

Julia DROST und Markus A. CASTOR\*

## **Eine Erfindung der Moderne Die Ausstellungen des « Sonderbundes » im Rheinland und der Kanon der Kunst**

*The Sonderbund exposition in Cologne 1912 can be seen as a trigger for a new historiography in the field of the history of art that has marked to this day the image of classic modernism and its evolution. Our view, from a historical distance, of the genesis and the powerful impact of the exhibition attempts to demonstrate the concrete mechanisms and historical conditions of its concept. We thus hope to contribute to a reevaluation of the early history of modernism and its canonisation which has proved to be so momentous for the evaluation of the artistic production of the entire 20<sup>th</sup> century. The first part of the detailed analysis of the Sonderbund exhibitions in Düsseldorf shows how the attempt to combine the French model of modernism with the current artistic trends in Germany at that time leads, in the context of national categories and market strategies, on the one hand to an artistic stimulation and on the other hand to a division of the public. The Sonderbund exposition in Cologne whose concept will be examined in a second part, achieves with its reconnection to the founding fathers of modernism and the exemplification of the international historical evolution up to the contemporary art of our days a legitimate explanatory model for an avant-garde in times of uncertainty. The revival of their concept by the New York Armory Show, the creation of a museum of Modern Art, and the first post-war Documenta exhibitions, has given the idea of modernism such an impact that it is still valid today.*

---

L'exposition du *Sonderbund* en 1912 à Cologne peut être considérée comme le point de départ d'une nouvelle historiographie dans l'histoire de l'art, dont la vision de l'art moderne et de son évolution a façonné notre conception jusqu'à aujourd'hui. Le regard porté sur l'origine et l'impact de cette exposition tente de démontrer, avec le recul historique, les mécanismes et les conditions historiques de son concept. Nous espérons ainsi contribuer à une réévaluation de cette historiographie de la modernité et de la canonisation qui s'est révélée si importante pour l'appréciation de toute la production artistique du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la première partie, l'analyse détaillée des expositions du *Sonderbund* de Dusseldorf, dans leur contexte et leur stratégie commerciale nationale, montre que la tentative d'allier le modèle français et les événements artistiques en Allemagne a, d'un côté, abouti à une forte stimulation artistique mais qu'elle a, de l'autre côté, causé un clivage du public. En replaçant l'évolution des mouvements artistiques internationaux dans une perspective historique – des pères fondateurs de la modernité jusqu'à l'art contemporain –, l'exposition du *Sonderbund* à Cologne dont nous examinerons le projet ensuite, livre un modèle d'explication très convaincant d'une avant-garde dans une période de grande désorientation. La reprise du concept par l'*Armory*

\* Deutsches Forum für Kunstgeschichte/Centre allemand d'histoire de l'art, 10 place des Victoires, F-75002 PARIS; e-mails : [jdrost@dt-forum.org](mailto:jdrost@dt-forum.org) und [mcastor@dt-forum.org](mailto:mcastor@dt-forum.org)

Show à New York, la création du *Museum of Modern Art* et les premières expositions de la *Documenta* d'après guerre, ont donné à cette conception de la modernité une telle force qu'elle l'a entérinée jusqu'aujourd'hui.

« Nun hat auch Düsseldorf seine Sezession », lautet der Beginn der Rezension des Kritikers und Kunsthistorikers Walter Cohen im Jahre 1909 zur ersten offiziellen Ausstellung des Düsseldorfer Sonderbundes.<sup>1</sup> Mit der Gründung dieser Künstlerbewegung gelinge endlich auch den Düsseldorfer Künstlern wieder der Anschluß an die internationale Moderne, so die hoffnungsfrohe Feststellung zahlreicher zeitgenössischer Kritiker.<sup>2</sup> Der Düsseldorfer Sonderbund war die Initiative von elf lokalen Künstlern, die von 1909 bis 1912 jährlich eine Ausstellung veranstalteten, von denen die ersten drei in Düsseldorf und die vierte in Köln statt fand. Im Rahmen dieser Ausstellungen wurde, ähnlich der Sezessionen in Berlin und München, die lokale Düsseldorfer Kunstproduktion gemeinsam mit Werken der französischen Moderne und später auch den jüngsten deutschen Künstlern ausgestellt. Dass es auf diese Weise den Düsseldorfern gelang, wieder in der ersten Reihe wenigstens des nationalen Kunstgeschehens zu stehen, ist eine These, die zuerst von den zeitgenössischen Kritikern formuliert wurde und sich bis heute recht hartnäckig gehalten hat. Dabei ist insbesondere die Kölner Ausstellung von 1912 als Meilenstein für die Moderne in Deutschland in die Kunstgeschichte eingegangen. Im Hinblick auf eine hier versuchte, differenziertere Betrachtung dieser These und eine neue Bewertung des Sonderbundes für die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne scheint es unumgänglich, sich zunächst die Gründungsgeschichte dieser Vereinigung zu vergegenwärtigen.<sup>3</sup>

## Voraussetzungen und Traditionen

Die künstlerische Blütezeit der Düsseldorfer Kunstakademie mit der Düsseldorfer Malerschule war im späten 19. Jahrhundert längst

1. Walter Cohen: « Der Sonderbund », in: *Meister der Farbe*, 1909, Heft 8, S. 93-96, S. 93. Einige Sätze später präzisiert er: « Ein gewisser Gegensatz zur Akademie ist ebenso unverkennbar wie seinerzeit in München und Berlin, nur fehlen, mit geringen Ausnahmen, Radikalismen und Sensationen. »

2. « Daß es auch in Düsseldorf gutes Modernes giebt, beweisen nur die Sonderbundler », urteilte beispielsweise der Kritiker Fortlage vom 15. November 1912. In: Arnold Fortlage: « Kunstausstellungen », in: *Kunst und Künstler*, 1910, S. 521-524.

3. Die grundlegende Untersuchung der Entstehung des Sonderbundes stammt nach wie vor von Magdalena Möller, die sich insbesondere der Genese des Bundes und seiner ersten Ausstellung 1909 widmet: *Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf*, Köln: Rheinland-Verlag, 1984. Siehe auch: Rolf Funken: *Der Sonderbund. Zum Durchbruch der Moderne im Rheinland*, in: *Die Weltkunst*, Heft 20, S. 2912-2917.

vorbei, und die Akademie zehrte vom Ruhm ihrer einstigen Lehrer, als Düsseldorf mit Persönlichkeiten wie Schirmer, Schroedter und Lessing noch zu den führenden Kunststädten des Reiches zählte.

Der Impressionismus der Franzosen hingegen, der in Frankreich bereits in den siebziger und achtziger Jahren seine gewaltige Schlagkraft entfaltete, schien jenseits der Grenze, im gar nicht so fernen Düsseldorf lange Zeit nicht zur Kenntnis genommen worden zu sein. Während in Berlin mit Hugo von Tschudi als Direktor der Nationalgalerie zunehmend und aller Vorbehalte zum Trotz die Werke von Monet, Manet und ihren Künstlerkollegen bereits Einzug ins Museum hielten – und erst recht mit Max Liebermann an der Spitze der Berliner Sezession auch der deutsche Impressionismus salonfähig wurde –, ging es am Rhein wesentlich gemächlicher zu. Erst um die Jahrhundertwende bemühten sich hier zwei Lehrer der Akademie, der Landschaftsmaler August Dücker und der Historienmaler Peter Janssen, um Kontakt und Wettbewerb mit der internationalen Kunstproduktion. Im Gegensatz zu den Kunstzentren Europas, insbesondere in Wien, Paris, Berlin, aber auch München und Dresden, in denen sich ein grundlegender Wandel im Kunstgeschehen bereits vollzogen hatte, entstanden in Düsseldorf erst spät freie Künstlervereinigungen, die unabhängig von der Akademie Ausstellungen organisierten. 1891 entstand aus dem « Lukas Klub » die « Freie » Vereinigung Düsseldorfer Künstler, die erste Vereinigung unabhängig von der Akademie. Ihr gehörten fast ausschließlich junge Maler aus den Klassen von Dücker und Janssen an. Insbesondere Dücker orientierte sich am französischen Impressionismus und war mit der Schule von Barbizon vertraut, während der Historienmaler Janssen eher als äußerst toleranter und liberaler Professor an der Akademie bekannt war.

Neben den führenden großen deutschen Kunststädten spielte Düsseldorf als Ausstellungsstadt nur eine untergeordnete Rolle. Seit der « IV. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung » 1880 fanden hier keine großen Ausstellungen mehr statt. Auf überregionaler Ebene überhaupt wieder als Kunststadt wahrgenommen zu werden, das war die Motivation für zahlreiche Ausstellungen, die ab 1902 von der Künstlerschaft, und ab 1904 vom eigens gegründeten « Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen » organisiert wurden. Die wesentlichen Ausstellungen waren : die Deutsch-Nationale Kunstausstellung 1902, die als Novum die Plastik und das Kunstgewerbe gleichberechtigt an der Seite der Malerei zeigte ; die Internationale Kunstausstellung 1904, die erstmals in Düsseldorf Publikum und Künstlerschaft mit ausländischer Kunst konfrontierte, jedoch im Schwerpunkt nur die offizielle Kunst der europäischen Länder, etwa Beispiele der Salon- und Historienmalerei, nicht jedoch die Avantgarde zeigte. Die wenigen Säle mit Bildern des französischen Impressionismus oder die große Sammlung der von Rodin selbst zusammengestellten Skulpturen, stießen beim Düsseldorfer Publikum auf Ablehnung. Die nunmehr im Zwei-Jahres-Rhythmus

veranstalteten Kunstausstellungen gerieten entweder zu groß oder ließen den Blick auf die zeitgenössische Kunst, vor allem Frankreichs, vermissen, mit der man sich in Deutschland nun verstärkt zu beschäftigen begann.

### Düsseldorfs Wiedereintritt in die Reihe der führenden Kunststädte

Ein wichtiges Ereignis für die Düsseldorfer Kunstszene und zentral für die Genese des Sonderbundes war schließlich die sogenannte Sonderausstellung vom 10.-31. Mai 1908 in der Düsseldorfer Kunsthalle. Acht Düsseldorfer Künstler hatten sich unter der Federführung von August Deusser und Max Clarenbach zusammengetan: Julius Bretz, Wilhelm Schmurr, Walter Ophey, J.M. Olbrich, Alfred und Otto Sohn-Rethel.<sup>4</sup> Ein fester Zusammenschluss war zwar angestrebt worden, jedoch noch nicht zustande gekommen.<sup>5</sup> Dies sollte erst ein Jahr später mit der Gründung des Sonderbundes geschehen, dem die gleichen Künstler sowie vier weitere Mitglieder angehörten. Die Ausstellung stieß in Düsseldorf auf breites öffentliches Interesse, präsentierten sich doch erstmals Düsseldorfer moderne Künstler in konzentrierter Form. Die Ausstellung dokumentierte ihre Hinwendung zur Landschaftsmalerei und Loslösung von der Akademie. Der Kritiker Wilhelm Schaefer beurteilt sie gar als geradezu revolutionär, wenn er schreibt: « da [...] [war] auf einmal eine Kunstausstellung, wie sie besser weder in Berlin noch in München dem Nachwuchs möglich ist. Die beste Kunstausstellung seit einem Menschenalter in Düsseldorf und ohne Zweifel der Wiedereintritt Düsseldorfs in die Reihe der führenden Kunststädte. » « Nicht so sehr wegen der Qualität der Werke », präzisiert der Autor einschränkend, « sondern aufgrund der künstlerischen Gesinnung ». <sup>6</sup>

Neu für Düsseldorf war auch die äußere Präsentation der Ausstellung: Der Wiener Sezessions- und Schriftkünstler Olbrich hatte die Schau, die zwei kleine Nebensäle und den großen westlichen Saal des unteren Geschosses in der Kunsthalle einnahm, einheitlich und nach dem Vorbild der Wiener Sezession im Sinne eines Gesamtkunstwerks ausgestattet. Durch eine einfache, weiße, in Düsseldorf nicht übliche

4. Zu den einzelnen Künstlern des Sonderbundes ist die Literaturlage eher dürftig. Siehe v.a. Joachim Büchner: *Julius Bretz*, Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1970; Viola Hartwich: *Max Clarenbach – Ein Rheinischer Landschaftsmaler. 1880-1952*, Münster, Hamburg: Lit Verlag, 1992; Hans Paffrath: *Max Clarenbach – 1880 Neuss – Köln 1952*, Düsseldorf: Droste, 2001; Klara Denker-Nagels (Hrsg.): *August Deusser. Leben und Werk*, Köln: Wienand Verlag, 1995; Peter Barth: *Walter Ophey 1882-1930, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphiken*, Düsseldorf: Galerie Remmert und Barth, 1990; Otto Brües: *Wilhelm Schmurr*, Köln: Verlag E.A. Seemann, 1957.

5. Vgl. Möller: *Sonderbund* (Anm. 3), S. 105

6. Wilhelm Schaefer: « In eigener Sache », in: *Die Rheinlande XV* (1908).

Stoffbespannung der Wände entfalteten die Bilder ihre volle Farbigekeit.<sup>7</sup> Zudem war jedes Bild mit schlichten mattgoldenen Rahmenleisten versehen, wie dies Olbrich bereits für die Wiener Sezession entworfen hatte. Er gestaltete ebenfalls den Katalog zur Ausstellung, wieder mit Anklängen an die Wiener Sezession. Es gab, wie in den anderen Düsseldorfener Künstlervereinigungen, keine Jury.

Die Sonderausstellung, so bezeichnet, weil sie in Düsseldorf aus dem Rahmen fiel und in kein bestehendes Konzept passte, wanderte anschließend nach Krefeld und Berlin.<sup>8</sup> Schon diese Tatsache machte die Schau zur Vorbotin der modernen Kunstaussstellung, denn größere Ausstellungen wanderten bis dato nicht.

Festzuhalten bleibt, dass sich die Düsseldorfener Künstler erstmals als Moderne präsentierten und bewusst den überregionalen Anschluss an die Kunstszene in München und Berlin suchten. Sichtbar wird auch, dass sich die Erneuerung der Malerei auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei vollzieht und hier die Überwindung der akademischen Malerei leistet.

### Noblesse mit Franzosen-Vergleich und der Stuben-Naturalismus

Ein Jahr später trat die gleiche Gruppe als Künstlervereinigung «Sonderbund» in Erscheinung. Initiatoren der Gründung waren die beiden Künstler August Deusser und Max Clarenbach. Ausschlaggebend wird der Erfolg des Vorjahres gewesen sein, denn in Kritiken wurde immer wieder betont, «die Zukunft der Düsseldorfener Malerei» hänge von diesen sieben Künstlern der Sonderausstellung ab.<sup>9</sup>

Verstärkt wurden die sieben Gründungskünstler nun durch Otto von Wätjen, den Kunstgewerbler F.H. Ehmcke, den Landschaftsmaler Ernst te Peerdt, den Bildhauer Rudolf Bosselt und den Maler Christian Rohlf. Strategisches Ziel war es erneut, die Düsseldorfener als Vertreter einer fortschrittlichen und modernen Kunst zu präsentieren und sich auf dem Kunstmarkt geschickt zu positionieren. Dies geschah aus gutem Grund: bereits seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nahm die Zahl der ausübenden Künstler in Deutschland dramatisch zu. Das Ausstellungswesen wurde vielfältiger, immer mehr Museen wurden

7. Dieser neue weiße Stoff soll im übrigen die Gruppe zu der inoffiziellen Bezeichnung «Weißer Nessel» angeregt haben. Vgl. Jutta Assel (Hrsg.): *Der Sonderbund, Auszug aus F.H. Ehmckes Lebenserinnerungen*, I, 1909-1911, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, 1986, S. 5-25, Zitat S. 5.

8. August 1908: Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld; Dezember 1908/Januar 1910: Galerie Eduard Schulte Berlin.

9. Severin Rüttgers: «Düsseldorf», in: *Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1908/1909, S. 28, zit. in: Möller: *Sonderbund* (Anm. 3), S.121.

gegründet, Galerien eröffnet und Privatsammlungen entstanden. Die Düsseldorfer reagierten auf diese Situation, indem sie sich ein neues Ausstellungskonzept ausdachten: den herausfordernden Vergleich mit den Künstlern jenseits des Rheins. Kernpunkt der Ausstellung war die Konfrontation der fortschrittlichen Düsseldorfer Malerei mit siebenzehn Werken der französischen Moderne, die im Katalog allesamt als « Impressionisten » bezeichnet wurden: Cézanne, Van Gogh, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Georges Seurat, Paul Signac, Alfred Sisley und Edouard Vuillard.<sup>10</sup> Bis auf zwei Werke kamen alle Arbeiten der französischen Künstler aus der Pariser Galerie Bernheim Jeune. Die Werke lassen sich aufgrund der im Laufe der Zeit immer wieder geänderten Titel nur schwer identifizieren, und auch die Anordnung der Gemälde ist nicht mehr zu rekonstruieren. Doch kann die wechselweise Hängung von Düsseldorfer Bildern mit Werken der Franzosen als wesentliche Besonderheit der Ausstellung herausgehoben werden.<sup>11</sup> So sollen Clarenbachs Winterlandschaften und Frühlings- und Sommerbilder neben Monet gehangen haben. Zwischen den neo-impressionistischen Werken von Ophey war jeweils ein Werk von Seurat, *Le Crotoy* (1889), und Signac, *Constantinople* (1909), präsentiert worden.<sup>12</sup>

Der Zusammenschluss im Sonderbund bedeutete keine stilistische Einheit, denn trotz der Vereinigung der Düsseldorfer Maler wurde die Freiheit der individuellen Stilrichtung gewahrt. Keinerlei Jury entschied über Auswahl und Hängung der Werke. Die wechselweise Hängung zielte auf ein vergleichendes Sehen, das ungeachtet der Motivationen, geistigen oder gedanklichen Voraussetzungen, die *formalen* Ähnlichkeiten aufzeigen sollte. In der Summe scheint dabei die Düsseldorfer Malerei als ein Impressionismus auf, der hier als aufgehellter Neoimpressionismus (Ophey), dort als reine Pleinair-Malerei (Bretz) oder als realistische Salonmalerei mit impressionistischen Einsprengseln (Sohn-Rethel) auftritt. Der heutige Betrachter hegt keinen Zweifel daran, dass die Künstlergruppe mit ihren zaghaften impressionistischen Tendenzen keinesfalls mit der französischen Avantgarde Schritt halten konnte. In diesem Sinne fiel auch das harsche Urteil eines zeit-

10. Signac (3 Bilder), Cross (2), Vuillard (3), Bonnard (2), Roussel (4), Denis (2).

11. Auch die Werke Max Liebermanns, der als auswärtiger Gast an der Ausstellung teilnahm, lassen sich nicht mehr einem der Räume zuordnen. Nur wenige der teilnehmenden Arbeiten können heute noch in Abbildungen nachgewiesen werden, so dass die Ausstellung sich lediglich über die Rezensionen der Feuilletons und der Kunstzeitschriften nachvollziehen lässt. Angegliedert wurden der Ausstellung ferner 100 « moderne » graphische Arbeiten aus der Sammlung des progressivsten Düsseldorfer Sammlers, insb. französischer Kunst, Alfred Flechtheim.

12. Vgl. Möller: *Sonderbund* (Anm. 3), S. 129.

13. Walter Cohen über Deussers Landschaften bei der Deutschnationalen Ausstellung des Kunstpalastes im selben Jahr, in: « Der Sonderbund », in: *Meister der Farbe*, Heft 8, 1909, S. 93-96, Zitat S. 93-94.

genössischen Kritikers über den Landschaftsmaler Deusser aus : « In Wahrheit ist es nichts als guter Stuben-Naturalismus, zurechtgemacht für den Geschmack des modern-angekränkelten Kunstphilisters. Eine Langeweile geht von diesen [Landschaftsbildern] aus, dass Kollektivausstellungen dieser Maler [...] ein wahres Inferno für einen international geschulten, anspruchsvolleren Kunstfreund bedeuten. »<sup>13</sup> In der Masse der Kritiken nimmt sich diese Stimme allerdings als Ausnahme aus, denn die meisten Kritiker, insbesondere die lokalen, fanden, dass die Düsseldorfer mit den Franzosen durchaus mithalten konnten und zogen die gemäßigte Düsseldorfer Kunst sogar den französischen Künstlern vor.

Auch Max Liebermann war mit zwei Werken vertreten. Zum einen sollte Liebermann als führender moderner Maler in Deutschland auch die Avantgarde der Düsseldorfer Künstler belegen. Vor allem Deusser, als Haupt der Sonderbund-Künstler, hatte zu einem Impressionismus à la Liebermann gefunden, der die Konkurrenzfähigkeit der Düsseldorfer unter Beweis stellen sollte. Ehmcke bezeichnet ihn in seinen Erinnerungen gar als den « Liebermann dieser Sezession ». <sup>14</sup> Möller vermutet daher, dass Deusser neben Liebermann gegangen habe. <sup>15</sup> Zum anderen ist es als eine Art Referenz an die Berliner Sezession zu lesen, die den Sonderbund gegenüber den Künstlern der Akademie legitimierte, und als Ausstellungspolitik, die in der Bekanntmachung der Kunst der französischen Impressionisten eines ihrer wichtigsten Ziele sah.

Die als Verkaufsausstellung konzipierte Ausstellung wurde um ein Wochenende verlängert und kann trotz kritischer und teils entrüsteter Stimmen des Publikums über die Franzosen als Erfolg bezeichnet werden. <sup>16</sup> Der Umstand, dass vor allem Düsseldorfer Maler gekauft wurden, dürfte die Künstler des Sonderbundes in ihrer Ansicht bestärkt haben, ihr Konzept sei aufgegangen. Bereits während der Ausstellung müssen Richart Reiche, Konservator des Barmer Kunstvereins, Alfred Hagelstange, der Direktor des Wallraf-Richartz-Museums Köln und Adolf Brüning, Direktor des neu eröffneten Landesmuseums Münster an den Sonderbund zwecks Übernahme der Ausstellung herantreten sein. Über diese Kontaktaufnahme wird dann auch die Idee zur Gründung des « Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler » entstanden sein, in dem der Sonderbund bereits im August 1909 aufging und dessen Vorstandsmitglieder denn auch die drei Museumsdirektoren wurden. Alfred Hagelstange, seit 1908 Leiter des Kölner Museums,

14. Jutta Assel : « F.H. Ehmcke. Zur Geschichte des Sonderbundes von der Gründung 1909 bis zur Sonderbund-Ausstellung 1911 », in : *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, 1985, S. 5-25, Zitat S. 9.

15. Möller : *Sonderbund* (Anm. 3), S. 128.

16. Unter dem Mantel des Patriotismus wurde die Ausstellung als Überfremdung der deutschen Kunst gesehen, so etwa in Carl Vinnens « Ein Protest deutscher Künstler », Jena 1911.

war mit der Neugliederung seiner Sammlung befasst und setzte bereits 1909 mit dem Ankauf eines Werkes von Gauguin einen deutlichen Akzent in seiner Ankaufspolitik.

Eine nähere Kenntnis der französischen Moderne zu erwerben und die lokalen Düsseldorfer Künstler zu fördern, entspricht denn auch der Satzung des neugegründeten Sonderbundes. Als Stationen der Wanderausstellung folgten im Anschluss die Barmer Ruhmeshalle, das Wallraf-Richartz-Museum Köln und das Landesmuseum Münster. Eine geplante Station in Berlin (ohne die französischen Werke) kam dann nicht mehr zustande.

### **Neugründung als *Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler***

Die im Laufe der Ausstellung 1909 sich konkretisierenden Pläne zur Umwandlung der Künstlervereinigung in eine eher kunstpolitische Organisation zielte auf eine größtmögliche Wirkmacht des Bundes nach außen. Neben Künstlern gehörten der kunstpolitischen Ausrichtung entsprechend in der Folge Museumsleute, Kunsthistoriker, Kunstschriftsteller, Sammler, Kunsthändler sowie zahlreiche passive Mitglieder dem Bund an. Damit wurde der Rahmen als Düsseldorfer Vereinigung deutlich gesprengt. Zwischen der Künstlervereinigung der Anfangsjahre und dem kunstpolitisch engagierten Verband ist daher deutlich zu trennen.

Sind die Vereinsstatuten heute verloren, so kann dennoch die Zielsetzung der Neugründung präzisiert werden: « Durch das Auftreten und den Zusammenschluss dieser Künstler hat Düsseldorf den lange verlorenen Zusammenhang mit dem lebendigen Kunstwillen unserer Zeit wiedergewonnen », so Wilhelm Niemeyer im Aufruf zur Mitgliedschaft im Sonderbund im Gründungsausschreiben.<sup>17</sup> Es galt also die Arbeit Düsseldorfer Künstler durch Ausstellungen der internationalen Avantgarde, aber auch durch Vorträge renommierter Kunstkenner zur zeitgenössischen Kunstentwicklung anzuregen, die Düsseldorfer Bestrebungen nach außen bekannt zu machen sowie Düsseldorf als Kunststadt mit nationaler Bedeutung hervorzuheben. Deswegen sollten die Ausstellungen auch an verschiedenen Orten gezeigt werden, allerdings nur mit Düsseldorfer Künstlern. Dass hier vor allem das westliche Rheinland Kern der Aktivitäten war, scheint der Zusammenschluss der Kunstvereine Barmen, Cöln und Münster zu verdeutlichen.

17. Gründungsausschreiben: « Wanderungen dieser Ausstellungen », zit. in: Möller: *Sonderbund* (Anm. 3), S. 149.



Für die Zusammensetzung des Vorstandes zeichnete in erster Linie August Deusser verantwortlich. Mit einem Geschäftsführenden Vorstand, dem Kunstvorstand, der auch als Jury wirkte, und dem Beratenden Vorstand wurden bewusst Künstler und Nicht-Künstler zusammengeführt. Als Vertreter der Künstler gehörten dem Kunstvorstand Deusser und Clarenbach an, als Vertreter der Kunstfreunde Niemeyer und Hagelstange.

## Rheinische Tradition und moderne Kunst

Die vom 16. Juli bis 9. Oktober 1910 im Düsseldorfer Kunstpalast gezeigte, zweite Sonderbund-Ausstellung « Deutsche und französische Neukunst » präsentierte 242 Gemälde und Skulpturen sowie 278 Arbeiten des Kunsthandwerkes. Walter Cohen bezeichnet sie als die eigentlich « erste große Ausstellung » des Sonderbundes.<sup>18</sup> Sie knüpft zwar programmatisch an die Ausstellung von 1909 an, geht aber gleichzeitig wesentlich über diese hinaus, insofern sie nämlich das aktuelle internationale Kunstgeschehen zu dokumentieren und die jüngsten künstlerischen Entwicklungen in Frankreich und Deutschland vorzuführen versucht. In seinem Katalogvorwort definiert der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer das Ziel, die rheinische Kunst in Kontakt zu den wahren schöpferischen Kräften der Epoche zu bringen. Die wesentlichen Stilbildungen der modernen Kunst seien nun mal in Frankreich im 19. Jahrhundert entstanden und daran könne « kein Künstler vorbeigehen, der ernsthaft sein Schaffen als einen lebendigen Teil der geistigen Kultur begreift. »<sup>19</sup> Damit beugte er bereits dem Vorwurf der Überfremdung der deutschen Kunst vor, wie ihn der Worpsweder Künstler Carl Vinnen schon ein Jahr später in seinem reichsweit Aufsehen erregenden « Protest deutscher Künstler » formulieren sollte. Weiter führt Niemeyer aus, hätten in Düsseldorf nach langer Zeit erst die Künstler Deusser, Bretz und Clarenbach wieder Anschluss an den Zeitstil gefunden und die französischen, impressionistischen Tendenzen verarbeitet. So waren diese Künstler zahlenmäßig in der Ausstellung entsprechend stark vertreten.<sup>20</sup> Doch die eigentlich innovative Leistung aus heutiger Sicht bestand darin, Werke junger deutscher Künstler wie Hofer, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Nolde, Rohlf, Nauen, Purrmann, Jawlensky, Kandinsky und die neue französische Malerei zu zeigen. Matisse

18. Walter Cohen : « Rheinisches Kunstleben », in : *Kunstchronik*, Nr. 4, 28. Oktober 1910, S. 49-54, Zitat S. 51.

19. Wilhelm Niemeyer, Vorwort zum Katalog der Sonderbund-Ausstellung 1910, n.p.

20. Deusser (11), Clarenbach (12), Bretz (5), Ophey (7); siehe Günter Aust : « Die Ausstellung des Sonderbundes », in : *Europäische Kunst 1912. Zum 50. Jahrestag der Ausstellung des « Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler in Köln »*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1962, S. 21-43, Zitat S. 22.

und die Kunst der Fauves wurden mit Werken von Derain, Vlaminck, Van Dongen, Friesz, Manguin, Camoin und Braque zum ersten Mal überhaupt in Deutschland gezeigt. Nachimpressionistische Tendenzen waren mit Werken von Signac und Vuillard bereits 1909 zu sehen gewesen, nun kamen Bonnard, Roussel, Cross und Denis hinzu. Im Bereich der Skulptur sind im Katalog 4 Werke des Belgiers Minne verzeichnet, sieben von Barlach, sieben von Haller und drei Plaketten von Kogan.

Die große Bedeutung, die dem Sonderbund und der Ausstellung von 1910 von ihren Organisatoren zugemessen wurde, geht auch aus der Denkschrift hervor, die Niemeyer der Ausstellung widmete und die im Mai 1911 mit dem Titel « Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über die Malerei der Gegenwart. » erschien. Ausführlicher als im Vorwort des Katalogs versucht Niemeyer darin die künstlerischen Tendenzen seiner Zeit aus ihren Grundlagen und ihrer Entwicklung heraus zu analysieren. Die aus zwei großen Teilen bestehende Denkschrift analysiert unter der Überschrift « Rückblick und Ausblick : Erfolg, Kritik, Zweifel, Widerlegung ; historische Tradition und stilistische Zukunft rheinischer Kunst » zunächst die rheinische Kunsttradition. Denn der Verfasser erkennt im Sinne eines nationalistisch geprägten Kunstverständnisses eine « rheinische Kunst ». Ihre Vertreter sind nicht nur die Düsseldorfer Maler, sondern auch die aus « Neuss, Cöln, Wefel und Eupen [...] », die, « wenn wir irgend an eine Erbschaft des Geistes und Blutes im Volkstum glauben wollen », die « malerischen Fermente der alrheinischen Kunst in die Zeiten forttragen. »<sup>21</sup> Auf dieser Grundlage befasst sich der zweite Teil der Denkschrift alsdann mit den Vorstufen der modernen Kunst und geht zurück bis Géricault und Delacroix, behandelt die neuen künstlerischen Ansätze bei Manet, Cézanne und Van Gogh, die beiden letzten die wichtigsten Anreger für die Malerei seiner Zeit.

### Exzentrik-Clowns auf den Ausstellungen des Sonderbundes

Die zeitgenössische Presse stand der Ausstellung, insbesondere wegen der französischen Werke, sehr kritisch bis feindselig gegenüber, einzig die Präsentation wird für ihre klare übersichtliche Hängung gelobt.<sup>22</sup> Rekonstruieren lässt sich die Schau nicht, nur ansatzweise

21. Wilhelm Niemeyer : *Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über die Malerei der Gegenwart. Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung MCMX*, Düsseldorf 1911, S. 3.

22. « Die Ausstellung [...] umfasst die Säle des südlichen Teiles des Kunstpalastes und ist bezüglich der Anordnung der einzelnen Arbeiten und ihrer räumlichen Verteilung sowie in ihrer künstlerischen Aufmachung besonders zu rühmen. » In : Dr. F.S. : « Sonderbundaussstellung 1910 », in : *Düsseldorfer Tageblatt*, Nr. 202, 26. Juli 1910. Der *Düsseldorfer*

können wir sie aus Rezensionen nachvollziehen.<sup>23</sup> Interessant an den Zeitstimmen ist die insgesamt positive Resonanz, die die Düsseldorfer Künstler erfahren haben, und das nicht nur in der lokalen Presse. Diese positive Resonanz der rheinischen Künstler erhält sich auch bei Folgeausstellung in der städtischen Kunsthalle 1911. In *Die Kunst* schreibt ein Kritiker diesmal, die « Exzentrik Clowns », gemeint sind die Franzosen, seien in dieser Proportion zu den deutschen Künstlern « doch ärgerlich oder mindestens ennuyant ».<sup>24</sup> 101 von insgesamt 147 Werken waren Exponate französischer Künstler. Der Direktor des Barmer Kunstvereins Reiche, der 1911 das Vorwort schrieb, positionierte sich ausdrücklich als Befürworter der französischen Kunst und gegen einen engstirnigen Patriotismus: « In den gegenwärtigen Zeitläuften, da enge Geister deutsche Kunst in enge Grenzen bannen möchten, ist es uns Bedürfnis und Freude, Frankreichs Künstler besonders herzlich willkommen zu heißen. »<sup>25</sup> So trat der Sonderbund im Jahr von Carls Vinnens « Protest deutscher Künstler » betont frankreichfreundlich auf und spaltete damit sein eigenes, deutsches modernes Lager. Denn innerhalb der deutschen Gruppe kam es nun zu Auseinandersetzungen zwischen den Düsseldorfern und den wesentlich moderneren Künstlern, den Expressionisten. Wie im Vorjahr und wie in der Satzung des Sonderbundes festgelegt, wurde den Lokalkünstlern ein größerer Platz eingeräumt als den Malern der *Brücke* oder des *Blauen Reiter*. Die Bevorzugung lokaler Künstler hatte bereits im Vorfeld der Ausstellung zu Unmut geführt. So empörte sich der Bonner (!) August Macke in einem Brief vom 27. März 1911 an Franz Marc, man habe ihm erklärt, dass der Raum der diesjährigen Sonderbundaussstellung begrenzt sei und deshalb nur Rheinländer eingeladen werden könnten: « Die "Rheinländer" », so schreibt er an Marc, « das ist doch zum Kaputtmachen. Mir hat einer vom Sonderbundvorstand erklärt, ich wartete besser noch etwas. Ich bin scheinbar ein noch zu kleiner "Rheinländer" [...] ».<sup>26</sup> Insbesondere die Denkschrift Niemeyers und hier in erster Linie seine Passagen über die rheinländischen Künstler und August Deusser sorgten unter den Künstlern des *Blauen Reiter* für Spott und Befremden. Gleichzeitig bezeugen ihre Briefwechsel, welche Hoffnungen man in den Sonderbund und seine kulturpolitische Funktion

---

*Generalanzeiger* schrieb: « Ich hoffe, die Pariser Neukunst, wie sie der Sonderbund uns bietet, hat keine Aussicht, in absehbarer Zeit in das Volk zu dringen. » (Anonym: « Ausstellung des Sonderbundes im Kunstpalast », in: *Düsseldorfer Generalanzeiger*, Nr. 220, 11. August 1910).

23. Siehe insbesondere die Besprechung von Edwin Redslob: « Die Sonderbundaussstellung zu Düsseldorf », in: *Cicerone*, Heft II, Jg. 1910, S. 531-533.

24. G. Howe: « Ausstellung des Düsseldorfer Sonderbundes », in: *Die Kunst* 26 (1911), S. 475.

25. Richard Reiche, Vorwort zum Katalog der Sonderbund-Ausstellung 1911, n.p.

26. Postkarte von August Macke an Franz Marc, 27.3.1911 (Poststempel), in: *August Macke – Franz Marc. Briefwechsel*, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln: Dumont Schauberg, 1964, S. 51.

setzte : « Mir wurde übrigens jetzt die Mitgliedschaft zum Sonderbund angeboten, die ich natürlich annehme », teilte Franz Marc im September 1911 hochofreut seinem Freund August Macke mit. Doch harsche Kritik folgte auf dem Fuße : « Etwas Schauderhafteres als den Text dieser Denkschrift habe ich allerdings noch kaum gelesen. Der Blödsinn ist ja "ausgeschamt". Das Kapitel über Deusser ist der Triumph von allem. Wir werden demnächst das Vergnügen haben, wahrscheinlich ähnliche spektraloptische Spiegelfechtereien des Herrn Niemeyer über uns (im Piper-Verlag) ergehen lassen zu müssen. Hol ihn der Satan ; dieser besoffene Hanswurscht »!<sup>27</sup>

So kam es bereits im Vorfeld der Ausstellung 1912 zu Streitigkeiten über die Präsenz deutscher Künstler, die damit endeten, dass die Ausstellung nicht mehr in Düsseldorf, sondern in Köln gezeigt werden sollte, da die Düsseldorfer ihren Namen nicht mehr hergeben wollten. Deusser und Clarenbach verärgerte dies derartig, dass sie noch vor Beginn der letzten Ausstellung 1912 eine neue Gruppe gründeten, die sie programmatisch « Die Friedfertigen » nannten und an deren Ausstellung nur Düsseldorfer Künstler teilnehmen sollten.<sup>28</sup>

## Köln 1912 – Initialzündung zu einer Geschichte der Moderne

Im Blick auf die über die internationale, zeitgenössische Resonanz hinaus historisch wirkmächtige Kölner Sonderbundaussstellung des Jahres 1912 kann die Folge der Düsseldorfer Ausstellungen als Propädeutikum und Annäherung an eine Ausstellungskonzeption gelesen werden, die besonders aufgrund ihrer Systematik das Bild vom Anheben der Moderne erstmals in solcher Deutlichkeit entworfen und zu großen Teilen auch festgeschrieben hat. Mitnichten ist das damit präsentierte Tableau Spiegel der Geschichte der künstlerischen Produktion, sondern bleibt notgedrungen Konstrukt. Doch durch diesen initialen Wegbereiter als früheste Wegmarke erhält « die » Moderne hier ihr historisches Korsett. Es erlaubte zunächst von der Geschichte der modernen Kunst als sinnfällige Entwicklung zu sprechen. Das innovative Konzept, welches zweifellos einem herausgehobenen Gespür für die zeitgenössische Kunst und ihre Vorbedingungen entsprach, setzte dabei notgedrungen auch auf die Reduktion als klärendes Erkenntnisinstrument.

Die Sonderbundaussstellung von 1912 trug die Objektivierung ihrer Konstruktionen zweifellos durch das Miteinander Vieler, wie es im vorbereitenden Ausschuß und der Jury zum Zuge kam, mit sich. Ihr Fort-

27. Brief von Franz Marc an August Macke, 8.9.1911, ebda., S. 73.

28. Vgl. Karl Vogler : « Sonderbund in Düsseldorf, Düsseldorf Galerie Paffrath », in : *Die Weltkunst*, Heft 8, S. 792-793.

pflanzungspotential und die Attraktivität ihrer Thesen und Analysen gründet im wesentlichen auf der Kennerschaft für und der Vertrautheit mit den – insbesondere stilistisch formalen – Qualitäten der Kunst, aber auch auf der Kenntnis des internationalen Marktes. Man mag mit gutem Grund behaupten, dass dasjenige, was in diesem System unbeleuchtet bleibt, zurecht aussen vor gelassen wurde, legt man den Qualitätsmaßstab an. Es bleibt aber auch die Frage, wie sehr das so folgenreiche Bild den komplexen Mechanismen und vielfältigen, oftmals zunächst erfolglosen Bemühungen der Genese der Moderne entspricht und welche blinden Flecke sich aufzeigen lassen.

Um die herausragende Leistung sowie die nachhaltige Wirkung der Sonderbundaussstellung von 1912 zu verstehen, scheint es hilfreich, der Aufbruchsstimmung und Desorientierung gewahr zu werden, die vermehrt ab 1910 die Kunstwelt spaltete: Einerseits in ein reaktionär nationales, oft mit antisemitischer Haltung versetztes Lager, das repetitiv vor einer Überfremdung der deutschen Kunst warnt, und in ein tendenziell linkes Spektrum, das ganz besonders in Berlin die Avantgarde, den Expressionismus und in den 20er Jahren vor allem eine politische Kunst fördert. Dem lokalpatriotischen Kunstfreund steht der kosmopolitische Kenner gegenüber.<sup>29</sup>

Die Sonderbundaussstellung muss aus dieser Perspektive als eine Art Erlösung betrachtet werden, die erstmals eine Systematik an die Hand gab, die Explosion der nachimpressionistischen Moderne gedanklich zu bändigen, einer Kunst, die nicht, wie der Impressionismus, Jahrzehnte benötigte, um zu einer Akzeptanz zu gelangen, sondern die sich innerhalb weniger Jahre zu einem unüberschaubaren Tableau verwandter wie heterogener Modernismen ausfaltete. Im Rückblick schrieb die Kölner Ausstellung mit ihrer Konzeption bis heute das Bild von der Genese der Moderne fest.

Eine der Stimmen, die sehr prägnant die Verunsicherung und Aufbruchsstimmung des Jahres 1912 zugleich zum Ausdruck brachte, ist diejenige Arthur Segals, Mitbegründer der Neuen Berliner Sezession von 1910. In der wöchentlich erscheinenden, literarisch politischen Zeitschrift « die Aktion », schreibt er:

Blitzschnell folgt Entwicklung auf Entwicklung. Gauguin, Matisse sind längst « überwunden ». Kaum beginnt der Cubismus sich bemerkbar zu machen, ist schon der Futurismus da [...] Die Sucht nach unglaublich Neuem jagt wie eine Krankheit die Künstler. Die Angst, « akademisch » zu werden, ist entwürdigend, ist ein Beweis der Talentlosigkeit, ist Beleidigung [...] Jeden Tag neue Künstler, jeden Tag neue Namen. Kein Aus-

29. Vgl. hierzu Ron Manheim: *Im Kampf um die Kunst – De discussie van 1911, over contemporaine kunst in Duitsland*, Hamburg 1987.

kennen, kein Zurechtfinden mehr! Und das Publikum, wie soll sich das kaufende Publikum verhalten? Die Kunsthistoriker haben alle Hände voll zu tun.<sup>30</sup>

Das Bedürfnis nach Orientierung war umfassend: Was soll ich kaufen, wie soll ich malen, was soll ich davon halten? Die Unsicherheiten betrafen also Künstler, akademische Fachvertreter, Kritiker und Museumsleute sowie das Publikum in gleich quälendem Maße. Dies traf auf verschiedenste Interessenlagen, die hier nach kunsthistorischer Klärung, dort nach Markterfolg und nicht zuletzt nach nationaler Vormacht oder internationaler Modernität fragten.

Man mag die Düsseldorfer Querelen für die dann genutzte Kölner Chance mitverantwortlich machen. Das Umfeld der 1912 für Köln vorgesehenen Sonderbund-Jahresausstellung, hatte – im Gegensatz zu Düsseldorf – zwei der von Segal angesprochenen Vorzüge zu bieten. Zum einen fehlte eine Akademie, so auch die eingeborenen Künstler, die sich hätten ausgeschlossen oder dekuviert fühlen können. Zum zweiten waren die Gremien, die sich mit der Ausstellungsvorbereitung befassten, mit Museumsleuten, also Kunsthistorikern besetzt.

Wie leistet nun die Kölner Ausstellung diesen Spagat zwischen Darstellung nie gesehener Modernität und sinnstiftender Vermittlung und Einordnung? Es mag als Paradoxon anmuten, wenn gerade die Moderne, die ja nach einer radikalen Loslösung aus dem akademischen Betrieb strebte, ja aus diesem längst ausgesichert war, ihre legitimierende Akzeptanz aus dem Rückbezug auf ihre historischen Vorbilder bezog. Es kann so nicht verwundern, wenn dieser Kunstgriff – der ja weit über die Salons, die Verkaufsausstellungen sowie die nationalen Kunstschauen hinausging – weniger den Künstlern selbst, als den Machern der Ausstellung zu verdanken ist.

Die Ausstellung von 1912 findet in einem Jahr statt, in welchem, so schreibt von der Osten im Jubiläumskatalog Köln 1962, « die großen Entwicklungslinien der europäischen Kunst zu konvergieren beginnen. »<sup>31</sup> Die Macher treten dieser Frühform einer verunsichernden Globalisierung mit historischer Besinnung entgegen. Die Ausstellung gruppiert sich um die Patres der nachimpressionistischen Malerei (Van

30. In: *Die Aktion*, Jg. 2 (1912), S. 12.

31. Die Kölner Jubiläumsausstellung, die den Ruhm des Ereignisses von 1912 auch im Bewusstsein des Rheinlandes belegen kann, vermochte es nicht, eine Rekonstruktion der Sonderbundausstellung zu leisten, besonders aus der Tatsache heraus, die meisten Werke, sofern sie nicht den Säuberungsaktionen zum Opfer fielen, weltweit verstreut vorzufinden oder nicht mehr nachweisen zu können: *Europäische Kunst 1912 – Zum 50. Jahrestag der Ausstellung des « Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler » in Köln*, Ausst. Wallraf-Richartz-Museum Köln, 12. Sept. – 9. Dez. 1962, darin der Wiederabdruck aus dem WRJ XXIII 1961: Günter Aust: « Die Ausstellungen des Sonderbundes 1912 in Köln », S. 21-34 sowie Gert von der Osten: « Europäische Kunst 1912 », S. 9-15.

Gogh, Gauguin, Cézanne), ja verankert im Jahr des Untergangs der Titanic vorerst die vielen, schwankenden Sturmboote der Avantgarde im Hafen kanonischer Großmeister.

Die im Bewusstsein präsenten Gedächtnisausstellungen der Urväter zu Beginn des Jahrhunderts sowie die Amsterdamer Ausstellung der *Fauves* mit Matisse im Zentrum (1907) waren ein halbwegs sicheres Terrain, zumal für eine Ausstellung in der deutschen Provinz, die mit großer Verzögerung die französische Kunstproduktion zur Kenntnis nahm.

Kalkuliert man ein, dass der Expressionismus sich erst 1912 als fixierbare Strömung zu bündeln begann,<sup>32</sup> kam die Ausstellung diesbezüglich unglücklich zu früh. Im Blick auf die Chronologie der Ereignisse tritt die Leistung der Ausstellungsmacher umso deutlicher hervor. Die Etablierung des deutschen Expressionismus, des Kubismus, Orphismus und Futurismus, also das, was uns heute als institutionalisierte, kanonisierte Bewegungen der Moderne erscheint, war zu diesem Zeitpunkt keineswegs offenkundig.<sup>33</sup> So mag im Rückblick der Ausstellung auch eine Anzahl blinder Flecke eignen, die das Fehlen, beispielsweise des Futurismus oder eines systematischen Auftretens der schon sieben Jahre alten « Brücke » erklären helfen, wie sehr auch die wenig geschlossene Präsentation der neusten Künstlergruppierung durch Künstlerrivalitäten und Konkurrenzen bedingt sein mag. In der Tat fehlen manche, uns heute als Schlüsselwerke vertraute Beispiele, das mit vielen Studien vorbereitete Meisterwerk der « Demoiselles d'Avignon » (1906/7) ebenso wie solche der « Sélection d'Or » aus dem Vorjahr, mit Duchamp, Picaabia, Léger und Delaunay. Und die jüngste Generation befand sich mit Klee, Gris, Ernst oder Malewitsch gerade am Beginn ihrer Entfaltung. Doch, wie bereits Niemeyer mit der Denkschrift des Sonderbundes auf die kommende Ausstellung vorauswies, stand die Anschaulichkeit der historischen Zusammenhänge im Vordergrund.

### **Richtung und Umlaufbahn der Präsentation**

Köln 1912 weist im Vergleich zu den Düsseldorfer Vorgängerveranstaltungen fast schon kategorische Unterschiede auf. Dominierte das Gesamtbild bis 1911 der Anteil der einheimischen Künstler, die oft noch in nachimpressionistischer Tradition verharren, so war 1912

32. Vgl. Ron Manheim : « Expressionismus. Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffes », in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), H. 1, S. 73-91.

33. Boccionis programmatisches Bild « Die Straße dringt in das Haus » war im Vorjahr entstanden, und auch der *Blaue Reiter* war erst im Jahre 1911 in München von Wassily Kandinsky und Franz Marc gegründet worden.

keine Ausstellung, die in Anlehnung an den Sezessionstypus auf Verkauf ausgerichtet war.<sup>34</sup> Ihre Anlage als systematische und umfassende Schau zur Geschichte der Moderne hatte vielmehr eine kulturpolitische Dimension, die allein schon deshalb die lokalpatriotische Nabelschau durch Internationalisierung des Blicks und damit der Qualitätskriterien ersetzte. Ihre Ausrichtung wird hauptsächlich von Richard Reiche, geschäftsführender Vorsitzender des Vorstandes und des Arbeitsausschusses, sowie von Alfred Hagelstange als Direktor des Kölner Wallraf-Richartz-Museums geprägt.

Der in Reminiszenz an das Herkommen des Sonderbundes von Ehmke gestaltete Katalog (Fig. 10), dessen Existenz allein als Beleg und Bewusstsein für die innovative Bedeutung gelten kann, lässt denn auch keinen Zweifel am Wollen der Ausstellungsmacher. Im Vorwort definiert Reiche die Absicht der Schau in einer selbstbewussten Eindeutigkeit: Es gelte dem Publikum den gesamten Komplex nachimpressionistischer Kunst aus allen wesentlichen Ländern Europas geschlossen vorzuführen. Diese Suggestion der Geschlossenheit ist es, die auch rhetorisch die Verzahnung der beiden großen Abteilungen befördert, die als Herkommen der Zeitgenossen aus dem Geist der Patres zu lesen ist.

Die Ausstellung, ein auch im Katalog vorgezeichneter, linearer Parcours (Fig. 11), gliedert sich in zwei große Gruppen. Erstens: Eine retrospektive Abteilung, welche die historische Grundlage der neuen Malerei mit eindrucksvoll großer Zahl von Werken van Goghs, Cézannes und Gaugins veranschaulicht. Wie eine Zwischenzeit fügt sich im Anschluss der Zusammenhang mit dem Impressionismus im Werk von Signac und Cross an. Zweitens: Die Abteilung lebender Künstler, welche nach Bedeutung, Nation und Chronologie den Parcours bespielen, um am Ende in das Lob des Sonderbundinitiators Deusser zu münden. Die wie ein erholsamer Appendix um den Erfrischungssaal gruppierte Schau des Kunstgewerbes beschränkt sich im Umfang auf fünf kleinere Säle und auf deutsche Künstler.

Allein die Masse der ausgestellten Werke in 25 Ausstellungsräumen eröffnet die Möglichkeit zu einer sehr dichten Präsentation und fordert ein vergleichendes Sehen ein, welches umso mehr der Idee einer Entwicklungsgeschichte und Kontinuität verpflichtet ist. Die Bildhauerei, mit wenigen, exemplarischen Werken in den Sälen inszeniert, scheint hier nur noch Begleitgattung, ohne selbst den Ansatz der Konzeption zu vertreten.

---

34. Nur die im Katalog aufgeführten Werke, zu welchen kein Besitzer genannt wurde, waren verkäuflich.



Wenn auch zu diesem Zeitpunkt ein Absehen von nationalen Kategorien nicht zu erwarten ist und die Anordnung der Bilder einer Gliederung nach Nationen folgt, wird doch im Regelverstoß, der es erlaubt, Künstler in diejenigen Länder einzuordnen, in welchen sie leben und arbeiten, das Bedürfnis sichtbar, die Kunstproduktion in den Kontext ihrer Entstehung, nach formaler Verwandtschaft und vergleichbarer Intention zu setzen.

## Die lineare Kunstgeschichte und der Regelverstoß

Der Besucher tritt gleich zu Beginn in das Gravitationszentrum der Malerei, welches ihn spät auf die Bahn der kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte entlässt. Mit 107 Gemälden Vincent van Goghs in den Sälen 3, 4 und 5 (Fig. 12) findet das Erweckungserlebnis der Moderne im Farbenrausch statt. Die im Zentrum des Saales gestellte Skulptur Richard Engelmanns wirkt hier nicht nur farblos sondern deplaziert. Die Innovation der noch neuen, weißen Stellwände muss die Wirkung entfesselter Farbe vortrefflich verstärkt haben.

Mit der beruhigenden Farbtektonik Cézannes in Raum 6 (25 Gemälde und zwei Aquarelle) und den Idyllen Gauguins (21 Gemälde) ist das unverrückbare Dreigestirn der Moderne erlebt und eine Kunstgeschichte etabliert, die das Fortkommen der Kunst den Ausnahmeerscheinungen der Künstlerpersönlichkeiten zumutet. Wie zum Beleg sind die sich nach chronologischem Denken anschließenden Neoimpressionisten Signac und Cross in Raum 9 vertagt.<sup>35</sup> Die frühe Erkenntnis der Ausstellungsmacher, die in der Bedeutungszuschreibung liegt, mit welcher 16 Werke des jungen Pablo Picasso die Folge der lebenden Künstler anführt, gewinnt mit dem Ausbreiten des Œuvres zwischen blauer Periode und « druckfrischen », kubistischen Werken von 1911 zusätzlich an Tiefe.<sup>36</sup> Wenn sich hier zwei kubistische Werke Braques hinzugesellen, weitere fünf Gemälde jedoch in den Folgeräumen die Gruppe der *Fauves* ergänzen, entdeckt sich viel von einem Verständnis der Kuratoren, welches das eigene, vordergründige aber Halt vermittelnde Prinzip einer Länderschau konterkariert und die kennerschaftliche Bewertung originär künstlerisch formaler Kriterien fokussiert. Das Rezept scheint Methode, wenn wiederholt räumlich und nach Kategorien von Schulen und Nationen getrennte Werkgruppen mit dem

35. Wohl nur aufgrund mangelnder Verfügbarkeit wird Seurat hier unterschlagen. Gleichwohl erscheint die rationalisierende Übersetzung des Impressionismus als Sackgasse künstlerischen Fortschreitens auf.

36. Die Werke stammten aus der Sammlung Flechtheim und dem Aachener Suermond-Museum.

Versatz einzelner Werke verzahnt werden. Wie sehr das belehrende Einstreuen historischer Präfigurationen, wie im Picasso-Saal mit einem « Johannes » El Grecos, die Behauptung anthropologischer Dispositionen abseits von Zeit und Raum vertritt, sei dahingestellt. Das zehrt sehr von einer Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, mit der sich Irritationen der Neuerung mit beruhigendem Verweis auf die historisch legitimierte Ahnenreihen einfangen lassen. Doch bringt sie damit auch eine Sehschule ins Spiel, die die Balance zwischen Vorbild, Ableitung, und Originalität auszuhalten imstande ist. Keine Kunst ist voraussetzungslos, und es ist Sache der Kunsthistoriker, die Verhältnisse von Neuschöpfung und Tradition zu klären.

Das mit den Räumen 10 und 11 eröffnete Kabinett der *Fauves* versammelt neben fünf Bildern von Matisse, jeweils sechs Werke von Derain und Vlaminck und je zwei Werke Vuillards, Maurice Denis' und Bonnards. Die Komplettierung durch Camoin, Manguin, Friesz, Herbin und Marie Laurencin macht deutlich, dass hier das Diffundieren des Kanons noch nicht bis zum Grund der kategorischen Schubladen vorgedrungen ist. Und überhaupt scheinen sich in der Flucht der Säle die Konturen nationaler Schulen zu verwischen. Mit van Dongen, noch in Raum 10, und den Holländern im Folgeraum (Petrus Alma, Louis Schelfhout, Otto van Rees, Piet Mondrian) wird die Beeinflussung über die Landesgrenzen hinweg zum Agens der Entwicklungsgeschichte. Der Verweis auf die Rolle der Pariser Kunstmetropole wird dann immer klarer, setzt man über den Schweizer-Saal (Raum 12) mit Hodler (3 Gemälde), Cuno Amiet (7), Giovanni Giacometti, Louis Moillet und Hans Brühlmann hinweg, um einer ungarischen und norwegischen Malerei – in den Sälen 13 und 14 – zu begegnen. Die Wirkmacht der französischen Malerei wird mit Bereny, Czigany, Hatvany, Kernstock, Orban, Tihany ebenso deutlich wie das Schülerverhältnis der Bató, Bornemisza, Perlrott-Csaba sowie der Norweger Heiberg, Sandberg, Sörensen und Thygesen die internationale Ausstrahlung der Matisse-Akademie sichtbar werden lässt. Man ist versucht, die Nationenordnung als kunstexternen Bedingtheiten geschuldete, bloße Nomenklatur zu verwerfen, zugunsten der Individualität des Künstler-Kosmopoliten. Zumal – nach dem Introitus der van Gogh'schen Werkschau –, wenn der Munch-Saal (Nr. 20) fernab einer Verankerung mit der Heimat den kraftvollen Auftakt des letzten Satzes intoniert, der sich dem aktuellen Kunstschaffen der deutschen Maler widmet.

Die Kapelle im Scheitel des Parcours ist eine Zäsur, die mit ihrer achsialen Ausrichtung im Kontext der Ausstellungsfläche eine heimliche Sakralisierung des Konzepts zu einem unverrückbaren Escorial der Moderne versucht. Sie zeigt in der Apsis sechs Fenster von Thorn Prikker für die Kirche in Neuss sowie auf Jute gemalte Wandbilder von Kirchner und Heckel. Der Raum erlaubt den Durchblick auf den Beginn der Ausstellung, in den zentralen van Gogh-Saal, mit Lehmbrucks « Kniender » aus hellem Kunststeinguss in der Sichtachse, die

dann immer wieder, bis hin zur Kasseler Documenta, als ikonischer Fixpunkt der Epoche ihre Bedeutung verdichten wird.

Raum 15 zeigt Polen, Tschechien und Österreich. Hier dominieren freilich die Kunstzentren Prag und Wien, allen voran Oskar Kokoschka und Egon Schiele. Je nach Überzeugung kann man die folgenden, im Katalog mit « Deutschland » überschriebenen Säle als Ausklang, Höhe- oder Zielpunkt der Konzeption lesen. Und es mag auch der, von einer großen Kapitale dezentrierten deutschen Kunstproduktion mit ihren vielen Gravitationsorten geschuldet sein, doch die Vielzahl der Bilder und Künstler sprengt die Absicht einer annähernd klaren, nach Schulen oder Künstlervereinigung sortierten Präsentation, die der Segalschen Orientierungslosigkeit hätte entgegentreten können. Das mag auch an den Konkurrenzen der bestückenden Künstler gelegen haben.<sup>37</sup> Die Hängung gerät zu einem Beieinander der Rheinischen, Münchner, Berliner Künstler, aus welchen die Marc, Macke, Pechstein, Nolde, Jawlensky und Clarenbach herausragen mögen. Der Katalog behilft sich und versagt, wenn er in alphabetischer Reihung und springender Raumnummer einen Veitstanz durch die Säle abverlangt. Gemessen an den Vorgängerausstellungen gerät die deutsche Abteilung quantitativ maßvoll. Die Flucht von neun kleineren Räumen überschreitet bisweilen mutig das Länderkonzept, etwa wenn die russische Avantgarde mit den Münchner Malern sinnig vergesellschaftet wird. Doch die Auswahl der Exponate verwischt auch die Grenzen zwischen innovativen Geistern und nachrangigen Plagiatoren, auch wenn es die letzteren sind, die Beeinflussung als tragendes Moment von Entwicklungsgeschichten verdeutlichen.

Zwar veranschaulicht Raum 16 (mit Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Mueller, Pechstein, Marc und Wilhelm Morgner) etwas vom Drängen der « Brücke », doch Pechsteins Bilder werden, wie ebenfalls diejenigen Franz Marcs, auf drei Räume verteilt. Der Folgeraum zeigt mit Marc, Jawlensky, Erbslöh, Macke, Kandinsky, Nolde, Freundlich, dem Pariser Otto Bolz, mit Albert Block aus München und Carl Mense eine Komposition, deren Prinzipien sich nicht mehr systematisch erschließen. Nicht anders in den beiden folgenden Kabinetten, die bis zu den Anregungen der Spätimpressionisten wieder hinabsteigen.<sup>38</sup>

Es muss hier als gelungener Kunstgriff erkannt werden, wenn mit den 32 Gemälden Edvard Munchs aus den Jahren 1889 bis 1912 in Raum

37. Wenn August Macke kritisierte, als Künstlergruppe des *Blauen Reiter* nicht geschlossen eingeladen worden zu sein, veranlaßte dies ihn eine Gegenschau der *Gruppe der Refüsierten des Sonderbundes* anzugehen.

38. Raum 18 : Marc 2, Bechtejeff 2, Mogilewsky 1, Jawlensky 1, Kanoldt 1, Helmuth Macke 1, Pechstein 1, Modersohn-Becker 1, Edwin Scharff 1. Raum 19 : Brockhusen, Weiß, Herrman (alle Berlin), Walter Bondy (Paris), Gemälde Wilhelm Lehmbrucks, Heinrich Nauens.

20 eine beruhigend moderne und kraftvolle Stimmigkeit erreicht wird, und trotz der sehr dichten Anordnung vieler Großformate die Rettung durch den kanonischen, noch dazu lebenden Großmeister erfolgt.

Von hier aus liegt die Distanz zum, man möchte sagen : politischen Finale, dennoch vier Säle weit.<sup>39</sup> Es ist der vorletzte Raum, der als Reminiszenz an das Ursprungskonzept des Sonderbundes und als Konzession gelesen werden muß. Der Raum mit Gemälden von Lehmbruck, Purrmann, Bondy, Weiß und Pellegrini wird letztlich dominiert von Max Clarenbach, Julius Bretz, Wilhelm Schmurr, Sohn-Retel und weiteren Düsseldorfern, die den Schlussakkord dann weniger artifiziell erscheinen lassen. Raum 25, mit 24 Werken des Kölner August Deuser ist der kaum feierliche Abschluss als Ruhm des Mitbegründers der Sonderbund-Bewegung, eines Jurymitgliedes, dessen auch ökonomischer Erfolg sich umgekehrt proportional zur Sprengkraft seiner Werke verhält.

Ein Wort zur Bildhauerei, die sich der Eingliederung in das Konzept der Ausstellung versperrt. Gezeigt werden repräsentativ die anerkannten Bildhauer, Aristide Maillol mit einer weiblichen Statue sowie der Büste Renoirs, Georg Minne, dessen 14 Arbeiten in den Van Gogh-Räumen zu sehen sind sowie fünf Werke Lehmbrucks und drei Holzskulpturen Barlachs.

Die Kölner Schau ist, was die Malerei betrifft, auch aus heutiger Sicht, eine erschöpfende und erstaunlich aktuelle Präsentation der Moderne, die den heiklen Balanceakt von historischer Herleitung und Avantgarde auszuhalten vermag. Nicht gezeigt wurden Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Fernand Léger. Der Futurismus, Italien! fehlt ganz. Das mag mit der eingeschränkten Bekanntheit der Künstler begründet werden – so hatten die Futuristen im Jahre 1912 zwar in mehreren Städten, so im April im Berliner Sturm, ihre Werke vorgestellt –, doch will man auch den Vorlauf der Ausstellung in 1911 sowie die Abhängigkeiten von Kontakten der Macher zu Sammlern, Händlern und den Künstlern selbst in Anschlag bringen.

Wie dem auch sei, die Kölner Sonderbundaussstellung von 1912 hatte Langzeitwirkung, und man wird es kaum als Überschätzung werten dürfen, hier ein erstes systematisches Tableau einer Kunstgeschichte der Moderne vorzufinden, das – verstärkt über eine Reihe prägender Ausstellungen – bis heute das Bild der klassischen Moderne konfiguriert hat. Die Tagespresse lobte erwartbar und in der Hauptsache die Düsseldorfern sowie die bei all ihrer Modernität noch « im Rahmen » verbleibenden Künstler (Hodler). Die Fachpresse erkennt lobend

39. Saal 21 u. 22 : August Macke 3, Helmuth Macke 1, Walter Ophey 4, Heinrich Nauen 5, Pechstein, Tappert, Hanns Thuar, Rudolf Levy (Paris), Wilhelm Schmurr. Saal 23 : Karl Hofer 4, Albert Weißgerber 2, Karl Caspar 3, Hans Purrmann 2.

die bahnbrechende Leistung, so etwa Paul Mahlberg, für den erst die Kölner Ausstellung das Verdienst erlangt habe, erstmals die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst aufgerollt und sie dadurch dem allgemeinen Verständnis nähergebracht zu haben.<sup>40</sup> Mit dem Verständnis der Fachkollegen für den Grundgedanken der Konzeption wurde ein Ausstellungstypus implementiert, der gegen die Salons, gegen die Schnelllebigkeit der Sezessionen zu einer historisch maßgeblichen Instanz wird : eine wissenschaftlich und kennerschaftlich untermauerte, historisch orientierte Ausstellung zur aktuellen, modernen Kunst, wie sie in Deutschland dann erst wieder 1955 mit der ersten Documenta zu sehen sein wird, die erneut den Anschluss der deutschen Kunst an die internationale Produktion veranschaulichen und befördern wollte. 1912, mit ihren 8.849 Besuchern im ersten Monat und einem Gesamterlös von 390.000 Mark war die Ausstellung im Vergleich ein großer Erfolg. Die nächste, umfassende Präsentation, die mit mehr als drei Millionen Besuchern die Gesamtheit der Avantgarde unter umgekehrtem Vorzeichen vorführen wird, ist die Münchner Schau « Entarteter Kunst ».<sup>41</sup> Doch pflanzt sich das Konzept der Kölner Ausstellungsmacher unmittelbar in Übersee fort.

### A good show – Paris-Köln-New York

Es war Walt Kuhn, selbst Künstler und Assistent des Vorsitzenden der *Association of American Painters and Sculptors*, Arthur B. Davies, dem in New York ein Exemplar des Kölner Ausstellungskataloges an die Hand gegeben wurde und der noch zum Ende der Ausstellung

40. Paul Mahlberg : « Die internationale Sonderbundaustellung in Köln », in : *Kunst und Künstler* 10 (1912), S. 509-512. Vgl. ferner Arnold Forstlage : « Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln », in : *Die Kunst für alle* 28 (1912-1913), S. 84 sowie Paul Ferdinand Schmidt : « Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912 », in : *Zeitschrift für bildende Kunst* 23 (1911-1912), S. 229-236. Dabei scheint die Konzeption der Ausstellung über die zeitgenössischen Besprechungen und Würdigungen hinaus auch auf die Werke der Kunstschriftsteller gewirkt zu haben, die sich mit der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzen. So scheint Ludwig Coellens Buch *Die neue Malerei* in der 2. Auflage (München 1912) Gedanken der Kölner Ausstellung zu transportieren. Coellen, der nie von deutscher oder französischer Malerei, sondern stets von neuer Malerei spricht, hinterlegt seine Perspektive mit einem « modernen Persönlichkeitstypus », der noch unklar das Kunstwollen seiner Zeit zum Ausdruck bringt : « wir müssen zu erkennen suchen, welche besonderen Tendenzen, welchen besonderen, gleichsam metaphysischen Willen dieser geistige Sinn heute angenommen hat » (S. 20).

41. Wie sehr sich Deutschland in nur wenigen Jahren von der Vertrautheit mit der internationalen Kunstproduktion entfernt hatte, zeigt Paul Westheims Einschätzung 19 Jahre später; vgl. Paul Westheim : « Paris : Neue Zielsetzung », in : *Das Kunstblatt* 8 (1931), S. 239-246 : « Früher war man in Deutschland ausgezeichnet unterrichtet über die entscheidenden Tendenzen in Paris. Paul Cassirer, Graf Kessler, Osthaus, die Sonderbundaustellung in Köln, auch der « Sturm » haben uns vieles vermittelt. »

in Köln eintrifft.<sup>42</sup> Und es scheint von Anfang an beschlossen, dieses aufsehenerregende Konzept nach Amerika zu übernehmen: « I wish we could have as good a show as the Cologne Sonderbund », schreibt Davies am 2. September 1912 an Kuhn, bevor dieser sich nach Köln aufmacht.<sup>43</sup> Auch hier geht die Initiative von Künstlern aus, auch hier ist der Versuch, die jüngere Kunstgeschichte mit der jüngsten Kunstproduktion systematisch zu verbinden, die treibende Kraft. Ende September schreibt Kuhn nach dem Besuch der Ausstellung: « Sonderbund great show. Van Gogh an Gaugain [*sic!*] great! Cézanne didn't hit me so hard. ... I met Munch the Norwegian this morning. Fine fellow ».<sup>44</sup> Und am 8. Oktober von Berlin aus, wo er am gleichen Tag Cassirer traf: « It was like pulling teeth to get anything in the way of information out of the Sonderbund people as well as the dealers. » Die *New Yorker Armory Show*, die dann in mehreren Städten für Zündstoff und einen Modernisierungsschub der Kunst so gut wie der Institutionen führte, kopiert; sie weicht im wesentlichen in zwei Punkten vom Kölner Konzept ab. Es werden die amerikanischen Künstler mit der Entwicklungsgeschichte der Kunst konfrontiert. Und ferner galt es, dem Publikum zunächst ein Bild von der französischen Kunst zu verschaffen, so dass die Ausstellung noch um Jahrzehnte weiter in die Kunst des 19. Jahrhunderts zurückgreift und Werke Delacroix', Daumiers, Courbets, Manets und des Impressionismus zeigt. Doch es bleibt bei der gleichen, historischen Rückkoppelung der Avantgarden an die Väter der Moderne, ja die Übernahme des Konzepts verfestigt den in Köln vorbereiteten Kanon einer klassischen Moderne. Es mag dann kaum verwundern, wenn Kuhn zum Berater des Mannes wird, der mit der Erfindung des *New Yorker Museum of Modern Art* zur mythischen Figur geworden ist und diesem Kanon zur seiner institutionalisierten Weltgeltung verholfen hat. Alfred H. Barrs Musealisierung der Moderne setzt, etwa mit seiner Chronologie zur Ausstellung « Kubismus und Abstrakte Kunst » von 1936 (Fig. 13), ebenso auf dem Gedanken der genealogischen Ableitung und Entwicklung zeitgenössischer Strömungen aus dem Vorangegangenen auf. So genial und wach diese Konzeption zu Beginn auch gewesen sein mag, ab hier scheint der Ort für die Bewertungshoheit und die dauerhafte Klassifikation moderner Kunst und ihrer Geschichte festgelegt.

42. Zur Vorgeschichte und Wirkung der *Armory Show* vgl. Garnett McCoy: « The Walt Kuhn Papers », in: *Archives of American Art Journal*, Vol. 5, No. 4 (Oct. 1965), S. 1-6; Milton W. Brown: « Walt Kuhn's Armory Show », in: *Archives of American Art Journal*, Vol. 27, No. 2 – The Seventy-Fifth Anniversary of the Armory Show (1987), S. 3-11 sowie Andrew Martinez: « A Mixed Reception for Modernism: The 1913 Armory Show at the Art Institute of Chicago », in: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 19, No. 1 (1993), S. 30-57 u. 102-105. Zu den Quellen: « The Armory Show: A Selection of Primary Documents », in: *Archives of the American Art Journal*, Vol. 27, No. 2 (1987), S. 12-33.

43. Brown (1987) (Anm. 42), S. 5.

44. Ebda., S. 6.

## Ausgang aus dem Arrangement des Jahrhunderts

Ging es im Falle von Barrs Ausstellung um die Erklärung der Abstraktion um 1935, also der aktuellsten Kunstproduktion, so versuchen *Documenta I* und *II* unter Arnold Bode und Werner Haftmann<sup>45</sup> die Rehabilitierung einer abstrakten Kunst der 1920er und 30er Jahre, also nicht der aktuellen sondern der zuvor verfemten Kunst. Diese, für Deutschland notwendige Neujustierung des Blicks auf die Moderne, d.h. ihrer gestrigen Geschichte wird zur Voraussetzung des neuerlichen Anschlusses an die Avantgarde. Das mit Haftmann erarbeitete Konzept macht letztlich archetypische Konstanten und deren Erscheinen in allgemeingültiger Formensprache zum Hebel, der die Vergleichbarkeiten und damit eine Entwicklungsgeschichte der Malerei ermöglichen. Ein Legitimationsinstrument für die aktuelle Kunst, die diese als ein historisch ableitbares und fast zwangsläufiges Resultat beschreibt.

Es mag aus historischem Abstand leichter fallen, diese Bedingtheiten nicht nur als Nachwirkung einer Kölner Ausstellungskonzeption zu sehen, sondern dabei auch das tendenzielle Ausblenden einer Kunstproduktion herauszulesen, welches nicht dem formallogischen Impetus folgend zur Abstraktion drängt, sondern einem inhaltlich konnotierten Bildermachen verschrieben ist, das im Gefolge des Kalten Krieges oft jenseits der Front zu liegen kommt, und das jeden Realismus dem Generalverdacht antidemokratischer Gesinnung unterstellt. Die Abstraktion als Flaggschiff demokratisch westlicher Kunstausbübung dekuviert sich erst spät mit der Reflexion über die « Westkunst » der 80er Jahre, und die Dämme sind spätestens seit der Wiedervereinigung gebrochen. Diese Befreiung bereichert auch den Blick auf eine klassische Moderne. Der von solcherart Instrumentalisierung unberührte Scharfsinn der Analysten von 1912 bewirkte die Formierung eines Blicks mit erstaunlich hoher Halbwertszeit. Doch dessen Erneuerung tut Not, auch wenn sie zugeschüttete oder nie gesehene Gräben aufreißen lässt. So wurde das Großereignis der Berliner MoMA-Ausstellung von 2004 – als sei dies der Endpunkt des einst so fruchtbaren, ein Jahrhundert lang tragenden Gebäudes – als « Grabstein für die Westkunst » tituliert :

Die Ausstellung « Das MoMA in Berlin » feiert die großen Avantgar-den des Zwanzigsten Jahrhunderts. Sie arrangiert nicht nur die zentralen Werke, sondern auch unsere Blicke darauf. So schön wie hier haben wir das Zwanzigste Jahrhundert, dieses größte Schlachthaus der bisherigen Menschheitsgeschichte, noch nie gesehen. Die Werke werden so präsen-

45. Haftmanns *Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts*, ein Kompendium, aus welchem die *Documenta* zehrt, ist bis heute in vielen Neuauflagen greifbar geblieben und zu einer Art Transparentfolie des Jahrhunderts, fast zu einer Bibel zur Geschichte der Moderne geworden. Die Hermeneutik dieser Dogmengeschichte ist Desiderat.

tiert, dass nur ihre Schönheit zu sehen ist, nicht aber, wie sie entstand, gegen wen sie sich richtete, für wen sie eintrat. Es entsteht der Eindruck, die künstlerischen Avantgarden hätten nichts mit den politischen zu tun gehabt, sie hätten sich herausgehalten aus dem Gemetzel und in elysischen Ateliers ewige Werte geschaffen. Das ist ein Märchen. ... « Das MoMA in Berlin » erzählt eine Geschichte. Es ist die Geschichte, wie die Kunst von Paris nach New York gelangte. ... Heute glaubt niemand mehr, dass man so die Kunstgeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts schreiben kann. « Das MoMA in Berlin » ist die letzte Chance, diesen von der Entwicklung längst überholten Standpunkt noch einmal einzunehmen und sich darüber klar zu werden, wie einseitig, wie rührend beschränkt er war. ... « Das MoMA in Berlin » ist die letzte Ausstellung der Westkunst, die nicht weiß, dass nicht nur sie, sondern auch der Standpunkt, von dem aus sie geschrieben wurde, historisch geworden ist.<sup>46</sup>

Das, was mit dem Sonderbund und der Vervielfältigung seines systematischen Blicks zu einem historischen Erfolg geworden ist, zeigt sich heute als Alterssicht mit Grünem Star, der essentielle Teile der Kunst und ihrer Geschichte ausblendet. Den Machern der Ausstellung von 1912 wird man diese Fehlleistung am wenigsten zuschreiben dürfen.<sup>47</sup>

Hier schließt sich der Kreis und fordert zu neuen Konzepten auf: « Die Nachwehen der Schau sind unabsehbar. Die Wirkung lässt sich am ehesten mit der « Sonderbundausstellung » vor dem ersten Weltkrieg vergleichen. In beiden Fällen ging es um mehr als um die Begegnung mit Bildern, es ging um die Veränderung der Mentalität ». <sup>48</sup> Ein Vorbote der Krise, die nunmehr durchdringend und allumfassend auch Krise eines Erinnerungsinteresses ist, welches nicht mehr zur Legitimierung der Gegenwart taugen kann. Und Erinnern als ernste Beschäftigung ist selbst bereits so multireflexiv geworden, dass seinen Konzeptionen keine linearen Konstrukte mehr unterlegt werden können.

46. Arno Widmann : *Berliner Zeitung*, 21. Februar 2005.

47. Die Notwendigkeit einer die historische, auch diachrone Entwicklung einholenden Korrektur und Neujustierung unseres Blicks machen jüngst die Analysen von Werner Spies deutlich : *Der ikonographische Imperativ der Deutschen*, Berlin : Berlin University Press, 2009.

48. Werner Spies : „ Das MoMA-Komplott : Anmerkungen zum Gastspiel », in : Ders. ; *Literatur und Betrieb* [Auge und Wort – Gesammelte Schriften zur Kunst, 10], hrsg. von Thomas W. Gaegtens, Berlin 2008, S. 405.