

besseren Welt entworfen haben, sondern ernstlich um eine Umgestaltung des alltäglichen Lebens bemüht waren, von den gesundheitlichen Verhältnissen über Ernährung, Erziehung und Bildung bis hin zu einer Reform des Haushalts und des Wohnens. Zur Veredelung des Menschen und »Erneuerung des Lebens in Schönheit« gehörten auch der Naturschutz, eine neue Siedlungspolitik, künstlerische Gestaltung der Alltagsgegenstände und die Verbreitung von Geschmack und Bildung. Die Ausstellung zeigte eine Vielzahl an Realien dazu, Neuerungen wie das Elektrische Lichtbad (um 1910; Kat. 7.73; einen Kasten, in den man sich hineinsetzte), einen Patent-Waschtisch (um 1905; Kat. 7.38) und eine Waschmaschine für den Handbetrieb (um 1900; Kat. 7.39), aber auch Alltagsgegenstände wie einen Dampfkochtopf oder Einmachgläser.

Künstler wie Olbrich, Josef Hoffmann, Behrens oder Richard Riemerschmid strebten nach der Durchdringung eines ganzen Hauses mit Schönheit. An die Stelle des überladenen, unhygienischen Einrichtungsstils des Historismus sollte eine Wohnkultur treten, die ästhetische, praktische und hygienische Forderungen

gleichermaßen berücksichtigte (Kai Buchholz und Renate Ulmer, Reform des Wohnens, II, 547-570). Neben einem Tafelbesteck von Behrens (1900/01; Kat. 7.219), einem Seidel mit Zinndeckel von Riemerschmid (1900; Kat. 7.224) und einem weiß lackierten Pfeilerschrank von van de Velde (um 1904; 7.197) zeigte man Photographien etwa des von Olbrich entworfenen Badezimmers im Hause Olbrich (1901; Kat. 7.175) und des von Behrens ausgestatteten alkoholfreien Restaurants »Jungbrunnen« (1904; Kat. 7.174).

Das Konzept der Ausstellung, die Lebensreform in ihrer ganzen Vielfalt zu erschließen, überzeugt. Auch wenn die Fülle an Exponaten und Textbeiträgen im ersten Moment erdrückend wirkte, ergaben sich daraus anregende Bezüge und Querverbindungen, die man so vorher nicht gesehen hatte. Vergleichbar einschüchternd kreist der erste der monumentalen Katalogbände in 111 Aufsätzen um das Epochenphänomen Lebensreform, von den Ursprüngen bis hin zu ihrer Kontinuität und Aktualität, zu lebensreformerischem Gedankengut in der zeitgenössischen Kunst und Züchtungsgedanken und Eugenik in der heutigen Debatte um die Reproduktionstechnologie. Band 2, der Ausstellungskatalog, enthält neben den Einträgen und meist farbigen Abbildungen weitere Textbeiträge – mit 170 Gemälden, 60 Plastiken, 70 kunstgewerblichen Gegenständen und vielem anderen die derzeit umfangreichste Dokumentation zum Thema Lebensreform.

Michael Sagroske

August Macke und die frühe Moderne in Europa

Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 18. November 2001-17. Februar 2002; Bonn, Städtisches Kunstmuseum, 14. März -2. Juni 2002. Katalog: Ursula Heide-
rich, Erich Franz (Red.), August Macke und die frühe Moderne in Europa. Ostfildern-Ruit, Hatje
Cantz Verlag 2001. 344 S. m. zahlr. Abb. 22,50 Euro. ISBN 3-7757-1146-5 (Museumsausgabe)

15 Jahre nach der großen Macke-Retrospektive in Münster, Bonn und München widmen das Westfälische Landesmuseum und das Kunstmuseum Bonn dem Expressionisten wieder eine umfassende Werkschau. Teile des Œuvres waren in den letzten Jahren Gegenstand anderer Ausstellungsunternehmungen. Unter dem Titel *August Macke. »Gesang von der Schönheit der Dinge«* wurden 1992 in

Emden, Ulm und Bonn Arbeiten auf Papier gezeigt, und das Westfälische Landesmuseum präsentierte 1997 Aquarelle. Kleinere Ausstellungen des August-Macke-Hauses in Bonn beschäftigten sich mit dem Austausch zwischen Macke und anderen rheinischen Expressionisten sowie mit ausgewählten Werkgruppen, zuletzt mit *Blickfängen in und um sein Bonner Haus* (September bis November 2001).

Ursula Heiderich hat zwischen den zwei großen Retrospektiven im Alleingang das gesamte Werk nochmals von Grund auf gesichtet. 1987 machte sie die Skizzenbücher in zwei Bänden vollständig zugänglich. Darauf folgten das Verzeichnis der Zeichnungen (1993) und der Katalog der Aquarelle (1997). Der abschließende Band mit den Gemälden Mackes, der einige noch unbekannte Werke enthalten wird, steht unmittelbar vor der Vollendung. Die wesentlich von Ursula Heiderich mitkonzipierte Ausstellung in Münster und Bonn kann daher als Resümee von 15 Jahren Forschung gelten. Der Verlauf der Erschließung von Mackes Œuvre erweist sich in der Rückschau als konsequent, folgt er doch der Entwicklung, die Macke selbst bei der Verwirklichung vieler Bildideen zurücklegte.

Obwohl naturgemäß die Ölgemälde das meiste Interesse auf sich ziehen, bietet die Ausstellung in Münster und Bonn Exponate aus allen Gattungen und gewährt Einblicke in die Skizzenbücher, die das Westfälische Landesmuseum verwahrt. Insgesamt werden mehr als 150 Werke gezeigt, so daß der Betrachter einen umfassenden Überblick über die künstlerische Entwicklung Mackes erhält. Die Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen werden durch z. T. hochrangige Exponate anderer Künstler wie Delaunay, Boccioni, Braque und Munch ergänzt.

Der Titel der Ausstellung, *August Macke und die frühe Moderne in Europa*, ist etwas irreführend. Erwartet der so auf die Ausstellung eingestimmte Besucher vor allem eine Präsentation, die Mackes Auseinandersetzung mit dem Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus und Orphismus nachzeichnet, so wird er in der Schau durch ein viel breiteres Spektrum überrascht. Eingangs wird kurz an signifikanten Beispielen Mackes Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie behandelt; auch sein frühes und anhaltendes Interesse für japanische Kunst, insbesondere für Katsushika Hokusai, sowie seine anfängliche Orientierung an Arnold Böcklin, Hans Thoma und

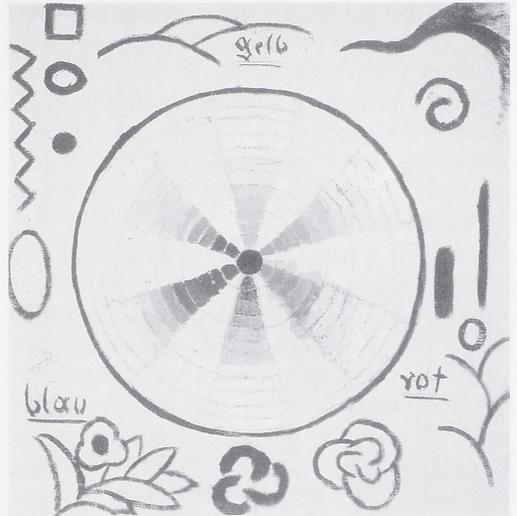


Abb. 1 August Macke, *Farbenkreis*, 1910. Öl/Leinwand, 50 x 50 cm. Privatbesitz (Kat. 47)

Max Klinger werden berücksichtigt. Auf die zeitgleiche europäische Avantgarde verweist erst der Abschnitt über Mackes Rezeption des Impressionismus. Es folgen Werke, die eindrucksvoll die Beschäftigung mit der kunsthistorischen Tradition belegen: anatomische Zeichnungen nach Michelangelo, Baumstudien nach Leonardo, eine *Flucht nach Ägypten* nach Dürer sowie kleine Ölgemälde nach Delacroix, Daumier und Wilhelm Busch. Danach erst erhält der Betrachter – zumeist sehr konzis – Einblick in die weitere Entwicklung Mackes und seine Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne. Ein etwas heterogener Abschnitt unter dem Titel *Nachimpressionismus* ist Gauguin, Cézanne, Seurat, Signac, Cross und Maillol gewidmet, gefolgt von den Nabis, insbesondere Paul Sérusier, den Fauves sowie der Neuen Künstlervereinigung München, vor allem Marc und Kandinsky. Große Sektionen sind der bereits im Katalog von 1986/87 ausführlich von Johannes Langner behandelten Trias von Kubismus, Futurismus und Delaunay vorbehalten. Die Ausstellung schließt mit Werken von

Edvard Munch und Ernst Ludwig Kirchner. Der kreative Rezipient Macke, den die Ausstellung präsentiert, bleibt mithin nicht nur auf die klassische Moderne beschränkt. Vielmehr wird deutlich, daß seine Entwicklung – entgegen dem Ausstellungstitel – auf ein größeres kunsthistorisches Spannungsfeld Bezug nimmt.

Diese Beobachtung weckt den Wunsch, mehr über Mackes Rezeption älterer Kunst zu erfahren, auch wenn seine mitunter eigenwillige Anverwandlung von Rezipiertem den genauen Nachweis von »Abhängigkeiten« zweifelsohne erschwert. Der Blick aus dem Atelierfenster, der die *Marienkirche in Bonn mit Häusern und Schornstein* (Kat. 72) zeigt, läßt z. B. an ähnliche Ausblicke von Fenstern auf Hinterhöfe denken, wie sie schon – ganz der Privatsphäre des Künstlers verhaftet – von Blechen oder Menzel geschaffen worden waren. Zu völlig anderen Überlegungen könnte u. a. der *Farbenkreis* aus dem Jahre 1910 (Kat. 47; *Abb. 1*) Anlaß geben, dessen blauschwarze Randornamentik erstaunt. Da die Blume kaum zufällig der Farbe Blau zugeordnet ist, wäre zu fragen, ob nicht romantische Symbolik hier vorbildhaft war. Insbesondere die Kombination von symbolhaft aufgefaßten Farben und sinnbildlicher Ornamentik erinnert an Philipp Otto Runge. Neben den oft auf Caspar David Friedrich bezogenen Rückenfiguren wäre damit vielleicht eine zweite Verbindungslinie zur Kunst der Romantik gezogen. Mackes Interieur-Szene *Elisabeth am Schreibtisch* (Kat. 49; *Abb. 2*) wird von Heiderich mit den Nabis in Verbindung gebracht. (Als Vergleichsbeispiel bietet sich hier ein Bild Edouard Vuillards an: *Madame Vuillard am Schreibtisch*, 1892, Galerie Jan Krugier, Genf.) Vermutlich geht die Wahl des Motivs aber auch auf Mackes Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie zurück, wo vielfach schreibende, lesende oder handarbeitende Frauen dargestellt wurden (vgl. auch Kat. 70f. und 78). Das *Malkasten*-Mitglied Carl Mordfeld widmete sich z. B. dem bürgerlichen Interieur



Abb. 2 August Macke, Elisabeth am Schreibtisch, 1910. Öl/Holz, 22 x 28,5 cm. Privatbesitz (Kat. 49)

mit Frauen. Daß Mackes letztlich vollkommen anders aufgefaßtes Bild seiner schreibenden Frau auch auf diesen Kontext verweist, wird durch eine Parallele im Frühwerk des Expressionisten Carlo Mense unterstrichen. Der ebenfalls in Düsseldorf ausgebildete Maler schuf 1909/10 ein motivisch vergleichbares, allerdings tonig, impressionistisch gestaltetes Gemälde, das seine Mutter bei der Handarbeit zeigt (*Abb. 3*; vgl. Klara Drenker-Nagels, *Carlo Mense. Sein Leben und sein Werk von 1909 bis 1939*, Köln 1993, Kat.-Nr. 5). Angesichts der Schnelligkeit, mit der Macke immer wieder neue Eindrücke verarbeitete, wundert es nicht, daß die Zuordnung von einzelnen Werken zu verschiedenen Phasen der Rezeption bisweilen Schwierigkeiten bereitet. So waren die *Bäume in der Wiese* von 1910

(Kat. 65) in der Ausstellung [Rez. besuchte die Station in Münster] der Auseinandersetzung mit dem Nachimpressionismus zugeordnet, im Katalog allerdings dem Fauvismus.

Dem Mißverständnis, Mackes Kunst nur als eine Addition verschiedener Einflüsse zu begreifen, wirkt der Katalog entgegen, indem er Mackes eigenen Beitrag zur Moderne herausarbeitet. Dabei geht es den Autoren auch darum, Mackes Rang innerhalb der europäischen Avantgarde zu sichern. Offenbar steht die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem auf Kalendern, Plakaten etc. omnipräsenten Macke unter einem latenten Legitimationsdruck: »Grundsätzlich begründet die Popularität eines Künstlers nicht dessen künstlerische Qualität und umgekehrt. Öffentliche, mehrheitliche Wahrnehmung ist kein Parameter für künstlerische Bedeutung, ... sie verkürzt und verfälscht das Profil eines Künstlers« – so Volker Adolphs in seinem Beitrag zum Katalog (S. 27-36, hier S. 27). Und etwas weiter: »Das Sehen ist nicht mehr unvoreingenommen genug, die wirklichen künstlerischen Leistungen Mackes zu erkennen.« (S. 27) Der direkte Vergleich mit z. T. herausragenden Werken der europäischen Moderne, den die Ausstellung und mehr noch der Katalog bieten, fordert zur Positionsbestimmung heraus. Insbesondere der Beitrag von Erich Franz (S. 9-26) zeigt, daß Macke nicht daran zu messen ist, inwieweit er die Ziele von Kubismus, Futurismus, Orphismus oder dem Blauen Reiter verstehen und in eigenen Werken aufgreifen konnte. Bei allen Bemühungen um einen eigenen »Rhythmus« oder »Klang«, bei allen Versuchen, eigenständige, nicht gegenständlich gebundene visuelle Bezüge in den Bildern zu stiften, habe Macke die Gegenständlichkeit letztlich nicht aufheben wollen. Demnach bestand Mackes Herausforderung darin, die Beziehungen der dargestellten Gegenstände sinnvoll um optische Korrespondenzen zu bereichern, die ihrerseits Sinn tragen. Die radikale Infragestellung des gegenständlichen Bildes, die die Werke der Kubisten formulierten, konnte



Abb. 3 Carlo Mense, *Mutter*, um 1909/10. Öl/Pappe, 50 x 38,5 cm. Rheine, Falkenhof-Museum

Macke daher nicht dauerhaft teilen. So erklärt sich vielleicht auch, daß seine abstrakten Kompositionen nicht so zu fesseln vermögen wie andere Werke. Eine besondere Leistung der Beiträge von Franz und Adolphs sowie des umfangreichen, von Ursula Heiderich bearbeiteten Katalogteils liegt in der Klärung des Verhältnisses von schöpferischer Rezeption und eigener künstlerischer Entwicklung. Werkphase für Werkphase kann der Leser nicht nur Spuren der Anverwandlung nachvollziehen, sondern auch verfolgen, wie sich Macke Spezifika der einzelnen Kunstströmungen zu eigen machte. Anders als einige Zeitgenossen (auch in seinem engeren Umkreis) begriff er die Übernahme von Stileigentümlichkeiten z. B. des Kubismus oder Futurismus nicht allein als Möglichkeit, einen Avantgardeanspruch zu untermauern, vielmehr befragte er die einzel-

nen Strömungen der Moderne darauf hin, ob sie ihm bei der Klärung eigener künstlerischer Anliegen helfen konnten. Die kubistische Aufsplitterung von Sujet und Bildraum beispielsweise gab ihm Anregungen, um den Blick des Betrachters weiterzuleiten und Spannungsbögen über die gesamte Komposition hinweg zu schaffen.

Heinz Knobelochs Katalogbeitrag (S. 37-47) schließlich relativiert das Klischee, die europäische Moderne könne allein auf eine Reihe stilistischer Innovationen zurückgeführt werden und sei damit als Prozeß darstellbar, der unabhängig von äußeren Einflüssen verlief. Als einen Teil des kulturellen Umfeldes, das für Mackes Entwicklung bestimmend war, sieht Knobeloch die zeitgenössische ganzheitliche Bewußtseinspsychologie an. Die Neuerungen in Psychologie und Philosophie konnten Macke durch den Psychologen Hans Carsten sowie durch Wilhelm Worringer vermittelt werden – Mackes Lektüre von Worringers *Abstraktion und Einfühlung* ist durch Quellen belegt. Mackes Loslösung der Bildordnung von gegenständlichen Bezügen vergleicht Knobeloch mit der von der Gestaltpsychologie entwickelten Vorstellung vom »optischen Feld«. Gemäß dieser Theorie nehme der Betrachter einzelne Gegenstände nicht mehr als positiv umrissene Einzelformen wahr, sondern als Teile eines Kräftegefüges, die sich im Kontext gegen andere Bestandteile behaupten müßten. Worringers idealtypischer Unterscheidung zwischen einer von Weltvertrauen getragenen Einfühlung und kritischer Abstraktion aber widerstrebe Mackes Werk, das Momente der Bejahung wie der Distanzierung kenne. Auch wenn Knobelochs Überlegungen zu einer klareren Standortbestimmung von Macke beitragen, bleiben die Parallelen zwischen Bewußtseinspsychologie und Kunst unbestimmt. Knobeloch selbst schließt daher mit dem Fazit, »daß man Mackes Bildauffassung noch einmal präziser fassen muß« (S. 46).

Die Entwicklung, die Mackes Rezeption fremder Kunst nimmt, gleicht naturgemäß keinem



Abb. 4 August Macke, *Flucht nach Ägypten (nach Dürer)*, 1910. Öl/Leinwand, 68 x 53 cm. Privatbesitz (Kat. 33)

»Gänsemarsch der Stile«, weist Brüche und Überschneidungen auf. Kubistische Stilelemente z. B. dürften nicht nur über Werke Picassos und Braques, sondern auch über Gemälde Delaunays oder der Futuristen vermittelt worden sein. Außerdem wird neben dem Austausch mit Marc oder Delaunay auch die z. T. enge Bekanntschaft mit anderen rheinischen Expressionisten Mackes Beschäftigung mit der europäischen Avantgardekunst beeinflusst haben. Leider fehlen jedoch Hinweise auf Maler wie Franz S. Henseler, Paul A. Seehaus, Carlo Mense oder Helmuth Macke im Katalog, in dem auch die in diesem Zusammenhang wichtige Dissertation von Martina Ewers-Schultz unerwähnt bleibt (*Die französischen Grundlagen des ‚Rheinischen Expressionismus‘ 1905 bis 1914. Stellenwert und Bedeutung der französischen Kunst in Deutschland und ihre Rezeption in den Werken der Bonner Ausstellungsgemeinschaft von*

1913 [Bonner Studien zur Kunstgeschichte 12], Münster 1996). Aufgrund der nicht immer geradlinigen Vermittlungswege läßt sich Mackes Auseinandersetzung mit anderen Werken nur dann chronologisch strukturieren, wenn man danach fragt, wann er zum ersten Mal Beispielen einer bestimmten Stilrichtung begegnete. In diesem Sinne ist die Reihenfolge der Abschnitte im Katalog zu verstehen. Eine andere Möglichkeit der Ordnung hätte eine Systematisierung der verschiedenen Rezeptionsformen geboten. Ältere Kunstwerke waren für Macke vor allem motivische Vorbilder, während zeitgenössische Kunst besonders seinen Stil prägte. Einen Sonderfall von Rezeption bildet das Verhältnis zwischen Macke und Marc, das von einem zeitweise intensiven Austausch geprägt ist. Zu fragen wäre anhand des

in der Ausstellung ausgebreiteten Materials auch, ob Mackes Werk Fälle einer programmatischen Rezeption aufweist, Bilder also, die bewußt und für den Betrachter erkennbar frühere Vorbilder aufgreifen, und deren Sinn sich erst über das ‚Zitat‘ erschließt. Das Ölgemälde nach Dürers Holzschnitt *Flucht nach Ägypten* (Kat. 33; Abb. 4) darf vielleicht in diesem Sinne verstanden werden.

Der Ausstellung und dem Katalog kommt das Verdienst zu, Macke in den Kontext der europäischen Moderne zu stellen und sein eigenes Anliegen, seine Leistungen und den Kern seiner Kunst zu beschreiben. Unser Bild von ihm hat dabei keine grundlegenden Veränderungen erfahren, es ist aber erheblich klarer geworden.

Johannes Grave

Skulptur im Dritten Reich

Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich / Untergang einer Tradition. Figurative Bildhauerei und das Dritte Reich

Ausstellung: Leeds, Henry Moore Institute, 26. Mai – 26. August 2001; Berlin, Georg-Kolbe-Museum, 7. Oktober 2001 – 6. Januar 2002; Bremen, Gerhard Marcks-Haus, 20. Januar bis 21. April 2002. Katalog: Auswahl und Einführung von Penelope Curtis, Beiträge: Ursel Berger, Josephine Gabler, Arie Hartog, Angela Lammert. 132 S., zahlr. farb- und sw Abb. ISBN 1-900081-97-0

Vor mehr als zehn Jahren wurde in der kunstinteressierten Öffentlichkeit ein vehementer Streit darüber geführt, wie ein verantwortungsbewußter und kritischer Umgang mit Kunstwerken aus der Zeit des Nationalsozialismus aussehen könnte (Abb. 1). Unmittelbarer Anlaß war damals der Wunsch des Sammlerehepaars Peter und Irene Ludwig, Arbeiten Arno Brekers im Museum zu zeigen und damit einen Künstler zur Diskussion zu stellen, der dem Nachkriegsverdikt der politischen und ideologischen Kompromittierung zum Opfer gefallen war. Am 1. September 1986 publizierte das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* ein Interview mit dem Aachener Kunstsamm-

ler, der sich zusammen mit seiner Frau gerade von Breker hatte porträtieren lassen, in dem Ludwig für die Präsentation von Werken der NS-Zeit in deutschen Museen plädierte. Er löste damit parallel zum Historikerstreit und im allgemeinen Klima einer konservativ gewendeten Regierungspolitik unter Helmut Kohl einen Skandal aus. In die heftige Debatte schalteten sich Kunsthistoriker, Künstler und Historiker ein. Obwohl vieles an dem damaligen Streit heute nur noch aus dem Zeitkontext heraus verständlich scheint, besteht das Problem grundsätzlich fort, wie erneute, freilich unter anderen Vorzeichen vorgenommene Forderungen nach Musealisierung von NS-