

zelen Menschen. Im eigenen wie im besiegten Land registrierte er sie gleichermaßen als Opfer.

Zur Ausstellung liegt ein Katalog vor mit Texten von J. Chaldej, E. Volland und H. Krimmer. Zu ihrer Eröffnung im Germanischen Nationalmuseum am Mittwoch, dem 12. Juli 1995, um 19 Uhr laden wir Sie herzlich ein.

Ursula Peters

Expressionismus und Sachlichkeit – Neuaufstellung im Germanischen Nationalmuseum

1964 beschloß der Verwaltungsrat des Germanischen Nationalmuseums auf Vorschlag der Direktion, das Sammlungsprogramm über die damalige Zeitgrenze um 1800 hinaus auf das 19. und 20. Jahrhundert auszudehnen. Bereits im Sommer 1965 konnte die neue Abteilung dank Leihgaben aus dem Besitz der Stadt Nürnberg mit einer Aufstellung der Malerei des 19. Jahrhunderts eröffnet werden. Die im

Verlauf der folgenden Jahre auf das 20. Jahrhundert erweiterte Sammlung wurde bereits Anfang der achtziger Jahre aus Raumnot und schließlich aufgrund der Umbaumaßnahmen im Museum in die Depots verbannt. Seitdem war sie nur in zwischenzeitlichen Ausstellungen einzelner Teilbereiche für die Öffentlichkeit zu sehen, zuletzt 1990/91 in der Ausstellung »1890 – 1933: Aufbruch in die Moderne«.

Ein erster bedeutender Baustein für eine Sammlung des 20. Jahrhunderts wurde im Frühjahr 1967 durch den damaligen Generaldirektor Erich Steingraber erworben, Ernst Ludwig Kirchners »Selbstbildnis als Trinker«. Kirchner hatte es 1914 beim Anbruch des Ersten Weltkrieges gemalt, während unter seinem Atelierfenster »Tag und Nacht die schreienden Militärzüge vorbeifuhren«. In grotesker Verkleidung macht sich der Künstler in dem Gemälde zum Spiegelbild der wirr gewordenen und zu ihrer eigenen Vernichtung aufbrechenden Zeit, von der er sich durch sein resignierendes Tun abwendet. Im Gewand des Harlekins und mit dem Gesicht des Trinkers präsentiert er sich mit einer hilflosen Geste, neben sich das giftgrüne Glas.

Das Bild zählt zu den prägnantesten Werken des Expres-

sionismus, der neben den Leistungen des Bauhauses als bedeutendster Beitrag der deutschen Kunst im Rahmen der internationalen klassischen Moderne gilt. Seine Erwerbung wurde seinerzeit programmatisch verstanden. Mit ihm wurde für das Museum ein Fundament zum Kontakt mit der Kunst des eigenen Jahrhunderts geschaffen und zugleich der Anspruch kunst- und kulturhistorischer Maßstäbe umrissen, dem sich das Germanische Nationalmuseum entsprechend seines spezifischen Sammlungsauftrags bei seiner Beschäftigung mit dem 20. Jahrhundert zu stellen hat.

Kirchner war Gründungsmitglied der Dresdner Künstlergemeinschaft »Die Brücke«. Sie war eines der Hauptzentren der Expressionismus-Bewegung in Deutschland. »Wir rufen alle Jugend zusammen und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt«, schrieb er 1906 in ihrem Manifest. Ihr Name sollte den Wunsch zum Aufbruch zu neuen Ufern ausdrücken: »Alle revolutionären und gärenden Elemente an sich zu ziehen, das besagt der Name Brücke«, bemerkte Schmidt-Rottluff damals in einem Brief an Nolde, in dem er



Ernst Ludwig Kirchner, *Der Trinker*, 1914, Öl auf Leinwand. Erworben 1967

ihn einlad, der Gruppe beizutreten. Ihre Mitglieder wollten die Malerei von blutleeren akademischen Regeln, von allem »Unechten« befreien und sie zum Ausdrucksmittel individuellen Erlebens machen. Die ekstatische Farbsteigerung van Goghs, die farbigen Visionen der Fauves, die hintergründigen Bildwelten Munchs boten ihnen hierbei ein Vorbild.

Die »wilde« Farbigkeit der Brücke-Maler, ihre »primitiven«, auf Illusionismus verzichtenden Formen zeugen ebenso wie ihre Auseinandersetzung mit afrikanischer und ozeanischer Kunst von ihrem Streben nach urwüchsigen, »unverfälschten« Ausdrucksformen. Ihr Ausbruch aus akademischen Traditionen bedeutete für sie zugleich Ausbruch aus gesellschaftlichen Konventionen. Die jungen Maler gaben sich bewußt antibürgerlich und spontan. Sie attackierten das Verkrustete der wilhelminischen Gesellschaft und ihre scheinheilige Moral und wollten durch ihre Besinnung auf das Elementare der überzivilisierten Welt ein neues Ethos geben.

Ein zweites Zentrum der expressionistischen Bewegung formierte sich im Umkreis des 1912 in München von Wassily Kandinsky und Franz Marc herausgegebenen Almanachs »Der Blaue Reiter«. Die Künstler behandelten darin nicht nur zukunftsweisende Strömungen der bildenden Kunst sondern auch der Musik. Sie veröffentlichten Werke der Volkskunst, Kinderzeichnungen, archaische Bildwerke Griechenlands und Ägyptens, Masken aus Afrika und der Südsee, Holzschnitte des Mittelalters – Werke,

durch die sie den schöpferischen Impuls unverstellt gespiegelt sahen. Jenseits der als brüchig empfundenen Kulturfassaden ihrer Zeit galt ihre Suche dem »Geistigen in der Kunst«, jenem übergreifenden Kern des Wahren, der ihnen für die Rekreation von Kunst und Leben gleichermaßen wichtig erschien.

Man kämpfte um die Achtung der Individualität. Im Almanach des »Blauen Reiters« von 1912 bezeichnete Franz Marc den »großen Kampf um die neue Kunst« als einen Kampf von »nicht Organisierten gegen eine alte, organisierte Macht«. Die Expressionisten waren von jenem zukunftsfrohen Grundgefühl beseelt, das damals die europäische Jugend erfaßte: Die Welt von Morgen erträumte sie sich – wie Stefan Zweig in seinen »Erinnerungen eines Europäers« beschrieb – als freiheitliche Welt eines anbrechenden Weltbürgertums.

Der Ausbruch und das Erlebnis des Ersten Weltkriegs bedeutete einen tiefen Einschnitt. Die Expressionisten, von denen sich viele freiwillig zu den Waffen gedrängt hatten und die die bekämpfte alte Ordnung in den wahnwitzigen Materialschlachten untergehen sahen, mußten ihre paradisiischen Ideale begraben. Sofern sie von den Schlachtfeldern zurückkehrten, zogen sie sich auf subjektive Innenwelten zurück oder engagierten sich mit ve-

Tischdecke, um 1930
Entwurf: Ernst Ludwig Kirchner,
Ausführung: Lise Gujer
Weberei in Halbgebelttechnik aus
Wolle und Baumwolle. Erworben
1968

hementem Menschheitspathos für den revolutionären Umsturz und den Aufbau einer neuen republikanischen Ordnung.

Während und nach dem Krieg bildeten sich in verstärkter Anzahl expressionistische Gruppen. Zielen die Manifeste von »Brücke« und »Blauer Reiter« in erster Linie auf den künstlerischen Bruch mit der Vergangenheit ab, so traten die Gruppen jetzt mit einem politischen Anspruch auf. So etwa die »Novembergruppe«, die im Dezember 1918 in Berlin gegründet worden war. Ihr Name bezog sich auf die wenige Wochen zuvor erfolgte Novemberrevolution, die zur Abdankung des deutschen Kaisers geführt hatte. An diese Ereignisse anknüpfend heißt es in ihrem Manifest: »Wir stehen auf dem fruchtbaren Boden der Revolution. Unser

Wahlspruch heißt: FREIHEIT, GLEICHHEIT, BRÜDERLICHKEIT!... Wir betrachten es als unsere vornehmste Pflicht, dem sittlichen Ausbau des jungen freien Deutschland unsere besten Kräfte zu widmen.«

Überall in Deutschland entstanden solche politisch engagierten Gruppen. Ihr Ziel war die »Einheit von Kunst und Volk«, wie Max Pechstein 1919 in der Novembergruppen-Broschüre »Aufruf an alle Künstler!« proklamierte. In ihren Bildern spielte die Verarbeitung des Krieges, der durch das massive Todeserlebnis an den Fronten erlittene Existenzschock eine große Rolle, ebenso die Not, die nach dem Krieg in Deutschland herrschte. Gemeinsam war ihnen das Mitgefühl mit dem Leiden der Masse, das sie häufig mit religiösen Motiven umschrieben. Ihre aufwühlenden Bilder stell-



ten das Obszöne von Krieg und Macht bloß, wollten das soziale Gewissen aufrütteln und zu menschlicher Solidarität bewegen: »Wir haben nichts vergessen, was wir an Kränkung erlebt haben! Wir fliehen entsetzt in die Tiefe unseres Lebens und greifen ertrinkend nach den Urbildern in uns«, schrieb 1920 Gert Wollheim, der Kopf der Gruppe »Junges Rheinland«. Sein Künstlerkollege Otto Pankok bemerkte: »Für uns blieb nur eins: Handeln, auf die Wahrheit losgehen. Und ob das schön ist? – Was soll uns das.«

Indes mußten sie feststellen, daß die Durchsetzung ihrer Kunst nicht mit der Durchsetzung ihrer gesellschaftlichen Ziele gleichzuschalten war. Statt solidarische Schubkraft zu entfachen, stieß das Rückhaltlose ihrer Bildsprache auf Unverständnis, wenn nicht auf Intoleranz: »Aber kein Mensch mag diese expressionistischen Proletarier-Bilder; ... dann schon lieber Kaiser Wilhelm und seinen Ganghofer«, liest man 1922 im »Querschnitt«. Der begeisterte Idealismus der Künstler flachte ab, die Gruppen begannen sich aufzulösen. An die Stelle des in seiner Kraft gebrochenen Expressionismus traten die sachlichen Tendenzen der zwanziger Jahre.

Unter den widerspruchsvollen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen der Weimarer Republik versuchten die Künstler des 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründeten »Bauhauses« einen neuen

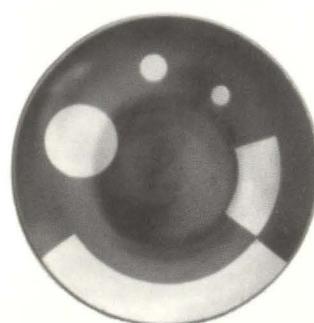
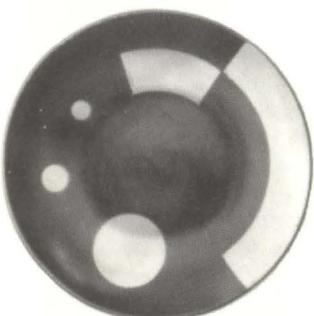
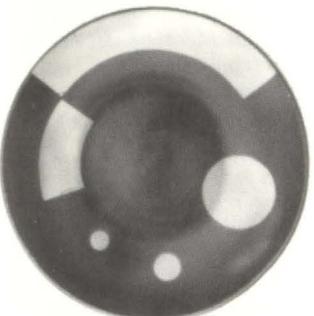
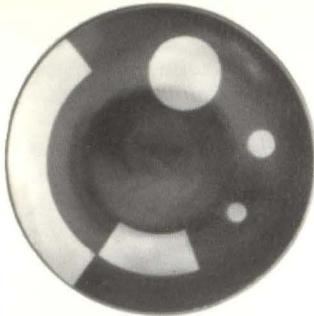
Ansatz zur Gestaltung ihrer Umwelt zu entwickeln. Auf der Grundlage einer sachlichen Analyse der gesellschaftlichen und technischen Gegebenheiten wollten sie die Lebenswelt nach rationalen und funktionalen Prinzipien gestalten. Die

sparsame und klare Form der Möbel von Ludwig Mies van der Rohe und Marcel Breuer, das Gebrauchsgerät von Wilhelm Wagenfeld und anderen spiegeln die Besinnung auf rationale Funktionen und ökonomische Notwendigkeiten, die

eine moderne Massengesellschaft vorgegeben hatte. Marcel Breuer schrieb zu seinen Möbeln, daß sie nichts anderes als »notwendige Apparate des Lebens« sein sollten. Sie sollten das Leben erleichtern, sollten zu einer allgemeinen



Gerd H. Wollheim, Das Gretchen, 1922, Öl auf Leinwand. Erworben 1995 als Leihgabe aus Privatbesitz



Beweglichkeit und Durchlässigkeit beitragen und die zwanghafte Enge ausgehöhlter Repräsentationsformen überwinden.

Ernüchterung bestimmt auch die nachexpressionistische Kunst der zwanziger Jahre. Das gilt für die Maler der »Neuen Sachlichkeit«, die einer sich verselbständigenden Dingwelt bisweilen magische Dimensionen abgewinnen, für die sozialkritisch-realistischen Künstler ebenso wie für die Vertreter des Konstruktivismus: »Der Zirkel und das Lineal vertrieben die Seele und die metaphysischen Spekulationen«, bemerkte Wieland Herzfelde zu ihrem Auftreten. »Sie sehen mit mehr Klarheit in die Zeit (...). Sie wollen Sachlichkeit, wollen für tatsächliche Bedürfnisse arbeiten. Sie fordern wieder den kontrollierbaren Zweck in der künstlerischen Produktion.«

Bei dem internationalen Künstlerkongreß, zu dem 1922 die Gruppe »Junges Rheinland« in Düsseldorf eingeladen hatte, bildete sich eine Fraktion ost- und westeuropäischer Konstruktivisten heraus. Sie forderte eine »Internationale der Kunst«, die in kollektiver künstlerischer Arbeit eine über Länder- und Sprachgrenzen hinweg verständliche und übergreifend wirksame Ästhetik schaffen sollte. Konstruktivisten wie etwa der De Stijl-Künstler Theo van Doesburg oder der aus Weißrussland stammende El Lissitzky standen dem Bauhaus nahe und bestärkten Gro-

El Lissitzky, Teller mit konstruktivistischem Dekor, 1923. Erworben 1994 mit finanziellen Mitteln der Dresdner Bank A. G., Nürnberg

uß in seiner Idee einer Einheit von Kunst und Technik.

Mit einer Sammlung zum Bauhaus wurde Ende der sechziger Jahre, im Anschluß an die Erwerbung von Kirchners »Selbstbildnis als Trinker«, begonnen. Auch konnte die Abteilung durch weitere Ankäufe sowie eine Anzahl privater Leihgaben ausgebaut werden. In den achtziger Jahren gelang dem damaligen Generaldirektor Gerhard Bott der Erwerb einer umfassenden Sammlung von Keramik der Weimarer Zeit – eines Bereichs, der in der Kunstgeschichte bis dahin wenig Beachtung gefunden hatte, und der eindrucksvoll das Bestreben in der damaligen gebrauchskeramischen Produktion dokumentiert, durch konstruktivistisches Dekor auf preiswertem Alltagsgeschirr progressive Formen der Zeit in alle Haushalte zu tragen. Anfang der neunziger Jahre zog die Erwerbung von Hannah Höchs Gemälde »Mensch und Maschine« durch den Fördererkreis eine Reihe von Leihgaben aus dem Nachlaß dieser Künstlerin nach sich, die, vor allem durch ihre Fotomontagen bekannt, den Geist der Dada-Bewegung vertritt.

Für die jetzige Neuaufstellung stellte ein privater Sammler Werke seiner für die deutsche Kunst um 1920 auch unter kulturgeschichtlichem Aspekt bedeutenden Sammlung zur Verfügung. So ist ein

Ludwig Mies van der Rohe Entwurf für die Weißenhofsiedlung, Stuttgart, 1926/27 vernickeltes Stahlrohr, lakiertes Rohrgeflecht. Erworben 1982 als Leihgabe aus Privatbesitz

Raum der Ausstellung Herwarth Walden und seiner 1912 in Berlin eröffneten Galerie »Der Sturm« gewidmet. Walden war einer der weitsichtigsten Galeristen seiner Zeit. Den internationalen Aspekt der Avantgarde wollte er schon vor dem Weltkrieg zu einem grundsätzlichen künstlerischen Programm erheben. Ein anderer Raum erinnert an den »Sturm«-Künstler William Wauer, dessen expressionistisches bildhauerisches Werk unter anderem in zahlreichen Gipsmodellen hier nahezu vollständig vertreten ist.

Die Präsentation »Expressionismus und Sachlichkeit« ist in einem Teil der Räume im Obergeschoß des Ostbaus des Germanischen Nationalmuseums zu sehen. Der andere Teil dieser Räume soll in naher Zukunft renoviert werden und dann die Kunst nach 1945 beherbergen.

Ursula Peters

