Stellen mit ihrem Aufsatz in dem oben erwähnten Berliner Katalog „Der Blaue Reiter und seine Künstler“ überschneidet⁶. MARIO-ANDREAS VON LÜTTICHAU befaßt sich mit der „1. Ausstellung der Redaktion des ‚Blauen Reiters‘“ bei Thannhauser, mit ihrer Planungsgeschichte, ihrem Erscheinungsbild und ihrer Wirkung auf das Publikum und kommt zu dem erstaunlichen Fazit, daß es sich eigentlich um ein ganz „unspektakuläres“ Ereignis gehandelt habe (S. 315–320). Die beiden letzten Essays schließlich richten den Blick noch einmal auf das Schicksal der „NKVM“ nach dem Weggang Marcs, Kandinskys und ihrer Freunde: HANS WILLE analysiert scharfsichtig das Scheitern der Publikation „Das Neue Bild“ von Otto Fischer, welche die Vereinigung in ihrem inneren Zusammenhalt hätte stärken und retten sollen, letztlich aber ihr Ende besiegelte, indem sie mit einem konservativen Grundton die aus heutiger Sicht letzten progressiven Mitglieder, Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin, verprellte (S. 321–328); und KARL-HEINZ MEISNER berichtet von der Beteiligung von Vertretern der weiter geschrumpften „NKVM“ an Ausstellungen der „Münchner Neuen Secession“ nach 1914 (S. 329–331).

Dieser Block von neun Beiträgen – großenteils verfaßt von Autoren, die in jüngerer Zeit Forschungsarbeiten zu den betreffenden Einzelfragen vorgelegt haben – ist ungeachtet einiger kleiner Qualitätssprünge insgesamt eindrucksvoll. So facettenreich ist die Geschichte der „NKVM“ und ihre Beziehung zum „Blauen Reiter“ bis dato noch nicht aufbereitet worden. Leider jedoch nötigen zahlreiche Wiederholungen des öfteren zur diagonalen Lektüre und trüben den positiven Gesamteindruck nachhaltig. Eine bessere redaktionelle Abstimmung der einzelnen Texte untereinander hätte das gewiß verhindern können.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung

⁶ Vgl. SILVIA VERENA SCHMIDT-BAUER: Bernhard Koehler als Mäzen und Sammler des Blauen Reiters, in: *Der Blaue Reiter und seine Künstler* (wie Anm. 3), S. 117 ff.

Debra Pincus: *The Tombs of the Doges of Venice*; Cambridge: Cambridge University Press 2000; XVIII & 258 S. mit 126 SW-Abb.; ISBN 0-521-59354-9; \$ 80.–

Kunstgeschichtliche Bücher erregen gern mit einem Titel die Aufmerksamkeit, der die ultimative globale Erörterung des Themas erwarten läßt – eine Erwartung, die jedoch meistens schon der Untertitel jäh zerstört, der zu erkennen gibt, daß es sich um eine der üblichen Spezialuntersuchungen handelt. Das vorliegende Buch verzichtet auf einen Untertitel; hier bleibt es dem Leser überlassen zu entdecken, daß nicht „the tombs of the Doges of Venice“ Gegenstand der Untersuchung sind, sondern lediglich diejenigen des 13. und 14. Jahrhunderts, wobei selbst die Dogengräber der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nur in einem Appendix zur Sprache kommen. Wie die Autorin im Vorwort mitteilt, habe sie einst die Frage nach den Voraus-