

wendet, sondern für jede Einzelscheibe auf Grund eines Gipsabgusses ein genau angepaßtes Deckglas hergestellt. Infolge der hohen Kosten des Abgußverfahrens wird im allgemeinen die einfachere Behandlung vorzuziehen sein, um so mehr als der künstlerische Reiz der Oberflächenbewegung aus größerer Entfernung wenig bemerkbar ist. Gewisse Bedenken erwecken die Reflexbildungen in der Deckschicht; doch werden sie praktisch kaum wirksam. Daß der gelatineartige Glanz der Fensterflügel im Hauptsaal der Ausstellung nur durch das aus technischen Gründen hier ungedämpft einfallende Gegenlicht hervorgerufen wird, zeigt ein Blick auf die Knorrflügel im gegenlichtfreien Vorsaal und die (der tatsächlichen Entfernung im Kirchenraum mehr entsprechenden) Oberlichtfenster im Hauptsaal. Die in den Kirchen eintretende Einstaubung wird den Glanz noch mehr verdrängen. Es gibt bereits völlig reflexfreies Glas; doch ist es vorerst noch zu teuer. Auch nach dieser Richtung wird eine tragbare Lösung angestrebt.

Das neue Verfahren genügt allen denkmalpflegerischen Anforderungen: Festigung des Schwarzlotes, Schutz vor Beschädigung und atmosphärischen Einwirkungen, Sicherung des Bestandes ohne Veränderung des Originals. Sollten sich wider Erwarten Mängel ergeben oder später ein noch besseres Verfahren gefunden werden, so können — im Gegensatz zu der starken Erhitzung beim Nachbrennverfahren — die Deckscheiben schon bei mäßiger Erwärmung ohne Beschädigung des Originals abgelöst werden. So bietet das neue Verfahren, das auch die Zustimmung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege gefunden hat, gegenüber den bisher bekannten Methoden viele Vorteile. Das restaurierte Knorrfenster soll demnächst zur Erprobung unter den üblichen Wind- und Wetterbedingungen versuchsweise in St. Lorenz eingesetzt werden.

Die Aktualität des Verbundglasverfahrens kann angesichts der durch Kriegseinwirkung, Ausglasung (Spannungsverlust der mürben Fenster) und Bergung entstandenen Schäden an Glasmalereien gar nicht überschätzt werden. Es wurde schon vor einem Jahrzehnt erstmals in Naumburg versucht und jetzt in Nürnberg in vervollkommnender Weise angewandt. Auch die Glasmalereien des Kölner Domchors sollen nach dieser Methode behandelt werden.

Das Verbundglasverfahren wird einer Erfindung von R. Jacobi-Wernberg verdankt; seine technische Entwicklung wurde durch das großzügige Entgegenkommen der Deutschen Tafelglas AG. ermöglicht.

Ernst Eichhorn

DIE AUSSTELLUNG „DER BLAUE REITER“ IN MÜNCHEN

Die Inkunabeln der abstrakten Kunst stammen aus den letzten Jahren vor dem ersten Weltkriege; heute nach 40 Jahren sind sie noch ebenso neu und umstritten wie damals. Zwei Ausstellungen der jüngsten Zeit haben die Malerei der Jahre 1908—1914 in ihren Mittelpunkt gestellt. Während im Frühsommer in Paris die Galerie Maeght die Werke

der verschiedenen Schöpfer und Wegbereiter abstrakter Kunst in einer heftig angegriffenen und vorzeitig abgebrochenen Schau vereinte (sie legte das Hauptgewicht auf die französische Seite, den Kubismus, von dem aus der Weg nicht unbedingt zur Abstraktion führen mußte), zeigt die gegenwärtige Gedächtnisausstellung „Der Blaue Reiter“ die Bedeutung dieser Münchner Künstlergemeinschaft für die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Die heute vor Augen liegende Entwicklung läßt deutlich zwei Hauptwurzeln der abstrakten Kunst erkennen: den Pariser Kubismus und die gegenstandslose Malerei Kandinskys. So gegensätzlich und unvereinbar ihr Wesen gerade in der Frühzeit ihres Entstehens erscheint, so sind sie doch der in zwei verschiedenen Sprachen, der westlichen und der östlichen, gesprochene Ausdruck einer Zeit.

Der Russe Wassily Kandinsky steht im Zentrum des „Blauen Reiters“. Im Januar 1909 hat er mit Erbslöh, Jawlensky, Kanoldt, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin die Neue Künstlervereinigung München E. V. begründet, der zwei Jahre später auch der junge Franz Marc beitrug. Die beiden ersten Ausstellungen dieser Gruppe in der Modernen Galerie Thannhauser erregten den Spott des großen Publikums. Dieses suchte Staffeleikunst, Malerei, die in althergebrachter Weise *abbildete*, und fand hier eine von den Pariser Fauves und, im nächsten Jahre, vom Kubismus (dessen Künstler als Gäste mitausstellten) beeinflusste junge Kunst der flächenhaften Vereinfachung, nebeneinander gestellter kontrastierender Farben, einer an das Primitive grenzenden Reduktion der Ausdrucksformen. Anfang Dezember 1911 traten Kandinsky, Franz Marc und Gabriele Münter aus der Neuen Künstlervereinigung aus, wobei der Streit bei der Jurierung der 3. Ausstellung nur der äußere Anlaß gewesen ist. Die Sezession wandte sich gegen die Betonung des Formalen. Nicht eine „präzise und spezielle Form“ wollten sie propagieren, sondern das Geistige, die lebendige *innere* Wahrheit sollte in der äußeren Form nur ihren Ausdruck finden. Als Redakteure des geplanten Almanachs „Der Blaue Reiter“ veranstalteten Kandinsky und Franz Marc schon 14 Tage später eine Ausstellung unter diesem Titel, die die verschiedensten künstlerischen Elemente vereinte. Henry Rousseau stand gleichsam als Protektor in seiner urtümlichen Eindringlichkeit mit mehreren Werken an der Spitze des Kataloges. Kandinsky stellte mit der „Improvisation 22“ und der „Komposition 5“ zum ersten Male ganz gegenstandslose Arbeiten der Öffentlichkeit vor.

Aber weder die Teilnahme an dieser Ausstellung, die 1912 durch Deutschland wanderte, noch die an der im folgenden Frühjahr bei Hans Goltz in München veranstalteten graphischen zweiten Ausstellung (die auch Blätter aller Künstler der Dresdner „Brücke“ zeigte) entscheidet über die wirkliche Zugehörigkeit zum Blauen Reiter. Er ist nicht wie die Neue Künstlervereinigung ein Verein mit Satzungen und Mitgliedskartei gewesen, vielmehr eine geistige Gemeinschaft, die erst in den Jahren 1912—1914, — als sie vom Weltkriege zerschlagen wurde, — zusammengewachsen ist. Im Gegensatz zu anderen Künstlergruppen lag dem Blauen Reiter aller Dogmatismus fern. Kein enger Stilbegriff und kein festes Programm bilden das einigende Band. Ganz an die Einzelpersonlichkeit gebunden ist das Werk der Künstler, die in erster Linie zu ihm gezählt werden müssen: Kandinsky, Klee, Macke und Marc, denen sich Campendonk, Jaw-

Iensky, Kubin, Münter, Werefskin und in etwa auch die beiden Schweizer Moilliet und Niestlé anschließen.

Der dynamische, die Bewegung selbst ausdrückende Kubismus von Robert Delaunay, dessen Eiffelturm und Umgang von St. Séverin auf der ersten Blauen-Reiter-Ausstellung gezeigt worden waren, wurde von großer Bedeutung für die Künstler der Gruppe. Er verband kubistische Formen mit der Simultanität farbiger Kontraste, seine Bilder schufen nach den Worten Apollinaires eine neue machtvolle künstlerische Wirklichkeit, die immer weniger von der sichtbaren Wirklichkeit ausging. Marc, Macke und Klee suchten ihn 1912 in Paris auf. Aber alle Drei haben aus seiner „reinen Kunst“ ein Neues geschaffen, vergeistigter und transzendenter.

*

Die Blaue-Reiter-Gedächtnisausstellung rekonstruiert nicht die damaligen Ausstellungen. Sie geht von den Werken der führenden Künstlerpersönlichkeiten aus und gibt damit dem Begriff „Der Blaue Reiter“ ein erst durch den historischen Abstand mögliches Profil.

Die Ausstellung ist zu gleicher Zeit eine Wiedergutmachung. Alle Künstler des Blauen Reiters waren nach 1933 in Deutschland diffamiert. In denselben Jahren erlangten sie aber außerhalb der deutschen Grenzen Weltruhm; die Ideen des Bauhauses, wo Kandinsky und Klee als Lehrer gewirkt, das vor 1914 Begründete weiter getragen und fruchtbar gemacht haben, wirkten jetzt weit über die Heimat, die sie nun verleugnete, hinaus. Das glanzvoll in den deutschen Museen vertretene Werk von Franz Marc wurde zerstreut und gelangte ins Ausland, wo es mit den gleichfalls aus Deutschland verbannten Arbeiten seiner Zeitgenossen erst eigentlich den Ruhm der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts begründet hat. So ist es vor allem auf politische Gründe zurückzuführen, wenn viele der auf der Ausstellung gezeigten Hauptwerke von Franz Marc nach 1933 den Besitzer gewechselt haben. Demzufolge kommt das wohl großartigste Gemälde seiner Spätzeit, die „Tierschicksale“ (früher im Hallenser Moritzburgmuseum), jetzt als Leihgabe aus dem Basler Kunstmuseum; in deutschem und Züricher Privatbesitz befinden sich jetzt die ehemals nach Düsseldorf gehörenden „Weidenden Pferde“ und „Frauen im Bade“, sowie das seinerzeit in der Barmer Ruhmeshalle beheimatete „Springende Pferd“. Es ist leider nicht gelungen, die „Roten Pferde“ des Folkwangmuseums, wohl das volkstümlichste Bild von Marc, aus amerikanischem Privatbesitz zur Ausstellung zu bringen. In Amerika befindet sich auch der „Turm der Blauen Pferde“ aus der Nationalgalerie, der noch 1945 in Berlin war. Der Hamburger „Mandrill“ wird ebenso bis jetzt vergeblich gesucht. Andererseits ist manches Werk aus ehemaligem Privatbesitz heute in die Museen gewandert, sodaß das New Yorker Museum of Non-Objective Painting in den letzten Jahren über 30 Arbeiten allein von Franz Marc erwerben konnte, von denen in München der „Wasserfall“ und die „Weltenkuh“ zu sehen sind.

Groß sind die Verluste durch den letzten Krieg. Was sich an Arbeiten von Marc, Macke und Niestlé noch im Besitze von Bernhard Köhler in Berlin, dem Sammler und Mäzen des Blauen Reiters, erhalten hat, sind nur die Überreste dieser eindrucksvollen, in die

Breite und Tiefe gehenden Kollektion. Das bei Köhler großartig vertretene Spätwerk von Franz Marc und die bedeutenden und berühmten Kandinsky-Bilder der gleichen Sammlung sind vernichtet; dasselbe gilt für die Braunschweiger Sammlung Ralfs. Kandinskys Arbeiten jener Jahre waren ehemals kaum in Museen zu finden, erst die New Yorker Guggenheim Foundation hat heute viele von ihnen vereint; die amerikanische Sammlung Eddy wanderte in das Museum in Chicago, „Lyrisches“, das berühmte Bild aus dem Jahre 1911, in das Museum Boymans in Rotterdam. Wenn es trotzdem gelungen ist, Kandinsky in der Ausstellung als die überragende Persönlichkeit des Blauen Reiters zu repräsentieren, so ist das vor allem Frau Nina Kandinsky (Neuilly-sur-Seine) zu verdanken, denn ebenso wie bei Jawlensky, Macke und Marc sind im Nachlaß der Künstler noch viele Werke vereint. In den Jahren seit 1945 sind aus den Nachlässen der beiden deutschen Künstler wieder manche Werke in unsere Museen gekommen.

Es war schwierig, das Werk von Paul Klee aus der Blauen-Reiter-Zeit seiner Bedeutung entsprechend auszubreiten. Klee begann erst 1908 die Farbe schrittweise in sein Schaffen einzubeziehen. Unter dem Eindrucke südlicher Farbenintensität auf der gemeinsamen Kairuan-Reise mit Macke und Moilliet im Frühjahr 1914 gewann sie die wahre Sinngebung für sein Werk. Vorsichtig tastend geht er in jenen Jahren vor, Blatt für Blatt hat er sich in langem Bemühen abgerungen. Auch später hat er nie zu großen Formaten gegriffen. Besonders neben den Bildern von Kandinsky und Franz Marc sind Klees Arbeiten verschwindend klein; sie offenbaren aber mit ihren zarten Federstrichen, mit ihren tiefgründigen Einfällen und der Transparenz ihrer Farben die künstlerische Bedeutung ihres Schöpfers. Einige Zeichnungen Klees sind Leihgaben aus dem Besitze von Alfred Kubin, dessen von Tiefsinn und Dämonie erfüllte Arbeiten in Klees Werk ihren Widerhall gefunden haben. Die Mehrzahl aber der ausgestellten Blätter ist aus der Schweiz gekommen, aus Berner Privatbesitz und aus der Sammlung von Frau Nell Walden, deren Gatte Herwarth Walden den „Sturm“ herausgegeben hat. Diese avant-gardistische Berliner Wochenschrift des literarischen Expressionismus eröffnete ihre Aufsehen und Protest erregende Ausstellungstätigkeit am 12. März 1912 mit der Übernahme der Münchner Blauen-Reiter-Ausstellung. Aus der Sammlung Nell Walden stammen neben Einzelarbeiten von Kandinsky, Macke und Marc auch vier der in München gezeigten Werke von Heinrich Campendonk, dem jüngsten der „Blauen Reiter“, von dessen damaligem Schaffen nur noch wenig erhalten ist. Zwei Jahre älter war August Macke; angesichts des künstlerischen Reichtums und der farbigen Schönheit seiner Werke vergißt man immer wieder, daß er als Siebenundzwanzigjähriger 1914 in Frankreich gefallen ist. Von anderer Art ist das Schaffen des 20 Jahre älteren Alexej von Jawlensky, der damals seine volle Reife bereits erlangt hatte.

Um die Bedeutung des Blauen Reiters und seine Herkunft aus der Neuen Künstlervereinigung noch nachdrücklicher zu manifestieren, enthält die Ausstellung auch Arbeiten der Künstler, die an der Sezession im Dezember 1911 weder teilnahmen noch sie billigten.

*

Die Ausstellung im Haus der Kunst führt den Untertitel „München und die Kunst des 20. Jahrhunderts“, denn nicht zufällig wurde München zum Geburtsort der neuen Malerei. Hier hat sich um 1900 der Jugendstil, der neue Stil- und Formprobleme aufwarf, unter Führung von Obrist, Eckmann, Endell, Riemerschmid u. a. und den Zeitschriften „Jugend“ und „Simplicissimus“ entfaltet. In München wurde 1908 der Werkbund begründet, der nach den Worten von Fritz Schumacher in seiner Gründungsansprache, die Entfremdung des erfindenden und des ausführenden Geistes überwinden wollte. Die Kunststadt München hatte die russischen Künstler angezogen, bis Paris sie später endgültig abgelöst hat. Die Maler des Blauen Reiters wurden von der Farbigkeit und primitiven Schönheit der bäuerlichen Motivbilder und bayerischen Hinterglasmalerei (deren Technik sie angewandt und für ihr eigenes künstlerisches Schaffen ausgewertet haben) in den Bann gezogen. Im Gegensatz zum Kubismus und zur Dresdner „Brücke“ sahen sie ihre Vorbilder nicht in der exotischen Kunst, bei der der Reiz der Andersartigkeit doch wohl stets die stärkste Anziehungskraft ausgeübt hat, sondern in der russischen und der deutschen Volkskunst und auch, was meist vergessen, aber durch den Almanach bezeugt wird, in den Werken der alten Meister.

Immer wieder muß betont werden, daß Kandinsky und Klee, deren Werk in der Welt die Kunst des 20. Jahrhunderts mit repräsentiert, von München ausgegangen sind. Die Umriss der bayerischen Berge, wie sie in Murnau vor seinen Augen standen, bestimmen bis 1913 Kandinskys bildnerische Gestaltung.

In München wirkte, nachdem ihn sein Eintreten für die moderne Kunst aus Berlin vertrieben hatte, seit 1909 als Generaldirektor der bayerischen Staatsgemäldesammlungen Hugo von Tschudi. Seiner Fürsprache war es zu verdanken, daß Thannhauser die erste Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung aufnahm, seinem Gedächtnis widmeten Kandinsky und Franz Marc 1912 ihren Almanach. Deshalb wird auf der Münchner Ausstellung den Nachimpressionisten der Tschudi-Spende — Cézanne, Maurice Denis, Gauguin und van Gogh — ein Ehrenplatz eingeräumt.

Der Münchner Verleger R. Piper, der schon 1908 Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ herausgebracht hatte und bei dem Meier-Gräfes Bücher über die Impressionisten, über Cézanne und van Gogh als Vorläufer der modernen Malerei erschienen sind, hat damals auch den Blauen-Reiter-Almanach, die Schriften von Kandinsky und ein Buch über Arnold Schönberg verlegt. Ihm ist deshalb eine besondere Vitrine der Ausstellung gewidmet.

Ogleich in München die Opposition gegen die neue Malerei vielleicht am stärksten gewesen ist — rheinische Museumsleute erwarben schon damals Werke der jungen Maler —, gewann der „Blaue Reiter“ gerade aus der Wechselwirkung des Beharrenden mit dem Fortschrittlichen neue Impulse. Seine Künstler schufen keine repräsentative Museumskunst. Wenn ihre Werke trotzdem den Weg in die Museen gefunden haben, wenn in dieser Ausstellung auf großartige Weise ein Kapitel Münchner Kunstgeschichte repräsentiert wird, bekundet sich darin eine die engen Grenzen der eigenen Zeit überschreitende künstlerische Größe.

Leonie v. Wilckens