



BRÜCKE UND

HERAUSGEGEBEN VON
FRÉDÉRIC BUSSMANN, ROLAND MÖNIG,
DANIEL J. SCHREIBER

BUCHHEIM MUSEUM DER PHANTASIE,
BERNRIED AM STARNBERGER SEE
KUNSTSAMMLUNGEN CHEMNITZ
VON DER HEYDT-MUSEUM WUPPERTAL

WIENAND VERLAG

BLAUER REITER

AMBIVALENTE HELDENGESCHICHTE

REZEPTION UND KANONISIERUNG DER EXPRESSIONISTISCHEN KÜNSTLERGRUPPEN »BRÜCKE« UND »BLAUER REITER« NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG IN OST- UND WESTDEUTSCHLAND

FRÉDÉRIC BUSSMANN

EINFÜHRUNG

Im Sammlungskatalog zur Moderne des Frankfurter Städel wird der 93-jährige Altbundeskanzler Helmut Schmidt nach seinem Verhältnis zur Kunst und vor allem zum Expressionismus befragt. Er erinnert sich an die Jahre des Nationalsozialismus und die Verfemung der Avantgarden. Seine Liebe zu Emil Nolde sei auf die »Kinderzeit zurückzuführen, aber nicht nur zu Nolde, sondern zu fast allen Malern der Brücke und des Blauen Reiters.«¹ Schmidt war sicherlich einer der prominentesten Anhänger der beiden Künstlergruppen in der Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg. Seine Erinnerungen sind repräsentativ für einen Teil dieser Generation, die von der Erfahrung des Nationalsozialismus so umfassend und nachhaltig geprägt wurde, dass sie sich aus ästhetischen, aber auch politischen Gründen lebenslang für eine bestimmte, als widerständig oder zumindest verfemt verstandene Richtung moderner Kunst einsetzte, den Expressionismus.

Die vorliegende Betrachtung der Expressionismus-Rezeption der Nachkriegszeit in Ost- und Westdeutschland folgt dem Gedanken von Gregor Langfeld, dass in den 1950er-Jahren keineswegs die gesamte Moderne mit all den verschiedenen Zweigen der Avantgarde rehabilitiert worden sei. Vielmehr sei es infolge des Nationalsozialismus zumindest im Westen »insbesondere zur Kanonisierung des Expressionismus und expressionistischer Tendenzen«² gekommen. Mario von Lüttichau hat bereits vor 25 Jahren einen direkten Zusammenhang zwischen der besonderen Wertschätzung von »Brücke« und »Blauem Reiter« nach 1945 und deren vorheriger Verfolgung hervorgehoben: »Der Nachkriegserfolg der modernen Kunst, des »Expressionismus« schlechthin, ist ohne die Aktion »Entartete Kunst« der Nationalsozialisten – so unglaublich dies auch klingen mag – nicht erklärbar. Die »klassische Moderne« wurde zum Märtyrer einer kulturhistorischen Epoche, deren Wunden mit aller Sorgfalt und Sensibilität gepflegt werden mussten.«³ Diese Entwicklung kann aus heutiger Sicht als durchaus symptomatisch für den Kunstbetrieb der Zeit gelten. So stellt Christian Fuhrmeister nach 1945 »Koninuitäten und starke konservative Beharrungskräfte (in Künstlerverbänden wie bei Sammlern, Händlern und Ausstellungsbesuchern)« und ein »selektives Moderne-Verständnis«⁴ fest. Die Propagierung dieser

»documenta«, Fridericianum, Kassel 1955,
Blick auf die Wand mit Fototafeln wichtiger
Künstler der Moderne

Ich danke Diana Kopka und Philipp Freytag
für die Unterstützung beim Verfassen dieses
Textes.

- 1 Helmut Schmidt im Interview mit Martin Hegel, Felix Krämer, Schmidt 2011, S. 42; vgl. a. Fulda 2020b. Bezeichnenderweise ließ sich Schmidt für ein offizielles Porträt nach seiner Kanzlerschaft 1986 von Bernhard Heisig porträtieren, der sich künstlerisch als Erbe des Expressionismus verstand.
- 2 Langfeld 2020, S. 253. Martin Papenbrock hat das selektive Moment dieser Moderne-Rezeption bereits 1996 herausgearbeitet (Papenbrock 1996).
- 3 Lüttichau 1996, S. 111; vgl. a. Schuster 1999.
- 4 Fuhrmeister 2013, S. 235.



Expressionismus-Rezeption diene nicht zuletzt auch der persönlichen Legitimation oder auch Rehabilitation einiger Akteure des Kunstbetriebs nach dem Krieg.

AUSSTELLUNGEN IN DEN BESATZUNGSZONEN 1945–1949

Das Ausstellungswesen unterlag in der unmittelbaren Nachkriegszeit kunstfremden, politischen Bedingungen, da in Deutschland alle öffentlichen Aktivitäten von den vier Besatzungsmächten gesteuert wurden. Unmittelbar nach 1945 praktizierte die Sowjetische Militär-Administration in Deutschland (SMAD) eine verhältnismäßig liberale Politik, um Künstler und »Intelligenz« für den Aufbau einer neuen Gesellschaft in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) zu gewinnen, während die Kulturpolitik im Westen etwas restriktiver war. In den darauffolgenden Jahren änderte sich die Kulturpolitik im Osten. Die anbrechende Formalismuskritik unter Aufnahme der Expressionismus-Debatte der 1930er-Jahre sowie die Zuschreibung von Dekadenz und Bürgerlichkeit deuteten den Weg der Expressionismus-Rezeption in der DDR an. In den westlichen Besatzungszonen erkannten die Amerikaner und Briten den Nutzen, den sie von einer personellen Kontinuität der Funktionsebenen in der neuen Bundesrepublik haben würden, die zunehmend als Bollwerk gegen den Kommunismus und als Aushängeschild der freiheitlich-kapitalistischen Weltordnung verstanden wurde. Stand bei den kulturellen Aktivitäten anfangs noch die Entnazifizierung und eine antifaschistische Haltung im Vordergrund, wurde diese schnell von der Blockbildung und dem sich abzeichnenden Kalten Krieg verdrängt. Kunst und Kultur, und so auch der Expressionismus, wurden zu Mitteln im Kampf der Systeme in Ost und West, ebenso wie die Währungsreform und die Gründung der beiden deutschen Republiken.

»ALLGEMEINE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG«, DRESDEN 1946

Die bedeutendste Ausstellung der unmittelbaren Nachkriegszeit von Gegenwartskunst und Vorkriegsmoderne war mit knapp 600 Werken von 250 Künstlerinnen und Künstlern die »Allgemeine Deutsche Kunstausstellung« in Dresden 1946.⁵ Sie vereinte in der Stadthalle am Nordplatz Werke aus allen besetzten Zonen Deutschlands mit Ausnahme der britischen. Initiiert durch den Künstler und Kulturfunktionär Herbert Gute, wurde die Ausstellung von der SMAD finanziert und durch Gute und Will Grohmann im Auftrag der Landesverwaltung Sachsen, des Rats der Stadt Dresden und des Kulturbunds organisiert. Jurymitglieder waren u. a. Karl Hofer und Max Pechstein. Die Künstler der »Brücke« erhielten an ihrer alten Wirkungsstätte einen Sondersaal und waren abgesehen von Emil Nolde mit insgesamt zwölf Gemälden gut vertreten (Abb. 1).⁶ Es fehlten naturalistische und dem Klassizismus der NS-Zeit verbundene Werke, aber auch Dada und Konstruktivismus. Mit Ausnahme



ABB. 1
»Allgemeine Deutsche Kunstausstellung«, Dresden 1946, Ausstellungsansicht des Sonder-saals mit den Expressionisten in der Stadthalle am Nordplatz

von Paul Klee wurden zudem der gesamte »Blaue Reiter« und die rheinischen Expressionisten ausgespart. Dies lag wohl auch an der fehlenden Unterstützung durch die britische Administration. Denn angesichts des publizistischen Engagements Grohmanns für Kandinsky, Kirchner und Klee ist eine grundsätzliche Ablehnung abstrahierender Arbeiten (nicht nur) des »Blauen Reiter« durch ihn unwahrscheinlich. Bei anderen Jurymitgliedern hingegen sind durchaus auch kulturpolitisch-weltanschauliche Vorbehalte zu vermuten, wie Äußerungen des SED-Kulturideologen und Mitorganisators Gerhard Strauss vermuten lassen, der die Offenheit gegenüber der Moderne als »Taktik« bezeichnete.⁷ Wichtige Leihgeber waren die noch in

Deutschland lebenden Sammler und Galeristen wie Günther Franke (München), Eduard (und Christel) Henning (Halle) oder Ferdinand Möller (Zermützel bei Neuruppin). Gleiches galt für die noch lebenden Künstler, die für Ausstellungen wie diese eigene Werke ausliehen. Bereits verstorbene Künstler wie Jawlensky, Kandinsky, Kirchner, Klee, Marc, Macke oder Mueller konnten natürlich keinen Einfluss auf Ausstellungen der Nachkriegszeit in Deutschland und damit auf ihre Rezeption nehmen.

Die anlässlich der »Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung« betonte Verbindung der expressionistischen Vorkriegsmoderne mit der Gegenwartskunst hatte zum Ziel, die unter den Nationalsozialisten verfemte Kunst zu rehabilitieren und zugleich eine größere kulturelle Kontinuität zu propagieren. Damit zeichnete die Dresdener Ausstellung einen Weg vor, der besonders für das westdeutsche Ausstellungswesen beispielgebend werden sollte. In der SBZ kam es in den folgenden Jahren jedoch unter der sowjetisch diktierten Kunstpolitik zu einer Abkehr von jeder Form der modernen Kunst. Dabei griff die offizielle Kunstpublizistik zeitweilig auf ein Vokabular zurück, das der diffamierenden Wortwahl im Nationalsozialismus nicht fremd war.⁸ Die ablehnende Rezeption der Moderne und des Expressionismus, die anlässlich der Dresdener Ausstellung geäußert und publiziert wurde, wurde von der SMAD und den SED-Kulturfunktionären entsprechend instrumentalisiert.

AUSSTELLUNGEN IN DEN WESTZONEN

Die Ausstellung in Dresden 1946 war der erste und in diesem Umfang auch letzte Versuch einer halbwegs repräsentativen gesamtdeutschen Ausstellung in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Museen, die nicht mehr oder noch nicht über größere Moderne-Bestände verfügten, waren auf das Engagement von Künstlern und Sammlern angewiesen. Ein berühmtes Beispiel ist der Kölner Rechtsanwalt Josef Haubrich. Er hatte eine hervorragende Sammlung expressionistischer Kunst mit Werken der »Brücke« sowie des »Blauen Reiter« zusammengetragen und diese 1946 dem Wallraf-Richartz-Museum geschenkt. Bis 1949 tourte die Sammlung durch 15 Städte in den Westzonen.⁹

5 Vgl. u. a. Winkler 1988; Papenbrock/Saure 2000, S. 28–30; Schröter 2006.
6 Laut Ausstellungskatalog von 1946 waren vertreten: Heckel mit drei Gemälden (davon zwei in Tempera ausgeführt), Kirchner mit vier (Leihgaben von Ferdinand Möller), Mueller mit zwei Gemälden und einer Lithografie, Pechstein mit drei Gemälden und Schmidt-Rottluff mit zweien (darunter eine Leihgabe von Möller).

7 Strauss zit. n. Schröter 2006, S. 214. Strauss verfasste 1946 auch die »Richtlinien der Kunstpolitik« der SED mit und agitierte 1949 im sogenannten Hallenser Museumsstreit vehement gegen die Wiedererwerbungs politik moderner und expressionistischer Kunst durch den damaligen Direktor Gerhard Händler.

8 Christian Sachrendt zitiert beispielhaft aus den Angriffen gegen »Formalismus« und »Kosmopolitismus«, die im Kalten Krieg synonym mit einer dekadenten Moderne als »kulturelle Waffe« des »amerikanischen Imperialismus« gesetzt wurden. Er ermuntere, wie Wilhelm Girus 1951 im Neuen Deutschland schreibt, »volksfremde, dekadente, formalistische Kunstströmungen, um auf diese Weise lähmend und zersetzend auf die Psyche der Künstler und des Volkes zu wirken« (zit. n. Sachrendt 2005, S. 96).

9 Vgl. Friedrich/Prinzinger 2013.

Sammler wie Haubrich, aber auch die noch in Deutschland lebenden Künstler konnten wie oben angedeutet durch Leihgaben Einfluss auf die Ausstellungspolitik nehmen. So war ein großer Teil der »Brücke«-Künstler zum Beispiel stärker vertreten als die verstorbenen, exilierten oder ausländischen Künstler des »Blauen Reiter«.¹⁰ Ernst Ludwig Kirchner bildete hier eine Ausnahme. Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Max Pechstein lebten nach 1946 allesamt in den Westzonen und konnten ihre Position in der westdeutschen Kunstszene durch Schenkungen, Stiftungen und gute Kontakte aktiv stärken. Dabei griffen sie das Narrativ des vormals verfeimten Künstlers als Symbol der Freiheit auf. Ein berühmt-berüchtigtes Beispiel für diese Art des Umgangs mit der eigenen Biografie ist Emil Nolde, der nach der Befreiung Deutschlands Papiere und Aufzeichnungen verbrannte, die ihm hätten schaden können, und sich darüber hinaus darum bemühte, eine andere Lesart seiner Rolle in den Jahren des Nationalsozialismus zu begünstigen.¹¹ Wichtige Kunsthistoriker wie Werner Haftmann standen ihm dabei helfend zur Seite. Noldes späteres Renommee als einer der populärsten und teuersten Künstler des Expressionismus belegt den Erfolg dieses Unterfangens.

EXPRESSIONISMUS-REZEPTION IN DER DDR – VON BITTERFELD BIS BERLIN

Das Ausstellungswesen in der SBZ/DDR war bis in die 1980er-Jahre hinein überaus stark durch kulturpolitische Vorgaben reglementiert, wobei sich Phasen der Repression mit solchen verhaltener Lockerung abwechselten.¹² Um die Expressionismus-Rezeption nachvollziehen zu können, muss neben der Publizistik deshalb vor allem die Kulturpolitik in den Blick genommen werden.¹³ Seit 1948 dominierte die an Georg Lukács angelehnte Auffassung, der Expressionismus sei künstlerischer Wegbereiter des Faschismus gewesen. Unter dem Eindruck der Blockbildung und des ideologischen Kampfes gegen den Westen verschob sich der Akzent in den späten 1940er-Jahren allmählich. Auf dem Höhepunkt der Berlinkrise im November 1948 erschien der Artikel des sowjetischen Kulturkommissars Alexander Dymshitz »Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei« in der Täglichen Rundschau, in dem der Verfasser die Moderne pauschal als dekadent, bürgerlich, irrational und pessimistisch diskreditierte und damit die offizielle kulturpolitische Leitlinie der SMAD bekannt gab. Spätestens jetzt galten die Künstler von »Brücke« und »Blauem Reiter« in der DDR auf lange Zeit als Unpersonen, wobei auch Karl Schmidt-Rottluff trotz seiner anfänglichen Aktivität in der SBZ explizit das Verdikt des Formalisten traf.¹⁴ Ebenfalls 1948 brachte Walter Ulbricht die offizielle SED-Linie auf den Punkt: »Wir haben als Partei das Recht, gegen den Expressionismus und andere falsche Auffassungen Stellung zu nehmen.«¹⁵ Diese Position wurde anschließend in allen Artikulationen der offiziellen Kulturpolitik sukzessive durchgesetzt. Entsprechend fehlten Werke von »Brücke« und »Blauem Reiter« bei der zweiten großen Kunstaussstellung in Dresden 1949 gänzlich.

¹⁰ Vgl. Papenbrock 1996, S. 14.

¹¹ Vgl. zuletzt u. a. Berlin 2019b; Fulda 2020a.

¹² Werner Schmidt (Schmidt 2003) unterscheidet folgende Phasen: »Befreite Kunst« (1945–1948), »erneute Verfeimung« (1949–1953), »Neue Vorstöße und Kämpfe« (1954–1964) sowie »Durchsetzung« (1965–1988).

¹³ Vgl. zur Rezeption von Expressionismus und Moderne in der DDR u. a. Niederhofer 1996, Goeschen 2001, Schmidt 2003, Sährendt 2005, S. 94–102, Steinkamp 2008.

¹⁴ Vgl. u. a. Goeschen 2001, S. 36–49; Steinkamp 2008, S. 175–252.

¹⁵ Zit. n. Goeschen 2001, S. 93; zur langsamen »Integration des Expressionismus«, vgl. ebd., S. 93–116.

Nach Stalins Tod 1953 änderte sich die offizielle Haltung erneut. Die künstlerische Kontrollinstanz der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten wurde aufgelöst. Die SED machte Zugeständnisse, um nicht die gesamte Künstlerschaft gegen sich aufzubringen. »Brücke«-Künstlern wie Max Pechstein wurde zugutegehalten, dass er aus der Arbeiterklasse stammte. Pechstein und Erich Heckel rechnete man an, in der Novembergruppe aktiv gewesen zu sein; Heckel hatte außerdem 1927 ein Plakat zur Unterstützung der Hungernden in der Sowjetunion entworfen. Eine verhalten positive Sicht auf die »Brücke« formulierte 1956 der Kunstwissenschaftler Horst Jähner in der »Bildenden Kunst«, in der er den Kollektiv-Charakter der Künstlergruppe und ihre Unzufriedenheit mit der bürgerlichen Ordnung im Kaiserreich betonte; allein, sie hätten nicht erkannt, dass sie »aus ihrer egozentrischen Einstellung heraus [...] keinen unmittelbaren Kontakt mit der Arbeiterklasse finden konnten« und seien ihrem »bürgerlichen Themenkorsett« verhaftet geblieben.¹⁶

Mit der erneuten restriktiven kulturpolitischen Kurswende infolge der Kulturkonferenz der SED 1957, auf der die Parteilichkeit der Kunst eingefordert wurde, wurde auch die etwas offenere Haltung gegenüber dem Expressionismus revidiert. Den »Brücke«-Künstlern wurde vorgeworfen, die Menschen hässlich und verzerrt wiederzugeben, sie jeder Würde zu berauben, »volksfremd« zu arbeiten und lediglich ein »Phänomen bürgerlicher Dekadenz« zu sein, wie Kurt Liebmann 1958 in der »Bildenden Kunst« schrieb.¹⁷ Im Verlauf der 1960er-Jahre wandelte sich die offizielle Wahrnehmung des Expressionismus der »Brücke« ein weiteres Mal. An die Stelle der Betonung der pessimistischen und dekadenten Darstellung menschlichen Elends im Widerspruch zum sozialistischen Menschenbild trat das Narrativ des Expressionismus als Teil des humanistischen Erbes der Arbeiterklasse. Diese rhetorische Öffnung betraf freilich nicht die gesamte Moderne, Konstruktivismus und Abstraktion blieben wenig akzeptiert.

Der Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker 1969 leitete eine weitere Phase der relativen Liberalisierung ein, die eine zunehmende Offenheit gegenüber der Moderne mit sich brachte. Insgesamt trugen die Entspannungspolitik Willy Brandts und die zunehmende wirtschaftliche Abhängigkeit der DDR gegenüber dem Westen in den 1970er- und 1980er-Jahren zur Rehabilitation des Expressionismus und vor allem der »Brücke« bei. Seit dem Ende der 1970er-Jahre wurden ihr und dem »Blauen Reiter« immer mehr Ausstellungen gewidmet, und es ist unter anderem dem Einsatz von Andreas Hüneke zu verdanken, dass nicht nur über die »entartete« Kunst, sondern auch über die Rolle des Expressionismus im Nationalsozialismus geforscht und publiziert wurde. 1986 konnte Hüneke mit großem Erfolg eine Anthologie mit Schriften und anderen Zeugnissen des »Blauen Reiter« publizieren. Im Untertitel bezeichnete er die Künstlervereinigung als »geistige Bewegung« und führte damit den von Dieter Schmidt beschrittenen Weg fort, den Künstlern selbst eine Stimme zu geben.

Als Höhepunkt der Expressionismus-Rezeption in der DDR kann die mit über 300 Werken bis dahin größte Ausstellung zu diesem Thema

¹⁶ Zit. n. Sährendt 2005, S. 98; vgl. a. Goeschen 2001, S. 109.

¹⁷ Zit. n. Sährendt 2005, S. 98.

gelten, die 1986 anlässlich des 125-jährigen Jubiläums der Sammlungen der Nationalgalerie in den Staatlichen Museen zu Berlin, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett gezeigt wurde: »Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920« (Abb. 2). Dass die Ausstellung im Rahmen des 750-jährigen Jubiläums der Gründung der Stadt Berlin stattfand, somit also eine offizielle Veranstaltung der DDR war, zeigt den hohen Stellenwert, welcher der Kunst des Expressionismus nach der kompletten Verdammung 40 Jahre zuvor nunmehr beigemessen wurde. Die Ausstellung kann also durchaus als seine offizielle Rehabilitierung bezeichnet werden. Die Leihgaben kamen aus der DDR, aber auch aus internationalen Museen in ganz Europa, aus dem Westen wie aus dem Ostblock. Der Eiserner Vorhang war inzwischen zumindest für die Kunst und die Wirtschaftsbeziehungen durchlässig geworden. Die Ausstellung in der Nationalgalerie auf der Museumsinsel vereinte die verschiedenen Strömungen und Künstler des Expressionismus von der »Brücke« über den »Blauen Reiter«, die Rheinischen und Wiener Expressionisten bis hin zum Sturm und wichtigen singulären Figuren wie Beckmann, Dix oder Grosz, aber auch Dada und andere Bewegungen. Das Herzstück bildeten jedoch die beiden Künstlergruppen »Brücke« und »Blauer Reiter«. Sie wurden im Kontext ihrer Zeit, aber nicht primär unter politischen Gesichtspunkten dargestellt. Es stand also nicht der Blick auf die Kunst als Mittel zur Erziehung des sozialistischen Menschen im Zentrum, wie es noch bei den Ausstellungen bis in die 1970er-Jahre hinein zumeist der Fall gewesen war, sondern eine primär kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem gewählten Gegenstand.



ABB. 2
Blick in die Ausstellung »Expressionisten – die Avantgarde in Deutschland 1905 – 1920« in der Nationalgalerie Berlin 1986

EXPRESSIONISMUS-REZEPTION IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND: ›STAATSKUNST‹ IN PUBLIC-PRIVATE-PARTNERSHIP?

EXPRESSIONISMUS UND EMIGRATION

Auch die Kulturpolitik in den Westzonen bzw. der jungen Bundesrepublik wurde maßgeblich vom Einfluss der Siegermächte geprägt, allerdings baute man dort auf eine Vielzahl von unterschiedlichen Akteuren auch auf kulturellem Gebiet. Dementsprechend weist Regine Prange darauf hin, dass die Situation angesichts des Status der Bundesrepublik als »kulturelle Provinz« nicht allein aus deutscher Sicht verstanden werden kann, sondern immer auch die angelsächsische – und französische – Welt mitgedacht werden muss.¹⁸ So bestimmten die Auswanderung in die USA schon während der Weimarer Republik und dann die Vertreibung von Künstlern, Wissenschaftlern und Kuratoren ins englische oder amerikanische Exil und die kulturpolitische Einflussnahme der USA auch die Rezeption des Expressionismus im Westdeutschland der Nachkriegszeit. Kunsthändler, Museumsleute und Wissenschaftler wie Otto Gerson, J. B. Neumann,

18 Prange 2011, S. 175.



ABB. 3
»Der Blaue Reiter«, München 1949, Ausstellungseröffnung im Haus der Kunst am 3. September 1949 mit Gabriele Münter

Karl Nierendorf, Curt Valentin, Wilhelm R. Valentiner oder Peter H. Selz trugen durch ihre Arbeit nicht nur dazu bei, dass der Expressionismus in den USA auch außerhalb der Kreise emigrierter Sammler an Beliebtheit gewann. Sie prägten auch das Bild einer in der NS-Zeit verfehmten Kunst und ihrer widerständigen Protagonisten, auf dessen Grundlage der Expressionismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit an Bedeutung für die Re-Education der Deutschen gewann. Dieses Signal wurde von den noch in Deutschland lebenden Kunsthistorikern und Händlern dankend als Mittel der Legitimation und Bekenntnis zur Demokratie aufgenommen. Es sind diese Kontinuitäten, welche die Bundesrepublik in der Nachkriegszeit und letzten

Endes bis heute geprägt haben.

Zur personellen Kontinuität von bestimmten Akteuren aus der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, die sich nach 1945 in Deutschland neue Rollen suchten, kam mit der über die Bande des Exils gespielten Tradition der Modernerezeption der Weimarer Republik in Westdeutschland noch ein zweites – kunsthistorisches – Erbe hinzu. Auch wenn die Ziele und Intentionen nicht identisch waren, führte dieses Zusammenspiel unterschiedlicher Kreise doch dazu, dass der Expressionismus und besonders »Brücke« und »Blauer Reiter« zu einer Erfolgsgeschichte in der Bundesrepublik wurden. Der Expressionismus wurde zum Aushängeschild und zu einem wichtigen Bestandteil der künstlerischen, kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Anschlussfähigkeit an internationale Entwicklungen.

GROTE, HAFTMANN, DIE »DOCUMENTA« 1955 UND DIE BIENNALEN VON VENEZIG

Martin Papenbrock weist in seiner Studie über die zur Zeit des Nationalsozialismus als verfehmte gebrandmarkten Künstler eine frappierende Korrelation zwischen der Anzahl der als »entartet« beschlagnahmten Werke und den Ausstellungsbeteiligungen in der Bundesrepublik vom Kriegsende bis in die Mitte der 1990er-Jahre nach. An der Spitze stehen dabei die Künstler aus dem »Brücke«-Umfeld, allen voran Emil Nolde, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Ernst Ludwig Kirchner, und vereinzelt auch Vertreter des »Blauen Reiters«.¹⁹ Festzuhalten bleibt, dass die Protagonisten beider Gruppen große Erfolge feierten und dass die ehemaligen Anti-Establishment-Künstler der »Brücke« in den Worten von Christian Weikop nach 1945 gar zu »elder statesmen« der westdeutschen Kunstwelt avancierten.²⁰

Die erste große Ausstellung zum Expressionismus nach dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland fand 1949 ausgerechnet an dem Ort statt, der von Adolf Hitler für die Großen Deutschen Kunstausstellungen eronnen worden war, nämlich im Münchner Haus der Kunst, unter der Leitung von Ludwig Grote (Abb. 3). Diese erste Nachkriegsretrospektive

19 Papenbrock 1996, S. 57. So führt ausgerechnet Emil Nolde die Liste der im Nationalsozialismus beschlagnahmten Werke mit 1052 an, gefolgt von Erich Heckel (729), Ernst Ludwig Kirchner (639) und Karl Schmidt-Rottluff (608) sowie Otto Mueller (357), Max Pechstein (326), Franz Marc (130) und Paul Klee (102). Das Ranking der Ausstellungsbeteiligungen nach dem Zweiten Weltkrieg liest sich ganz ähnlich, wobei die Zahlen beider Ranglisten wohl zu einem beträchtlichen Teil den Erfolg der jeweiligen Künstler in der Weimarer Republik widerspiegeln. Hier führt Heckel mit 371 Beteiligungen vor Schmidt-Rottluff (360), Kirchner (333), Nolde (320) und Pechstein (309). Dahinter finden sich Mueller (257), Macke (216), Klee (202), Marc (176) und Kandinsky (157) [vgl. ebd., S. 55–56]. Die zugrunde gelegte Anzahl der beschlagnahmten Werke basiert übrigens auf Paul Ortwin Raves Studie »Kunstiktatur im Dritten Reich« aus dem Jahr 1949, hat also eher approximativen Charakter.

20 Weikop 2011, S. 203.

zum »Blauen Reiter« gilt heute als Auftakt der musealen Wahrnehmung der Künstlergruppe, die seitens der Alliierten aufgrund ihrer Anschlussfähigkeit an die internationale Abstraktion auf mehr Interesse als die »Brücke« stieß.²¹ Erst 1958 sollte im Museum Folkwang in Essen eine vergleichbar große Retrospektive zur »Brücke« in Deutschland gezeigt werden (»Brücke 1905–1913: Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus«).

Die wichtigste Großausstellung moderner und zeitgenössischer Kunst dieser Jahre fand 1955 in Kassel mit der ersten »documenta« statt. Werner Haftmann verortete die Schau im Katalogvorwort in der Tradition der großen Überblicksausstellungen der Weimarer Republik und brachte die Gegenwartskunst so in Verbindung mit der Vorkriegsmoderne und dem Expressionismus.²² Mit Blick auf die Lage der Stadt Kassel an der Zonengrenze kann die »documenta« auch als ein spätes westliches Echo auf die »Allgemeine Deutsche Kunstausstellung« 1946 in Dresden gelesen werden. Sie sollte im Sinne einer Art öffentlicher Wiedergutmachung auch die fatalen Urteile der auf die Bevölkerung nachhaltig wirkenden Ausstellung zur »entarteten« Kunst von 1937 revidieren, was ihr mit Blick auf die anhaltenden Zweifel an der Moderne nach Einschätzung von Walter Grasskamp nicht ausreichend gelang.²³

Zentrale Punkte in Haftmanns Konzept für die »documenta« waren die Idee einer Kontinuität zwischen der Kunst der Vorkriegsmoderne und der Nachkriegszeit sowie die West-Integration des bundesdeutschen Kunstbetriebs im Sinne einer internationalen Moderne in vordergründiger Überwindung eines deutschen Sonderwegs. Ungeachtet des »Widerspruchs zwischen bekennendem Internationalismus und dem Beharren auf einer nationalen Kunst«, so Regine Prange, spielte der Expressionismus auf der ersten »documenta« eine zentrale Rolle als Präliminium zur Nachkriegskunst, und zwar mehr als andere Strömungen der klassischen Moderne wie Dada, Bauhaus oder Surrealismus.²⁴ Der Parcours im Fridericianum begann mit Fototafeln, auf denen archaische Werke, ethnografische Objekte aus Afrika und Mittelamerika, Antiken, frühromanische Reliefs und dergleichen mehr im Sinne einer Weltkunst gezeigt wurden. Diese Art der eklektizistischen Bildauswahl konnte als Verweis auf die Vorgehensweise im Almanach des »Blauen Reiter« verstanden werden, war aber letzten Endes vor allem der Versuch einer Enthistorisierung der Moderne, deren stilistische Merkmale so als transkulturell, ewig und allgegenwärtig charakterisiert werden sollten. Es folgten weitere Tafeln mit Fotoporträts einiger in der Ausstellung gezeigter Künstler (darunter auch Paul Klee und Franz Marc), die den zuvor verfeimten Künstlern ihre Individualität, ihr Menschsein zurückgeben sollten und sie zugleich heroisierten (Abb. 4). Die »Brücke«-Künstler gelangten nicht über Fotografien, sondern durch eine Reproduktion von Kirchners Gruppenbildnis aus dem Jahr 1926 ins visuelle Gedächtnis der Besucher (Abb. 5). Frauen fehlten gänzlich.



ABB. 4
»documenta«, Fridericianum, Kassel 1955,
Blick auf die Wand mit Fototafeln wichtiger
Künstler der Moderne

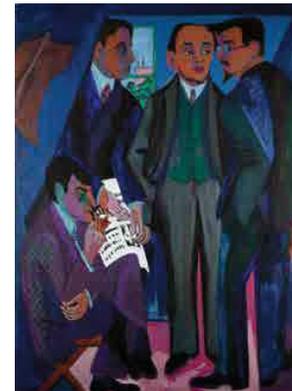
21 Vgl. Stonard 2011, S. 213–215.

22 Haftmann 1955, S. 15.

23 Vgl. Grasskamp 1989. Die »documenta« ist in all ihrer Ambivalenz programmatisch für die Kunstpolitik der frühen Bundesrepublik zu verstehen. Organisiert wurde sie durch den an der Kasseler Kunstakademie lehrenden Arnold Bode. Das kunsthistorische Konzept stammt allerdings in wesentlichen Teilen von Werner Haftmann, der ein Jahr zuvor sein Überblickswerk zur Malerei im 20. Jahrhundert publiziert hatte.

24 Prange 2011, S. 176.

ABB. 5
ERNST LUDWIG KIRCHNER
Eine Künstlergemeinschaft (Die Maler der
Brücke), 1926
Museum Ludwig, Köln



25 Grasskamp 1991, S. 119.

26 Kirchner war unter den »Brücke«-Künstlern mit den meisten Gemälden vertreten (7). Dahinter folgten Nolde (6), Schmidt-Rottluff und Heckel (je 5), Mueller (4), Pechstein (1); Kandinsky führte die Reihe der Künstler des »Blauen Reiter« an (17 Gemälde, ein Aquarell), vor Jawlensky (11), Klee (22 Arbeiten, darunter acht Gemälde), Marc (6 Gemälde), Macke (28 Arbeiten, davon zwei Gemälde) und Münter 2 (vgl. Kassel 1955).

27 Vgl. Friedrich 2019, Fulda 2019; zur Mitgliedschaft Haftmanns in der SA vgl. Bude/Wieland 2021; vgl. zuletzt a. Friedrich 2021; Voss 2021.

Die ersten Kunstwerke auf dem Rundgang der »documenta« waren Werke von Wilhelm Lehmbruck und Paul Klee. In der ersten Etage, »wo die Pioniere und Heroen der Moderne vertreten«²⁵ waren, wurde ein ganzer Saal allein den Künstlern der »Brücke« und des »Blauen Reiter« gewidmet – Marc, Macke, Kirchner, Jawlensky, Nolde, Schmidt-Rottluff, Mueller, Pechstein, Münter und Campendonk. Kandinsky wurde mit 17 Gemälden in einem eigenen Saal als Höhepunkt und herausragender Solitär inszeniert – ein Privileg, das nur wenigen anderen Künstlern wie Beckmann, Feininger, Picasso und Chagall eingeräumt wurde. Während die Qualität der gezeigten Werke auch von den verfügbaren Leihgebern abhing, waren die Expressionisten quantitativ gut vertreten: Unter den insgesamt 670 Exponaten befanden sich 28 Gemälde von »Brücke«-Künstlern und 45 von Künstlern des »Blauen Reiter«.²⁶

An der zweiten »documenta« 1959 lässt sich ein bedeutender Paradigmenwechsel ablesen, der sich in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre vollzog. Die Ablösung von Paris als international führender Kunstmetropole durch New York ging einher mit der endgültigen Verdrängung der Vorkriegsmoderne und in Deutschland besonders des Expressionismus durch die internationale Nachkriegsabstraktion. War 1955 noch die Anbindung der deutschen Kunst an europäische und speziell französische Positionen wie die Fauves wichtig, mit denen der Expressionismus und vor allem die »Brücke« seit dem Kaiserreich in Verbindung gebracht worden waren, traten nun vor allem amerikanische Positionen in den Vordergrund, an die nur noch wenige Künstler anschlussfähig waren, hier eher der »Blaue Reiter« mit Kandinsky, Marc oder Klee als die »Brücke«. Der Expressionismus war nun in Westdeutschland endgültig Geschichte und wurde nicht mehr als Teil der Gegenwartskunst wahrgenommen.

Werner Haftmann wurde durch seine Publikation über die Malerei im 20. Jahrhundert und sein Engagement für die »documenta« zu einem der bedeutendsten Akteure der bundesrepublikanischen Nachkriegskunstszene. Er beriet auch die beiden folgenden Ausgaben der Kasseler Großausstellung bis 1964 und wurde 1967 zum Gründungsdirektor der Neuen Nationalgalerie in Berlin ernannt. Dass Haftmann, ein zentraler Gegenspieler zur antimodernen Haltung von Hans Sedlmayr, seit 1937 NSDAP-Mitglied gewesen war, wurde erst 2019 öffentlich diskutiert; 2021 wurde bekannt, dass er bereits 1933 der SA beigetreten war.²⁷ Die Ignoranz weiter Teile der Fachöffentlichkeit gegenüber den Verstrickungen des überaus verdienten Kunsthistorikers Haftmann in den Nationalsozialismus ist typisch für eine ganze Generation in Westdeutschland nach 1945, welche auch die Bedeutung Emil Noldes oder die Rolle des »nordischen« Expressionismus nicht in ihrer gesamten historischen Komplexität wahrhaben wollte. Nach dem Krieg half Haftmann dabei, diese Verstrickungen zu verschweigen und eine alternative Lesart des Expressionismus als Kunst des Widerstands zu befördern, vielleicht auch um von der eigenen Rolle abzulenken.

Das Bekenntnis zum Expressionismus vor allem der »Brücke«, aber auch des »Blauen Reiter« wurde in der Bundesrepublik nach dem

Zweiten Weltkrieg als Bekenntnis zur Freiheit und Demokratie verstanden. Zugleich diente es aber auch der eigenen Legimitation im Sinne einer nur vordergründigen, scheinbaren öffentlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Dies hatte Folgen für andere künstlerische Richtungen und Haltungen. Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass der Expressionismus vor allem der »Brücke«-Künstler in bewusster Anknüpfung an dessen Rolle in der Weimarer Republik auch der staatlichen Repräsentation der neuen Bundesrepublik dienen sollte. Ein wichtiges Indiz für die Bedeutung der beiden expressionistischen Künstlergruppen ist die Protektion und Förderung durch die Bundesregierung mittels Schirmherrschaften, Ankäufen und Präsentationen im In- und Ausland.

Zu den internationalen Ausstellungen zählen an vorderster Stelle die Nachkriegsbiennalen von Venedig, die als deutliche Zeichen der Kontinuität der Expressionismus-Rezeption gelten können, da die Künstler der »Brücke«, aber auch des »Blauen Reiter« bereits zu Zeiten der Weimarer Republik regelmäßig in Venedig ausgestellt worden waren.²⁸ Auf der ersten Biennale der Nachkriegszeit 1948 wurden Arbeiten von Heckel, Pechstein und Schmidt-Rottluff gezeigt, 1950 fand die Expressionismus-Rezeption in Venedig ihren Höhepunkt, als neben Nolde und Schmidt-Rottluff vor allem der »Blaue Reiter« mit Jawlensky, Kandinsky, Klee, Macke, Marc und Münter vertreten war. Kommissar des deutschen Beitrags war in diesem Jahr Eberhard Hanfstaengl, der in den 1930er-Jahren als Nachfolger von Ludwig Justi in Berlin bis zu seiner Entlassung 1937 eine ambivalente Rolle gespielt hatte und in der Nachkriegszeit als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen einen direkten Bezug zur Kunst des »Blauen Reiter« hatte. Auch 1952 galt der Expressionismus noch als das Aushängeschild der bundesdeutschen Kunst: Nach dem »Blauen Reiter« lag der Schwerpunkt nun auf der »Brücke« mit Gemälden und Grafiken von Heckel, Kirchner, Mueller, Nolde, Pechstein und Schmidt-Rottluff (Abb. 6). Auf den folgenden Biennalen waren die Künstler des Expressionismus nur noch vereinzelt vertreten. Erkennbar ist auch hier der Versuch, die deutsche Kunst der Nachkriegsmoderne in ihrer Einbettung in die internationale Abstraktion zu zeigen und nur noch ergänzend die wichtigen Künstler der Vorkriegsmoderne zu präsentieren wie zum Beispiel Klee (1954), Nolde (1956), Kandinsky (1958; ergänzt durch eine Plastik von Kirchner und Grafik von Schmidt-Rottluff) und Schmidt-Rottluff (1960). In den 1960er-Jahren ist die Zeit der expressionistischen Künstler auf der Biennale endgültig vergangen. Sie werden fortan als historische Akteure wahrgenommen und ihre Kunst musealisiert.²⁹ Bis in die späten 1980er-Jahre hinein sollte die Bundesregierung aber durch Schirmherrschaften und Förderungen von Expressionismus-Ausstellungen im Ausland ihre demokratische Gesinnung unter Beweis stellen.

ABB. 6
Biennale, Venedig 1952, Blick in den Deutschen Pavillon mit Werken der »Brücke«-Künstler



28 1922 wurden in Venedig Gemälde von Heckel, Kirchner, Pechstein und Schmidt-Rottluff gezeigt sowie Grafiken von Mueller und Marc, 1926 Grafiken von Heckel und Pechstein. 1928 wurden neben Grafiken Gemälde von Heckel, Kirchner, Macke, Mueller, Pechstein und Schmidt-Rottluff gezeigt, 1930 Gemälde von Heckel und Schmidt-Rottluff sowie zum ersten Mal auch solche von Kandinsky und Klee (vgl. Becker/Lagler 1995).

29 Niels von Holst bezeugt in einer Rezension in der FAZ 1952 einen treffenden Dialog: »[...] nun betritt eine Gruppe italienischer Maler den Deutschen Pavillon [...] Die Begeisterung über »Die Brücke« ist groß: »Piu tedesco che il Cavaliere Azzuro«, so lautete das Urteil. [...] Da kommen Schweizer Freunde: »Wie lange wollt ihr euren Expressionismus noch wiederkäuen? Gut, sehr gut – aber wir wollen Neues sehen [...]« (Zit. n. Becker/Lagler 1995, S. 159).

30 Die Schenkung umfasste 90 Gemälde, 24 Hinterglashilder, 330 Aquarelle, Temperabläter und Zeichnungen, 29 Skizzenbücher und ca. 300 Druckgrafiken von Wassily Kandinsky und ist damit vergleichbar den umfangreichen Schenkungen durch Nina Kandinsky an das Centre Pompidou (1976 unter Pontus Hultén) und die Société Kandinsky (1980) in Paris.

STIFTUNGEN, SCHENKUNGEN UND MUSEUMSGRÜNDUNGEN

Mit der erneuten »Musealisierung« des Expressionismus in Westdeutschland begann eine Phase großen und anhaltenden Erfolgs, der sich auch in der Gründung von Stiftungen und Museen sowie in der Integration von expressionistischen Künstlern in die kulturelle Repräsentation des Staates ausdrückte. Neben den bedeutenden öffentlichen Sammlungen spielten in der Nachkriegszeit vor allem Stiftungen und Schenkungen von Privatsammlern, Galeristen und einzelnen Künstlern eine herausragende Rolle für die Rezeption und Kanonisierung von »Brücke« und »Blauen Reiter« in Westdeutschland. Kaum einer anderen Kunstrichtung und Epoche sind in der Bundesrepublik Deutschland heute wohl derart viele Künstlermuseen und Stiftungen gewidmet.

München, die Stadt des »Blauen Reiter«, zugleich aber auch die ehemalige »Hauptstadt der Bewegung«, Schreckensort der NSDAP, Schauplatz der Femeausstellung und der nationalsozialistischen Großausstellungen, wurde in der Nachkriegszeit unter anderem durch die genannte Retrospektive zum »Blauen Reiter« 1949 zu einem der Zentren der durchaus kontrovers diskutierten Rehabilitation der Moderne in Westdeutschland. Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte der Erwerb eines umfangreichen Konvoluts von Werken Wassily Kandinskys und Gabriele Münters durch das Lenbachhaus 1957 (in Teilen als Schenkung), den Münter über Jahrzehnte in ihrem Haus beherbergt hatte.³⁰ Dank dieser Schenkung, die in erster Linie der persönlichen Verbindung des damaligen Direktors des Lenbachhauses, Hans Konrad Roethel, mit dem Lebensgefährten von Gabriele Münter, dem Kunsthistoriker Johannes Eichner, zu verdanken ist sowie durch Roethels wissenschaftlich-publizistisches Engagement und seine rege Ausstellungstätigkeit zum »Blauen Reiter« und besonders zum Werk von Kandinsky, zählt das Lenbachhaus heute neben dem Pariser Centre Pompidou und dem New Yorker Guggenheim Museum weltweit zu den wichtigsten institutionellen Sammlungen der Künstlergruppe.

Auch die ungleich größeren Bayerischen Staatsgemäldesammlungen konnten ihren Bestand zu Klassischer Moderne und Expressionismus in den 1960er-Jahren durch Schenkungen maßgeblich erweitern. Das Ehepaar Sophie und Emanuel Fohn hatte seine Sammlung von Deutschrömern 1939 beim Reichspropagandaministerium und bei den zur Verwertung »entarteter« Kunst berechtigten Kunsthändlern Möller, Buchholz, Böhmer und Gurlitt gegen Arbeiten verfehmter Künstler eingetauscht. Sie wurden dabei von einem ganzen Netzwerk aus Museumsleuten unterstützt, um diese wichtigen Werke der Moderne vor der Vernichtung oder Veräußerung ins Ausland zu retten. Die Gemälde, Plastiken und Zeichnungen, insgesamt ein beträchtliches Konvolut von mindestens 623 Werken, darunter auch wichtige Arbeiten aller Künstler der »Brücke« und des »Blauen Reiter«, ließen sie zusammen mit ihrer älteren Sammlung zur Klassischen Moderne in Depots in der Schweiz und in Österreich verbringen, um sie, gewissermaßen treuhänderisch, vor dem Zugriff der Nazis zu bewahren und nach dem Ende des Zweiten

Weltkriegs als Mahnung gegen totalitäre Kunstpolitik der Öffentlichkeit zurückzugeben. Allerdings spielten bei ihrem Vorgehen auch ökonomische Aspekte eine Rolle.³¹ 1964 schenkte das Ehepaar Teile seiner Sammlung den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Nach dem Tod von Sophie Fohn 1990 kamen weitere Schenkungen hinzu.

Der durchschlagende, auch posthume Erfolg der Künstler der »Brücke« und des »Blauen Reiter« lässt sich an den vielen Stiftungen, Sammlungen und Museen ablesen, die seit den 1960er-Jahren in der Bundesrepublik gegründet wurden. Bis auf Fritz Bleyl, der die »Brücke« bereits zwei Jahre nach ihrer Gründung wieder verließ, und Otto Mueller, der schon 1930 verstarb, sind alle einschlägigen Künstler mit öffentlichen oder privaten, zum Teil allein ihrem Werk gewidmeten Museen verbunden.³² Eine der vielleicht bekanntesten Museumsgründungen im Bereich des Expressionismus ist das Brücke-Museum in Berlin. Dessen Einrichtung war nicht nur ein Bekenntnis zur Kunst, sondern auch ein politisches Statement, denn die Förderung des historischen Expressionismus wurde, auch aufgrund der weitgehenden Ablehnung in der DDR, zu einem Instrument der Blockbildung und Konfrontation mit der sozialistischen Staatenwelt. Das Bekenntnis zum Expressionismus war zugleich ein Bekenntnis zur Freiheit. Das kleine Museum in Dahlem wurde so zu einem Bekenntnisort des Westens gegenüber der vermeintlichen Bedrohung aus dem Osten – weit über die Stadtgrenzen hinaus.

Angesichts der besonderen Bedeutung Berlins als wichtigstem Wirkungsort der Gruppe neben Dresden nahm die Stadt 1964 das Angebot von Karl Schmidt-Rottluff anlässlich seines 80. Geburtstags bereitwillig an, im Gegenzug zu einer umfassenden Schenkung ein eigens der »Brücke« gewidmetes Museum zu errichten. Erich Heckel und seine Frau Siddi unterstützen die Gründung maßgeblich durch eine Schenkung (1966) und eine ergänzende Stiftung (1970). 1967 kam es schließlich zur Eröffnung des Museums unter seinem ersten Direktor Leopold Reidemeister, im Zweiten Weltkrieg im Kunstschutz der Wehrmacht in Italien und vormaliger Generaldirektor der Staatlichen Museen in West-Berlin. Dass der ehemalige Reichskunstwart der Weimarer Republik Edwin Redslob beim Festakt anwesend war, steht symbolisch für die gedankliche Verbindung von Weimarer Republik und Bundesrepublik (Abb. 7). Aus den Mitteln der 1976 gegründeten Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung konnten später nicht nur wichtige Konvolute der »Brücke«-Künstler an einem Ort bewahrt, erforscht und ausgestellt werden. Die besondere Konstruktion der Stiftung ermöglichte auch den Verkauf von Werken, aus deren Erlösen wiederum andere bedeutende Arbeiten erworben werden konnten. Mit der Situation und Rolle der Künstler im Nationalsozialismus wollte man sich zu diesem Zeitpunkt nicht auseinandersetzen, hätte dies doch auch die Befragung der eigenen Rolle impliziert. Erst 2019 wurde mit der Ausstellung »Flucht in die



ABB. 7
Eröffnung des Brücke-Museums, Berlin,
15. September 1967, vorne sitzend Emy
Roeder, Emy Schmidt-Rottluff, Hanna Bekker
vom Rath

31 Vgl. Bambi 2017.

32 Man denke nur an das Franz-Marc-Museum (Kochel am See), das Schloßmuseum Murnau, das Kirchner-Museum (Davos), die Nolde Stiftung Seebüll, das Zentrum Paul Klee in Bern, die Fondazione Werafkin in Ascona oder an das Museum Wiesbaden mit der Schenkung von Jawlensky, das Museum Penzberg mit Campendonk und die Kunstsammlungen Zwickau mit Pechstein. Dazu gesellen sich noch wichtige, z. T. halböffentliche Privatmuseen mit einem Schwerpunkt auf dem Expressionismus wie etwa die Kunsthalle Emden mit der Sammlung von Henri Nannen oder das Buchheim Museum der Phantasie in Bernried am Starnberger See, das neben der Sammlung seines Stifters seit 2017 die Sammlung von Hermann Gerlinger als langfristige Leihgabe beherbergt.

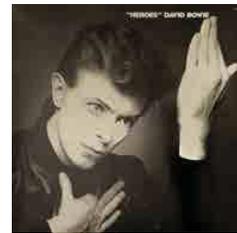
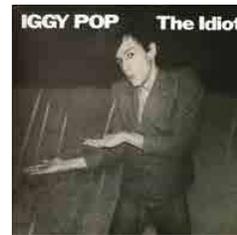


ABB. 8
Plattencover von Iggy Pop, »The Idiot«, 1977
Privatbesitz Dr. Frédéric Bußmann

ABB. 9
Plattencover von David Bowie, »Heroes«, 1977
Privatbesitz Dr. Frédéric Bußmann

ABB. 10
ERICH HECKEL
Roquairol, 1917, Brücke-Museum, Berlin



Heckels Gemälde »Roquairol« von 1917 im Brücke-Museum (Abb. 10) nach einer Romanfigur von Jean Paul zu verstehen. Sie greifen in ihrer Gestaltung die expressionistische Ästhetik, auch eines Egon Schiele, ebenso auf wie die von Jean Paul evozierte Zerrissenheit der künstlerischen Existenz und die damit in Verbindung gebrachte radikale Abkehr von bürgerlichen Normen.

EXPRESSIONISMUS IM STAATSDIENST?

Leopold Reidemeister wurde 1975 durch den eingangs erwähnten Bundeskanzler Helmut Schmidt an die Spitze einer Kunstkommission berufen, um das neu erbaute Kanzleramt mit Kunstwerken auszustatten. Reidemeister schlug Arbeiten von Heckel, Mueller, Kirchner, Nolde und Schmidt-Rottluff, auch Beckmann und Macke vor, die in den Arbeits- und Repräsentationsräumen aufgehängt wurden. Darunter befanden sich viele Dauerleihgaben, da der Bund erst seit 1971 eine eigene Kunstsammlung führt. Zudem sollte durch die Leihgaben die gesamtgesellschaftliche Verbindung betont werden, da die Regierungsspitze sich von Bürgern und Kunstinstitutionen wie den Staatlichen Museen zu Berlin, dem Brücke-Museum oder der Nolde-Stiftung Kunstwerke und damit symbolisches und kulturelles Kapital auslieh.³³ Besonders prominent war Kirchners 4 Meter breites Bild »Sonntag der Bergbauern« (1923–1924, Abb. 11) an zentraler Stelle im Kabinettsaal des neuen Kanzleramts vertreten – auch nach dem Umzug nach Berlin behielt das Bild seinen prominenten Platz im Kabinettsaal mit derselben Intention einer Rehabilitierung (Abb. 12).³⁴ Die politische Indienstnahme des Expressionismus war so offensichtlich, dass 1976 in der FAZ kritisch hinterfragt wurde, ob der Bundeskanzler das Recht habe, »den deutschen Expressionismus zum

33 Vgl. u. a. Saehrendt 2005, S. 91.
34 Vgl. Bundesregierung 2014, S. 33.

Mittel staatlicher Selbstdarstellung zu machen«. ³⁵ Höhepunkt der Verbindung von »Brücke«-Kunst, privaten Interessen und staatlicher Repräsentation war 1982 die Eröffnung einer Nolde-Ausstellung im Kanzleramt mit über 100 Werken von Schmidts Lieblingskünstler.

Diese Tradition wurde nach Helmut Schmidts Kanzlerschaft in der alten Bundesrepublik durchaus fortgesetzt. Helmut Kohl bekannte sich, wenn auch mit etwas weniger Engagement, ebenfalls zum Expressionismus. Berühmt wurde Richard von Weizsäckers Besuch im Schweizer Kurort Davos, wo der Bundespräsident am Grab Kirchners einen Kranz niederlegte und ihn so erneut von politischer Seite würdigte. Mit dem Umzug nach Berlin und der gewandelten architektonischen und vor allem politischen Situation änderte sich auch die Expressionismus-Rezeption des inzwischen wiedervereinigten Deutschland. Zwar blieben die Werke von Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde und anderen Vertretern von »Brücke« und »Blauem Reiter« Teil der Ausstattung des Kanzleramts, doch Gerhard Schröder setzte deutlich andere Akzente als seine Vorgänger und interessierte sich für eine jüngere Generation von expressiv arbeitenden Künstlern wie etwa Markus Lüpertz.

Mit dem Ende der DDR erfuhr die Moderne- und Expressionismus-Rezeption auch in der ostdeutschen Museumslandschaft einen Aufschwung, der sich bereits 1986 mit der Ausstellung in der Ost-Berliner Nationalgalerie ange deutet hatte. Das gilt unter anderem für die Halenser Moritzburg oder die Kunstsammlungen Chemnitz, in denen die einschlägigen Traditionen wieder in den Fokus gerückt wurden. Der Modernebezug bot einigen Städten und Museen in den neuen Bundesländern eine Anschlussfähigkeit an die Zeit vor dem Kalten Krieg, welche die historischen Brüche und unterschiedlichen Entwicklungen der beiden deutschen Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg zu überbrücken half. So erhalten beispielsweise nicht nur Max Pechstein in Zwickau und Karl Schmidt-Rottluff in Chemnitz nach 1990 in ihren Geburtsorten große Aufmerksamkeit, sondern die Moderne wurde insgesamt zu einer zentralen Referenz, wenn sich etwa die Stadt Chemnitz 2009 den Beinamen »Stadt der Moderne« gab und damit auf eine Vorkriegstradition rekurrierte.

Vor allem die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Künstlern von »Brücke« und »Blauem Reiter« hat sich seit 1990 in beiden Teilen des Landes grundlegend erweitert. Dies liegt nicht zuletzt an der breiteren wechselseitigen Zugänglichkeit von Archiven und Sammlungen nach dem Fall der Mauer. Angeregt durch die Etablierung einer diskurs-kritischen Kunstgeschichte und einen Generationswechsel an den Universitäten rückte zudem die kritische Auseinandersetzung mit den

ABB. 11
ERNST LUDWIG KIRCHNER
Sonntag der Bergbauern, 1923/24, Bundeskanzleramt, Berlin

ABB. 12
Erste Kabinettsitzung mit Bundeskanzler Helmut Schmidt im neuen Bundeskanzleramt, Bonn, 7. Juli 1976 (Gemälde von Kirchner links an der Wand)



³⁵ Zit. n. Sahrenndt 2005, S. 92.



ABB. 13
Der französische Staatspräsident Nicolas Sarkozy mit Bundeskanzlerin Angela Merkel vor dem Bild »Das Leben Christi« in der Emil-Nolde-Ausstellung im Pariser Grand Palais, 8. Januar 2009

Künstlern und den sie fördernden Kunsthistorikern, Sammlern und Museumsleuten sowohl im Nationalsozialismus als auch in der Nachkriegszeit in den Fokus der Untersuchungen. Auch die Gender und Postcolonial Studies haben jenseits von Primitivismus- und Exotismus-Diskussionen dazu beigetragen, ein differenzierteres Bild der Künstler und Werke im Kontext ihrer Zeit zu erlangen, das durch Publikationen und Ausstellungen einem größeren Publikum vermittelt wird. ³⁶

Von diesem neuerlichen Paradigmenwechsel zeugt auch eine aufsehenerregende Entscheidung der Bundeskanzlerin Angela Merkel. Die bekennende Nolde-Verehrerin, die zum Beispiel die große Nolde-Ausstellung im Pariser Grand Palais zusammen mit dem französischen Staatspräsidenten Nicolas Sarkozy 2009 eröffnete (Abb. 13), wollte 2019 im Nachgang der Ausstellung zu Emil Noldes Vergangenheit im Nationalsozialismus (»Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus«, Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof) die Leihgaben des Künstlers aus der Nationalgalerie nicht wieder in ihrem Arbeitszimmer aufhängen und verzichtete im Zuge dessen auch auf Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff. Auch wenn dieser Schritt durchaus kritisch gesehen werden kann, ist doch festzustellen, dass die wissenschaftliche Aufarbeitung der Verbindung expressionistischer Künstler mit dem Nationalsozialismus zumindest in diesem Fall zu einer demonstrativen Anerkennung der ambivalenten Rolle von »Brücke« und »Blauem Reiter« in der politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts führte.

³⁶ Vgl. etwa Lloyd 1991, Krause 2010. 2021 präsentiert das Statens Museum for Kunst in Kopenhagen in Kooperation mit dem Stedelijk Museum Amsterdam zum Beispiel eine Ausstellung samt Publikation zum Thema »Kirchner und Nolde: Expressionismus. Kolonialismus«.

BILDNACHWEIS

New York, Museum of Modern Art (MoMA). Alfred H. Barr, Jr. Papers, 3.C.4. The Museum of Modern Art Archives, New York. Acc. n.: MA594; 2021. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence: S. 16; akg-images: S. 110; Archiv Hermann Gerlinger: S. 42, 45, 47, 51, 81, 148, 204, 258, 260; Archiv Hermann Gerlinger, Klaus E. Göltz, Halle: S. 117, 157, 279; Archiv Museum Gunzenhauser: S. 50, 54, 56, 58, 61, 62, 67, 69, 73, 120, 121, 134, 139, 161, 169, 207, 208, 209, 210, 217, 263, 269; Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC: S. 106; ARTOTHEK: S. 189 rechts, S. 192 links; Walter Bayer, München: S. 229 links; Günther Becker/documenta archiv: S. 96, 104; Belvedere, Wien, Foto: Johannes Stoll: S. 57; Belvedere, Wien: S. 214; Bildarchiv Buchheim Museum: S. 19 rechts, 154, 164, 231 rechts, 252; Bildarchiv Buchheim Museum; Reproduktion: Nikolaus Steglich, Starnberg: S. 63, 66, 79, 80, 122, 124, 128, 140, 141, 143, 146, 149, 153, 155, 159, 163, 165, 166, 173, 191 rechts, 267, 275, 280, 281; Blauel-Gnamn ARTOTHEK: S. 249 rechts; bpk/CNAC-MNAM/Fonds Famille Duchamp: S. 253; bpk/DeAgostini/New Picture Library: S. 188 links; bpk/Felicien Faillat: S. 239 links; bpk/Fotograf: Arthur Grimm: S. 84; bpk/Hamburger Kunsthalle/Elke Walford: S. 189 links, 236 links; bpk/Hamburger Kunsthalle: S. 241 rechts; bpk/Kunsthalle Mannheim/Kurt Schreyer: S. 89; bpk/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: S. 130, 277; bpk/Kunstsammlungen Chemnitz/Detlef Göschel: S. 52; bpk/RMN – Grand Palais/René-Gabriel Ojéda: S. 247; bpk/Scala: S. 187; bpk/Sprengel Museum Hannover/Herling/Gwose/Werner: S. 191 links; bpk/SSK/André Mailänder: S. 190; bpk/Staatgalerie Stuttgart: S. 226 rechts; bpk/Städel Museum/ Ursula Edelmann: S. 146; bpk/Städel Museum: S. 64; bpk/The Solomon R. Guggenheim Foundation/ Art Resource, NY: S. 92; bpk/Zentralarchiv, SMB: S. 91 links, 91 rechts, 94 oben, 94 unten, 95 oben, 95 unten, 102; bpk/Zentralarchiv, SMB; V/Fotoslg. 2.17.4/472; Fotograf: unbekannt: S. 87 unten; Brücke-Museum, Foto: Nick Ash: S. 109 rechts, 240, 241 links; Brücke-Museum, Foto: Roman März: S. 224 rechts, 226 links; Bundesarchiv, B 145 Bild-00079514/Fotograf: Ulrich Wienke: S. 110 unten; Bundesarchiv, B 145 Bild-00191408/Fotograf: Guido Bergmann: S. 111; CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt am Main: S. 225 links, 242 links; CCO Paris Musées / Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais: S. 246 links; Christie's Images Ltd – ARTOTHEK: S. 186 links,

192 rechts; collecto.art: S. 68, 170, 231 links; Courtesy of Bonhams, London: S. 186 rechts; Culture-Images GmbH: S. 246 rechts; Bernd Fickert, Museum Wiesbaden: S. 242 rechts; Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München: S. 93 links, 103; Claus Hansmann, Stockdorf: S. 228; Hans Hinz – ARTOTHEK: S. 21; Ketterer Kunst GmbH und Co. KG: S. 19 links, 271; Kirchner Museum Davos: S. 224 links, 225 rechts; Frank Krüger: S. 109 links oben, 109 links unten; Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Punctum/Peter Franke: S. 60; Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Foto: Punctum/Bertram Kober: S. 71; Kunsthalle Emden, Foto: Elke Walford, Fotowerkstatt Hamburger Kunsthalle: S. 77; Kunsthalle Emden; Foto: Martinus Ekkenga: S. 76; Kunsthalle zu Kiel, Foto: Martin Frommhagen: S. 114; Kunstmuseen Krefeld – Volker Döhne – ARTOTHEK: S. 72; Kunstmuseum Gelsenkirchen: S. 152; Kunstsammlungen Chemnitz/Jürgen Seidel: S. 59, 137, 259, 262; Kunstsammlungen Chemnitz/László Tóth: S. 118, 123, 129, 160; Kunstsammlungen Chemnitz/PUNCTUM/Bertram Kober: S. 18, 44, 115, 119, 168, 205, 209, 211, 266, 285, 286; Kunstsammlungen Chemnitz/May Vogt: S. 156; KUNSTSAMMLUNGEN ZWICKAU Max-Pechstein-Museum, Foto: Foto-Atelier LORENZ, Zschorlau: S. 212; Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 [05] Nr. 0122641/Foto: Siegmann, Horst: S. 108; Lindenau-Museum, Altenburg, Bernd Sinterhauf: S. 234, 243; Museen der Stadt Dresden/Fotografische Sammlungen: S. 99; Museum Wiesbaden, Foto: Bernd Fickert: S. 150, 171; Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City: S. 188 rechts; Gerd Neumann, Medienzentrums Wuppertal: S. 53; Nolde Stiftung Seebüll: S. 46, 142; Nolde Stiftung Seebüll, Fotograf: Fotowerkstatt Elke Walford und Dirk Dunkelberg: S. 90; Osthaus Museum Hagen, Fotograf: Achim Kukulies, Düsseldorf: S. 236 rechts, 283; Dieter Otte: S. 215; President and Fellows of Harvard College, 2014.301: S. 230 links; Privatsammlung, Düsseldorf, Bildnachweis: Linda Inconi-Jansen: S. 133; Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d024733: S. 105; Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz; Foto: Raphael Maass: S. 182, 219; Saarlandmuseum Moderne Galerie, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz; Foto: Tom Gundelwein: S. 55; Sammlung Rauert; Foto: Theresa Gössmann, Hamburg: S. 151, 206; Schloßmuseum Murnau, Bildarchiv: S. 261;

Sprengel Museum Hannover, Fotografen: Michael Herling/Benedikt Werner: S. 282; Stadtarchiv Chemnitz, Zeitungsbestand: S. 86; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München: S. 70, 74/75, 162, 196, 197, 229 rechts, 232, 239 rechts; Stedelijk Museum Amsterdam: S. 135; Tate: S. 249 links; The Baltimore Museum of Art; Foto: Mitro Hood: S. 250; The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY: S. 230 rechts; Universitätsbibliothek Heidelberg: S. 87 links; Von der Heydt-Museum, Wuppertal: S. 28; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Foto: Antje Zeis-Loi/Stefanie vom Stein, Medienzentrums Wuppertal: S. 26, 37, 48/49, 65, 78, 82, 83, 116, 126, 131, 132, 138, 144, 145, 167, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 213, 216, 244, 248, 251 links, 251 rechts, 264, 268, 270, 272, 273, 274, 278, 284; Von der Heydt-Museum, Wuppertal; Foto: Antje Zeis-Loi, Medienzentrums Wuppertal: S. 43; Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Bibliothek, München: S. 88, 93 rechts; Zentrum Paul Klee: S. 127, 172, 276

COPYRIGHTS

Georges Braque: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
André Derain: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
Kees van Dongen: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
Conrad Felixmüller: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
Erich Heckel: © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen
Auguste Herbin: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
Karl Hofer: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
Henri Matisse: © Succession H. Matisse/ VG Bild-Kunst, Bonn 2021
Gabriele Münter: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
Emil Nolde: © Nolde Stiftung Seebüll
Aina Onabolu: © Rechtsnachfolge Onabolu
Max Pechstein: © Max Pechstein-Urheberrechts-gemeinschaft, Hamburg/Tökendorf
Pablo Picasso: © Succession Picasso/ VG Bild-Kunst, Bonn 2021
Karl Schmidt-Rottluff: © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

DANKSAGUNG

Das Buchheim Museum, die Kunstsammlungen Chemnitz und das Von der Heydt-Museum danken allen Leihgebern dieser Ausstellung:

Amsterdam, Stedelijk Museum

Bern, Zentrum Paul Klee

Bernried am Starnberger See, Sammlung Hermann Gerlinger im Buchheim Museum der Phantasie

Chemnitz, Stiftung Gunzenhauser

Dortmund, Museum Ostwall im Dortmunder U

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Emden, Kunsthalle Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen, Schenkung Otto van de Loo

Frankfurt am Main, Städel Museum / Städtischer Museums-Verein e.V.

Gelsenkirchen, Kunstmuseum Gelsenkirchen

Hagen, Osthaus Museum

Halle (Saale), Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg

Halle (Saale), Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg, Dauerleihgabe Sammlung Kracht

Hamburg, Sammlung Rauert

Hannover, Sprengel Museum

Kiel, Kunsthalle zu Kiel

Kochel am See, Franz Marc Museum

Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum

München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen

München, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau / Bernhard und Elly Koehler Stiftung / Gabriele Münter Stiftung

Murnau, Schloßmuseum Murnau

Saarbrücken, Saarlandmuseum – Moderne Galerie

– Stiftung saarländischer Kulturbesitz

Seebüll, Nolde Stiftung

Wien, Obere Belvedere

Wiesbaden, Museum Wiesbaden

Zwickau, Kunstsammlungen Zwickau – Max-Pechstein-Museum

sowie privaten Sammlern, die namentlich nicht genannt werden wollen.

IMPRESSUM

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

BRÜCKE UND BLAUER REITER

Ein Gemeinschaftsprojekt von Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, Kunstsammlungen Chemnitz und Von der Heydt-Museum Wuppertal, 2021–2022

KATALOG

Herausgeber
Frédéric Bußmann, Roland Mönig, Daniel J. Schreiber

*Autor*innen*
Frédéric Bußmann
Sibylle Discher
Sandra Duhem
Isgard Kracht
Roland Mönig
Daniel J. Schreiber
Franka Schumann
Anna Storm
Frank Ugiomoh

Redaktion
Daniel J. Schreiber

Bildredaktion
Christina Schulz, Susanne Vierthaler, Diana Morgenroth

Lektorat
Rajka Knipper

Übersetzung Englisch – Deutsch
Daniel J. Schreiber

Grafische Gestaltung
Selitsch Weig, Büro für grafische Gestaltung, Icking bei München

Bildbearbeitung
Horst Lorenz und Hubert Lechner GbR, Inning am Ammersee

Erschienen im
Wienand Verlag
www.wienand-verlag.de
Weyertal 59, 50937 Köln

© 2021 Buchheim Stiftung, Bernried am Starnberger See; Kunstsammlungen Chemnitz; Von der Heydt-Museum Wuppertal; Autor*innen; Wienand Verlag GmbH, Köln/Berlin

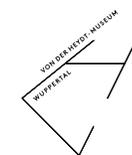
Wir haben uns bemüht, alle Quellen und Rechte der verwendeten Abbildungen zu klären. Wir schließen nicht aus, dass uns dies nicht in allen Fällen erschöpfend gelungen ist. Bei etwaigen Rechtsansprüchen wenden Sie sich bitte an uns.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86832-674-1

Printed in EU

AUSSTELLUNG



21. November 2021 – 27. Februar 2022
Von der Heydt-Museum Wuppertal
Turmhof 8
42103 Wuppertal
Tel. +49 202 563- 6231
von-der-heydt-museum@stadt.wuppertal.de
www.von-der-heydt-museum.de

Kurator
Roland Mönig

Ko-Kuratorin
Anna Storm

Team
Von der Heydt-Museum Wuppertal

Direktor
Roland Mönig

Assistentin des Direktors
Stefanie Masberg-Falk

Stellvertretende Direktorin
Antje BIRTHÄLMER

Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Anna Baumberger, Beate Eickhoff, Anika Pütz, Anna Storm

Forschungsvolontariat
Kateryna Kostiuhenko

Digitalisierung
Tatjana König

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Marion Meyer

Museumspädagogik
Karolina Bürger, Julia Dürbeck, Henrike Stein

Registrierung / Reproduktions- und Bildrechte
Sarah Breuer, Bettina Klecha

Restaurierung
Andreas Iglhaut

Grafische Sammlung
Stefanie Wachmann

Buchbinderei
Sindy Brödnö

Bibliothek
Anne Kessler

Assistenz Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Mechthild Küster

Abteilungsleitung Verwaltung und Service
Nicole Schey

Leiterin Rechnungswesen
Von der Heydt-Museum gGmbH
Katja Friedmann

Verwaltung und Service
Monika Ahlbrecht, Yvonne Heunatzki

Besucherservice
Jean Oehm

Versand
Zdenka Hardi

Haus- und Museumstechnik
Marcel Korn, Meinhard Mach, Ulrich Schultz

Telefonzentrale
Barbara Drebing, Claudia Heer, Carsten Hinz

Schichtkoordination
Annette Lang, Rita Potschaski

Kasse
Annemarie Dämmer

Aufsicht
Erisen Demirel, Dina Gradecak, Elke Martini, Gundula Pellegrini

Die Ausstellung im Von der Heydt-Museum Wuppertal wird gefördert durch:



KUNSTSAMMLUNGEN CHEMNITZ

27. März – 26. Juni 2022
Kunstsammlungen Chemnitz –
Kunstsammlungen am Theaterplatz
Theaterplatz 1
09111 Chemnitz
Tel. +49 371 488 4424
kunstsammlungen@stadt-chemnitz.de
kunstsammlungen-chemnitz.de

*Kurator*innen der Ausstellung*
Frédéric Bußmann, Kerstin Drechsel, Franka Schumann

Generaldirektor
Frédéric Bußmann

Sekretariat des Generaldirektors
Margit Mothes

Persönliche Referentin des Generaldirektors
Diana Kopka

*Restaurator*innen*
Detlef Göschel, Anja Leistner, Svea Naumann, Katrin Stephan

Leihverkehr
Jana Bille, Anette Kindler, Franka Schumann, Katja Treppschuh

Kuratorin Grafische Sammlung
Kerstin Drechsel

Kuratorin Malerei und Plastik
Sabine Maria Schmidt

Kuratorin Textil- und Kunstgewebesammlung
Antje Neumann-Golle

Kuratorin Museum Gunzenhauser
Anja Richter

Bildung und Vermittlung
Lisa Schliemann-Bukall, Petra Reichmann, Sophie Wolf

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Veranstaltungen
Carolin Nitsche

Marketing und Social Media
Lisa Schliemann-Bukall

Haustechnik
Uwe Haase, Andreas Lange, Michael Mehlhorn, Lukas Meier

Verwaltung
Julia Katrin Hoppen-Magerle, Lydia Georgi, Cindy Goldhardt, Susan Werner

Archiv, Bibliothek und Dokumentation
Diana Morgenroth, Eva Zimmermann, Elke Bilz

Die Ausstellung in den Kunstsammlungen Chemnitz wird gefördert durch:

KULTUR
STIFTUNG · DER
LÄNDER



16. Juli – 13. November 2022
Buchheim Museum der Phantasie
Am Hirschgarten 1
82347 Bernried am Starnberger See
Tel. +49 8158 99700
info@buchheimmuseum.de
www.buchheimmuseum.de

Direktor und Kurator der Ausstellung
Daniel J. Schreiber

Ausstellungsgrafik
Horst Lorenz und Hubert Lechner GbR, Inning am Ammersee

Ausstellungstechnik
Thomas Flakus, Nikolaus Steglich

Öffentlichkeitsarbeit und Veranstaltungen
Sabine Bergmann

Registrierung
Christina Schulz

Direktionsassistentin
Susanne Vierthaler

Restauratorische Betreuung
Anne Jacob, Catrin Paul

Sammlungsleitung und stellvertretende Direktorin
Rajka Knipper

Depotleitung
Waldemar Rejmer

Etatverwaltung und Buchhaltung
Andrea Flakus, Angélique Koschwitz

Provenienzforschung
Johanne Lisewski

Haustechnik
Günther Albrecht, David Becker, Tadeusz Pietura

Museumsladen
Birgitta Vater, Helga Korgor-Grimm, Julia Rejmer, Ulrike Schwaiger, Petra Sedlmaier, Anita Weber

Sekretariat
Christine Strobl

Die Ausstellung im Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See wird gefördert durch:

