

Christian Rümelin

Paul Klee und August Macke im Spiegel zeitgenössischer Sammlungen

Aspekte der Rezeption zweier Künstler des »Blauen Reiters«

Viele Probleme, die sich in der Auseinandersetzung mit dem »Blauen Reiter« stellen – wie die Frage nach der Entstehung dieser Gruppe, nach den Anteilen verschiedener Personen an Erscheinung und Auftritt der Vereinigung, nach der Bedeutung des »Blauen Reiters« für die deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts oder auch nach den Differenzen zwischen den beiden Ausstellungen und dem Almanach –, können inzwischen als geklärt gelten.¹ Und doch ergeben sich einige zusätzliche Schwierigkeiten, wenn zwei Künstler behandelt werden sollen, die eher am Rand dieser Künstlergruppe zu situieren sind und quasi isoliert von diesem Kontext unter dem spezifischen Aspekt der gemeinsamen Rezeption in zeitgenössischen Sammlungen untersucht werden.² Die zentrale Frage ist dabei, ob diese beiden Künstler, die inzwischen als wichtige Vertreter der deutschen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts anerkannt sind, zu Lebzeiten öffentlichkeitswirksam wahrgenommen wurden. Angesichts der umfassenden Erforschung der Reise nach Tunesien, die Klee, Moilliet und Macke 1914 unternahmen³, und angesichts der von Klee vorgenommenen Stilisierung dieser Reise als sein Durchbruch in der Behandlung der Farbe⁴ wäre eine gemeinsame zeitgenössische Rezeption von Werken, die auf dieser Reise oder in ihrem direkten Kontext entstanden, zu erwarten.

Verschiedene Formen der Wahrnehmung sind dabei grundsätzlich denkbar. Die erste und nächstliegende Form ist die gemeinsame Teilnahme an Ausstellungen wie denen des »Blauen Reiters« oder anderen Kollektivausstellungen zur zeitgenössischen deutschen Kunst. Die zweite Form sind die zu diesen Ausstellungen publizierten Rezensionen, die dritte Form besteht aus Veröffentlichungen, in denen beide Künstler genannt werden, auch wenn keine Ausstellung der unmittelbare Anlaß ist.⁵ Doch ist die publizistische Wahrnehmung wiederum nur ein – wenn auch nicht zu vernachlässigender – Teil. Gerade die ökonomisch für die beteiligten Künstler bedeutsamste Form gemeinsamer Wahrnehmung ist der Ankauf von Werken durch private Sammler und öffentliche Institutionen. Der Unterschied in der Wahrnehmung ist dabei fundamental und bereits durch die unterschiedlichen Funktionen von Privat- und Museumssammlung determiniert.⁶

Die methodische Schwierigkeit besteht, wie Publikationen zu privaten und öffentlichen Sammlungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verdeutlichen⁷, darin, daß meist die Sammlungsgeschichten zwar detailliert rekonstruiert, die Sammlungsprinzipien aber nur selten ausführlich in Betracht gezogen wurden. Dies ist zwar angesichts der schlechten Quellenlage zu den meisten Privatsammlungen mehr als nur verständlich, doch ist es von entscheidender Tragweite, wenn die gemeinsame Wahrnehmung zweier Künstler wie Macke und Klee thematisiert werden soll. Da Äußerungen der Sammler meist fehlen, sei es, weil sie nie niedergeschrieben wurden, sei es, weil sie nicht überliefert sind, oder sei es, weil Sammlungsprinzipien in einer stringenter Form nicht entwickelt wurden, können die verschiedenen Sammler und Sammlungen nur schwer direkt miteinander verglichen werden. Selbst bei Institutionen wie den ver-

Für freundschaftliche und kollegiale Anregungen und Unterstützung danke ich Marion Ackermann, Josef Helfenstein, Isabella Jungo, Iris Lauterbach und Eva Wiederkehr Sladeczek.

1 Siehe als letzten Überblick Berlin/Tübingen 1998/99 und die im Ausst.-Kat. Bremen 2000 versammelten Beiträge.

2 Die Rolle von Klee und Macke wurde in der Bremer Ausstellung neu zu fassen versucht. Siehe hierzu Förster 2000, Heiderich 2000 und den Beitrag von Ursula Heiderich zur Biographie von Macke in Bremen 2000, S. 132f. Trotz der Bemühungen um eine Aufwertung der beiden Maler muß ihre Rolle insgesamt und im Vergleich zu der zentralen Position von Franz Marc und Wassily Kandinsky als doch eher marginal bewertet werden.

3 Siehe umfassend: Laxner 1967; Münster/Bonn 1982/83; Gerlach-Laxner 1982/83; Hamm/Leipzig 1997; Werckmeister 1997.

4 Siehe hier die oft zitierte Einschätzung Klees aus seinem Tagebuch, Nr. 926: »Ich lasse jetzt die Arbeit. Es dringt so tief und mild in mich hinein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiß. Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.«

5 Die einzige Übersicht über die Literatur zu Macke bis 1940 findet sich bei Vriesen 1953 bzw. Vriesen 1957 und im Anhang von Münster, Bonn, München 1986/87; eine umfassendere Darstellung der Rezeptionsgeschichte Mackes fehlt bislang und kann auch in vorliegendem Beitrag nur bedingt vorgenommen werden. Zur Rezeption von Klee siehe die grundlegende Untersuchung von Hopfengart 1989. Zur Sammlungstätigkeit deutscher Museen bezüglich Klee siehe den Beitrag von Christine Hopfengart, »Klee an den deutschen »Museen der Gegenwart, 1916–1933« zum Internationalen Klee-Symposium, Bern 1998 (Publikation in Vorbereitung). Ich danke Christine Hopfengart, daß sie mir ihr Manuskript zur Verfügung gestellt hat.

6 Auf diesen Aspekt hat jüngst Kuhrau 1998, S. 40, zu Recht hingewiesen.

7 Siehe beispielsweise die Beiträge in Junge 1992 a. Spezifisch zu Klee sei verwiesen auf Solothurn 1998, Zürich 1998, Frey 2000

sowie den Beitrag von Michael Baumgartner, »Klee und seine frühen Sammler«, beim Internationalen Klee-Symposium, Bern 1998 (Publikation in Vorbereitung). Ich danke Michael Baumgartner, daß er mir sein Manuskript zugänglich machte.

8 Die wichtigste Sammlung, die beide Künstler vereinigte, die von Bernhard Koehler, kann in diesem Zusammenhang nicht bearbeitet werden. Zwar ist nominal bekannt, welche Werke von Klee Koehler erworben hatte, doch sind sie bis auf eine Ausnahme unbekannt. Die Bezüge können deshalb nicht rekonstruiert werden. Zu Koehler siehe Schmidt-Bauer 1988 und Schmidt-Bauer 1998.

9 Zu Arthur Jérôme Eddy siehe Kruty 1987. Ich danke Paul Kruty und Stephanie d'Alessandro für ihre anregenden Hinweise und die Beschaffung unpublizierten Materials zur Sammlung von Eddy.

10 Die Sammlung von Ida Bienert ist mehrfach dokumentiert, siehe hierzu Däubler 1919; Grohmann 1932; Grohmann 1933; Löffler 1971; Löffler 1986 und Junge 1992 b sowie die Archivalien von Ludwig Grote im Germanischen Nationalmuseum, Archiv für Bildende Kunst. Dank gebührt Andreas Grote, der die Erlaubnis erteilte, die Papiere seines Vaters zu konsultieren.

11 Zur Sammlung von Heinrich Kirchhoff siehe Hildebrandt 1918, Wiesbaden 1917 und Witten 1936. Zudem ist die Sammlung in einer unpublizierten Liste im Jawlensky-Archiv, Locarno, dokumentiert. Ich danke Josef Helfenstein für den Hinweis auf diese Liste.

12 Heise 1918.

13 Justi 1918, S. 27. Dort auch das folgende Zitat.

14 Zu Osthaus siehe zuletzt den Beitrag von Christine Hopfengart, »Klee an den deutschen Museen der Gegenwart«, 1916–1933«, beim Internationalen Klee-Symposium, Bern 1998 (Publikation in Vorbereitung); dort sind auch die entsprechenden Kontakte und Verhandlungen nachgewiesen. Siehe darüber hinaus Lepik 1996 und Lahme-Schlenger 1992. Zum Museum Folkwang zudem Vogt 1965.

schiedenen deutschen Museen, die sich auf die zeitgenössische Kunst konzentrierten, sind die Prinzipien meist unklar oder zumindest nicht schriftlich fixiert.

Im folgenden soll exemplarisch anhand einiger Privatsammlungen, und zwar konkret derjenigen von Heinrich Stinnes, Hugo Borst und August Freiherr von der Heydt, der Versuch unternommen werden, die Beziehungen aufzuzeigen, die gerade für diese beiden Maler durch die Sammler konstituiert wurden.⁸ Auffällig ist allerdings, daß in zahlreichen Sammlungen, die sich dezidiert mit der zeitgenössischen deutschen Kunst auseinandersetzten, wie beispielsweise bei Arthur Jérôme Eddy⁹, Ida Bienert¹⁰ oder Heinrich Kirchhoff¹¹, nur Klee vertreten war, nicht hingegen Werke von Macke. Über die Gründe eines Nichtankaufs läßt sich nur spekulieren, was aber konkret untersucht werden kann, ist die Frage nach der Struktur und dem Kontext innerhalb einer Sammlung, soweit sie Werke beider Künstler beinhaltete. Ausgangspunkt ist dabei primär das Sammlerinteresse: deshalb sind auch die Werke im Sammlungskontext zu situieren.

Prinzipien öffentlicher und privater Sammlungen um 1918

Der Direktor der Berliner Nationalgalerie Ludwig Justi faßte, wie auch gleichzeitig Carl Georg Heise für die Sammlung von der Heydt¹², 1918 die unterschiedlichen Funktionen von Privat- und Museumssammlung in seiner programmatischen Schrift über die Stellung der Nationalgalerie zur modernen Kunst zusammen. Justi versucht darin einerseits die Aufgabe der Nationalgalerie als Volksbildungsanstalt auch im Bezug auf die zeitgenössische Kunst zu definieren und andererseits die Funktion einer großen öffentlichen Sammlung von derjenigen einer Privatsammlung abzugrenzen. Museen hatten demnach oberste Institutionen für die Bildung des Volkes zu sein. Dabei soll »die Galerie auch das ringende Leben in der Kunst der Gegenwart vor Augen stellen«¹³. Doch in der Ausübung dieser Funktion gelte es nicht, »Richtungen zu beurteilen, sondern das Beste innerhalb der Richtungen zu erkennen und zu gewinnen«. Und genau an diesem Punkt kamen die Privatsammlungen ins Blickfeld des Interesses. Nach der markanten Beschneidung der Sammlungstätigkeit von Hugo von Tschudi an der Berliner Nationalgalerie mußten Privatsammler Interessen wahrnehmen, die eigentlich im Verständnis zahlreicher progressiver Museumsfachleute in den öffentlichen Bereich gehörten. Die Urteilsfindung, die Justi fordert und die diesem Prozeß der Musealisierung zeitgenössischer Kunst zugrunde liegt, erfolgt meist durch engagierte Privatsammler, die aufgrund der Beschränkung ihrer Mittel und ihrer Interessen oft die Trennung der verschiedenen Richtungen vornehmen und innerhalb der künstlerischen Tendenzen eine Differenzierung herbeiführen. Justi hatte hier wahrscheinlich weniger die erst später in Erscheinung tretenden Sammler der klassischen Moderne wie Ibach, Bienert, Stinnes oder Borst im Auge als vielmehr die Teile des deutschen Großbürgertums, die sich zuerst auf die französische Malerei des 19. Jahrhunderts und hier speziell auf den Impressionismus konzentrierten und sich teilweise später auch für die zeitgenössische Kunst engagierten. Typisches Beispiel ist hier Karl Ernst Osthaus, der, beginnend mit alten Meistern und der damals in Sammlerkreisen populären französischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sich später auch für die Künstler des »Blauen Reiters« und des deutschen Expressionismus interessierte.¹⁴ Nur wenige Sammler versuchten trotzdem Sammlungen zeitgenössischer Kunst aufzubauen und damit in einer eher unkonventionellen Richtung tätig zu werden. Die Familie von der Heydt ist hierfür ein herausragendes Beispiel. August von der Heydt hatte bereits Anfang des

20. Jahrhunderts begonnen, eine qualitätvolle Privatsammlung zeitgenössischer Kunst anzulegen.¹⁵ Sein Sohn Eduard Freiherr von der Heydt sammelte in einer anderen Richtung und versuchte im Rahmen des »Vereins der Freunde der Nationalgalerie« diesem Museum wichtige Unterstützungen und Impulse zu geben.

Ausgehend von seinem Interesse an naturwissenschaftlichen Exponaten und kunsthandwerklichen Gegenständen, die Osthaus ursprünglich sammelte, entwickelte er sein Naturalien- und Kunstgewerbekabinett in Anlehnung an die Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe zu einer umfassenden Bildergalerie weiter, die sich aber nicht auf die in seinen Kreisen übliche Wertschätzung französischer Maler des 19. Jahrhunderts beschränkte.¹⁶ Trotz seiner eher deutschnationalen Einstellung blieb seine künstlerische Haltung profranzösisch ausgerichtet, auch wenn bereits früh Werke deutscher Maler wie Böcklin, Feuerbach, Schuch oder Trübner in seine Sammlung einzogen und er bereits 1912 erste Werke des »Blauen Reiters« erwarb.¹⁷ Die Überführung der Sammlung in das Museum Folkwang, das zuerst in Hagen, später in Essen ansässig war, zeigt das pädagogische Interesse von Osthaus, der durch die individuelle Gestaltung der Sammlung eine Geschmacksbildung initiieren wollte.¹⁸ Die Schwierigkeiten, in die die Sammlung gegen Ende des Ersten Weltkriegs geriet, und die Bemühungen Justis, der preußischen Ministerialverwaltung und der Essener Bürger, die Sammlung als Komplex zu retten¹⁹, zeigen, daß die Ideen, die Justi programmatisch für die Nationalgalerie formuliert hatte, auch im größeren Kontext deutscher Privatsammlungen durchaus vertretbar waren. Nicht zuletzt die Übernahme der Sammlung nach Essen zeigt das Potential, das von Privatsammlungen für die Gestaltung öffentlicher Museen ausgehen konnte. Klee, vor allem aber Macke war in den Sammlungen des Folkwang-Museums nur bedingt vertreten. Beide waren zwar mit wichtigen Werken präsent, doch bildeten sie innerhalb der Gruppe der deutschen zeitgenössischen Malerei keinen eigentlichen Schwerpunkt. Sie blieben Randerscheinungen neben anderen Mitgliedern des »Blauen Reiters«.²⁰

Die Sammlung von Osthaus ist insofern von besonderem Interesse, als sie typischerweise die Praxis eines interessierten und finanziell potenten Sammlers zeigt, der die Werke nicht primär für seine eigenen Bedürfnisse, sondern bereits im Hinblick auf eine zukünftige öffentlichkeitswirksame Funktion erwarb. Hier offenbart sich die Schnittstelle zwischen einer reinen Privatsammlung und einer öffentlichen Sammlung.

Die Sammlung von Hugo Borst

Bei reinen Privatsammlungen, d. h. bei Sammlungen, die nicht a priori auf die Integration in eine öffentliche Sammlung abzielten, ist die Funktion wesentlich einfacher zu erkennen und sind die Vorlieben deutlicher zu fassen als in der Mischform, wie sie bei Osthaus erkennbar wird. Zwei Beispiele, die sowohl Klee wie Macke berücksichtigten, seien herausgegriffen, die Sammlungen von Heinrich Stinnes und Hugo Borst. Beide Sammler hielten sich eher bedeckt bezüglich ihrer Sammlungsintentionen, doch können aus zeitgenössischen Äußerungen einige Rückschlüsse gewonnen werden, die dazu dienen, die Bestrebungen dieser beiden Sammlungen zu konkretisieren. Generell waren alle Sammler primär bestrebt, ein Ambiente zu schaffen, das durch entsprechende Kunstwerke geprägt war und ihrer eigenen Annehmlichkeit diene. Der hohe Stellenwert, der dabei den Werken im Wohnraum zuteil wurde, wird nicht nur durch zahlreiche Innenraumaufnahmen der entsprechenden Wohnungen deutlich, sondern findet auch in Justis Bemerkungen zur Nationalgalerie einen entsprechenden Nieder-

15 Siehe BIRTHÄLMER 1992; RUHRBERG 1997; MEYER 1998, S. 160–178. Einen Überblick über die Sammlung bietet der Katalog von HEISE 1918, doch ist diese Aufstellung wenigstens für die rheinischen Maler nicht vollständig. Siehe hierzu RUHRBERG 1997, S. 23, Anm. 9.

16 KUHRAU 1998, S. 41.

17 Siehe hier die detaillierten Angaben und Ausführungen bei LEPİK 1996, S. 305f. Siehe auch die Aufstellung von Osthaus im Katalog des Folkwang-Museums 1912, wiederabgedruckt bei VOGT 1965, S. 23.

18 Zu seinen pädagogischen Bestrebungen siehe den Vortrag, den Osthaus 1903 bei der 12. Konferenz der »Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen« hielt. Dieser ist abgedruckt bei VOGT 1965, S. 11f. Diese Bemühungen fanden auch publizistischen Niederschlag über das Engagement für das Folkwang-Museum hinaus, beispielsweise in Publikationen wie Osthaus 1918.

19 Siehe die Ausführungen bei VOGT 1965, S. 34–46.

20 Von August Macke befanden sich in der Sammlung von Osthaus das Ölgemälde »Der Hutladen« und das Aquarell »Kinder mit Ziegen in Berglandschaft«, 1913. 1929 wurde noch für das Folkwang-Museum in Essen erworben: »Leute, die sich begegnen«, 1913. Von Klee waren in der Sammlung von Osthaus: »Gedanken an die Schlacht«, 1914, 140; »Gedanken an den Aufmarsch«, 1914, 141; »Pflanze, tonig gelblila belebt«, 1915, 183; »mit den vier Reitern«, 1915, 192; »Landschaft in Salonik«, 1915, 216; »violett-gelber Schicksalsklang mit den beiden Kugeln«, 1916, 10. Später kamen ins Folkwang-Museum Essen noch hinzu: »Geisterzimmer mit der Hohen Türe (neue Fassung)«, 1925, 102 (A 2); »Die Flora der Heide«, 1925, 142 (E 2); »Horizont, Gipfelpunkt und Atmosphäere«, 1925, 222 (W 2). Daneben waren u. a. vertreten Ernst-Ludwig Kirchner (7 Gemälde, 5 Aquarelle und Zeichnungen); Erich Heckel (6 Gemälde, 12 Aquarelle und Zeichnungen); Franz Marc (1 Gemälde, 1 Tempera und 1 Aquarell); Emil Nolde (4 Gemälde, 17 Aquarelle und Zeichnungen); Christian Rohlf's (16 Gemälde, 23 Aquarelle und Zeichnungen) und Karl Schmidt-Rottluff (2 Gemälde und 11 Aquarelle und Zeichnungen).

21 Justi 1918, S. 40.

22 Typisches Beispiel sind die von Bättschmann so bezeichneten Ausstellungskünstler. Siehe hierzu Bättschmann 1997.

23 Siehe hierzu das Vorwort von Hugo und Martha Borst in Pfeleiderer 1931, S. 5. Dort auch die folgenden Zitate. Siehe darüber hinaus auch Hugo Borst, Wie ich Sammler wurde, in: Borst 1970, S. 135–157, und Waldemar Kurtz, Das Glück des Sammlers. Versuch einer Würdigung, ebd., S. 165–177.

24 Pfeleiderer nennt einige Künstler, darunter auch Deutschschweizer, die er aber zur Westschweiz zählt, zum Beispiel: Ferdinand Hodler, Hans Brühlmann, Alfred H. Pellegrini, Cuno Amiet, Ernst Würtenberger, Wilhelm Gimmi, Giovanni Giacometti, Max Hunziker, Alexandre Blanchet, Maurice Barraud, Emile Bressler, Edouard Vallet, Eduard Stiefel, Ernst Morgenthaler, Ignaz Epper, Karl Hügin und Hermann Huber.

schlag. Justi geht dabei davon aus, daß der »Ankauf und Ausstellung beweglicher Kunstwerke, deren eigentlicher Sinn, zum mindesten der Haltung nach, der Schmuck von Wohnräumen wäre. Eine Art Ersatz: was man nicht für das eigene Zimmer kaufen kann, zu dauernder Freude, betrachtet man, stehender Weise, in einer öffentlichen Ausstellung. Das Schaffen von Kunstwerken für den Wohnraum hat immer in Zeiten bürgerlichen Wohlstandes geblüht, zuerst in großer Fülle in dem politisch sinkenden, aber sehr reichen Venedig des sechzehnten Jahrhunderts, dann in Holland und so fort.«²¹ Demgegenüber entstanden in anderen Zeiten hauptsächlich Werke für die Allgemeinheit, wobei Justi neben den griechischen Tempeln auf gotische Fresken verweist. Trotz des Öffentlichkeitsanspruchs der jüngeren Maler²² beschränkten sich zahlreiche Künstler in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf das traditionelle Tafelbild oder die üblichen Formen graphischer Arbeiten. Erst dadurch war die breitere Rezeption in Sammlerkreisen möglich, erst dadurch war es möglich, von öffentlichen Sammlungen unabhängig zu sein und die politischen Beschränkungen zu umgehen, denen Museumsdirektoren oft unterlagen. Borst beispielsweise formulierte in seinem Vorwort zum ersten Ausstellungskatalog explizit den Anspruch, den er als Sammler verfolgte.²³ Ausgehend vom freundschaftlichen »Verkehr mit schwäbischen Künstlern aus dem Kreis der Stuttgarter Sezession«, ergab sich eine Ausweitung auf »Werke von wesentlichen Vertretern des weiteren deutschen Kulturgebiets [...], unter einer gewissen Bevorzugung des süddeutsch-alemannischen Kreises«. Aus diesem Grund wurden auch die Westschweizer Künstler besonders berücksichtigt und zu einem markanten Schwerpunkt der Sammlung ausgebaut.²⁴ Wichtig war aber immer das Bestreben, »Arbeiten von Künstlern nach Stuttgart zu bringen, die in den staatlichen Kunstsammlungen nicht vertreten sind«. Der Anspruch war also, durchaus in Konkurrenz zu den öffentlichen Museen zu treten und zeitgenössische Künstler zu unterstützen, die den musealen Durchbruch noch nicht geschafft hatten. Borst wollte zwar nicht, wie beispielsweise Osthaus, ein eigenes Museum und damit eine privat finanzierte, aber der Öffentlichkeit zur Verfügung stehende Institution gründen, aber er zielte auf die auch von Justi proklamierte Ergänzung der musealen Aufgaben, indem er seine Tätigkeit und Sammlung als Feld der Durchsetzung junger Künstler betrachtete. Nach einem vorläufigen ersten Abschluß seiner Sammlung stand sie, wenn auch eingeschränkt, interessierten Besuchern offen. Sie blieb aber bis 1968 eine Privatsammlung.

Borst wollte mit seiner Sammlung aber nicht nur in idealistischer und mäzenatischer Weise tätig werden, sondern andere Sammler ermuntern, ihm zu folgen, was er als konkrete Handlungsaufforderung in seinem Vorwort auch formulierte: »Nun, da die Sammlung einigermaßen abgerundet ist, wollen wir zeigen, daß man auch die vielfach noch abgelehnten, ja häufig geschmähten Werke der Lebenden sammeln kann. Dazu hin möchten wir möglichst Viele anregen, ein Gleiches zu tun und unsere hart ringenden Künstler in ihrem Mühen, unserer gegenwärtigen Zeit der Gärung mit ihren Mitteln Ausdruck zu verleihen, durch Ankäufe zu fördern.« Mit dieser Sammlung versuchte Borst deshalb einen Überblick über einige Tendenzen deutscher und französischer Malerei zu geben. Wolfgang Pfeleiderer, der Bearbeiter des ersten Katalogs, charakterisierte die Bestrebungen, indem er Sammlungen generell auch nach ihren Unwägbarkeiten und den immanenten Bezügen bemaß. Nicht die Vollständigkeit einer Sammlung war ausschlaggebend, sondern ein irrationaler Wert, den »man als innere Lebendigkeit bezeichnen könnte. Er beruht auf den tausend Relativitäten des Orts, der Zeit, der Persönlichkeit, durch die eine Sammlung bedingt ist, er beruht darauf, gerade darauf, daß sie nicht nach einem festen Programm, nicht in einem Zug geschaffen, sondern unter der Einwirkung verschiedenartiger Antriebe gewachsen ist, daß sie, [...] eine Geschich-

te hat, wie alles wahrhaft Lebendige.«²⁵ Genau in dieser Sammlungsgeschichte sieht er denn auch den spezifischen Wert der Bemühungen von Borst. Das sich langsam steigernde Qualitätsbewußtsein und vor allem die sich ausdehnende Perspektive über die lokale Kunstszene hinaus prägten die Entwicklung dieser Sammlung. Außer den schwäbischen Malern, die durch das Grundinteresse besonders markant vertreten waren, ergab sich mit Werken von Nolde, Kirchner, Pechstein und Carl Hofer ein weiterer Schwerpunkt bei Malern der »Brücke«. Pfeleiderer versuchte in seinem Katalog die Beweggründe für den Ankauf anderer Werke, wie derjenigen von Beckmann, Kanoldt, Paula Modersohn-Becker, darzulegen, um dann schließlich das Kabinett der Schweizer Malerei und der französischen Gemälde zu charakterisieren.

Klee wie Macke blieben dabei nur zwei relativ kleine Aspekte einer Sammlung, die beabsichtigte, grundlegende Tendenzen speziell der deutschen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts zu charakterisieren. Die ursprüngliche Hängung ist nicht bekannt, nur diejenige der 1950er Jahre. Dort aber waren Klee und Macke getrennt voneinander präsentiert. Borst hatte seine Sammlung auch nach der teilweisen Öffnung weiter ausgebaut und dabei in den späten 1930er Jahren noch einige Werke von Klee angekauft.²⁶ Dabei hatte er offenbar darauf geachtet, von Klee und Macke Werke zu erwerben, die nicht direkt miteinander vergleichbar waren. Zu den eher großflächigen Werken Mackes erwarb er einige für Klee typische Blätter mit einer linear geprägten Struktur, die in ihrer zarten und zurückhaltenden Farbigkeit mit den Werken Mackes nicht direkt korrespondierten. Nicht die Ähnlichkeit war dabei angestrebt, sondern im Gegenteil die Typizität des jeweiligen Abschnittes des Œuvres der beiden Maler. Borst folgte damit, wenigstens bezüglich Klees, einer allgemeinen Tendenz, die eher poetisch inspirierten Blätter zu kaufen, wobei er sich auffälligerweise auf die Jahre vor der Berufung Klees ans Bauhaus und dann wieder die Mitte der 1920er Jahre konzentrierte. Die Werke Klees nach 1923, die mitunter als Wiederaufnahme von Bildgedanken der mit Macke und Moilliet gemeinsam unternommenen Nordafrikareise aufgefaßt werden können, bleiben dabei genauso unberücksichtigt wie die Aquarelle und Werke beider Künstler, die sie während oder kurz nach dieser Reise schufen.²⁷

Die Sammlung von Heinrich Stinnes

Eine ähnliche Situation zeigt sich auch bei der Sammlung von Heinrich Stinnes. Er hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine der umfassendsten Sammlungen zeitgenössischer Arbeiten auf Papier und eine immense Bibliothek aufgebaut. Nach seinem Tod 1932 wurde die Sammlung bei verschiedenen Auktionen aufgelöst.²⁸ Auch Stinnes hatte nur Werke Klees, die nach der Nordafrikareise entstanden waren. Den größten Teil der Klee-Bestände der Sammlung machten Werke aus, die nach 1919 datieren, dafür sammelte Stinnes dann sehr regelmäßig.²⁹ Von Macke besaß er acht Werke, von zwei Zeichnungen abgesehen ausnahmslos Aquarelle.³⁰ Alle Blätter kamen erst nach dem Tod Mackes in die Sammlung. Gemeinsamkeiten bestanden praktisch nicht. Während Stinnes von Macke nur relativ gegenständliche Darstellungen erwarb, kaufte er von Klee nur Werke, die in ihrer graphischen Kleinteiligkeit – bei den Zeichnungen oder stark linear aufgebauten Aquarellen – oder in ihrem unruhigen Duktus – bei den in einer für Klee typischen Spritztechnik entstandenen Blättern – mit den Werken Mackes deutlich kontrastierten. Die Werke der beiden Maler waren aber nur ein verschwindend geringer Teil der Sammlung. Allerdings bildeten die Arbeiten Klees eine recht große Werkgruppe auch im Vergleich zu anderen Künstlern, die meist mit nur

25 Pfeleiderer 1931, S. 7.

26 Zur Sammlung gehörten von Paul Klee: Ohne Titel, 1914, 149; die Tonzeichnung 1915, 143 (Nr. 1477 im Catalogue raisonné Paul Klee); »<stadtartiger Aufbau>«, 1917, 46; »Warnung der Schiffe«, 1917, 108; »Schicksalsergebenheit«, 1917, 115; »Dogmatische Komposition«, 1918, 74; »Komposition mit schwarzem Bren[n]punkt«, 1919, 164; »Häuser am Berg«, 1926, 201 (U 1); »Wintertag in N.«, 1925, 136 (D 6). Von August Macke besaß Borst die beiden Gemälde »Mutter und Kind im Park«, 1912, und »Promenade«, 1914, sowie die beiden Aquarelle »Afrikanische Landschaft« (?) und »Weinberge am Murtensee«, 1914. Siehe hierzu die Aufstellung in Borst 1970, S. 80. Zwei Aquarelle der Staatsgalerie Stuttgart waren gemäß dem Verzeichnis von Heiderich 1997, Nr. 379 und 517, in der Sammlung Borst. Wahrscheinlich handelt es sich bei der sogenannten »Afrikanischen Landschaft« um das bei Heiderich erwähnte Blatt »Picknick nach dem Segeln«, 1913 (Heiderich 1997, Nr. 379).

27 Über die Gründe kann nur spekuliert werden. Wenigstens was Klee betrifft, kann davon ausgegangen werden, daß die Aquarelle von 1914 mehrmals ausgestellt und teilweise auch in den 1930er Jahren noch auf dem Markt waren. Erstaunlicherweise wurden aber keinerlei Werke Klees angekauft, in denen er sich mit dieser Reise auseinandersetzte, obwohl gerade diese Reise und ihre publizistische Aufarbeitung bei Zahn und Hausenstein seine Bekanntheit mitbegründeten. Zur Rezeption von Klee siehe grundlegend immer noch Hopfengart 1989. Zur frühen Rezeption von Klee siehe zuletzt den Beitrag von Jenny Anger, »Der dekorative Klee«, beim Internationalen Klee-Symposium, Bern 1998 (Publikation in Vorbereitung). Ich danke Jenny Anger, daß sie mir ihr Manuskript zur Verfügung stellte. Siehe darüber hinaus auch Anger 1997.

28 Die Sammlung von Stinnes ist praktisch nicht aufgearbeitet. Einige Bemerkungen finden sich in Lugt 1921, Bd. 1, S. 193f. – Lugt verzeichnet im Folgeband folgende Auktionen: 10./11. 11. 1932, Leipzig, C. G. Boerner, Moderne Graphik und illustrierte Bücher; 25.–27. 5. 1936, Berlin, Hollstein & Puppel, Bücher und Graphik; 10./11. 11. 1936, Hollstein & Puppel, Bücher und Graphik; 8./9. 12. 1937, Berlin, R. Puppel, Bücher und Graphik; 19./20. 5. 1938, Berlin, R. Puppel, Graphik, und vor allem 20.–22. 6. 1938, Bern, Gutekunst und Klipstein, Moderne Graphik.

29 Stinnes besaß folgende Werke von Klee: »Konzert der Parteien«, 1907, 14; »Triebkraft des Urwaldes«, 1917, 29; »<die Idee der Tannen>«, 1917, 49; »Dächerblume«, 1919, 197; »Schluss des letzten Aktes eines Dramas«, 1920, 161; »Garten auf Trümmern«, 1923, 4; »Ablaufendes Meer«, 1923, 183; »Mazzaró«, 1924, 218; »Pierrot lunaire«, 1924, 257; »Schloss im Park«, 1925, 31 (M 1); »Weimar Atelier ausblick«, 1925, 177 (H 7); »Abend in Bol«, 1925, 180 (J 0); »Sturm über

der Stadt«, 1925, 210 (V 0); »mit dem Ball II«, 1926, 165 (G 5); »spielende Fische«, 1927, 121 (C 1); »rote Säulen vorbeiziehend«, 1928, 57 (O 7); »landendes Boot«, 1929, 130 (C 10); »junge Palme«, 1929, 239 (X 9); »Tagesspuk auf dem Hauptplatz«, 1929, 6 (6); »Höhlen ausblick«, 1929, 281 (UE 1); »Clown«, 1930, 17 (K 7). – Nicht alle Klee-Werke, die im Auktionskatalog von Gutekunst & Klipstein angeboten wurden, gehörten tatsächlich zur Sammlung Stinnes. Besonderer Dank gilt Eberhard W. Kornfeld und Christine Stauffer, Galerie Kornfeld, Bern, die entsprechende Informationen zur Verfügung stellten.

30 Es waren dies die Aquarelle »Russisches Ballett«, 1912 (Heiderich 1997, Nr. 196); »Weg am Rhein«, 1913 (Heiderich 1997, Nr. 312); »Reiter im Wald«, 1913 (Heiderich 1997, Nr. 337); »Straße in Hilterfingen«, 1913 (Heiderich 1997, Nr. 376); »An der Landungsbrücke in Thun«, 1913 (Heiderich 1997, Nr. 396); »Paar beim Spaziergang«, 1914 (Heiderich 1997, Nr. 473), und gemäß dem Auktionskatalog von Gutekunst und Klipstein, Bern (20.–22. 6. 1938), die Zeichnungen »Zwei Frauen und Mann in der Allee«, 1913 (Lot Nr. 689), »Araber zu Pferde«, 1914 (Lot Nr. 690) und »Paar mit Hund«, 1913 (Lot Nr. 691; Heiderich 1993, Nr. 2115).

31 August Klipstein betonte beide Aspekte im Vorwort zum Auktionskatalog: »Sein [Stinnes'] Ehrgeiz ging dahin, sich ein umfassendes Bild der gesamten Produktion zu verschaffen, und in seiner leidenschaftlichen Besessenheit (ein Wesenszug aller großen Sammler) scheute er keine Mühe und keine Ausgabe, um in den Besitz großer Stücke und großer Seltenheiten zu gelangen. [...] Er sammelte sie alle [speziell die jungen Künstler] in ihren Arbeiten. Ob wahllos? Das ist die Frage. Ich glaube es nicht, denn Stinnes war so klug zu wissen, wie schwer es ist, Abstand zu den geistigen Fragen seiner Zeit zu gewinnen. Ihm war bewußt, dass sich unter der ungeheuren Menge seines gesammelten Materials das Beste seiner Zeit befinden mußte, und dass dasselbe ganz von selbst im Laufe der Jahre bei zunehmenden Abstand sich herauschälen und die Spreu sich vom Weizen scheiden würde.«

32 Vgl. Ruhrberg 1997, S. 11.

33 Die Sammlung erhielt unter Eduard Freiherr von der Heydt eine etwas andere Ausrichtung, indem er dann primär impressionistische und spätimpressionistische Gemälde sowie hauptsächlich außereuropäische Kunst sammelte.

34 Heise 1918, S. VIII.

wenigen Blättern vertreten waren. Die Sammlung war auf einen möglichst umfassenden Überblick angelegt, sollte also analog einer Museumssammlung zur zeitgenössischen Kunst alle Aspekte umfassen. Die Grundzüge sind nicht bekannt, es scheint allerdings angesichts der hohen Qualität und der Breite der Sammlung ein Konzept oder zumindest eine Sammlungsidee bestanden zu haben.³¹ Die Sammlung Stinnes kann aber, obwohl zahlreiche Werke von Kandinsky, Marc, Klee, Kubin, Macke und anderen Mitgliedern des »Blauen Reiters« vertreten waren, nicht als ausschließliche Sammlung dieser Gruppe oder als Sammlung mit einem markanten derartigen Schwerpunkt bezeichnet werden. Sie war wesentlich breiter angelegt und umfaßte auch zahlreiche andere Strömungen. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, daß Klee und Macke zwar ein beachtlicher Platz eingeräumt wurde, dieser aber nicht ausreichte, beide Werkgruppen als dominante Aspekte erscheinen zu lassen.

Die Sammlung von August Freiherr von der Heydt

Die dritte wichtige Privatsammlung, in der beide Künstler vertreten waren, ist diejenige von August Freiherr von der Heydt. Dieser vermögende rheinische Bankier hatte Ende des 19. Jahrhunderts eine Sammlung begonnen, konzentrierte sich aber zuerst auf mittelalterliche Malerei und niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts. Erst um 1906 begann er sich für die zeitgenössische Kunst zu interessieren und baute innerhalb weniger Jahre eine bedeutende Sammlung zum deutschen Expressionismus auf, mitsamt der »Neuen Künstlervereinigung München« und dem »Blauen Reiter«, den rheinischen Expressionisten und der aktuellen Pariser Avantgarde.³² Dabei pflegte August Freyherr von der Heydt, im Gegensatz zu Osthaus, Stinnes und Borst, die zeitgenössische deutsche Malerei nur als einen Aspekt seiner Sammlung.³³ Deren Prinzipien wurden von Heise anläßlich einer Bestandsübersicht 1918 publiziert. Er knüpfte dabei an die Überlegungen Hugo von Tschudis an, daß sowohl Galeriedirektoren wie Privatsammler sich ihrer »schöpferischen Aufgaben stärker bewußt werden, [...] sich in den Dienst der Entwicklung der Gegenwartskunst zu stellen verstehen, deren verwandte Kräfte in der Kunst vergangener Epochen aufsuchen und dadurch helfen, ihr die Richtung zu weisen, sie zu erklären und zu fördern. Sammlungen sollen nicht mehr ohne Physiognomie, ohne Leitlinie, ohne grundlegende Absicht bleiben, sollen durch Art der Neu-Erwerbungen und der Gruppierung des älteren Bestandes ein Bild geben, das dem Kunstleben der Epoche entspricht, das seine Absichten spiegelt, die Künstler anregt, die Laien zu Genuß und wägendem Anteil führt am schöpferischen Gestalten ihrer Tage.«³⁴ Gerade in den Sammlungen von Osthaus und von der Heydt sei diese Idee aber in einer ersten gültigen Form realisiert worden. Die Sammlung von der Heydts schätzt Heise dabei als eine Sammlung ein, die ihrer sozialen Verantwortung gerecht werde, nicht einfach eine Kopie eines Museums zu sein. Die Aufgaben des Museums und seine implizite konservativ abwartende Haltung sind deshalb von denen eines Privatsammlers verschieden. Auch Justi hatte gerade auf diesen Punkt aufmerksam gemacht, doch während er dies als Legitimation seines Engagements im Zusammenhang mit der Nationalgalerie instrumentalisiert, wies Heise für eine Privatsammlung auf deren Funktion hin. Vom Sammler wird die abwartende Zurückhaltung gegenüber dem Künstler nicht verlangt, sondern sogar als kontraproduktiv taxiert. »Seine Aufgabe ist es, den Besten genug zu tun. Nur davon wird seine Bedeutung abhängen, wie weit er es versteht, diese Aufgabe zu erfüllen. Sein Amt ist dankbarer als das des staatlichen Kunstpflegers und fruchtbarer zugleich: er steht den

Quellen näher, aus denen das lebendige Wasser fließt, er darf praktisch Anteil nehmen an dem Prozeß des Werdens und Wachsens, braucht nicht zu warten auf die höchste Leistung, darf schon die zarte Pflanze pflegen, vordem die Frucht reift. So hat er die Stellung in der Mitte zwischen dem Künstler und dem Museum, so ist seine Aufgabe, wenn er sie recht versteht, von höchster sozialer Bedeutung, da seine Lösung künstlerische Einsicht verbindet mit den Kräften edelsten Menschentums.«³⁵ Diese Unterstützung lebender Künstler, darunter auch des engeren regionalen Umfeldes³⁶, mag Movers für von der Heydt gewesen sein, kaum Gemälde von Künstlern anzukaufen, die bereits verstorben waren. Bezeichnenderweise war ein umfassendes Konvolut von Werken Paula Modersohn-Beckers hier eine eher spektakuläre Ausnahme.³⁷ Meist erwarb von der Heydt nur wenige Werke eines Künstlers, nur selten fanden mehr als vier Werke Eingang in die Sammlung. So auch bei Macke und Klee. Von letzterem hatte von der Heydt zwei Aquarelle erworben.³⁸ Von Macke dagegen besaß er 1918 neben einem großen Gemälde ein Landschaftsaquarell von 1914, das zudem im Katalog abgebildet wurde und damit neben dem einzigen Gemälde von Marc in der Sammlung von der Heydt den »Blauen Reiter« vertrat. Erst später, wahrscheinlich wie auch Stinnes bei der großen Retrospektive von Macke³⁹, erwarb er noch weitere Werke von ihm.⁴⁰ Auch in dieser Sammlung, die versuchte, einen breiten und repräsentativen Überblick über die deutsche und französische Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu bieten, waren Klee und in etwas geringerem Maße auch Macke Nebenaspekte; keinesfalls standen sie im Brennpunkt des Interesses.

Die Sammlungen von Adolf Ibach und Ida Bienert

Immerhin sind bei den drei Sammlungen Prinzipien erkennbar, nach denen sie aufgebaut wurden. Bei anderen Privatsammlungen, in denen dann zumeist auch nur Klee neben einigen anderen Künstlern des »Blauen Reiters« wie Kandinsky oder Marc vertreten war, ist dies in einer solchen Deutlichkeit nicht feststellbar. Typische Beispiele sind hier die Sammlungen von Adolf Ibach und von Ida Bienert. Diese trug seit 1911 eine der herausragenden Sammlungen zur zeitgenössischen Kunst zusammen, folgte dabei aber nicht einer umfassenden oder systematischen Konzeption, sondern scheint einzig ihre persönlichen Vorlieben realisiert zu haben. Damit entstanden zwar einige bemerkenswerte Werkgruppen innerhalb der Sammlung, darunter 10 Werke von Kandinsky, 11 von Chagall, 9 von Feininger, 6 von Schlemmer und letztendlich 51 Werke von Klee.⁴¹ »Was fehlt, ist für die Sammlung ebenso kennzeichnend, wie das, was vorhanden ist. Sie enthält ein Stück miterlebter und wohl auch mitgestalteter Geschichte unter Betonung dessen, was der eigenen Veranlagung entsprach. Das ist das Entscheidende, daß ein geistiges Bedürfnis, der Wunsch vielleicht nach Erhöhung des Lebensgefühls immer mehr zu einer Leistung führte, die nicht bloß Dienst an der Kunst war, sondern Dienst an der Öffentlichkeit wurde, aufklärend und Richtungweisend.«⁴² Dabei sind jedoch nicht nur die Möglichkeiten der Sammlung umrissen, sondern auch deren Einschränkungen. Der Hauptakzent liegt fast ausschließlich auf Werken aus dem Umkreis des Bauhauses und der Konstruktivisten, wogegen andere wichtige Strömungen gänzlich fehlen. Zu Beginn folgt Bienert einer konventionell-traditionellen Auffassung bürgerlicher Sammlung; so erwarb sie zuerst Werke von Cézanne, Gauguin, van Gogh, Manet und Renoir.⁴³ Erst später wurde dann die Ausrichtung der Sammlung geändert, indem Werke von Picasso, Kandinsky, Klee und Chagall angekauft wurden. Erst daraufhin wurde sie zu einer fast ausschließlichen

35 Heise 1918, S. XI.

36 Siehe hierzu die panegyrische Einschätzung bei Heise 1918, S. XVII.

37 Es handelt sich um Heise 1918, Nr. 164–191. Dies war damit der größte Werkkomplex innerhalb der Sammlung.

38 Von Klee besaß August Freiherr von der Heydt »Blick vom Atelier in der Feilitzstraße (Schneeschnelze)«, 1909, 69, und »Vogelsammlung II <8 Stück>«, 1915, 190.

39 August Macke. Gesellschaft für Literatur und Kunst (Dramatischer Verein), Städtisches Museum Villa Oberrnier, Bonn, Oktober–November 1918. Siehe auch die Ausstellung »Das junge Rheinland«, Kölnischer Kunstverein, Januar–Februar 1918.

40 Heise 1918 verzeichnet folgende Werke von Macke: das Aquarell »Rötliche Hügel«, 1914 (Kat.-Nr. 147, Heiderich 1997, Nr. 526), und das 54,6 x 63,2 cm große Ölgemälde »Landschaft«, undat. (Kat.-Nr. 147 a). Offenbar hatte von der Heydt, wie auch Stinnes, auf der großen Retrospektive von Macke 1918 Werke eingekauft, zumindest besaß er zudem: »Strauß mit Früchten«, 1912 (Heiderich 1997, Nr. 166); »Am Tigerkäfig«, 1913 (Heiderich 1997, Nr. 439); »Promenade am See«, 1914 (Heiderich 1997, Nr. 536); »Segelboot«, 1914 (Heiderich 1997, Nr. 537), und »Marienkirche in Bonn« (Heiderich 1997, Nr. 557).

41 Im Katalog von 1933 (Grohmann 1933) sind nur 39 Werke genannt, doch umfaßte die Sammlung letztlich die genannte Anzahl. Zur weiteren Literatur siehe Anm. 10.

42 Grohmann 1933, S. 7f.

43 In diese Richtung weisen auch die Erwerbungen der vereinzelt Werke von Carra, Derain, Leger oder Picasso, die in dieser Sammlung wie Solitäre erscheinen. Siehe hierzu den Katalog in Grohmann 1933, S. 19–24.

44 Grohmann 1933, S. 8.

45 Zwei Beispiele seien herausgegriffen, das Berliner Kupferstichkabinett und die Staatliche Graphische Sammlung in München. Das Berliner Kabinett hatte, abgesehen vom Aquarell »der Goldfisch«, 1925, 86 (R 6), nur zehn Blatt Druckgraphik erworben. Die Münchener Sammlung hatte nur sechs Blatt Druckgraphik verzeichnet. Die Angaben zu den Museen stützen sich auf das Beschlagnahmeverzeichnis der Nationalsozialisten anlässlich der Aktion »Entartete Kunst« (London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, Sign.: NL 97.0700-0703). Ich danke Tilman Falk und speziell Andreas Hüneke, die mich auf dieses Inventar aufmerksam machten. Der erste Teil dieser Liste befindet sich zudem im Bundesarchiv Berlin.

Sammlung zeitgenössischer Kunst ausgebaut. Diese ständige Weiterentwicklung der Sammlungsidee und die daran ablesbaren Verschiebungen der Interessen verdeutlichen, warum es zwischen der 1933 formulierten Sammlungskonzeption mit ihrer Ausrichtung auf die klassische Moderne unter Einschluß konstruktivistischer Tendenzen und dem konzeptionell teilweise konventionellen Sammlungsbestand zu einer markanten Diskrepanz kam. Wahrscheinlich um die Lücken, die aufgrund der persönlichen Interessen von Bienert nicht geschlossen werden sollten, wenigstens teilweise zu verschleiern, nahm sie mit Hilfe von Will Grohmann eine Selbststilisierung ihrer Sammlung und ihrer Intentionen als Sammlerin vor. Es war nun Grohmanns Aufgabe, diese stark persönlich geprägte Sammlung als einen Organismus darzustellen, der nicht nur aufgrund eines bestimmten Konzepts gewachsen war, sondern sich gerade auch wegen der reichhaltigen Bezüge zwischen den Werken als Phänomen darstellte, das weit über die irdische Bindung und die profanen Funktionen hinauswies: »Es scheint, als habe ein metaphysisches, nach dem Geheimnis des Lebens suchendes Bedürfnis die Auswahl der Bilder bestimmt. Dieses Metaphysische tendiert mehr nach dem Religiösen, wenn man das Religiöse im weitesten Sinne auffaßt, besser noch nach einem einheitlichen, zeiterfüllten Weltbild und nach totaler Anschauung. Man findet sie einmal in dem neuen Raum-Zeitbegriff und der Erfindung freier immanenter Gestalten (Picasso), zum anderen in dem Totalitätsbegriff, der Raum-Zeit-Geist-Durchdringung Klees mit Einschluß des Unbewußten. Es ist also eine eigene Metaphysik, die hinter der Auswahl der Werke steht wie hinter den Werken selbst, der Versuch einer Weltdeutung, fußend weniger auf der Wissenschaft als auf der in das Innere der Wirklichkeit sich versetzende Intuition, der Versuch, mit dem Absoluten, dem der Erkenntnis entrückten in Fühlung zu kommen.«⁴⁴

Klee und Macke in deutschen Museen

Eine mit den Sammlungen von Borst, von der Heydt und Stinnes vergleichbare Konzentration von Werken zeitgenössischer Künstler findet sich nur in wenigen öffentlichen Sammlungen. Einige Museen hatten erstaunlich früh begonnen, Werke junger Künstler aus dem Umfeld des »Blauen Reiters« zu sammeln. Ziel war dabei nicht eine kaum zu realisierende Vollständigkeit, sondern es wurde versucht, wichtige Strömungen zu dokumentieren. Die meisten Sammlungen konzentrierten sich dabei entweder auf eine regionale Ausrichtung oder auf bereits anerkannte Vertreter deutscher Malerei des frühen 20. Jahrhunderts. Dabei lassen sich zwei verschiedene Strategien erkennen, die von Sammlungen mit zeitgenössischer Kunst verfolgt wurden. Entweder sollte, wie bei Stinnes und von der Heydt, eine möglichst breite, also enzyklopädische Übersicht über die künstlerische Entwicklung gegeben werden, oder aber die Sammlung versuchte, mit Werkgruppen einzelne Schwerpunkte zu bilden, die dann zwar keine Vollständigkeit anstrebten, aber einige Phänomene charakterisieren konnten. So erwarben einige Museen hauptsächlich Werke der »Brücke« und ließen die Werke des »Blauen Reiters« eher unbeachtet, andere konzentrierten sich auf Werke der 1920er Jahre und blendeten damit die Entwicklung zwischen 1900 und 1918 weitgehend aus. Die meisten Museen waren nun aber bestrebt, mit entsprechenden Konzentrationen zu einem nennenswerten Bestand zeitgenössischer Kunst zu kommen, wobei teilweise auch Druckgraphik angekauft wurde, um die Vertretung der entsprechenden Künstler in angemessener Quantität und Breite gewährleisten zu können.⁴⁵ Einige Sammlungen hatten dabei nur Werke von Macke erworben, darunter die Museen von Aachen, Bielefeld,

Braunschweig, die Städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf, diejenigen in Gelsenkirchen, Duisburg, die Kunsthalle Hamburg, das Kestnermuseum Hannover, das Stadtmuseum in Jena, das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, das städtische Museum in Mülheim und die städtische Bildergalerie in Mönchengladbach. Andere öffentliche Sammlungen hatten nur Werke Klees angekauft, darunter das Berliner Kupferstichkabinett, die Kunsthalle in Bremen, die Städtischen Kunstsammlungen in Chemnitz, das Hessische Landesmuseum in Darmstadt, die Anhaltische Gemäldegalerie in Dessau, das Dresdner Stadtmuseum, die Moritzburg in Halle, das Angermuseum in Erfurt, das Gewerbemuseum in Kaiserslautern, das staatliche Meisteratelier in Königsberg und die dortige städtische Kunstsammlung, das Museum im Behnhaus in Lübeck, das Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg, das städtische Museum in Mainz, die Mannheimer Kunsthalle, die Staatliche Graphische Sammlung in München, das Museum in Saarbrücken, Stettin, die Staatsgalerie Stuttgart, das Ulmer Stadtmuseum, die Kunstsammlungen zu Weimar, die Ruhmeshalle in Wuppertal-Barmen und das König-Albert-Museum in Zwickau. Die dritte Gruppe waren schließlich diejenigen Sammlungen, die von beiden Künstlern Werke erworben hatten, allen voran natürlich die Berliner Nationalgalerie im Kronprinzenpalais, das Schlesische Museum in Breslau, die Gemäldegalerie in Dresden, das Städel in Frankfurt, das Folkwang-Museum in Essen mit der ehemaligen Sammlung Osthaus, das Landesmuseum in Hannover, das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, das Museum der bildenden Künste in Leipzig, das Landesmuseum in Wiesbaden und die Städtische Bildergalerie in Wuppertal-Elberfeld. Auffallend ist dabei, daß es sich bei der dritten Gruppe um relativ wenige Museen handelte und insgesamt der Bestand an Werken Mackes in öffentlichem Besitz mit ca. 48 Werken sehr gering war. Ausgehend von dieser Aufstellung können nun die Bestände nochmals gesichtet werden.

Dabei zeigt sich, daß eigentlich nur in den Museen von Berlin, Essen und Köln ein annähernd repräsentativer Bestand zum »Blauen Reiter« vorhanden war. In den meisten Sammlungen war zwar diese Gruppe durch einzelne Vertreter, häufig Marc und Kandinsky, teilweise in Kombination mit Campendonk, Jawlensky, Klee oder Macke, präsent, aber als Gruppe, wie es von ihr auch in den Ausstellungen 1912 intendiert gewesen war, wurde sie nicht wahrgenommen. Nach den Ausstellungen der Redaktion des »Blauen Reiters« in verschiedenen Städten Europas brach offensichtlich, nicht zuletzt auch wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs, die gemeinsame Tätigkeit und Rezeption ab, was sich einige Jahre später dann auch in den Erwerbungen der Museen widerspiegelt. Geht man noch einen Schritt weiter und untersucht, welche Werke von Klee angekauft worden waren, so zeigt sich, daß diejenigen Werke, mit denen er an den Ausstellungen des »Blauen Reiters« und im Almanach vertreten war, oder zumindest ähnliche Werke sich in keiner öffentlichen Sammlung befanden.⁴⁶ Bei Macke kam erschwerend hinzu, daß er sich noch nicht als einer der wichtigen Vertreter der deutschen Malerei vor 1914 durchgesetzt hatte. Der Prozeß der musealisierten Anerkennung setzte zwar mit der Retrospektive 1918 ein, doch genügte dies nicht, eine öffentlichkeitswirksame Rezeption zu erzielen, die mit derjenigen eines lebenden Künstlers vergleichbar war. Die wenigen Werke, die Elisabeth Macke ähnlich wie auch Maria Marc von ihrem Mann verkaufte, genügten nicht, auf dem Kunstmarkt ein breites Interesse zu wecken. Deshalb blieb auch die Unterstützung der Galeristen aus, auf die sich Klee in Flechthelm, Probst und Goltz verlassen konnte, denen sich in seinem Fall zusammen mit der von Otto Ralfs initiierten Klee-Gesellschaft zahlreiche Ankäufe und Dauerleihverhältnisse an Museen verdankten. Nur wenige Publikationen und Ausstellungen versuchten aus diesen Gründen, Macke vor 1937 in seiner Stellung

46 Siehe den Beitrag von Christine Hopfengart, »Klee an den deutschen Museen der Gegenwart, 1916–1933«, beim Internationalen Klee-Symposium, Bern 1998 (Publikation in Vorbereitung). Sie wird eine Liste publizieren, die diese Aussage spezifiziert. Über die Gründe kann nur spekuliert werden. Klee hatte zahlreiche Werke, die zwischen 1910 und 1914 entstanden, mehrfach ausgestellt und einige davon auch verkaufen können. Siehe hierzu die verschiedenen Provenienzanangaben speziell im Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 1 und 2, und meinen Beitrag »Klee und der Kunsthandel« beim Internationalen Klee-Symposium, Bern 1998 (Publikation in Vorbereitung).

47 Siehe hier die chronologische Aufstellung der Literatur in Münster, Bonn, München 1986/87 im Rückgriff auf Vriesen 1953 bzw. Vriesen 1957. Nicht in dieser Liste ist beispielsweise die vernichtende Kritik von Sydow 1920, S. 88: »Doch es scheint kaum glaublich, daß ihm noch Großes zu leisten beschieden gewesen wäre. Dies hatte er zu jener Zeit, da er noch eng im Bunde mit Franz Marc stand, gegeben. Später wurde er (seinem Wesen gemäß) zart, schönheitlich und manchmal ein wenig süß. Anmut und Liebenswürdigkeit und rokokohafte Grazie träumte in seinen eigentlichen Gemälden. Doch blieb sie immer etwas sozusagen jüngerhaft Schwärmerisches, – so wie helle Farbwolken, die den Aufgang der Sonne verkündigen. Allzu große Zartheit liegt oft in seinen Bildern: wehenden Bäumen, stickenden Frauen, jungen Mädchen, – Bilder, die man doch gern haben, fast lieben muß. Verträumte Schmeicheleien klingen weichherzig durch ihren Reiz hin.« Siehe auch die Erwähnung bei Einstein 1928, S. 133.

48 Eine detaillierte Aufstellung und Dokumentation in Bremen 2000, S. 49–82.

49 Eine der frühesten Ablehnungen bekanntlich in der Münchner Zeitung vom 21. Februar 1912, S. 2, in der die Maler des »Blauen Reiters« als Vorstufe eines »Museums des Talentlosesten, Ordinärsten, Verrücktesten und Unverfrorensten« bezeichnet werden. »Tiefer geht's nimmer! Und wer diesen haarsträubenden Blödsinn und diese Scheußlichkeitsorgien ernst nimmt, der verdient nicht, ein Mensch zu sein!«

50 Zur Rezeption der Gruppe siehe zuletzt Hopfengart 2000; zur Rezeption der einzelnen Stationen siehe die verschiedenen Beiträge in Bremen 2000, S. 49–82.

zur zeitgenössischen Malerei zu situieren. So blieb es, im Gegensatz zu Klee, bei einigen wenigen publizierten Beiträgen.⁴⁷

Damit konnten Bezüge zwischen den beiden Künstlern nur indirekt oder durch die spätere Produktion Klees verdeutlicht werden, nicht aber in einer direkten Gegenüberstellung. In den Beständen spiegelt sich damit eine Einschätzung wieder, die sich teilweise in Rezensionen zum »Blauen Reiter« niedergeschlagen hatte.⁴⁸ Dabei wurden Stellungnahmen zur Ausstellung selbst meist sehr zurückhaltend formuliert, teilweise kam es aber in scharfen Formulierungen zu offener Ablehnung des »Blauen Reiters«.⁴⁹ Insgesamt blieben die öffentlichen Reaktionen aber aus.⁵⁰ Vor diesem Hintergrund, angesichts der nur seltenen Ausstellungen zu Macke nach dessen Tod und der daraus resultierenden nur unzureichenden Präsenz im öffentlichen Bewußtsein wird das Fehlen einer Auseinandersetzung mit ihm und seiner Kunst geradezu verständlich. Damit war aber auch eine gleichzeitige Auseinandersetzung mit Klee, der immerhin teilweise ähnliche Ziele verfolgte, später aber seine Strategie vollkommen änderte, äußerst erschwert. Die Sammlungen, in denen trotzdem annäherungsweise eine solche Beschäftigung möglich war, blieben vereinzelte Beispiele.