

Runge, Overbeck und Olivier fehlen und auf manche Künstler ganz verzichtet werden, die hier sinnvoller gewesen wären als der an sich überragende und außergewöhnliche Wilhelm Kobell. Die Möglichkeit, andererseits aus weniger bekannten öffentlichen und privaten Sammlungen schöpfen zu können, war demgegenüber kein unbedingter Vorteil, wenn es neben der Bekanntmachung von manchem Interessanten dazu verführte, weniger Gutes und Wichtiges allzu breit vorzuführen und so die Akzente zu verwischen; das geschieht z. B. wenn Veit und Osterley zahlenmäßig ebenso stark oder stärker vertreten sind als Overbeck und Cornelius.

Den Begriff „deutsche Romantik“, unter dem alle diese Blätter vereint sind, darf man nur im weitesten und ungefährsten Sinne verstehen, entgegen der im Vorwort von Fritz Schmalenbach geäußerten Ansicht. Die Hoffnung, „die Ausstellung werde den Fachleuten zu einer neuen Beantwortung der alten Frage, ob es in der bildenden Kunst eine besondere romantische Form gibt, dienlich sein können“, wird sich nicht in der gedachten Weise erfüllen, wenn man zu klaren und eindeutigen Begriffen gelangen will. Zu einer Beantwortung der schwierigen Frage ist die gebotene Grundlage auch in jeder Beziehung zu schmal. Zudem ist das Bildnis von allen Gebieten der bildenden Kunst gerade am ungeeignetsten dafür. Es sollte zu bedenken geben, daß Runge und Friedrich, die wir als die eigentlichen Romantiker ansehen müssen, bei aller Verschiedenheit die Ablehnung des Bildnisses und der Historienmalerei gemeinsam haben; beide haben trotzdem Bildnisse gemalt, gewiß, aber dabei dem Bildnis in einem hier nicht zu erörterndem Sinne der Entpersönlichung und „Verlandschaftlichung“ das eigentlich Bildnishafte genommen. Das ist freilich nur aus ihren gemalten Hauptwerken zu ersehen, am wenigsten aus den in der Ausstellung gezeigten frühen Zeichnungen, die noch ganz in der Überlieferung des 18. Jhs. stehen und nicht für ihr Wesen charakteristisch sind.

Die Fragen, die Fachleute in dieser Ausstellung erörtern können, sind so schwerwiegend nicht; sie betreffen mehr einzelne Blätter hinsichtlich Zuschreibung und Datierung. So möchte man z. B. bezweifeln, daß die Zeichnung Nr. 121 von Overbeck ist und für das Selbstbildnis Nr. 120 eine sehr viel frühere Datierung vorschlagen, als sie der von J. Chr. Jensen sorgfältig bearbeitete Katalog auf Grund der Verwandtschaft mit dem 1845 gemalten Selbstbildnis in den Uffizien angibt (zu dem Overbeck wohl diese aus jüngerer Zeit stammende Zeichnung, deren Umrisse durchgepaust wurden, benutzte). Am liebsten aber wird auch der Fachmann wie der kunstfreudige Laie ohne zu fragen durch die Räume gehen und sich des eigenartigen Zaubers erfreuen, der von den versammelten Bildnissen ausgeht und eine vergangene Epoche in ihrer Wandlung besonders lebendig macht.

Christian Ad. Isermeyer

ZWEI AUSSTELLUNGEN ZUR KUNST DER „BRÜCKE“

MALER DER „BRÜCKE“ IN DANGAST VON 1907 - 1912

Ausstellung des Oldenburger Kunstvereins

Diese Ausstellung, die einen ausgezeichneten Überblick über die in Dangast entstandenen Arbeiten der Maler der Brücke (Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max

Pechstein) gab, hatte für Oldenburg lokalhistorischen Charakter: nicht nur liegt Dangast im Oldenburger Land, sondern schon 1908 hatte Schmidt-Rottluff gegen beträchtlichen Widerstand eine Ausstellung seiner und seines Freundes Heckel in Dangast entstandenen Arbeiten im Oldenburger Kunstverein eingerichtet.

Die Bedeutung der Dangaster Aufenthalte für die entscheidende Entwicklung in den frühen Jahren der Brücke-Maler ist – soweit der Referent sieht – bis heute in der Literatur nur beiläufig erwähnt. Es ist das Verdienst der Ausstellung, diesen bestimmten Punkt innerhalb der Zusammenhänge der neueren Malerei aufgehellert zu haben. Bei Schmidt-Rottluff gehören immerhin drei Viertel der Ölbilder der Brücke-Periode in die Dangaster Zeit. (Durch den Überblick des Kataloges in der Monographie von Will Grohmann läßt sich bei diesem Maler die Bedeutung auch in Zahlen ausdrücken.) Natürlich darf man für die kritische Beurteilung der künstlerischen Entwicklung die Dangaster Zeit und die Zeit der Wintermonate in Dresden nicht gesondert betrachten. Aber der tiefe und für das künstlerische Werk verbindliche Eindruck, den die herbe Landschaft der Oldenburgischen Nordseeküste auf die genannten Maler ausgeübt haben muß, geht aus den verschiedenen Briefstellen hervor (die gründliche Sammlung von schriftlichen Dokumenten, die in der Ausstellung den Überblick der gezeigten Bilder ergänzte, machte das deutlich) und wird ebenso in der thematischen und formalen Haltung des Bildnerischen offenbar.

Besonders bei Heckel und Schmidt-Rottluff ließ sich die frühe Entwicklung fast lückenlos in der Ausstellung ablesen. Beide hatten bis 1907 aus den vehementen „nachimpressionistischen“ Anfängen heraus eine eigene Sprache gefunden. Bei Heckels „Ziegelei“ aus diesem Jahre spielt noch die Bedeutung des Atmosphärischen aus dem hohen Impressionismus herein, aber in der Autonomie von Form und Farbe bekundet sich schon ein tieferes Erlebnis des Landschaftlichen, des Natürlichen überhaupt. Eine gleichzeitige Arbeit Schmidt-Rottluffs wie der „Windige Tag“ unterscheidet sich davon durch eine kraftvolle Vehemenz der Zeichnung mit dem Pinsel und mit dem Spachtel, die auch bei zurückhaltender Farbe eine Naturstimmung unmittelbar zu erfassen vermag. Mehr noch als bei Schmidt-Rottluff, der später davon spricht, wird bei Heckel die Bewunderung für das Werk van Goghs deutlich. Heckel bleibt auch vielseitiger in seinen Ausdrucksmöglichkeiten – erinnert in manchem Bild unmittelbar an den Pointillismus – und findet schon 1908 – Haus in Dangast, Gärtnerei – zu einer völlig befreiten, allen Nachwirkungen des Impressionismus völlig entgegengesetzten Formensprache, die die Bewegung der farbigen Pinselstriche zu klaren Flächen zusammenschließt, die in reinen Farben den Malgrund gliedern. Die Hinwendung zu diesem Stil, an den wir gewöhnlich denken, wenn wir von Malerei der Brücke sprechen, erscheint bei ihm viel weniger unerbittlich als bei Schmidt-Rottluff, der sich erst 1910, etwa in der „Dangaster Landschaft“, vom gesteigerten „Impressionismus“ der ersten Jahre löst. Und auch hier noch bleibt bei ihm die farbige Fläche, die in den reinen Grundfarben einen gleichnishaften Ausdruck für das Erlebnis der Natur sucht, voll hintergründiger Beweglichkeit. Diese Steigerung der Form führt zu den klaren und ungemein kraftvollen Kompositionen

des Jahres 1911 (auch der Bilder aus Norwegen), die die unmittelbare Wirkung des Räumlichen und der Stimmung durch den Verzicht auf alle herkömmliche Bildillusion allein in der Farbe finden (Roter Giebel, 1911). Denselben entscheidenden Schritt vollzieht Heckels „Bauernhof“ (1909), doch durch die offensichtlich engere Bindung an die stimmungshafte Erscheinung der geschauten Natur bedächtiger, vielleicht gar ängstlicher.

Pechstein tritt auch in diesem Zusammenhang in seiner Bedeutung gegenüber den vorgenannten Malern zurück. Ihnen gegenüber bleibt bei ihm auch die Wirkung des Dangaster Aufenthaltes weit zurückhaltender. Einzig in einem Aquarell der Ausstellung (Liegendes Mädchen, 1910) erreichte er die bedeutende Qualität der Brücke-Malerei dieser Jahre.

In der übersichtlichen, chronologisch geordneten Hängung wurde die Entwicklung besonders deutlich. Immer war das Bild der Malerei durch Beispiele der Druckgraphik ergänzt. Allenfalls hätte man dieser wichtigen Ausstellung mehr Raum gewünscht, da in der gezeigten Form sich die Bilder trotz kluger und bedachtsamer Hängung oft etwas bedrängt fühlen – und mit ihnen der Betrachter.

Der Katalog bringt neben einem Gesamtregister aller in Dangast entstandenen Arbeiten, dessen kunsthistorische Bedeutung weit über die Aufgabe eines Kataloges hinausgeht, eine ausführliche Einleitung und dokumentarische Notizen. (Seine Bedeutung wird beispielsweise dadurch ersichtlich, daß das Verzeichnis der Dangaster Bilder Schmidt-Rottluffs den ausführlichen Katalog in der Monographie Grohmanns ergänzen konnte.) Man dankt ihn als Gesamtes Gerd Wietek vom Landesmuseum Oldenburg, der auch für die mühevollen Vorarbeiten der Ausstellung und für die Ausstellung selbst verantwortlich zeichnet. Sie war mehr als eine interessante Schau, eigentlich eine nach Möglichkeit lückenlose Dokumentation zu einer mehrjährigen Forschungsarbeit über einen kleinen Abschnitt der modernen Kunstgeschichte.

Hans Platte

GRAPHIK DER „BRÜCKE“

Ausstellung im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloß Gottorf

Teilausstellungen moderner Kunst, die mehr wissenschaftlich unterbauend als werbend wirken wollen, dienen vor allem der Klärung der Zusammenhänge, wie sie in den großen Ausstellungen – „Der Blaue Reiter“ oder „Das Bauhaus“ – aufgezeigt wurden. Das war in glücklichster Weise der Fall bei der Ausstellung „Graphik der Brücke“, die aus den Arbeiten von Martin Urban (Landesmuseum Schloß Gottorf) zur Geschichte dieser Künstlergruppe erwachsen war. Sein erster Ausgangspunkt war der Zusammenhang der „Brücke“ mit Schleswig-Holstein, die Studienaufenthalte auf Fehmarn oder an der Flensburger Förde. Im Lauf der Jahre wurde daraus eine allgemeine Bearbeitung der Zusammenhänge im Sinne einer kritischen, dokumentarisch unterbauten Geschichte dieser Künstlergruppe. Ein Teilergebnis war diese Ausstellung.

Man hätte derselben eine Auswirkung an weniger abgelegener Stelle gewünscht, und man hätte ihr ferner mehr Raum gewünscht bei dem reichen, zum Teil kleinfor-

matigen Material, über das ein sorgfältiger Katalog Auskunft gibt. Denn auch die zeitliche Gliederung der Ausstellung, die mehr auf Entwicklungslinien, auf „Jahresringe“ angelegt war, als auf die Übersicht über das Werk des einzelnen Künstlers, war sicher für manchen Neuling keine Erleichterung, so sehr diese Disposition die Ziele des Veranstalters unterstrich. Sie trug dazu bei, schärfer herauszustellen, wie wesentlich nach den suchenden Anfängen der Dresdner Architekturstudenten Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff seit 1906 die Zusammenarbeit mit Max Pechstein durch seine größere technische Erfahrung und seine lebensnahe Vitalität gewesen ist, und wie offensichtlich Emil Nolde, der reifere, an Jahren ältere, durch seine erste Graphik, seine visionären Radierungen wie die „Phantasien“ von 1904/05 die tastenden Bemühungen des Kreises beeinflusste. Im Holzschnitt und im Steindruck berührt sich sein neuer revolutionärer Formwillen auf's engste mit den Künstlern der „Brücke“. So beginnt eigentlich mit Noldes Begegnung seit 1906 eine erste Stufe des Reifens, die gefördert durch Studienfahrten – Heckel und Schmidt-Rottluff in Dangast, Kirchner in Fehmarn, Heckel und Pechstein in Italien, letzterer auch in Paris – zu einer weiteren Stufe etwa seit 1910 führt. Es zeigt sich nunmehr besonders in Holzschnitten und Lithos ein Stil größerer Einheitlichkeit, vereinfachend und geschlossen, voll unerhörter dynamischer Kraft. In dieser Hauptlinie der Ausstellung stand der 1910 in den Brückekreis eingetretene Otto Mueller als eine zartere, andersartige Persönlichkeit, ebenso wurde deutlich, daß außer Nolde keiner von denen, die sich vorübergehend angeschlossen – der Finne Axel Gallen-Kalléla, der Schweizer Cuno Amiet –, das Gesamtbild bereichern. Ihre wenigen Blätter unterstreichen den anfänglich starken Zusammenhang mit dem Jugendstil, den auch die Holzschnitte von Fritz Bleyl aufweisen, der die Künstlerlaufbahn bald verließ. Auch die erste der seit 1906 für die passiven Mitglieder veröffentlichten Jahresmappen trägt den Charakter des Tastenden, Suchenden im Zusammenhang der zeitgenössischen Kunst.

Es wird leicht übersehen, daß diese Künstler 1905 bei ihrem Zusammenschluß ohne Schulung waren, aus eigener Kraft einen Weg suchten. Um so eindrucksvoller wirkte in dieser bis ins einzelne systematisch aufgebauten Ausstellung der primäre Durchbruch eines revolutionären, stilbestimmenden Formwillens. Lilli Martius

REZENSIONEN

ERNST GALL, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*. München, Hirmer Verlag 1956. 152 S., 200 Taf. DM 38. –

200 ganzseitige *Tafeln*, ausschließlich der Architektur gewidmet und geographisch angeordnet, durchweg nach vorzüglichen Aufnahmen von Helga *Schmidt-Glassner*, ergeben einen schönen und gepflegten Bildband. Die Auswahl ist freilich auch bei dieser Anzahl noch subjektiv; so fällt besonders das Fehlen spätgotischer Räume auf, die im Text immerhin gestreift sind. Auch kommt der Niederrhein, wie mir scheint, im Verhältnis zum Oberrhein schlecht weg, fehlen doch Innenaufnahmen von Hauptwerken wie St. Aposteln und St. Kunibert in Köln, die zur Zeit der Drucklegung