

europa kaum je vielleicht unternommen wurde. Die Vorträge bilanzierten auf breiter Basis das Bild einer Kunstgeschichtsschreibung, die sich in nationale Erfordernisse verstrickte und gegenüber verschiedenen Ideologien Bereitwilligkeit zu dienen zeigte. Doch fand man auch alternative Wege, sich mit Willen zur Objektivität aus diesen Verstrickungen zu lösen, das »Charakteristische«, das »wie anders« im Kunstwerk zu untersuchen. Vorträge hierzu waren aber in der Minderzahl.

Überwiegend, so entstand der Eindruck, wollte man die Last der politisch-nationalen und ideologischen Vereinnahmung benennen und sich von ihr befreien.

Aus den Schlußworten von Steven Mansbach (New York) »we should not overemphazize the visual arts« können wir auch eine Kritik an der »over-occupation by politics« formulieren, die jedoch erst durch kunstwissenschaftliche Beihilfe möglich ist.

Lia Lindner

Die Brücke in Dresden 1905-1911

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Galerie Neue Meister, 20. Oktober 2001-6. Januar 2002

Die deutschen Expressionisten – insbesondere die Mitglieder der Künstlergruppe Brücke – genießen den Status von beliebten Markenartikeln, und dies nicht nur im internationalen Ausstellungszirkus. Ihre Werke gehören mit Sicherheit zu den meistreproduzierten der Kunstgeschichte. Ihre Präsentation garantiert Besucherzahlen. Eine Fülle von Publikationen hat ein festes Bild dieser Avantgarde-Bewegung zu Beginn des 20. Jh.s geprägt – ja, der Katalog zur Dresdner Ausstellung spricht nachgerade von einem Mythos. Mythen verschleiern bekanntermaßen die Tatsachen und verschleiern den Blick auf die Geschichte. Es entsteht der Eindruck, dem Kapitel »Expressionismus« sei nichts mehr hinzuzufügen, man glaubt längstens, alles zu wissen und alles gesehen zu haben.

Nach dem Besuch der Ausstellung läßt sich hingegen festhalten: Es gibt noch Aha-Erlebnisse. Das Wiedersehen mit ausgewählten Originalen bestätigt deren Frische und mitreißen den Gestus, die Aktualität von Raumkonzept und skizzenhafter Formreduktion überzeugen auch nach fast hundert Jahren. Es tritt glücklicherweise genau das ein, was sich die Veranstalter erhofft hatten: Das einzelne Werk rückt in das »Zentrum der Betrachtung und der ana-

lytischen Beschäftigung«, der Blick schwenkt »auf Bilder, die in unmittelbarer Nachbarschaft zu sehen sind. ... Der Vergleich der Bilder untereinander führt zu einer beinahe pyrotechnisch zu klassifizierenden Kettenreaktion. Der Funke zündet und zieht ein Band von tanzenden Bildern hinter sich her. ... Aus dem vorsichtigen Beäugen des Nachbarn ist plötzlich ein schwingender Energiestrom, ein wilder Tanz geworden.« (Ulrich Bischoff und Birgit Dalbajewa im Katalog, S. 419)

Die Gliederung der Ausstellung folgt zunächst klassischen kunsthistorischen Prämissen – aus konservatorischen Gründen: Arbeiten auf Papier bilden eine erste – räumlich getrennte – Abteilung, Gemälde eine zweite. Im Katalog vermischen sich die beiden Gattungen – eine zusätzliche Bereicherung für das Verständnis von Unterschieden, Überschneidungen und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Protagonisten und ihren ästhetischen Ideen. Der Parcours innerhalb der Graphik-Abteilung basiert auf thematischen Schwerpunkten, die sich bei den Malern der Brücke fast selbstverständlich aufdrängen: an die Frühwerke – die bekannte Einflüsse zu erkennen geben – schließen Räume mit den Titeln an: Modelle, Holzschnitte, Tanz/Variété/Zirkus, Badende,

Landschaft und Stadt. Im Prinzip eine saubere Sache, die keine Einwände erlaubt, aber doch gleichzeitig wenig Spannung erzeugt und durch die Fülle an Tanzenden, Badenden und Modellen die Gefahr in sich birgt, eine leise Ermüdung zu erzeugen. Die im Vorwort beschworene Vertiefung des Einzelwerkes fällt an dieser Stelle besonders schwer. Angesichts der künstlerischen Intensität, der Menge an Material und der Begeisterung für die Sache liegt die Versuchung nahe, möglichst viel zeigen zu wollen. Eine weniger enge Hängung, Komposition und Rhythmisierung der Werkgruppen hätte nicht geschadet – ohne das übliche »less is more« überstrapazieren zu müssen.

Und es wäre ernst geworden, was Ernst Ludwig Kirchner schon 1920 riet: »Man muß Handzeichnungen ansehen, wie man den Brief eines vertrauten Freundes liest und auch das beachten, was zwischen den Zeilen steht. Zeichnungen erfordern dieses eingehende Interesse, nur dann sprechen sie rein und stark, wenn die Stunde da ist« (Zit. n. Kat. Ausst. *Die Expressionisten. Aquarelle und Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett*. Altes Museum, Berlin 1992, S. 35). Und das tun sie. Auch heute noch vermögen die scheinbar flüchtig hingeworfene, spontan wirkende Skizze und der ungeheure Mut zur sekunden-schnellen Impression, auch und vor allem in der Bewegung, zu verblüffen und zu bannen. Der sogenannte »Viertelstundenakt« ist nur ein Beispiel dafür. In ihrem Katalogbeitrag führt Sandra Mühlenberend die Möglichkeit an, daß sich Kirchner zu dieser Form des spontanen und raschen Aktstudiums während seines Studiums am »Lehratelier für angewandte und freie Kunst« von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz in München anregen ließ – einer Privatschule, in der man ausschließlich nach der Natur und den sich frei im Atelier bewegendem Körper zeichnete. Vorläufer lassen sich jedoch bis in die französische Kunstpraxis des 19. Jh.s verfolgen. Der entscheidende Schritt der Brücke führte weiter,

führte hinaus ins Freie und modifizierte die traditionelle Beziehung zwischen Modell und Maler. Bewegung also spielt eine tragende Rolle – eine Bewegung, die nach Peter Bürger (S. 48 des Kataloges) eine Einstimmung auf das moderne Tempo der Zeit signalisierte, und ein Moment, das auf die Kunst der Brücke wie ein Katalysator gewirkt haben muß. Bewegtheit als Programm – von Bischoff/Dalbajewa etwa als eine der »Schaltstellen« bezeichnet, an denen »Expression« zustandekam. Signifikanterweise gab es in Dresden zwischen 1908 und 1912 rund zwanzig Kabarettts, die alle möglichen Arten von Tanz boten. Wie im Tanz selbst gerät in der Brücke-Graphik das Motiv zur Chiffre, verkürzt zur Geste in Reihung, zum die Tektonik des Arrangements beherrschenden Stakkato – wie zum Beispiel bei zahlreichen Tänzerinnen-Darstellungen von Kirchner, deren Ausschnittwahl und Blickrichtung einen hohen Abstraktionsgrad verraten, oder, nach einem Zitat von Karlheinz Gabler (Kat. Ausst. Stuttgart 1980, zu Abb. 234) angesichts der »Hamburger Tänzerinnen« von 1910: »... was zunächst wie ein Augenschmaus erscheint, ist eine der überlegensten und kompliziertesten Bildanordnungen der Dresdner Zeit: eine gereimte X-Komposition mit alternierenden Synkopen.« Der Tanz als Symptom der Epoche hat nicht nur die Brücke begeistert, sondern hat mehrere Avantgarde-Gruppierungen beschäftigt und floß in übertragenem Sinne in die Neukonzeption ihrer ästhetischen Strategie mit ein. Dazu wäre im Bereich der Brücke vielleicht sogar noch etwas hinzuzufügen – unter dem Aspekt der Choreographie sowohl im Bild wie auch im Tanz selbst.

Weitere Schnittstellen, sog. »Relais« auf dem Wege der Brücke – so Bischoff/Dalbajewa – seien die Rückbesinnung auf das Medium Holz in der Graphik, die von der Ausbildung als Architekten geprägte Raumauffassung der Künstler und der Umgang mit Farbe als »sinnliches Phänomen, gewissermaßen als Spur des Herstellungsprozesses«. Faktoren, an denen

sich die Anstrengung ablesen ließe, »die diese jungen Künstler unternommen haben, um mit ihrer Erneuerung der Kunst mehr Wahrhaftigkeit in das Medium der Bildenden Künste einzubringen«.

Damit sind die Dreh- und Angelpunkte der Ausstellung genannt. Im Einzelwerk nimmt die Kombination dieser Faktoren eine verdichtete Gestalt von hoher Spannkraft an und mündet in der Verschmelzung von Sujet und Bildstruktur. Das Spontane und Unmittelbare, die sparsamen Linien von ungeheurer Wirkung besitzen nach hundert Jahren keinen Schockeffekt mehr, aber mit ungebrochener Kraft wirbeln sie das auf, was Kunst emotional macht.

Vom Tanz oder Varieté ergibt sich eine natürliche Verbindung zum Sujet des Modells – in der Natur und im Atelier. Im Sommer verließen Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff und Max Pechstein ihre Dresdner Ateliers tage- und wochenweise und arbeiteten einzeln, zu zweit oder in Gruppen in Orten der Umgebung Dresdens, an der Nord- und an der Ostsee, vorwiegend im Freien und ab 1909 bevorzugt in Moritzburg vor den Toren der Stadt. Es bleibt zu vermuten, daß in der Natur vorwiegend gezeichnet, Gemälde und Graphik im Atelier ausgeführt wurden. So floß die Skizzenhaftigkeit unmittelbar in die Malerei ein. Ja, die erlebte »Ursprünglichkeit« wurde in die formale Lösung gleichsam eingebaut, und ihre Umsetzung durch künstlerische Mittel geriet selbst zum Bildthema (vgl. Elisabeth Hipp, S. 212).

Der motivische Parcours setzt sich in der Abteilung »Malerei« scheinbar bruchlos fort. Die Farbe ergreift hier das Szepter. Einmal um die Achse drehend, entsteht ein schwindelerregendes Kaleidoskop und ein wirbelnder Farbenrausch, der sich beim Annähern wieder in einzelne Bilder verfestigt. Die Ausstellungschoreographie erlaubt Blickkontakte von Kirchners »Marzella« (»Fränzi« von 1909/10) – ein großflächig starkfarbiges Akt-Porträt des legendären Kind-Modells – zu Pechsteins

»Liegendem Mädchen« und »Mädchen auf grünem Sofa mit Katze« (beide 1910) und erneut zu Kirchners Pendant »Artistin (Marzella)« aus dem gleichen Jahre.

Damit sei nur ein Ausschnitt angedeutet von Möglichkeiten, die sich in der Gesamtschau vermitteln. Die Auffassung der Brücke-Künstler entspricht dem, was Georg Simmel 1914 idealisierte: »daß die innere Bewegtheit des Künstlers sich ganz unmittelbar so, wie sie erlebt wird, in das Werk oder genauer noch als das Werk fortsetzt«. Es handelt sich nicht um eine schwärmerische Natursicht etwa, sondern um eine Sicht allein aus dem subjektiven Empfinden heraus, allerdings ohne Heroisierung oder Überhöhung. Das zentrale Medium der emotionalen Interpretation liegt in der Farbe. Ihre herausstechende Dominanz jedoch wird getragen und absorbiert von einem bewußt konstruierten Gerüst der Kompositionen.

Die Sensibilität für Struktur und Raumkonzept verdanken die Künstler der Brücke zweifelsohne ihrem künstlerischen Start als Architekturstudenten. Während die Deklaration des Gründungsdatums zur Stunde Null der Moderne den Eindruck von Spontaneität steigert und das Bild vom Autodidakten suggeriert, läßt sich belegen – vgl. den Katalogbeitrag von Aya Soika –, wie sehr hingegen die Künstler der Brücke in enger Beziehung zur zeitgenössischen Architektur und zur zeitgenössischen angewandten Kunst standen. Jüngst veröffentlichte Studienpläne und zahlreiche Entwürfe verraten, daß diesem scheinbar so spontanen Einstieg in die Malerei jahrelanges gründliches Studium der Architektur und der Innendekoration vorausging. Seit 1901 waren Kirchner und Bleyl an der Königlich Technischen Hochschule in Dresden eingeschrieben, 1904 kam Heckel hinzu, 1905 Schmidt-Rottluff, 1906 Pechstein, der zuvor an der Dresdner Kunstgewerbeschule und an der Kunstakademie studiert und eine zweijährige Ausbildung als Dekorationsmaler absolviert hatte.

Das Ziel der Brücke, alle Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens künstlerisch zu durchdringen, entsprang nicht zuletzt ähnlichen Anliegen der Kunstgewerbebewegung (vgl. Lloyd, Jill: *German expressionism. Primitivism and Modernity*. New Haven/London 1991, S. 13-16). Einen entscheidenden Einfluß übte darüber hinaus Fritz Schumacher (1869-1947) aus, der ein umfassendes Raumkonzept entwickelte. Nicht zufällig also spricht Kirchner in der Chronik von einer »neuen Malerei im Einklang mit dem Raum«. Fritz Schumacher, der 1907 aktiv am Entstehen des Werkbundes mitwirkte, propagierte – wie auch Wilhelm Kreis (1873-1955) und Otto Gussmann (1869-1925), alle drei Lehrer der Brücke-Künstler am Polytechnicum – einen durch Strenge und Einfachheit charakterisierten Formenkanon. Für Kirchner gewann in diesem Zusammenhang auch der Aufenthalt in München an Bedeutung. Von ihm und Pechstein sind Entwurfszeichnungen für Innendekoration und Produktgestaltung überliefert. Pechstein setzte seine Tätigkeit als Auftragskünstler für die Industrie auch nach der Gründung der Brücke fort und schuf eine Reihe von kommerziellen Entwürfen zum Beispiel für Glasfenster als Blickfänge in Werbepavillons und Modellräumen. Nicht zufällig fand die erste Gruppenschau im Herbst 1906 in dem von Kreis und Heckel neuerbauten Verkaufsraum des Lampenfabrikanten Karl-Max Seifert statt, der mit Polstersesseln, Tischen, Parkettböden, Stoffbespannungen und Holzverkleidungen an den Wänden ausgestattet war. Von der Decke hingen in dichter Folge Lampen, die Wände waren den Brücke-Gemälden vorbehalten, und auf den Tischen fand man unter Glasplatten die Graphiken der Künstler ausgestellt. »So ungewöhnlich der Ausstellungsort heute anmutet – damals lag er im Trend der Zeit« und spricht für eine gewisse Akzeptanz der Künstler in bürgerlichen Kreisen. Und dieser Trend der Zeit bedeutete eine Verknüpfung von freier und angewandter Kunst (vgl. den Beitrag von Meike Hoffmann im Katalog der Dresdner Ausstellung).

Alleine standen die Künstler also nicht, sondern ihre Reformbestrebungen lagen eingebettet in ein allgemeines Klima der Erneuerung und des Umbruchs. Diese Gleichzeitigkeit von verschiedenen reformerischen Ansätzen hatte bereits die Jugendstil-Ausstellung 1999 in Dresden demonstriert. Kunstgewerbebewegung und Brücke laufen nahezu parallel und überschneiden sich zuweilen.

Die Dresdner Ausstellung gewährt Einblick in die Komplexität der expressionistischen Bildfindung und erlaubt – ergänzt durch die Katalogbeiträge – eine Vertiefung dieser Aspekte. Vielleicht wird es möglich sein, ausgetretene Pfade in der Expressionismus-Rezeption nun wirklich zu verlassen, um die verschiedenen Bereiche künstlerischen Schaffens vorurteilslos miteinander zu verknüpfen: ein Zusammenhang, der im Ursprung bestanden hat.

Ein weiteres Verdienst der Dresdner Ausstellung ist es sicherlich, das Phänomen der Brücke wieder an seinen Ausgangsort zurückzuholen und mit diesem Ort in Beziehung treten zu lassen. Die Brücke ist in Dresden entstanden, wo die letzte große Werkschau der Künstlergruppe 1910 in der Galerie Arnold stattgefunden hat. Sybille Ebert-Schifferer proklamierte im Vorwort des 1999 zur Jugendstil-Ausstellung im Dresdener Kunstgewerbemuseum erschienenen Kataloges: »Dresden, die Kunst- und Kulturstadt, ist mehr als August der Starke und Christstollen. Zehn Jahre nach der Wende, in einer Phase, in der Elbflorenz sein internationales Image noch mitprägen kann, bevor womöglich Coselkugeln zum nicht mehr einholbaren Selbstläufer werden, können auch die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden dazu beitragen, immer wieder neue Facetten der Kultur dieser Stadt bewußt zu machen.«

Zwei Jahre später schließt sich in dem Bemühen um die Rekonstruktion der eigenen Geschichte die Brücke-Ausstellung an – eine logische Konsequenz. Dabei wird bewußt, daß vieles von der einstigen kulturhistorischen

Bedeutung Dresdens in Vergessenheit geraten ist. Zur Zeit der Brücke galt die Stadt als Zentrum der modernen Forschung, Technologie und Industrieproduktion. Die königliche Residenz- und Verwaltungsstadt hatte sich um die Jahrhundertwende zu einer modernen Wirtschaftsmetropole entwickelt. Das politische Klima war dementsprechend konservativ geprägt. Trotzdem entstand ein Klima, in dem sich die Bestrebungen um kulturelle Reformen mehrten. Mit einer Kunstgewerbeschule, einem Kunstgewerbeverein und einem Kunstgewerbemuseum nahm die Stadt auf diesem Gebiet eine führende Position ein und stellte diese in der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 demonstrativ zur Schau. Neben den Königlichen Kunstsammlungen gab es etliche Privatgalerien und drei wichtige Kunstsalons, die zur Gestaltung des kulturellen Lebens beitrugen. 1901-1911 fanden im zoologischen Garten die jährlichen großen Völkerschauen statt – eine ergiebige Quelle für Kirchner, Heckel und Pechstein. Weitere Modelle begegneten ihnen im Zirkus Sarrasani und Zirkus Schuhmann, die in Dresden und Berlin gastierten. So gelangten afrikanische Tänzer durch Einladung der Expressionisten an die Moritzburger Seen. Zur ersten Generation der Völkerkundemuseen zählte die Dresdner Gründung von 1875 durch Adolph Bernhard Meyer. Das Spezialgebiet waren die ozeanischen Inseln – ebenfalls eine motivische Quelle der Maler.

Im Zuge der Industrialisierung Sachsens wurde der Ausbau des technischen Schulwesens forciert und der Ausbau des Polytechni-

cums gefördert, das 1878 den Status einer Technischen Hochschule zuerkannt bekam. Dessen guter Ruf zog Bleyl aus Zwickau und Kirchner aus Chemnitz an, die sich im Sommersemester 1901 an der Technischen Hochschule im Fach Hochbau immatrikulierten. Dort lernten sie sich kennen. Sie absolvierten ein breitgefächertes Lehrprogramm: Mathematik, Geometrie, Statik, Festigkeitslehre und Baukonstruktion, daneben Kurse in Stilkunde, Kunst- und Architekturgeschichte sowie Freihand- und Ornamentzeichnen. Zu den Kursleitern gehörten etwa Hugo Hartung, Karl Weißbach und Paul Wallot, Fritz Schumacher, Cornelius Gurlitt – die später zur sog. Reformarchitektur gehörten.

Im Juni des Jahres 1905 gründeten die vier Architekturstudenten Bleyl, Kirchner, Heckel und Schmidt(-Rottluff) die Künstlergemeinschaft Brücke. Während Bleyl und Kirchner ihr Studium erfolgreich abschlossen, verließen Heckel und Schmidt-Rottluff die Hochschule schon nach wenigen Semestern. In zahlreichen Arbeiten hielten die Künstler »ihre« Stadt fest. Anhand dieses Materials erstellte der Hobbyforscher Bernd Hüllich eine Topographie der Brücke in Dresden, die der später zerstörten Stadt ein neues/altes Gesicht verleihen. Mag sein, daß die Ausstellung in Dresden den Mythos Brücke ein wenig entzaubert. Sie liefert dafür einen frischen Blick und profunde Grundlagenforschung. Vielleicht sind wir auch einfach der Mythen etwas müde geworden. Umso angenehmer daher, ein altes Bild einmal anders zu sehen.

Ellen Maurer

Mille anni di Cristianesimo in Ungheria

Rom, Musei Vaticani, 10. Oktober 2001-12. Januar 2002

Nach der Ausstellung *Bayern Ungarn. Tausend Jahre* (Passau, Oberhausmuseum, 8.5.-28.10.2001 und Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, 2.12.2001-3.2.2002) wurde nun in Rom zum zweiten Mal im selben Jahr das

Augenmerk auf das Land im Karpatenbecken aus Anlaß eines Millenniums gerichtet. Mit Unterstützung des ungarischen Staates zeigte der Vatikan eine Ausstellung, bei der die kirchlichen Organisatoren als Leitgedanken die