

das Dokument seit 1997 als Leihgabe aus Privatbesitz aufbewahrt –, verfaßte Kommentar (S. 91–132) an.

Auch wenn durch die glückliche Wiederentdeckung und die dankenswerte Leihgabe das Werk schon mehrere Jahre als Quelle für die Forschung wieder zur Verfügung steht, erlaubt erst diese Veröffentlichung einen breiten Zugang, der gewiß auch viele Liebermann-Liebhaber ansprechen wird.

Die Bedeutung des Werks beruht nicht nur darauf, daß es sich wohl tatsächlich um das erste Skizzenbuch des werdenden Künstlers handelt und Liebermann es mit nur wenigen anderen Arbeiten dieser Art bis zu seinem Tode in persönlichem Eigentum aufbewahrte, sondern insbesondere auch darauf, daß der angehende Maler offenbar mit Bedacht hier ein Erinnerungsdokument, eine vielleicht über ein knappes Jahrzehnt fortgesetzte gezeichnete Dokumentation der Entwicklung seiner Hand, seines Auges und der ihn interessierenden Motive angelegt haben kann. Die inhaltliche Vielfalt, die auch wegen der zeichnerischen Qualitätssprünge auf unterschiedliche Altersstufen und Ausbildungssituationen zurückgeführt werden muß, läßt diese Annahme zu. Bemerkenswert wäre dann ebenfalls, daß Liebermann das Buch nicht systematisch füllte, denn weder stilistisch, noch motivisch oder chronologisch gibt der Ablauf der Seiten eine Entwicklung zu erkennen. Stimmt die von Sigrid Achenbach vorgeschlagene Zuordnung einzelner Motive zu den frühen Berliner Jahren, der Steffekzeit, den Weimarer Semestern oder auch den ersten Hollandreisen, so muß der Künstler das Buch im Abstand mehrerer Monate oder auch Jahre immer wieder zur Hand genommen und jeweils nur einige wenige Einträge gemacht haben. Abgesehen von der hieraus resultierenden Spannung für den heutigen Betrachter, der Herausforderung, einzelne Skizzen bekannten Gemälden, Reise- oder Lebensstationen zuzuordnen oder sich einfach auch nur an den Unterschieden im zeichnerischen Duktus zu erfreuen, können Hinweise auf die künstlerische Entwicklung in den frühen Jahren, wie die nach Ort und Zeitpunkt der Beschäftigung mit bestimmten Bildthemen abgeleitet und diskutiert werden.

ULF HÄDER

*Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste  
Magdeburg*

**Der Blaue Reiter;** Ausstellungskatalog Bremen, Hrsg. Christine Hopfengart; Köln: DuMont 2000; 280 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-7701-5310-3; DM 98,-

„Das Vergangene ist ein Produkt der Gegenwart, in viel stärkerem Maße als umgekehrt. [...] Es gibt keine ‚absolute‘ Geschichte. Was es gibt, ist lediglich das Chaos all dessen, was geschehen ist“<sup>1</sup>. Diese Worte Harry Mulischs aus seiner autobiographischen Skizze „Selbstporträt mit Turban“ lassen sich wohl kaum schöner illustrieren

1 HARRY MULISCH: Selbstporträt mit Turban. Aus dem Niederländischen von Ira Wilhelm; Reinbek bei Hamburg 1997, S. 111.

als mit einem Blick auf die Rezeptionsgeschichte des „Blauen Reiters“ in Deutschland. Ungeachtet der immer schwieriger werdenden Ausleihbedingungen vergeht kaum ein Jahr ohne eine größere Ausstellung zu dieser populären Künstlerformation, und im begleitenden Katalog versucht man stets neue Kriterien für das Verständnis und die Bewertung der Ereignisse in den Jahren 1908 bis 1914 zu entwickeln<sup>2</sup>. Im Frühjahr 2000 reihte sich auch die Kunsthalle Bremen unter die Institute ein, die der Geschichte und den Gedanken des „Blauen Reiters“ nachspüren, und landete mit ihrer aufwendigen Schau einen großen Publikumserfolg. Gezeigt wurden über 100 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen der im Almanach „Der Blaue Reiter“ vertretenen Maler und Graphiker sowie die ihnen dort in Abbildungen gegenüber gestellten Objekte des Kunsthandwerks, der Volkskunst und der primitiven Kunst.

Die Kunsthalle Bremen spielte in den Debatten um die Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Als ihr damaliger Direktor Gustav Pauli im Januar 1911 ein Gemälde Vincent van Goghs für die Sammlung erwarb, zog er sich den Zorn der konservativen Künstlerschaft zu, die unter der Ägide von Carl Vinnen in der Schrift „Ein Protest deutscher Künstler“ vor der „Überformung“ der nationalen Kultur durch ausländische, insbesondere französische Malerei warnte. Auf die chauvinistische Hetze Vinnens wiederum antwortete noch im Spätsommer 1911 Alfred Walther Heymel mit dem von Piper in München verlegten Buch „Im Kampf um die Kunst“. Zu den engagiertesten Autoren dieses flammenden Plädoyers für die Moderne und die Freiheit der Kunst gehörten Franz Marc, Wassily Kandinsky und August Macke. Mit ihren Beiträgen markierten sie Positionen, die dann kurze Zeit später im „Blauen Reiter“ weiter ausgebaut werden konnten. Vor diesem historischen Hintergrund war das norddeutsche Projekt zur Speerspitze der süddeutschen Avantgarde wissenschaftlich gut begründet. Möglich wurde die Ausstellung in ihrer ganzen Opulenz allerdings nur durch die enge Kooperation mit dem Lenbachhaus in München, das seine konkurrenzlos reiche Sammlung zum „Blauen Reiter“ als Gegengabe für die Ausleihe der wertvollen Bremer Bestände zum Werk von Paula Modersohn-Becker zur Verfügung stellte.

Die von CHRISTINE HOPFENGART in Zusammenarbeit mit KATHARINA ERLING, ORTRUD WESTHEIDER und ANNE BUSCHHOFF klug konzipierte Ausstellung war in drei Abteilungen gegliedert: eine Gemäldeschau, eine Zeichnungs- und Aquarellausstellung und eine Dokumentation des Almanachs. Sie spiegelte damit die ganze Vielfalt der Aktivitäten des „Blauen Reiters“. In keiner Weise jedoch war daran gedacht, etwa die historischen Ausstellungen zu rekonstruieren oder alle Aspekte des Buches „Der Blaue Reiter“ aufzuschlüsseln. Im Vorwort des Kataloges wird die bescheidenere, aber dafür mit Augenmaß abgesteckte Intention des Projektes klar umrissen: Es ging darum, „die beteiligten Künstler in ihrer jeweils spezifischen Rolle innerhalb des ‚Blauen Reiters‘ zu charakterisieren“ (S. 8).

Das Katalogbuch nähert sich dem Phänomen „Der Blaue Reiter“ ebenfalls in

2 Vgl. zuletzt die Ausstellung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München „Der Blaue Reiter und das neue Bild“ (1999) sowie die Katalogrezension des Verfassers in: *Journal für Kunstgeschichte* 4, 2000, S. 380–383.

drei großen Schritten. Der erste Textblock wird eingeleitet von zwei Beiträgen der Herausgeberin Christine Hopfengart. Nach einer kurzgefaßten Chronik der Ereignisse zwischen 1908 und 1914 (S. 10–16) stellt sie sich unter dem Titel „Wie der ‚Blaue Reiter‘ auf die Landstraße kam“ einer Problematik, die sich eigentlich jedem Kurator einer Ausstellung zur Kunst des Expressionismus aufdrängen sollte (S. 17–26): der charakteristischen „Polarität von strenger Wissenschaftlichkeit und einer ebenso selektiven wie massiven Vermarktung“. Christine Hopfengart verfolgt den vielfach verschlungenen Weg einer inhomogenen Künstlerformation zum Inbegriff der Klassischen Moderne in Deutschland. Sie zeigt, daß schon kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs eine Legendenbildung begann, die insbesondere den bei Verdun gefallenen Franz Marc sowie Paul Klee begünstigte, aber ausgerechnet Kandinsky, den eigentlichen spiritus rector des „Blauen Reiters“, als eher unbedeutend erscheinen ließ. Darüber hinaus arbeitet sie heraus, wie die Verleumdungen der nationalsozialistischen Kunstkritik indirekt dazu beitragen, dem „Blauen Reiter“ nach 1945 seinen festen kunstgeschichtlichen Ort zuzuweisen und sein Debut in der Münchner Galerie Thannhauser im Winter 1911/12 als den eigentlichen „Beginn der abstrakten Kunst“ zu heroisieren.

Christine Hopfengarts rezeptionsgeschichtliche Überlegungen werden gefolgt von ANDREAS HÜNEKES Text „Hinter einem schwarzen Vorhang tanzende Gedanken“, dessen Überschrift eine Formulierung Franz Marcs in einem Brief an Kandinsky aufgreift (S. 27–33). Hüneke trägt alle verfügbaren Hinweise zu den nicht realisierten Plänen des „Blauen Reiters“ zusammen und berichtet von den Vorbereitungen zum zweiten Band des Almanachs, von Visionen und Projekten für ein Theater der Zukunft und von dem Vorhaben einer illustrierten Bibelausgabe, das Marc noch während der Kriegszeit und bis kurz vor seinem Tod beschäftigte. Manches an diesen Überlegungen mag auf den ersten Blick spekulativ erscheinen; andererseits aber wird klar erkennbar, wie umfassend und zukunftsweisend die Visionen des „Blauen Reiters“ waren. Die beträchtlichen Probleme, die eine derart komplexe und intellektuell anspruchsvolle Kunstauffassung dem zeitgenössischen Publikum bereitete, analysiert MARION ACKERMANN am Beispiel Wassily Kandinskys (S. 34–40). Den Russen begleitete die Klage über die „Unverständlichkeit“ seiner Malerei nach seinen eigenen Worten wie ein „Grammophonstück“, und die Autorin zeigt, wie er ihr mit der Utopie des „wohlwollenden Betrachters“ antwortete – eines Betrachters, der sich dem Werk ganz öffnet und es vermöge seiner schöpferischen Phantasie in der Wahrnehmung vollendet.

Die beiden folgenden Beiträge widmen sich den Ausstellungen des „Blauen Reiters“ in den Jahren 1911 und 1912. KATJA FÖRSTER (S. 41–54) greift nochmals in die immer wieder neu entfachte Diskussion ein, wann genau Marc und Kandinsky sich dazu entschlossen, die in ihrem Almanach propagierten Thesen parallel zum dritten Auftritt der „Neuen Künstlervereinigung München“ mit einer Ausstellung bei Thannhauser schon vorab in einer Ausstellung in die Praxis umzusetzen<sup>3</sup>. Dabei

3 Zur Debatte über den „Startschuß“ zur ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ vgl. unlängst aus

kann sie überzeugend darlegen, daß die Präsentation „Schwarz-Weiss“, der zweite Auftritt des „Blauen Reiters“, keineswegs einfach eine auf das Feld der Graphik beschränkte Reprise war, sondern konzeptionell eng mit der ersten Ausstellung zusammenhing. Zugleich untersucht die Autorin Paul Klees Beziehungen zur Redaktion des „Blauen Reiters“ und kommt zu dem Schluß, sie seien „komplizierter und enger“ gewesen, „als es die Forschung bisher darlegt“. Im Anschluß an Katja Förster berichtet ORTRUD WESTHEIDER über die für die Bremer Ausstellung erstmals versuchte Rekonstruktion der Tournee des „Blauen Reiters“ zwischen 1911 und 1914 (S. 49–54). Insgesamt sieben Korrespondenten haben jeweils vor Ort die vorhandenen Quellen recherchiert und die Spuren verfolgt, die der Auftritt der Münchner Avantgarde in der Presse sowie im öffentlichen Bewußtsein hinterlassen hat. Zwölf Stationen konnten nachgewiesen werden: München, Köln, Berlin, Bremen, Hagen, Frankfurt a. M., Hamburg, Budapest, Oslo, Helsinki, Trondheim und Göteborg, und die Berichte von KARL-HEINZ MEISSNER, MARIO-ANDREAS VON LÜTTICHAU, ANDREAS HÜNEKE, ORTRUD WESTHEIDER, ANDREA SINZEL, STEPHAN MANN, MONIKA WUCHER und HEIKE DAASE (S. 49–82) über ihre Forschungen enthalten nicht nur viele bisher unbekannte Fakten, sie leisten auch einen wichtigen Beitrag zur Versachlichung des Blicks auf ein Phänomen, das die Aura des Revolutionären umgibt. Denn abgesehen von wenigen Ausnahmen – Bremen, das durch den Kunststreit um Paulis van Gogh-Ankauf besonders sensibilisiert war, gehört dazu – verlief die Tournee eher unspektakulär und fand der heute für so weltbewegend gehaltene Auftritt der Künstler um Kandinsky und Marc praktisch unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt. Wie weit und beschwerlich der Weg des „Blauen Reiters“ auf die „Landstraße“ und zu breiter Anerkennung war, läßt sich erst nach der Lektüre dieser Sektion des Kataloges wirklich ermessen.

Auf die Rekonstruktion der Ausstellungstournee folgt ein umfangreicher Abbildungsteil, der das Schaffen der Angehörigen des „Blauen Reiters“ anhand der für die Bremer Schau zusammengetragenen Arbeiten vorstellt. Bemerkenswerterweise sind hier nicht nur die prominenten Publikumsliebhaber Kandinsky, Marc, Macke, Münter, Klee, Jawlensky und Kubin vertreten, sondern es werden auch die weniger bekannten Mitsstreiter Marianne von Werefkin, die Gebrüder Burljuk, Albert Bloch, Heinrich Campendonk und Jean-Bloé Niestlé jeweils angemessen gewürdigt – eine für das vertiefte Verständnis der durchaus inhomogenen Formation wesentliche Entscheidung, die mit der gedanklichen Präzision der vorangegangenen Aufsätze in Einklang steht. Kurze biographische Texte profilieren die hinsichtlich Intention und historischer Bedeutung sehr unterschiedlichen künstlerischen Positionen ganz im Sinne der übergeordneten Zielsetzung des Projekts. Einen Schönheitsfehler (und zwar im doppelten Sinn des Wortes) hat dieser Teil des Buches allerdings: sein Layout. Die Größenverhältnisse der Abbildungen untereinander nämlich erlauben durchaus keine Rückschlüsse auf die tatsächlichen Dimensionen der abgebildeten Werke. So werden beispielsweise auf einer Doppelseite (S. 148/149) drei Gemälde Alexej Jawlenskys

---

Anlaß des hier rezensierten Kataloges BERND FÄTHKE: Inszenierung eines Krachs – Neues vom Blauen Reiter, in: *Weltkunst* 70, 2000, S. 2218 f.

gezeigt, die alle in etwa identische Formate haben (jeweils ca. 54 x 49 cm): ein Selbstporträt, ein Bildnis einer Buckligen und ein Stilleben mit Öllampe. Während das Selbstporträt auf der linken Seite groß und allein abgebildet ist, werden die beiden anderen Bilder gegenüber kaum halb so groß und als Paar wiedergegeben. Solche Spielereien verzerren die Maßstäbe und irritieren den Blick auf die Werke. Sie sind zumal deshalb ärgerlich, weil im nachfolgenden dritten Teil des Katalogs Marcs und Kandinskys manipulative Arbeit mit den Reproduktionen für den Almanach „Der Blaue Reiter“ einer hellsichtigen Analyse unterzogen wird.

Eröffnet wird diese Sektion von einem Beitrag KATHARINA ERLINGS (S. 188–239). Sie breitet das von Marc und Kandinsky für ihre Programmschrift zusammengetragene Abbildungsmaterial in aller Ausführlichkeit und mit großer Kenntnis im Detail aus; ferner gibt sie Hinweise zu den Quellen, aus denen es stammt. Leider sind nicht alle Kunstwerke, die die beiden Redakteure zur Untermauerung ihrer Konzeption von Kunst herangezogen hatten, heute noch für eine Ausleihe verfügbar, manche sind verschollen oder wurden zerstört, so z. B. die auf der wohl berühmtesten Doppelseite des „Blauen Reiters“ abgebildeten Arbeiten: El Grecos „Johannes der Täufer“ und Robert Delaunays „Eiffelturm“. Für Ausstellung und Katalog der Kunsthalle Bremen wurden in solchen Fällen möglichst ähnliche Ersatzobjekte gesucht – ein Verfahren, das nicht immer zu glücklichen Resultaten führte. Nichtsdestotrotz schafft Katharina Erlings eindrucksvolle Übersicht über den Bilderkosmos des Almanachs eine ideale Grundlage für die Reflexionen von MAGDALENA BUSHART über das Bildkonzept des „Blauen Reiters“ (S. 240–247). Sie zeigt, daß es – Walter Benjamin läßt grüßen! – auf der durch die Reproduktion möglich gewordenen „ästhetischen Angleichung des Unvergleichbaren“ beruht und im offenen Dialog der Zeiten und Kulturen das „entwicklungsgeschichtliche Modell der Moderne“, wie es etwa Julius Meier-Graefe vertrat, aushebelte. Dabei verfolgten die Redakteure, nach Magdalena Bushart, im wesentlichen zwei Ziele: Es sei – erstens – darum gegangen, den „Formexperimente(n) der Moderne“ gleichsam „Rückendeckung“ zu geben, und man habe – zweitens – ein inhaltliches, also Kandinskys Doktrin vom „Geistigen in der Kunst“ entsprechendes Kriterium für die Bewertung „echter“ Kunst normierend festlegen wollen.

Die drei letzten Aufsätze des Kataloges präzisieren nochmals einige Detailfragen zum Almanach. URSULA HEIDERICH, eine der besten Kennerinnen des Werkes von August Macke, untersucht dessen Beitrag zum „Blauen Reiter“ anhand neuen Quellenmaterials (S. 248–254). Ihr Text, der Mackes Verständnis der Formfrage in seinem poetischen Beitrag „Die Masken“ umreißt, ist mit der Paraphrase einer Bemerkung von Oscar Wilde überschrieben: „Der Leib ist die Seele“. Katharina Erling fragt nach dem Einfluß des Almanachs auf das Werk Oskar Kokoschkas (S. 255–263). Sie kommt zu der Einsicht, daß er zwar insgesamt begrenzt gewesen sei, sich aber nicht nur in Kokoschkas spiritueller Interpretation des Kubismus und in den Motiven seiner Arbeiten aus den 1910er Jahren, sondern auch noch in dem 1920 entstandenen Bild „Die Macht der Musik“ äußere. JEAN-LOUP ROUSSELOT, der Direktor des Münchner Völkerkundemuseums, berichtet schließlich über das Erscheinungsbild und das

wissenschaftliche Selbstverständnis seiner Institution zur Zeit Marcs und Kandinskys (S. 264–266). Er will nicht ausschließen, daß sein Amtsvorgänger Lucian Scherman aktiv an der Auswahl von ethnographischen Objekten aus der Museumssammlung für die Bebilderung des Almanachs beteiligt gewesen sein könnte – eine zwar schwer zu belegende, aber interessante These.

Auch wer sich schon länger und intensiv mit dem „Blauen Reiter“, mit seiner Geschichte und Ideologie sowie mit seinen Vertretern beschäftigt hat, liest den Bremer Ausstellungskatalog ohne Ermüdungserscheinungen und mit Gewinn. Hier bestätigt sich in der Tat Mulichs Gedanke, daß Geschichte niemals absolut ist und immer wieder neu geschrieben werden kann. Die Akzentverschiebungen mögen im Einzelnen eher behutsam ausfallen, aber der Gewinn für den Blick auf das Ganze ist beträchtlich.

ROLAND MÖNIG

*Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung*

**Paul Klee: Die Kunst des Sichtbarmachens.** Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus; hrsg. vom Kunstmuseum Bern/Paul-Klee-Stiftung und Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon [Katalog zur Ausstellung im Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon SZ, Stiftung Charles und Agnes Vögele, 14. 5. 2000–30. 7. 2000]; Bern: Benteli 2000; 272 S., zahlr. SW- und Farbabb. und Folios; ISBN 3-7165-1219-2; SFr. 78.–

Paul Klees theoretisch-didaktisches Werk aus seiner Lehrzeit als Formmeister am Bauhaus in Weimar und Dessau von 1921 bis 1930 umfaßt nahezu 4000 Manuskriptseiten. 1956 veröffentlichte JÜRGEN SPILLER erstmals Teile des umfangreichen Materials in dem Band „Paul Klee. Das bildnerische Denken“<sup>1</sup>, dem er 1970 noch einen zweiten Band mit dem Titel „Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte“<sup>2</sup> folgen ließ. Spiller gab Klees schriftliche Ausführungen, Unterrichtsnotizen und Konstruktionszeichnungen in einer sehr eigenmächtigen Weise wieder, indem er die Texte unabhängig von ihrem inhaltlichen Zusammenhang und der chronologischen Abfolge zusammenstellte und die beispielhaften Skizzen teilweise verfremdete, so daß dem Leser eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie Paul Klees streng genommen versagt blieb. Mit kritischem Blick auf Spillers Publikationen waren sich sowohl MAX HUGGLER als auch JÜRGEN GLAESEMER der kaum zu bewältigenden Aufgabe einer systematischen Aufarbeitung des sogenannten „Pädagogischen Nachlasses“ bewußt. So überrascht es nicht, daß bis zum vergangenen Jahr nur eine einzige Schrift hieraus als Faksimile reproduziert worden ist: die von Klee selbst in Rein-

1 JÜRGEN SPILLER (Hrsg.): Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1; Basel/Stuttgart 1956.

2 JÜRGEN SPILLER (Hrsg.): Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel verbunden mit Naturstudium und konstruktiven Kompositionswege. Form- und Gestaltungslehre, Bd. 2; Basel/Stuttgart 1970.