

VON DER HEYDT
MUSEUM

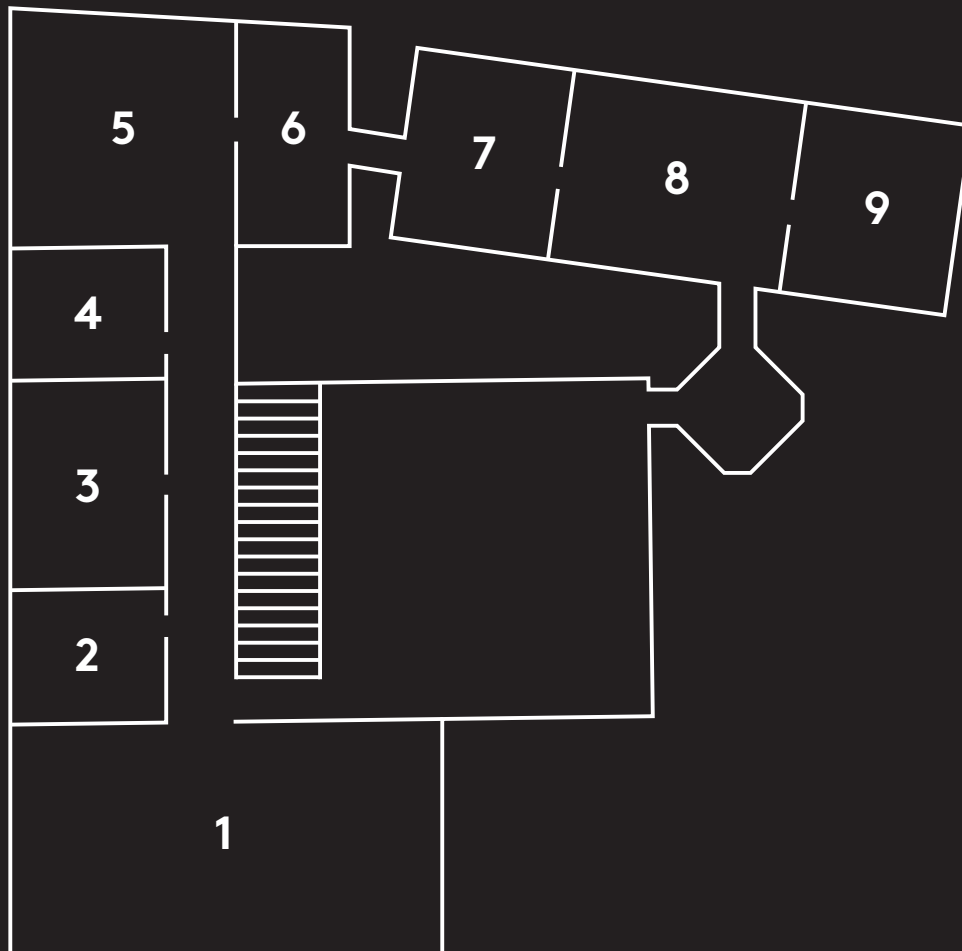
[Deutsch]



BRÜCKE UND BLAUER REITER

21.11.21 – 27.2.22

Übersicht



- 1 »Brücke« und »Blauer Reiter« – Gleichklang und Kontrapunkt
- 2 »Der Blaue Reiter«: Arbeiten auf Papier / Adolf Erbslöh als Vermittler
- 3 »Brücke«: Arbeiten auf Papier
- 4 Paul Klee und Alfred Kubin
- 5 Die »Brücke« in Dresden 1905–1911
- 6 Vorbilder und Wahlverwandte
- 7 Münter und Kandinsky, Werefkin und Jawlensky in Murnau
- 8 »Der Blaue Reiter« zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion: Marc, Kandinsky und Macke
- 9 Die »Brücke« in Berlin 1911–1914

Einleitung

Sie kannten einander und besuchten sich gegenseitig. Sie schätzten sich und waren bisweilen sogar befreundet, aber manchmal begegneten sie einander auch kritisch oder misstrauisch. Sie stellten miteinander aus, waren in denselben Verbänden, hatten dieselben Galeristen, Sammlerinnen und Sammler. Zugleich waren sie Konkurrenten. Die Künstler*innen der »Brücke« und des »Blauen Reiters« gelten als Schlüsselfiguren der Klassischen Moderne in Deutschland. Ihre Werke sind aktuell bis auf den heutigen Tag: aufgrund ihrer Direktheit und Frische und aufgrund des Gefühls von Freiheit und Aufbruch, das sie vermitteln.

Die Ausstellung bringt die beiden wichtigsten Formationen der Kunst in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg zum direkten Vergleich zusammen. Anhand ausgewählter Hauptwerke führt sie ein in die künstlerischen Intentionen von »Brücke« und »Blauem Reiter«. Die Kunstgeschichte fasst beide unter demselben Begriff zusammen: »Expressionismus« – ein Wort, mit dem sich gemeinhin v. a. Autonomie der Form und Intensität des Ausdrucks verbinden. Die historische Wirklichkeit aber war komplexer. Die Kunst der »Brücke« und die des »Blauen Reiters« mögen sich auf den ersten Blick ähneln, und zweifellos sind sie historisch eng miteinander verbunden, durch gemeinsame Vorbilder und gemeinsame Netzwerke. Aber die Unterschiede, wenn nicht Gegensätze zwischen ihren künstlerischen Haltungen sind wesentlich. Sie lassen die inneren Spannungen der Epoche spürbar werden. Auch dies ist Gegenstand und Thema der Ausstellung.

Die Position der »Brücke« wird in der Ausstellung in erster Linie repräsentiert durch Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Otto Mueller und Emil Nolde, die des »Blauen Reiters« erschließt sich v. a. anhand von Werken Wassily Kandinskys, Gabriele Münters, Franz Marcs, August Mackes, Alexej von Jawlenskys, Marianne von Werefkins und Paul Klees. Im Mittelpunkt steht die revolutionäre Kernzeit des Expressionismus von 1905 bis 1914, also von der Gründung der »Brücke« 1905 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1914, der nicht nur dem »Blauen Reiter« ein Ende setzte, sondern auch insgesamt eine Zäsur, wenn nicht eine Epochenschwelle markiert. Dort, wo es darum geht, Kontinuitäten aufzuzeigen, sind auch Werke aus späteren Werkphasen einzelner Künstler*innen einbezogen worden.

Das Projekt geht hervor aus der Partnerschaft des Von der Heydt-Museums mit dem Buchheim Museum in Bernried und den Kunstsammlungen Chemnitz. Gemeinsam verfolgen die drei Museen einen nachhaltigen kuratorischen Ansatz: In einem intensiven Diskussionsprozess haben sie aus ihren umfangreichen Sammlungen zur expressionistischen Malerei ein Konvolut von Hauptwerken ausgewählt, das an allen drei Stationen der Ausstellung gezeigt wird. Durch das Zusammenfüh-

ren und Überkreuzen der Bestände wird nicht nur deren Stärke unterstrichen – also das, was ein Museum als Institution im eigentlichen Sinne auszeichnet. Es wird darüber hinaus erkennbar, welche identitätsbildende Rolle der Expressionismus in den drei Häusern spielt und wie diese Rolle mit ihrer Entstehung und Entwicklung verbunden ist. Ergänzt werden die ausgewählten Arbeiten aus den Sammlungen in Bernried, Chemnitz und Wuppertal durch hochrangige Leihgaben. Sie stammen aus öffentlichen und privaten Sammlungen im In- und Ausland.

»Brücke« vs. »Blauer Reiter«

Die »Brücke« wurde 1905 in Dresden von den vier Kommilitonen Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl gegründet, die an der dortigen Technischen Hochschule Architektur studierten. Es handelt sich um eine Arbeits- und Interessengemeinschaft mit dem klaren Ziel, sich einen Platz in der Kunstwelt zu erobern. Die »Brücke« bestand und trat öffentlich in Erscheinung bis 1913. Bleyl verließ die Gruppe zwar schon 1907, dafür aber trat 1906 Max Pechstein ein, der schnell eine prägende Rolle spielte. Ab 1910 zählte auch Otto Mueller zu den zentralen Akteuren. Emil Nolde, immerhin eine Generation älter, gehörte der »Brücke« nur kurz als Mitglied an, in den Jahren 1906/07. Das sogenannte »Programm« der Gruppe, 1906 von Kirchner in Holz geschnitten, besteht aus nur zwei, wenn auch markigen Sätzen. Es appelliert an eine »neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden«, fordert im Namen der »Jugend« energisch »Arm- und Lebensfreiheit« gegenüber den »wohlangesessenen älteren Kräften« und feiert das »unmittelbare« und »unverfälschte« Schaffen.

Der »Blaue Reiter« bildet in mancher Hinsicht den Gegenpol zur »Brücke«. Der Name verdankt sich einem Buch, dem Almanach »Der Blaue Reiter«, herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc und erschienen im Mai 1912 im Münchner Piper-Verlag. In ihrem Buch wollten Marc und Kandinsky den »geheimen Zusammenhang« des seinerzeit aktuellen künstlerischen Schaffens dokumentieren. Zu diesem Zweck versammelten sie einen heterogenen Kreis von Persönlichkeiten um sich, nicht nur bildende Künstler*innen, sondern auch Kunstkritiker und Komponisten, die ihnen als geistverwandt erschienen. In seinen Abbildungen spiegelt »Der Blaue Reiter« die avantgardistische Kunstproduktion in Europa so gut wie komplett wider. Auch die »Brücke«-Künstler finden Berücksichtigung. In suggestiven Vergleichen werden den Zeitgenoss*innen ausgewählte mittelalterliche und frühneuzeitliche Werke sowie Beispiele der Volkskunst sowie afrikanische, ozeanische und fernöstliche Artefakte gegenübergestellt. Nur zwei Ausstellungen fanden unter dem Titel »Der Blaue Reiter« statt, beide in München und parallel zur Arbeit am Almanach an der Jahreswende 1911/12. Die erste dieser beiden Ausstellungen reiste bis 1914 noch an mehrere Stationen innerhalb und außerhalb Deutschlands.

RAUM 1

»Brücke« und »Blauer Reiter« – Gleichklang und Kontrapunkt

Der erste Saal der Ausstellung ist als Prolog zu verstehen und deutet zugleich ihren Spannungsbogen an. Nach Themen gruppiert, treffen ausgewählte Arbeiten der Protagonist*innen von »Brücke« und »Blauem Reiter« aufeinander. So wird spürbar, wo Gleichklang zwischen ihnen herrscht – und wo die beiden Formationen sich kontrapunktisch zueinander verhalten.

Anhand des Genres Landschaft zeigt sich zum einen, wie »Brücke« und »Blauer Reiter« sich gleichermaßen von impressionistischen Bildkonzepten ab- und einer flächigeren, auf eine intensive Farbigkeit abstellenden Auffassung zuwenden. Im Fall Franz Marcs spricht sich überdies die Rezeption von Kubismus und Futurismus aus und seine Auseinandersetzung mit dem Orphismus eines Robert Delaunay. Zum anderen aber manifestiert sich in den gegensätzlichen Motiven die jeweils unterschiedliche geografische Verortung der Künstler*innen. Der »Blaue Reiter« ist schwerpunktmäßig in Süddeutschland, in München und seinem Umfeld, angesiedelt. Die »Brücke« hingegen ist in nördlichen Landschaften zu Hause: in und um Dresden und Berlin sowie an den Küsten.

Der Vergleich der beiden 1909 bzw. 1910 entstandenen Frauenakte Kirchners und Marcs macht schlaglichtartig deutlich, wie stark beide von der Malerei der französischen »Fauves« (zu Deutsch: Wilde) um Henri Matisse inspiriert sind. Matisse wird erstmals 1909 in Deutschland ausgestellt und hinterlässt sogleich einen tiefen Eindruck bei einer jungen Künstler*innengeneration. Unübersehbar jedoch gewinnen Kirchner und Marc der von ihm vorexerzierten Freiheit der Farbe ganz unterschiedliche Ausdrucksqualitäten ab: vitale, fast aggressive Sinnlichkeit im einen, entspannte Intimität im anderen Fall.

Bemerkenswert sind die Kontraste zwischen »Brücke« und »Blauem Reiter« im Umgang mit der Gattung Porträt. Während Heckel bei der Inszenierung seines Freundes Pechstein auf dessen physische Präsenz setzt, umgibt Münter ihren Lebensgefährten Kandinsky unverkennbar mit einer intellektuellen Aura. Und wenn Kirchner Erna Schilling (die Schwester seiner Partnerin seit den Berliner Jahren, Gerda Schilling) als moderne Großstädterin malt, so geht es Jawlensky mit seinem »Kopf in Blau« um nichts weniger als um eine diesseiti-

ge Realität: Der Blick aus den großen mandelförmigen Augen geht anderswo hin.

»Brücke« wie »Blauer Reiter« suchen nach neuen Formen des Ausdrucks bei nicht-kanonischen Kunstformen, insbesondere bei den Werken außereuropäischer Kulturen, die durch Imperialismus und Kolonialismus in großer Zahl zugänglich werden, und sie erliegen beide der Faszination des Exotischen. Allerdings setzen sie unterschiedliche Akzente.

Kirchners Atelier, wie es im 1910/11 entstandenen Doppelbildnis seiner damaligen Partnerin Doris (»Dodo«) und seines Freundes Erich Heckel gezeigt wird, ist ein utopischer Ort: ein Reservat jenseits der wilhelminischen Realität, angereichert mit exotischen Fantasien. Max Pechstein indes präsentiert uns mit »Der Sohn des Künstlers auf dem Sofa« (1917) eine Erinnerung an den Sehnsuchtsort Südsee: Die Wandmalerei ruft seine Reise zu den Palau-Inseln auf, die er kurz vor dem Ersten Weltkrieg unternahm – auf den Spuren Paul Gauguins gleichsam.

Der »Blaue Reiter« kennt gleichfalls Exotismen, wie Mackes »Orientalisches Paar« (1910) unterstreicht. Überdies findet er Anregungen insbesondere bei der Volkskunst und im Kunsthandwerk – auch sie als vermeintlich minderwertig außerhalb des akademischen Kanons angesiedelt. Gabriele Münter etwa versammelt auf ihrem Stilleben zwei bayerische Hinterglaspbilder aus ihrer eigenen Sammlung, ein russisches Tongefäß in Form eines Huhns sowie zwei kleinformatige Heiligenfiguren.

RAUM 2

»Der Blaue Reiter«: Arbeiten auf Papier

Die Ausstellung hat ihren Schwerpunkt eindeutig bei den Gemälden. Aber für viele Künstler*innen der »Brücke« und des »Blauen Reiters« spielen auch die grafischen Techniken eine wichtige Rolle bei der Herausbildung ihrer jeweiligen Positionen.

Die Farblinolschnitte Gabriele Münters und Wassily Kandinskys wurden 1903 bzw. 1907 geschaffen, also lange bevor das Projekt »Der Blaue Reiter« sich überhaupt abzeichnete. Künstlerisch zeugen sie von der Auseinandersetzung mit Symbolismus und Jugendstil, biografisch von den Reisen des Paares durch Europa und nach Nordafrika in den Jahren 1904-07.

Die Holzschnitte Franz Marcs hingegen gehören in jene Schaffensphase (1912-14), in denen seine allgemein bekannten Tierbilder entstehen. In der bestechenden Klarheit des Schwarzweiß' führen sie vor, wie Marc sein Projekt der »Anima-

lisierung der Kunst« betreibt: die Ablösung eines anthropozentrischen Bildkonzepts, das seit der Renaissance dominiert, durch eine Sichtweise, in der der Mensch mit seinen Anschauungen zurücktritt und Kreatur und Welt als Einheit erlebbar werden.

Neben Arbeiten auf Papier der eng mit Marc befreundeten Künstler August Macke und Heinrich Campendonk ist ein Blatt Else Lasker-Schülers zu sehen, auf dem sie sich selbst in der Rolle des »Prinzen Jussuf von Theben« darstellt. Die aus Wuppertal-Elberfeld gebürtige, zu dieser Zeit in Berlin lebende Dichterin stand seit 1913 in regem Austausch mit Franz Marc.

Adolf Erbslöh als Vermittler

Wenn die Kunst des Expressionismus in Wuppertal ausgesprochen früh Beachtung fand und auch gesammelt wurde (insbesondere dessen Münchner Vertreter), so ist das Adolf Erbslöh zu verdanken. In Barmen aufgewachsen, studierte Erbslöh in Karlsruhe und München und war 1909 entscheidend an der Gründung der »Neuen Künstlervereinigung München« (NKVM) beteiligt. Ihr gehörten zeitweilig auch Kandinsky, Münter und Marc an sowie Jawlensky und Werefkin. Schon 1910 vermittelte Erbslöh eine Ausstellung der NKVM ins Wupper-Tal. Sie wurde zunächst im Städtischen Museum Elberfeld, dann in der Kunsthalle Barmen gezeigt und erregte viel Aufsehen, rief auch Protest hervor, weil das Publikum mit den innovativen Ansätzen der Künstler*innen haderte.

RAUM 3

»Brücke«: Arbeiten auf Papier

Für die Protagonisten der »Brücke« war die Grafik noch von deutlich größerer Bedeutung als für die Künstler*innen des »Blauen Reiters«.

Im »Viertelstundenakt«, einer zeichnerischen Übung von grundlegendem Charakter insbesondere in der frühen Dresdener Zeit, erarbeiteten Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl sich gemeinsam einen Zugang zum Thema Körper und Nacktheit, der so direkt wie irgend möglich sein sollte. Dabei galt es, in kürzester Zeit ein frei sich bewegendes Modell mit zeichnerischen Mitteln zu erfassen.

Eine Schlüsselrolle für die »Brücke« spielt der Holzschnitt. Mit ihm erprobten und klärten die Künstler ihre formalen Strategien: die Vereinfachung der Form, die Schärfung der Linie, das Zusammenfassen der Motive in großzügigen Blöcken. Der

Widerstand, den das Material bei der Bearbeitung leistet, kam ihnen dabei durchaus entgegen. In den Holzschnitten der »Brücke« ist besonders deutlich auch die Auseinandersetzung mit der außereuropäischen Kunst erkennbar, die die Künstler u. a. in den Völkerkundemuseen in Dresden und Berlin studierten. Der interkulturelle Austausch, der Dialog mit den Zeugnissen afrikanischer, ozeanischer oder asiatischer Kunst war entscheidend für die Festigung ihrer künstlerischen Haltung.

Das kurze, aber energisch formulierte »Programm« der Künstlergruppe führte Kirchner 1906 konsequenterweise ebenfalls im Holzschnitt aus. Dabei greift er bewusst zu einer harten, erratischen Typografie. Fritz Bleyl verwendet demgegenüber bei seinem Ausstellungsplakat aus demselben Jahr, einem Linolschnitt, eine Schrift mit Jugendstil-Charakter, passend zu der schönlinigen Darstellung des weiblichen Aktes.

RAUM 4

Paul Klee und Alfred Kubin

Paul Klee und Alfred Kubin, die in engem Kontakt miteinander standen, maßen beide kontinuierlich den grafischen Techniken, insbesondere dem Zeichnen, hohe Bedeutung bei. Innerhalb des »Blauen Reiters« beziehen sie durchaus eigenwillige künstlerische Positionen und bezeugen insofern dessen Diversität und Heterogenität, die ihn klar von der »Brücke« abheben.

Die versammelten Werke von Paul Klee umspannen den Zeitraum von 1909 bis zum Ende der 1920er Jahre und messen zugleich das Spektrum seiner künstlerischen Interessen und Anliegen aus. Wenn der »Blick aus dem Atelierfenster« im weitesten Sinn einer postimpressionistischen Haltung entspringt, so verarbeitet Klee in Blättern wie »Innenarchitektur« oder »Luftschlösschen« die Anregungen von Kubismus und Futurismus. Rein zeichnerische, von der Linie bestimmte Arbeiten stehen neben Werken, in denen die Farbe den Ton angibt. »Josefs Keuschheit erregt den Unmut der trüben Regionen« steht für den ironischen Zug in Klees Denken und Schaffen, während »Und es ward Licht« mit Pathos die biblische Schöpfungsgeschichte aufruft – wohl kaum zufällig im Jahr 1918, als der Erste Weltkrieg zu Ende geht, der für die Künstler seiner Generation und seines unmittelbaren Umfelds verheerende Folgen hatte.

Alfred Kubin entwarf eine eigene Welt, geprägt von Ängsten und Phantasmen. Sein Ausdrucksmittel war die Federzeich-

nung, und wenn er – wie bei den hier gezeigten Blättern – zur Lithografie griff, so zeichnete er nicht direkt auf den Stein, sondern ließ eine Originalzeichnung fototechnisch umsetzen. Seine Doppelbegabung als Schriftsteller äußert sich in dem Roman »Die andere Seite« (zuerst erschienen 1909): die fiebrig anmutende Vision einer dem Untergang geweihten Stadt.

RAUM 5

Die »Brücke« in Dresden 1905–1911

Die erste Phase der »Brücke« umfasst die Jahre 1905 bis 1911: von der Gründung der Künstlergemeinschaft in Dresden im Juni 1905 bis zur endgültigen Übersiedlung ihrer wichtigsten Protagonisten nach Berlin sechs Jahre später. Der in dieser Zeit vollzogene Weg von einer Malweise, die – was Kolorit und Gestus betrifft – an den Spätimpressionismus angelehnt ist, zu dramatisch gesteigerten Farben und vereinfachten, verfestigten Formen lässt sich insbesondere anhand der Bilder Karl Schmidt-Rottluffs eindrucksvoll nachvollziehen. Während die frühen Arbeiten der Jahre 1906/07 noch eine kleinteilige, kommaartige Pinselführung aufweisen, ist die »Norwegische Landschaft (Skrygedal)« von 1911 von so hart wie großzügig gesetzten Farbblöcken geprägt.

Das große Thema der »Brücke« ist das Figurenbild, v. a. die Darstellung des nackten menschlichen Körpers. Die Gemälde in repräsentativen Formaten von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Otto Mueller illustrieren das. Die »Badenden« waren für die Künstler mehr als nur ein Motiv. Sie waren Ausdruck einer Lebensform und einer Utopie. Unverkennbar motiviert von dem Wunsch nach einem freien, unbeschwerten Leben in der Natur, können sie als Antithese zur wilhelminischen Gesellschaft gelesen werden, die als autoritär und repressiv erlebt wurde. Viele Aktbilder entstanden während Ausflügen an die Moritzburger Seen unweit von Dresden bzw. an die Küsten der Nord- oder Ostsee. Die Künstler und ihre weiblichen Modelle lebten, wie Max Pechstein sich erinnert, »in absoluter Harmonie, arbeiteten und badeten«. Dass zu den Modellen nicht nur die jeweiligen Lebensgefährtinnen, sondern auch minderjährige Mädchen zählten, ist in den letzten Jahren wiederholt kritisch diskutiert worden.

Anhand der Schwierigkeiten, die Kirchners »Vier Badende« aus dem Bestand des Von der Heydt-Museums der kunstgeschichtlichen Forschung bereitete, lässt sich ermessen,

wie intensiv gerade in der Dresdner Zeit der Austausch unter den »Brücke«-Künstlern war. Der »Kollektivstil«, der sich zwischen den Künstlern gebildet hatte, war so ausgeprägt, dass eine Zeitlang unklar war, wem das Bild zuzuschreiben ist. Erst im Ausschussverfahren konnte Kirchner als Urheber ermittelt werden.

RAUM 6

Vorbilder und Wahlverwandte

So groß und überraschend sie gewesen sein mögen: Die Innovationen von »Brücke« und »Blauem Reiter« waren nicht voraussetzungslos, sondern stützten sich auf wegweisende Vorläufer. Beide Künstlerformationen suchten sich zudem gleichsam Wahlverwandte, um ihre Positionen zu stärken und national wie international zu etablieren. Die reichhaltige Sammlung des Von der Heydt-Museums erlaubt es, die wichtigsten dieser Referenzen darzustellen.

Da sind zunächst die »Väter« der Moderne, wie sie gern genannt werden: Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Paul Cézanne. Van Gogh, hier vertreten durch eine Arbeit aus seiner frühen Phase mit noch erdigem Kolorit, gilt als Wegbereiter einer emotional engagierten Malerei. Cézannes Verdienst war es, das Bild der Welt, das sich unter dem kleinteiligen Pinselstrich der Impressionist*innen sozusagen verflüssigt hatte, wieder zu stabilisieren, dabei der Farbe aber weiterhin eine essentielle Rolle zu geben. Und der Südsee-Reisende Gauguin wurde zum Kronzeugen eines visuellen Synkretismus, der sich aus den entlegensten Quellen bedient, um die Vorstellung eines fernen Paradieses aufzurufen.

Zu den prominentesten Wahlverwandten des deutschen Expressionismus gehören die »Fauves«. Die Gemälde von André Derain, Auguste Herbin, Kees van Dongen und Maurice de Vlaminck verkörpern mustergültig die Leistungen dieser Strömung in der französischen Malerei am Beginn des Jahrhunderts, insbesondere ihren mutigen Umgang mit der Farbe.

Tatsächlich wurde ein Künstler aus dem Kreis der »Fauves« Mitglied der »Brücke«: Kees van Dongen trat der Gruppe 1909 bei. Auch den Norweger Edvard Munch umwarb die »Brücke« – allerdings erfolglos. Die Art und Weise, wie er seine Malerei mit Gefühlen auflud und in ihr seine seelische Gestimmtheit spiegelte, entsprach ihrem Denken.

Der Kubismus – Pablo Picasso und Jean Metzinger als Beispiele – war für »Brücke« und »Blauen Reiter« gleichermaßen

ein wichtiger Bezugspunkt. Schließlich setzte er mit bis dahin ungekannter Radikalität auf die Flächigkeit des Bildes und opferte ihr die Illusion von Raum und Körper. Marc fühlte sich von Picasso darin bestätigt, dass es seiner Generation um die »mystisch-innerliche Konstruktion« der Welt gehen müsse. Der italienische Futurismus knüpft formal an den Kubismus an. Umberto Boccions »Simultanvisionen« führen vor, wie er der Beschleunigung huldigt und die Zeit als elementare Dimension des Kunstwerks propagiert.

Wegweisend v. a. für Marc und Macke war Robert Delaunay, dessen Kunst ebenfalls in gewisser Weise auf dem Kubismus aufbaut, aber stark auf die Wirkung der Farbe setzt. Im Kreis der hier vorzustellenden Vorbilder bzw. Wahlverwandten ist er der einzige, der nicht mit einem charakteristischen Werk in der Sammlung des Von der Heydt-Museum vertreten ist.

RAUM 7

Münter und Kandinsky, Werefkin und Jawlensky in Murnau

Während des Sommers 1908 arbeiteten die Künstlerpaare Gabriele Münter / Wassily Kandinsky und Marianne von Werefkin / Alexej von Jawlensky gemeinsam in Murnau, südlich von München am Staffelsee gelegen. Dieser »Malsommer«, wie die Künstler*innen selbst ihn nannten, ist eine entscheidende Etappe auf dem Weg zur Herausbildung der künstlerischen Position, die allgemein mit dem »Blauen Reiter« assoziiert wird.

In Murnau entfaltet sich zwischen ihnen eine ähnliche Gruppendynamik wie bei den Mitgliedern der »Brücke« an den Moritzburger Seen. »Wir alle vier strebten sehr, und jeder einzelne entwickelte sich«, erinnert sich Gabriele Münter. Werefkin, die schon im Jahr zuvor begonnen hatte, die Strahlkraft ihrer Palette zu steigern, und insofern eine gewisse Vorreiterrolle im Umgang mit der Farbe spielte, bleibt ihrer symbolistischen Haltung im Grundsatz treu. Ihr Partner Jawlensky sowie Münter und Kandinsky indes nähern sich in ihrer Malerei sehr deutlich einander an. Die dazu von Jawlensky ausgegebene Devise lautet: »Synthese«. Die gegenständlichen Formen, teils von kräftigen Umrisslinien eingefasst, werden weitgehend vereinfacht, während die Farbe in ihrer Wirkung entschieden gesteigert wird: Das Bild wird nicht räumlich, sondern von der Fläche her gedacht.

RAUM 8

»Der Blaue Reiter« zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion: Marc, Kandinsky und Macke

Für alle vier beteiligten Künstler*innen waren die Erfahrungen des Murnauer »Malsommers« zukunftsweisend. Kandinsky allerdings zog aus ihnen die wohl radikalste Konsequenz. Seit Jahren schon hatte ihn die Frage umgetrieben, wie es gelingen könnte, der Malerei eine ähnliche Autonomie Ausdruck zu geben wie die Musik sie seit je besitzt. Dank der künstlerischen Mittel, die er sich in Murnau erarbeitet hatte, fand er seine Lösung für dieses Problem: Er stärkte das Eigenleben der Farbe derart und löste sie so weitgehend von der gegenstandsbezeichnenden Linie, dass die figürliche Basis seiner Bilder nahezu unkenntlich wurde. Dieser später so genannte »Schritt in die Abstraktion« ist zweifellos Kandinskys zentraler Beitrag zum »Blauen Reiter«. Seine »Improvisation Sintflut« von 1913 illustriert, was das bedeutet: Die wirbelnden, wogenden Farben erwecken unmittelbar den Eindruck von Tumult, Katastrophe und Untergang. Die zugrundeliegenden Motive des biblischen Strafgerichts aber, die der Künstler zuvor in Studien detailliert ausgeführt hatte, sind unter den Bewegungen der Farbe gleichsam verborgen.

Geleitet von dem Wunsch, die Kunst zu »animalisieren«, also: sie von der Fixierung auf den Standpunkt des Menschen zu lösen, trägt auch Franz Marc in seinem Werk den Konflikt zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit aus. Beim »Liegenden Hund im Schnee« von 1911, einer Darstellung seines eigenen Hundes »Russi« als Sinnbild kreatürlicher Gelassenheit, definiert er den Körper des Tieres noch klar abgegrenzt von seiner Umgebung, wenn auch durch die Wirkungen der Farbe mit ihr verbunden. Die »Schafe« (1912) hingegen führen einen spielerischen Konflikt zwischen elegant schwingenden Linien und frei fließender Farbe vor, so dass die Körper der Tiere gleichsam entmaterialisiert werden. Und auf dem Bild »Im Regen« (1912) sind das Menschenpaar und der Hund, der es begleitet, in ein gemeinsames Fluidum eingebettet, aus dem sie kaum mehr zu lösen sind. Die »Kleine Komposition III« (1913) schließlich konfrontiert uns mit einem Tanz runder und eckiger Formen. Organisches trifft auf Geometrisches, ohne dass das eine oder das andere genauer zu benennen wäre.

Franz Marcs enger Freund August Macke stand Kandinskys Vorstößen ins Ungegenständliche eher skeptisch gegen-

über. Auch die damit verbundenen Themen von nicht selten menschheitlicher Tragweite («Sintflut») und seine missionarische Haltung lehnte er ab. »Unfassbare Ideen äußern sich in fassbaren Formen«, war sein Credo – formuliert ausgerechnet in seinem poetischen Beitrag zum Almanach »Der Blaue Reiter«. Zu seinem Leitbild wurde mehr und mehr die Kunst Robert Delaunays. Mackes »Mädchen mit Fischglas« von 1914 (es blieb aufgrund seines frühen Todes als Soldat im Ersten Weltkrieg unvollendet zurück) entfesselt denn auch zwar ein Feuerwerk an malerischen Effekten. Aber es ist doch ganz und gar im Hier und Jetzt angesiedelt.

RAUM 9

Die »Brücke« in Berlin 1911–1914

Im Herbst 1911 zogen Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff von Dresden nach Berlin. Pechstein und Mueller lebten bereits seit einigen Jahren in der Metropole, seinerzeit die am schnellsten wachsende Großstadt Europas. Kirchner und Pechstein eröffneten in Berlin zusammen das »MUIM-Institut« (MUIM = Moderner Unterricht in Malerei), ein letztlich erfolgloser Versuch, zusätzliche Einkünfte zu generieren. Schnell traten die »Brücke«-Künstler in Kontakt mit der lebendigen Kunstszene der Hauptstadt, traten in Austausch mit Schriftstellern, Schauspielern und Regisseuren. Der Zusammenhalt untereinander allerdings lockerte sich, auf der Suche nach neuen Allianzen in der Hauptstadt litt der ehemals so enge Austausch untereinander. Den Anlass für die Auflösung der Künstlergruppe bot schließlich eine von Kirchner verfasste »Chronik« ihrer gemeinsamen Geschichte, über die man sich endgültig zerstritt.

Die – zwischen Faszination und Schrecken oszillierende – Erfahrung der modernen Großstadt und ihrer inneren Dynamik schließt der »Brücke« nicht nur neue Themen auf, sondern führt auch zu einer nochmaligen Veränderung der Bildsprache. Besonders eindringlich belegt das Kirchners um 1914 entstandene »Straßenszene«. Mit nervös vibrierendem Pinselstrich, fiebrigen Farben und scharfkantigen Formen zeigt das Gemälde Prostituierte, die sich auf offener Straße ihren Freiern anbieten. Derartigen gleichsam energetisch aufgeladenen Momentaufnahmen des urbanen Lebens mit seinen morbiden Verlockungen stehen die fortgesetzten Beschwörungen eines verlorenen Paradieses in Landschafts- und Aktdarstellungen gegenüber. Heckel etwa malt während des Sommers 1912 auf

Hiddensee die »Szene am Meer«, ein Bild, das ganz in warme Ockertöne getaucht ist. Karl Schmidt-Rottluffs »Zwei Frauen« (1914) zeigt zwar keine Akte, gehört aber ebenfalls in diesen Zusammenhang. Die beiden Figuren sind eingebettet in saftiges Grün, die kantigen Umrisse ihrer Körper finden ein Echo in den gezackten Umrisse der Pflanzen. Die Köpfe der Frauen sind unverkennbar nach dem Vorbild afrikanischer Masken modelliert, wirken wie aus Holz geschnitzt.

Otto Mueller lässt auf »Adam und Eva« (1913-20) das Stammelternpaar der Bibel auftreten – vor einer Kulisse aus Bäumen, deren Kronen sich zu einem gotischen Gewölbe zusammenschließen scheinen. Das Bild ist unverkennbar motiviert von dem Wunsch, zu einem als unverdorben idealisierten Ursprung zurückzukehren. Aber es erinnert auch daran, wie der Mensch das Paradies verspielte.

Abbildung Titelseite
Ernst Ludwig Kirchner, *Frauen auf der*
Straße (Ausschnitt), um 1914,
Von der Heydt-Museum Wuppertal

Text Roland Mönig

Eine Ausstellung von
Buchheim Museum, Bernried am
Starnberger See, Kunstsammlungen Chemnitz
und Von der Heydt-Museum Wuppertal



KUNST SAMMLUNGEN CHEMNITZ

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog,
gemeinsam herausgegeben vom Buchheim
Museum, Bernried am Starnberger See,
von den Kunstsammlungen Chemnitz und
vom Von der Heydt-Museum Wuppertal.

Gefördert durch



Kunststiftung
NRW



Von der Heydt-Museum

Turmhof 8, 42103 Wuppertal

von-der-heydt-museum@stadt.wuppertal.de

www.von-der-heydt-museum.de

T 0202 563-6231

Öffnungszeiten Di – So:

11–18 Uhr, Do: 11–20 Uhr

Eintrittspreise 12 € | Ermäßigt:

10 € | Familien (zwei Erwachsene mit bis zu vier Kindern bis 17 Jahre): 24 €

Öffentliche Führungen Di:

11.30 Uhr, Do: 18 Uhr, So: 11.30

Uhr (per Zoom), So: 15.30 Uhr

Gruppen Buchung: Tel. 0202

563-6397 (Mo – Do: 9–14 Uhr)

und online Gruppen 60 Min.:

60 € | Alle Preise zuzüglich Eintrittsgelder pro Teilnehmer*in

Weitere Informationen zu Führungen und Veranstaltungen sowie zu den aktuellen Corona-Regeln finden Sie auf unserer Website.

Digitale Angebote zur Ausstellung »Brücke und Blauer Reiter«

Audioguide zu ausgewählten Werken



Digitale Einführung: »Netzwerk der Moderne«



Es entsteht außerdem ein Von der Heydt-Musicguide zur Ausstellung, voraussichtlich verfügbar ab Mitte Dezember.

