

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

August 1957

Heft 8

DIE GABRIELE-MUNTER-STIFTUNG DER STADT. GALERIE MÜNCHEN

(Mit 3 Abbildungen)

Die Malerin Gabriele Münter hat ihren 80. Geburtstag zum Anlaß genommen, der Städtischen Galerie in München eine Stiftung zu machen, die zu den wunderbarsten Schenkungen gehört, die ein deutsches Museum je bekommen hat. Es handelt sich um 120 Ölbilder und Skizzen, etwa 100 Aquarelle und Zeichnungen, 27 Skizzenbücher und ungezählte druckgraphische Blätter von Wassily Kandinsky. Seit 1916 waren die Kunstwerke, dem Wunsche Kandinskys entsprechend, im Besitz Gabriele Münters. Fast keines der Werke wurde seither öffentlich gezeigt. Die Sammlung war ein Geheimnis, sie wurde wie ein Schatz gehütet, nicht zuletzt durch das Verdienst von Dr. Johannes Eichner. Seinem Wertgefühl, seiner Sorgfalt und Umsicht gebührt neben der Stifterin der Dank der Kunstfreunde. Vor mehreren Jahren schon war der Verfasser über das Vorhandensein der Sammlung unterrichtet worden; man hatte sich gemeinsam Gedanken über ihr Schicksal gemacht. Daß sie nach München gehöre, darüber waren sich die drei Beteiligten einig. Im Herbst 1956 ergaben sich endlich diejenigen geistigen und materiellen Voraussetzungen, die zur Schenkung an die Städt. Galerie führten. Begreiflich ist es, wenn zwei Münchner Kunstkritiker (deren Namen bekannt sind) nicht an die Realität der Stiftung glauben konnten. Unbegreiflich dagegen, daß sie versuchten, an bestimmter Stelle einen Protest oder gar einen Prozeß gegen die Stiftung zu provozieren. Frau Nina Kandinsky hat schriftlich wie mündlich erklärt, daß sie nicht daran denke, etwas Derartiges zu unternehmen. Nachkommen Kandinskys gibt es nicht.

Seit dem 19. Februar 1957 sind die Temperabilder, Ölgemälde und Hinterglasbilder sowie eine Auswahl der schönsten Aquarelle und Handzeichnungen in fünf Räumen der Städtischen Galerie der Öffentlichkeit zugänglich. Dem noch kaum gesichteten druckgraphischen Werk wird im nächsten Jahre eine eigene Ausstellung gewidmet werden.

Ihrer Natur nach ist die Stiftung selbstverständlich weder durch das künstlerische Auswahlprinzip eines Sammlers, noch auch durch die kunsthistorischen Gesichtspunkte des Museumsmannes bestimmt. Sie besitzt die Fülle und Widersprüchlichkeit des Lebendigen, und zu bedeutend ist die Anzahl der wichtigen Werke aus allen

Entwicklungsphasen, als daß man sagen könnte, ihr Charakter sei etwa durch die typischen Rückstände eines Ateliernachlasses umrissen. Bescheiden gesagt, befinden sich etwa 30 Spitzenwerke Kandinskys in der Sammlung; dazu kommt die einzigartige Reihe der Hinterglasbilder und weiter die unübersehbare Fülle von zeichnerischen Notizen in den Tagebüchern, die große Menge von Studien, Vorzeichnungen und Aquarellen. Freilich fehlt eine der großen „Kompositionen“, dafür aber sind drei vollwertige Entwürfe zur „Komposition 7“ vorhanden. In dichter Folge zeigen die „Studien“ der Jahre 1901-1907 die Übungen der Hand und des Auges; daneben stehen, scheinbar zusammenhanglos, die illustrativen Lyrismen seiner romantischen Märchenwelt (Abb. 1 und 2). Die Bilder der Murnauer Epoche mit ihrer intensiven Leuchtkraft signalisieren den großen Wandel (Abb. 3); sie sind dem deutschen Expressionismus näher als den Fauves. Vielleicht liegt – neben dem Künstlerischen als solchem – der Hauptwert der Stiftung darin, daß nun gleichsam in Sekundenschlägen der Weg Kandinskys zur Abstraktion an dieser Stelle genau ablesbar ist, dieser Weg zur Abstraktion mit all seinen Abwegen, Irrwegen und Rückschlägen, vor allem aber in seiner überwältigenden Größe und Schönheit.

Für die orthodoxen Verteidiger der abstrakten Malerei ist die hier zu Tage tretende Widersprüchlichkeit der Entwicklung nicht immer leicht hinzunehmen. Geschichtliche Wirklichkeiten haben durch ihre Vielschichtigkeit und durch das Unbegreifliche schöpferischen Werdens stets etwas Verwirrendes. Leichter, so mag es manchmal scheinen, leichter läßt sich wohl aus spärlichen Resten mit wissenschaftlicher Erkenntnis und dichterischer Kraft ein überzeugendes Bild der Vergangenheit entwerfen, und schwerer wohl ist es, die Fülle des Überlieferten (alogisch und künstlerisch keineswegs immer restlos überzeugend wie es das Werkstattmaterial der Stiftung gelegentlich offenbart) als sinnvolle Ordnung zu begreifen. Unsere Vorstellungen vom Menschen und von der Geschichte sind häufig allzusehr geprägt von der angeblichen Notwendigkeit „logischer“ Entwicklungen. Die Freiheit, aus der Kandinskys Werk erwuchs, war nicht an die westliche Logik gebunden. „Je nach dem Menschen“ wurde nach altem russischem Bauernrecht geurteilt, wie Kandinsky berichtet. Aus dieser so gearteten individuellen „Freiheit“ seiner Person, aus der „inneren Notwendigkeit“ seiner Individualität (um es mit seinen eigenen Worten zu sagen), gelang Kandinsky der große Schöpfungsakt der abstrakten Malerei. So sehr man auch von morphologischer Stringenz gerade bei ihm im Angesicht der Stiftung reden kann, so wenig ist doch die abstrakte Malerei als solche als Konsequenz der künstlerischen Entwicklung vom Anfang des 20. Jahrhunderts berechenbar gewesen. Sie bleibt überraschende, bestürzende Verwirklichung von etwas bis dahin Unvorstellbarem.

Eine ganze Anzahl von Werken läßt sich zudem noch nicht ohne weiteres mit der bisher bekannten Entwicklung in Einklang bringen, so zum Beispiel die Impression „Klamm“ aus dem Jahre 1914 mit ihrer Verwendung gegenständlicher Motive, so die „Dame in Moskau“ (um 1912) mit ihrer an Chagall gemahnenden poetischen Überwirklichkeit. Als eine Art von Regression gar – fast möchte man an einen „Reue-

zug“ denken, der dem Schrecken über das Erreichte folgte – ist vielleicht die Rückkehr zu rein figürlichen Darstellungen aufzufassen, wie sie in biedermeierlicher Prägung im Jahre 1916 entstanden. Eine Fülle von Fragen und Problemen nicht nur im Hinblick auf die Quellen und die Entwicklung der Malerei Kandinskys wird somit aufgeworfen, sondern u. E. muß auf Grund des bisher unbekanntem Materials vor allem die Frage nach dem Inhalt der „gegenstandslosen“ Malerei aufs neue gestellt und – womöglich – neu beantwortet werden. Hans Konrad Röthel

ANTOINE PESNE-GEDACHTNISAUSSTELLUNG

(Mit 1 Abbildung)

In Paris am 23. Mai 1683 geboren, traf Antoine Pesne nach mehrjährigen Studien in Neapel, Rom und Venedig 1710 in Berlin ein, wo er als Hofmaler dreier preußischer Könige – vornehmlich mit Porträts beschäftigt – bis zu seinem Tode am 5. August 1757 unermüdlich wirkte. Nun bietet die Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten in Potsdam aus Anlaß der 200sten Wiederkehr seines Todestages (seit Pfingsten bis zum Herbst 1957) in den Neuen Kammern neben Schloß Sanssouci eine instruktive Schau von achtzig Bildern dar, die von Pesnes Hand stammen oder aus seiner Werkstatt hervorgingen.

In geschickter Weise wurde bei der Hängung der Werke auf die Wandgestaltung der späten Rokoko-Kammern, die urspr. als Festsäle und Gästezimmer dienten, Rücksicht genommen, wobei eine chronologisch bestimmte Reihung natürlich der verschiedenen Formate wegen unterbleiben mußte; lediglich thematisch gleiche Gruppen sind in elf verschiedenen Räumen angeordnet. So hängen Bildnisse Friedrichs des Großen und seiner Geschwister in der Ovidgalerie (Raum 2), und der Blaue Saal (Raum 4) blieb den Porträts König Friedrich Wilhelms I. und dessen Familie vorbehalten. Genrestücke dagegen birgt das Gästegemach (Raum 7), und die ähnlich intimen Zimmer (Raum 8 und 9) schmücken Folgen von Porträts der preußischen Heerführer und Minister sowie einiger Damen, die dank der zeitlich auseinanderliegenden Entstehung gerade die Möglichkeit geben, Pesnes stilistische und besonders koloristische Eigenart in jedem Jahrzehnt seines Schaffens nebeneinander zu studieren.

Den beiden hervorragenden, auf Braun und leuchtende Farbigkeit abgestimmten Damenbildern, einer unbekanntem Fürstin, dat. 1712, und der Gräfin von Wartensleben, um 1713, folgen Porträts der Gräfin Truchsess zu Waldburg, um 1729, und der Frau von Tettau, um 1730, die verhaltenere Graublau- und Silbertöne aufweisen. Daneben sieht man das als königliches Auftragsstück typische, durch frühere Restaurierungen leider arg entstellte Porträt der preußischen Kronprinzessin Elisabeth Christine, um 1735, wie das lebenswürdige Bildchen der Prinzessin Ulrike, der nachmaligen schwedischen Königin, um 1740. In die gleiche Zeit gehört auch das Porträt der Erzieherin des preußischen Kronprinzen, der Marthe de Rocoulles, das (wohl unter Mitwirkung von Pesnes Schüler Joachim Martin Falbe entstanden) in seiner etwas trockenen, fast bürgerlichen Art an Falbes Bildnis einer alten Dame (im Germ. Nat.-Museum zu Nürnberg) erinnert.