

Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung

Köln, Museum Ludwig, 1.6.-25.8.1996

Von der »Brücke« zum »Blauen Reiter«. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914

Dortmund, Museum am Ostwall, 15.9.-15.12.1996

»Brücke« und »Blauer Reiter«

Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1.12.1996-16.2.1997

»Eine Expressionismusausstellung ist immer ein sicherer Publikumserfolg.« Das bekannte freimütig der inzwischen verstorbene Leiter der Bielefelder Kunsthalle, Ulrich Weisner, im Vorwort zum Katalog der 1992/93 in seinem Haus realisierten Schau *O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus*. Weisner betonte zugleich, daß es nicht damit getan sein könne, ohne Mut zum Risiko die immergleichen Klischeevorstellungen zu bedienen. Vielmehr sei der Expressionismus noch keineswegs in allen Facetten erforscht und insofern auch für das Museum unter immer neuen Gesichtspunkten zu entdecken: eine Mahnung, die gerade in Zeiten, da knappe Etats und leere öffentliche Kassen zu möglichst spektakulären und einträglichen »events« verführen, nachdrücklich unterstrichen werden sollte.

Drei Museen der Rhein-Ruhr-Region haben in der zweiten Jahreshälfte 1996 mit großen Ausstellungen auf die »sichere Karte« Expressionismus gesetzt: das Museum Ludwig in Köln, das Museum am Ostwall in Dortmund und das Von der Heydt-Museum in Wuppertal. Alle drei Häuser sind mit dem Gegenstand durch die eigene Sammlungsgeschichte eng verbunden. In Wuppertal gehören die Expressionisten zum Kern der um die Jahrhundertwende von der Familie von der Heydt begründeten Kollektion und sind, wie Sabine Fehle- mann im neuen Katalog schreibt, geradezu »Mitstreiter« der wechselhaften Museumsge- schichte. Im Dortmunder Museum am Ost- wall bildet der Expressionismus seit der

Akquisition der Sammlung Gröppel durch die damalige Direktorin Leonie Reygers im Jahr 1957 einen wichtigen Interessenschwerpunkt. Und in Köln wurden die mit der Haubrich- Schenkung von 1946 in städtischen Besitz übergebenen Werke expressionistischer Künstler nicht nur zum Grundstock des städ- tischen Besitzes an moderner Kunst, sondern auch zum Symbol der Bemühungen um die Regeneration der durch die Säuberungsaktio- nen des Nationalsozialismus und durch den Krieg schwer geschädigten Museumsland- schaft.

Sowohl das Kölner als auch das Dortmunder Museum verstehen ihre Projekte als innova- tive Beiträge zur wissenschaftlichen Aufarbei- tung des Expressionismus. Marc Scheps, der Direktor des Museum Ludwig, hebt insbeson- dere auf »weniger bekannte Aspekte« ab, »die mit Köln verbunden sind«, während Ingo Bartsch die Dortmunder Ausstellung als Ver- such versteht, »ein neueres und schärfer gefaß- tes Bild von der sich revolutionär gebärdenden Bewegung des 'Expressionismus'« zu zeich- nen. Vorsichtiger formuliert man den eigenen Anspruch dagegen im Von der Heydt- Museum: Sabine Fehle- mann zufolge geht es zunächst und vor allem darum, die eigene umfangreiche Sammlung expressionistischer Graphik wissenschaftlich zu dokumentieren; dem »umfassenden Kompendium« der Arbei- ten auf Papier aus dem Kreis von »Brücke« und »Blauem Reiter« sollen denn auch weitere Bestandskataloge folgen. Die drei Ausstellun-

gen und die sie begleitenden Publikationen sind im folgenden an ihrem eigenen Anspruch zu messen.

Der Auftakt der Kölner Schau *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung* war durchaus vielversprechend. Einer einleitenden Würdigung des Stifters Josef Haubrich schloß sich die umfangreiche Abteilung der »Brücke«-Kunst an. Zwar kann man darüber streiten, ob die im ersten großen Raum verwendete rote Wandfarbe der koloristischen Entfaltung der Bilder bisweilen nicht doch mehr geschadet als genützt habe, doch insgesamt bestach die Inszenierung durch einige glückliche Einfälle. Hervorzuheben ist etwa die Kontrastierung von Arbeiten zum Thema Großstadt und Industrie mit Bildern von Badenden und urtümlichen Landschaften oder die Gegenüberstellung von afrikanischen Holzskulpturen mit Plastiken bzw. Gemälden Kirchners, Schmidt-Rottluffs und Heckels, die sich auf Stammeskunst beziehen oder von der Suggestion des Exotischen leben. Dieses Arrangement erschloß dem Publikum ganz unmittelbar sowohl wichtige formale Quellen als auch zentrale weltanschauliche Bezugspunkte der »Brücke«.

Leider wurde dieses Niveau nicht gehalten; vielmehr zerfaserte das Konzept mehr und mehr, je tiefer man in die Ausstellung eindrang. So wurde der »Blaue Reiter« als der Gegenpol zur »Brücke« in der Kunstszene vor 1914 ganz und gar unzulänglich präsentiert. Das gilt insbesondere für seine beiden geistigen Väter Kandinsky und Marc: während letzterer mit einer unrepräsentativen Auswahl von Tierbildern und kleinformatigen Plastiken, mit einigen Holzschnitten sowie mit Faksimiles nach dem »Skizzenbuch aus dem Felde« geradezu abgehakt wurde, fand man ersteren (zusammen mit Jawlensky und Münter) unmotiviert in die Nachbarschaft von Lehmbrucks Plastiken und Modersohn-Beckers Selbst- und Kinderbildnissen versetzt. Selbst Kandinsky, der sich dem Motto »Gegensätze und Widersprüche — das ist unsere Harmo-

nie« verschrieben hatte, wären das einige Widersprüche zuviel gewesen. Nach einer zwar recht kompakt, aber teils unschön im Durchgang zwischen unterschiedlichen Bereichen der Wechselausstellung gehängten Sektion zum sog. »Rheinischen Expressionismus« betrat der Besucher im Obergeschoß den sicherlich problematischsten, weil disparate Positionen versammelnden Teil der Ausstellung. Neben einer ermüdend ausführlichen Dokumentation von Kirchners Davoser Schaffen und seiner Wirkung auf eine Gruppe junger Schweizer Künstler (Müller, Scherer, Camenisch) traf man hier u. a. auf Arbeiten Max Beckmanns aus den Jahren 1917 bis 1940, auf Plastiken von Barlach, Belling, Freundlich, Mataré, Sintenis und Wauer sowie auf Bilder von Lyonel Feininger, Käthe Kollwitz und Carl Hofer. Der Versuch, einen Teil der Exponate unter dem Schlagwort des expressionistischen Menschenbilds zusammenzufassen, unterstrich nur die Fragwürdigkeit des Arrangements. Kritisch anzumerken ist ferner, daß die Ausstellungsregie kaum Bezug auf die immerhin im Untertitel der Schau angesprochene »Verfemung« der expressionistischen Kunst im Nationalsozialismus nahm. Zwei Texttafeln und der Hinweis auf die Aufnahme eines Werkes in die Schandausstellung *Entartete Kunst* auf dem jeweiligen Titeltärtchen mußten dem Besucher genügen; alles weitere hatte er dem Katalog zu entnehmen (Agnes von der Borch, »Die nationalsozialistischen Aktionen 'Entartete Kunst' in Köln und anderen Orten Deutschlands«, S. 292-301).

In diesem Katalog, angelegt als ein gewichtiges Handbuch zur Kunst des Expressionismus in allen seinen Facetten (einschließlich des Films), zeigen sich die konzeptionellen Schwächen des Projekts. Im einführenden Essay des Kurators der Ausstellung, Gerhard Kolberg (»Vom Aufbruch bis zur Verfemung«, S. 23-37), werden die Expressionismus-Theorien Paul Fechtens, Hermann Bahrs oder Herwarth Waldens aus dem zweiten Jahrzehnt

unseres Jahrhunderts nicht etwa als zeitgenössische Dokumente hinterfragt, sondern vielfach unkritisch übernommen. Expressionismus wird in ihrer Nachfolge verstanden als eine in allen Zeiten und Völkern – insbesondere aber beim »nordischen« Menschen – anzutreffende Konstante des Kunstschaffens. Damit wird der Begriff nicht nur bis zur Beliebigkeit gedehnt und letztlich zur leeren Worthülle, sondern zugleich auch mit einem nationalen Argument aufgeladen. Um die Jahrhundertwende habe, so Kolberg, in Deutschland der »Wille zum Expressionismus sozusagen in der Luft« gelegen und sogar weitab von den Kunstmetropolen Berlin oder München lebende Einzelgänger erfaßt, beispielsweise Paula Modersohn-Becker. In seinem zweiten Katalogbeitrag, der sich mit der Skulptur des Expressionismus beschäftigt (»Was ist des Menschen Bild«, S. 200-219), tritt Kolbergs Tendenz zur Generalisierung noch deutlicher hervor, wenn er den Bruch mit künstlerischen Konventionen zum wichtigsten Anliegen der expressionistischen »Bewegung« erklärt und folgert: »Eigentlich wäre die gesamte avantgardistische Kunst der ersten zwei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts grundsätzlich als expressionistisch zu bezeichnen.« Vor der Folie solcher Äußerungen wird verständlich, weshalb die Auswahl und die Anordnung der Exponate vielfach beliebig und deshalb irritierend wirken. Es fehlten offenbar Kriterien, die das Material von vornherein zu sieben und zu gliedern geholfen hätten.

Die von Marc Scheps im Vorwort angedeuteten Kölner Aspekte des Expressionismus werden v. a. in Katalogartikeln zur Sammlungsgeschichte aufgegriffen. Zu nennen sind neben dem bereits erwähnten Beitrag zur Durchführung der Aktion »Entartete Kunst« in Köln zunächst zwei Texte über Josef Haubrich (eine »Hommage« des vor kurzem verstorbenen Peter Ludwig, S. 11-13, und ein Aufsatz Otto Danns zum Wirken und zum Umfeld des bedeutenden Sammlers, S. 14-22). Auch Klaus Gallwitz arbeitet ein Stück Museumsgeschichte auf, wenn er sich mit den heute größtenteils im Besitz des Museum Ludwig befindlichen Beckmann-Bildern aus der Sammlung Lilly von Schnitzler-Malincrodt befaßt. Alfred M. Fischer (S. 263-275) würdigt die Kölner »Sonderbund«-Ausstellung von 1912

als erste umfassende Präsentation des Expressionismus überhaupt und stellt damit die aktuelle Schau in eine ebenso ehr- wie fragwürdige Tradition, denn damals wurde bekanntlich in Bausch und Bogen alles, was über die Gestaltungsweisen von Naturalismus und Impressionismus hinausging – von Cézanne bis zum »Blauen Reiter« –, als *eine* expressionistische Bewegung etikettiert. Kölnisches im weitesten Sinne behandelt schließlich noch der Beitrag von Peter Dering über die Aktivitäten August Mackes und der »Rheinischen Expressionisten« (S. 119-128); er ist nicht zuletzt erwähnenswert wegen eines kurzen Vergleichs zwischen den Künstlern des Macke-Kreises, der »Brücke« und des »Blauen Reiters«, der Gleichklang und Widerspruch zwischen den Gruppen präzise herauspräpariert.

Aus dem Gedanken eines derartigen Vergleichs hat Tayfun Belgin, Kustos des Museums am Ostwall, das Konzept seiner Ausstellung *Von der 'Brücke' zum 'Blauen Reiter'. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914* entwickelt. Dieses Konzept sieht gemäß Belgins Erläuterungen im Katalog (S. 9) vor, »Jahrgang für Jahrgang Werke von sechs Künstlern der 'Brücke' sowie fünf Künstlern des 'Blauen Reiters' und deren engstem Umfeld einer anschaulichen Betrachtung zu unterziehen, um Gemeinsamkeiten aber auch fundamentale Unterschiede beider Gruppierungen offenzulegen«. Damit war, im Gegensatz zur ausufernden Breite der Kölner Präsentation, von vornherein ein enger Rahmen abgesteckt. Es ging um zehn als Einheit aufzufassende Jahre deutscher Kunstgeschichte zwischen der Gründung der »Brücke« und dem Beginn des Ersten Weltkriegs, exemplifiziert an den Entwicklungslinien im Werk von elf Künstlern aus zwei zwar untereinander sich austauschenden, aber doch deutlich voneinander abzugrenzenden Künstlergemeinschaften. Übrigens scheint der (natürlich seiner Publikumswirksamkeit wegen gewählte) Titel *Von der 'Brücke' zum 'Blauen Reiter'* durchaus ungeeignet zu sein, das Konzept der Präsentation anzudeuten. Er suggeriert einen historischen Zusammenhang zwischen der Gründung der »Brücke« und der Edition des »Blauen Reiters« sechs bzw. sieben Jahre später; die Konstruktion eines solchen Zusam-

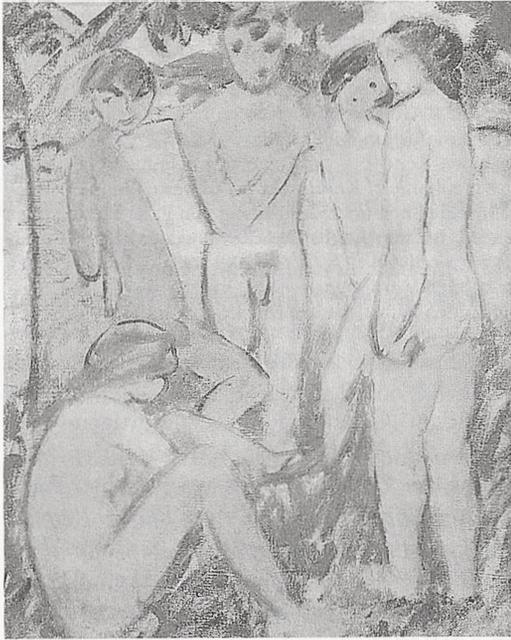


Abb. 1 Otto Mueller, *Fünf Akte am Wasser*, 1910/11. Gelsenkirchen, Museum (Museum)

menhangs widersprüche aber nicht nur den Tatsachen, sondern sie war auch gar nicht intendiert.

Um ein Projekt dieses Umfangs realisieren zu können, mußte das Museum am Ostwall die eigene Sammlung ins Depot verbannen oder als Leihgaben auf Reisen schicken, ausgenommen selbstverständlich den Bestand an Bildern der »Brücke« und des »Blauen Reiters« aus dem betreffenden Zeitraum. So entstand auf zwei Etagen, beginnend im Herzen des Hauses, im großen Lichthof des Erdgeschosses, und endend im Obergeschoß, ein Parcours von immerhin etwa 160 Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen und Druckgraphiken. Das Prinzip des Bildvergleichs, der Synopse von »Brücke« und »Blauem Reiter«, das der Anordnung zugrunde liegen sollte, konnte dabei nicht immer gewahrt werden. Zum einen, weil die vergleichsweise kleinen Kabinette des Erdgeschosses, in denen Arbeiten der Jahre 1906 und 1907 gezeigt wurden, die

räumliche Trennung der Gruppen erzwingen; zum anderen, weil keineswegs für alle Jahre auch entsprechend qualitativvolle Werke aller Künstler zur Verfügung standen. Gerade in den großzügiger zu bespielenden Räumen der ersten Etage ergab sich jedoch so manche Möglichkeit für erhellende Gegenüberstellungen. So konnte beispielsweise für das Jahr 1911 Kandinskys großformatiger »Akt« Seite an Seite mit Muellers »Fünf Akten am Wasser« gesehen werden, was den Kontrast zwischen der sinnlichen, auf den Körper bezogenen Malerei der »Brücke« und der vergeistigten Naturauffassung des »Blauen Reiters« in der Tat auf den Punkt brachte (Abb. 1, 2). Andererseits zeigte das vis à vis von Mackes »Großem Zoologischen Garten« mit einem Ensemble von »Badenden« der »Brücke« aus dem Jahr 1913, wie eine im Grunde gleichgerichtete, an exotischen Requisiten sich entzündende Sehnsucht nach dem irdischen Paradies unterschiedliche Gestalt gewinnen kann — auf der einen Seite vital und ursprünglich, auf der anderen mondän und sonntäglich.

Freilich, ein Wunsch des Organisators der Ausstellung ließ sich auch bei so gelungenen Arrangements nicht einlösen: der Wunsch, das Publikum werde sich das Phänomen Expressionismus »gleichsam ohne Vorbereitung Raum für Raum visuell erschließen« (S. 9). Belgin muß klargeworden sein, daß die von ihm selbst im Katalog beschworene Konzentration auf das »Phänomen 'Bild'« nicht genügte; deshalb reichte er auf zahlreichen Texttafeln biographische und historische Informationen nach, welche die gezeigten Arbeiten wieder fest in jenen Zusammenhängen verorteten, aus denen sein Konzept sie eigentlich hatte lösen sollen.

Der Katalog vertieft in einer Anzahl von Texten den durch den Aufbau der Ausstellung nahegelegten Gedanken einer klareren Abgrenzung der Positionen von »Brücke« und »Blauem Reiter«. Wie bei Kolbergs Kölner Publikation ist ein wichtiger Prüfstein der Umgang mit dem Begriff »Expressionismus«.

Hatte Kolberg ihn geradezu als Passepartout für alles und jedes benutzt, so versucht Belgin ihn in seinem einleitenden Beitrag »'Expressionistisch' oder 'expressiv'« (S. 10-23) möglichst eng zu fassen. Für ihn bestimmt sich die »Identität des 'deutschen Expressionismus'« eigentlich nur über die Kunst der »Brücke«; ihre Kennzeichen seien die Übereinstimmung von Kunst und Leben unter dem Vorzeichen der Sinnlichkeit und »eine vor Deformationen... nicht haltmachende, bisweilen ins Häßliche sich steigernde, ausdrucksstarke Bildsprache im Medium nordischen (!) Lichtes«. Den »Blauen Reiter« bezeichnet er demgegenüber als »expressiv-geistig« und lehnt es kategorisch ab, »hier vom 'Expressionismus', der auch lebensweltlich bezogen ist«, zu sprechen. Dabei stützt Belgin die überaus heterogene Redaktionsgemeinschaft des Almanachs kurzerhand auf die dominierende Figur Kandinsky zurecht und erhebt dessen singuläre Entscheidung für die Abstraktion zum Paradigma für den Vergleich mit der »Brücke«: Kandinskys »Bildsprache« sei »von Expressivität geprägt, ausdrucksstark, wiewohl diese kraftvolle Sprache nichts gemein hat mit derjenigen eines Kirchner, Heckel oder Schmidt-Rottluff.«

Diese Differenzierung richtet sich vorgeblich gegen populäre Verallgemeinerungen; indes ist zu befürchten, daß sie beim breiten Publikum, das dem griffigen Werbeslogan »Die Expressionismus-Ausstellung '96« ins Museum am Ostwall gefolgt war, noch mehr Verwirrung stiftete. Zudem ist zweifelhaft, was die Unterscheidung zwischen »expressionistischer« und »expressiv-geistiger« Kunst zur wissenschaftlichen Diskussion beitragen soll. Belgin erliegt (ähnlich wie Kolberg) der Versuchung, sich bei seiner Auffassung des Begriffs »Expressionismus« an dessen ursprünglicher Verwendung in der kämpferischen Kunstkritik der Jahrhundertwende zu orientieren und ihn letztlich als Synonym für »Ausdruckskunst« zu nehmen. Vor diesem Fehler warnt nicht zuletzt Ron Manheim in seinem wichtigen Aufsatz zur Entstehung des Begriffs »Expressionismus«, der dankenswerterweise im Dortmunder Katalog erneut abgedruckt ist (S. 94-103). Der Terminus und seine Derivate müßten, schreibt Manheim, so lange eine »Plage« bleiben, wie man sich allzu eng an ihrer ursprünglichen Verwendung orientiere und sie »mit allen Bedeutungsvarianten des Wortes 'Ausdruck'« auflade.



Abb. 2 Wassily Kandinsky, Akt, 1911. Los Angeles, Privatbesitz (Roethel/Benjamin, Kandinsky, Werkverz. d. Ölgemälde, Bd. 1, München 1982, S. 374)

Der ideologiekritische Impetus der neueren Expressionismus-Forschung wird im Katalog zu Belgins Ausstellung nirgends so deutlich wie im umfangreichen Beitrag Armin Zweites (»Allerorten schlägt man sich um unser Allerheiligstes, die Kultur«, S. 24-55). Auch Zweite geht es darum, gegenüber einer generalisierenden Sicht auf die Kunstszene der Jahre 1905 bis 1914 die tiefgehenden Unterschiede zwischen »Brücke« und »Blauem Reiter« zu unterstreichen. Er tut dies allerdings im klaren Bewußtsein der Doppelgesichtigkeit der Avantgarde insgesamt, die Kritik und Erneuerung oftmals mit nostalgischen und regressiven Tendenzen verknüpfte und zudem ebenso

um öffentliche Anerkennung und den möglichst profitablen Verkauf ihrer Arbeiten wie um gesellschaftliche Reformen kämpfte. Auf diese Weise entsteht das vielschichtige »Bild einer in sich verstrickten Moderne, ohne klare und eindeutige Frontbildungen«.

Gegenüber den angestrebten »großen Würfeln« der Häuser in Dortmund und Köln mutete die Ausstellung des Von der Heydt-Museums, 'Brücke' und 'Blauer Reiter', eher bescheiden an. Doch auch hier handelte es sich um ein Projekt von beträchtlichem Format: gezeigt wurden immerhin etwa 240 selten zu sehende Werke aus der eigenen Graphischen Sammlung, ergänzt durch Leihgaben aus Wuppertaler und Hamburger Privatbesitz sowie der Else Lasker-Schüler-Gesellschaft. Die sicherlich nicht unproblematischen räumlichen Gegebenheiten des Museums wurden genutzt, um die beiden im Titel genannten Gruppierungen getrennt zu präsentieren — eingedenk der von Antje BIRTHÄLMER in der »Einführung« (S. 5-6) ihres Kataloges formulierten Einsicht, daß »die beiden Hauptrichtungen des deutschen Expressionismus« zwar »aus verwandten Quellen schöpfen«, »Unterschiede in den geistigen Einstellungen« aber »nicht zu übersehen« sind. Der ehemalige Bürgersaal in der ersten Etage des alten Elberfelder Rathauses beherbergte die Arbeiten der Künstler aus dem Umkreis des »Blauen Reiters«. Einigen Blättern Kandinskys, Marcs, Mackes und Campendonks standen große Konvolute von Zeichnungen bzw. Druckgraphiken Kubins und Lasker-Schülers gegenüber. Diese Sektion wurde im zweiten Geschoß durch ein Kabinett mit Bildern Paul Klees ergänzt. In den Räumen der Wechselausstellung konnte der Besucher schrittweise die graphische Kunst der »Brücke« (einschließlich des zeitweiligen Mitglieds Emil Nolde) erkunden. Einem für die Frühwerke Kirchners, Heckels, Schmidt-Rottluffs und Pechsteins reservierten Raum, der insbesondere durch die Möglichkeit des Vergleichs Streiflichter auf die wesentlichen formalen Bezugspunkte der

»Brücke«-Kunst warf, folgten gleichsam monographische Abteilungen, welche die Entwicklung der einzelnen Künstler teilweise bis in die 40er Jahre nachvollziehbar machten. Besonders hervorzuheben ist dabei das Otto Mueller gewidmete Kabinett, das ein überaus dichtes Ensemble qualitätvoller Holzschnitte, farbiger Lithographien und Kreidezeichnungen enthielt.

Die Hängung überzeugte insgesamt durch die ebenso konzentrierte wie stringente, dabei nie konzeptlastig wirkende Aufbereitung des Materials. Natürlich waren die Künstler des »Blauen Reiters« im Vergleich zu denen der »Brücke« unterrepräsentiert (am schmerzlichsten machte sich das bei Kandinsky bemerkbar, der nur mit einer Lithographie, noch dazu aus der Bauhaus-Zeit, vertreten war). Doch dies resultiert nicht nur aus der spezifischen Struktur der Sammlung des Von der Heydt-Museums, sondern auch aus dem deutlich geringeren Interesse der »Blauen Reiter« an druckgraphischen Experimenten.

Die zur Ausstellung herausgegebene, von Antje BIRTHÄLMER betreute Publikation ist, wie bereits angedeutet, als Bestandskatalog des betreffenden Teils der Graphischen Sammlung gedacht. Sie enthält lesenswerte Kurzcharakteristiken der Künstler sowie zupackend formulierte Kommentare zu den einzelnen Exponaten. Im Anhang findet der Leser zudem tabellarische Biographien und eine für die Geschichte des Museums während des Nationalsozialismus aufschlußreiche Liste der 1937 beschlagnahmten graphischen Arbeiten aus dem Kreis von »Brücke« und »Blauem Reiter«. Sieht man Ausstellung und Katalog zusammen, so zeigt sich die Stärke solider, das Material nicht überanstrengender Grundlagenarbeit. Zwar boten die Ausstellungen in Köln und Dortmund die größeren Schauwerte und waren mit ca. 150.000 bzw. 120.000 Besuchern beachtliche Publikumserfolge, aber etwas von der wissenschaftlichen Behutsamkeit und Akkuratess der Wuppertaler Graphik-Präsentation hätte beiden nicht schlecht angestanden — zumal angesichts des hohen Anspruchs, die Kunst des Expressionismus auf neue Weise vermitteln zu wollen.

Roland Mönig