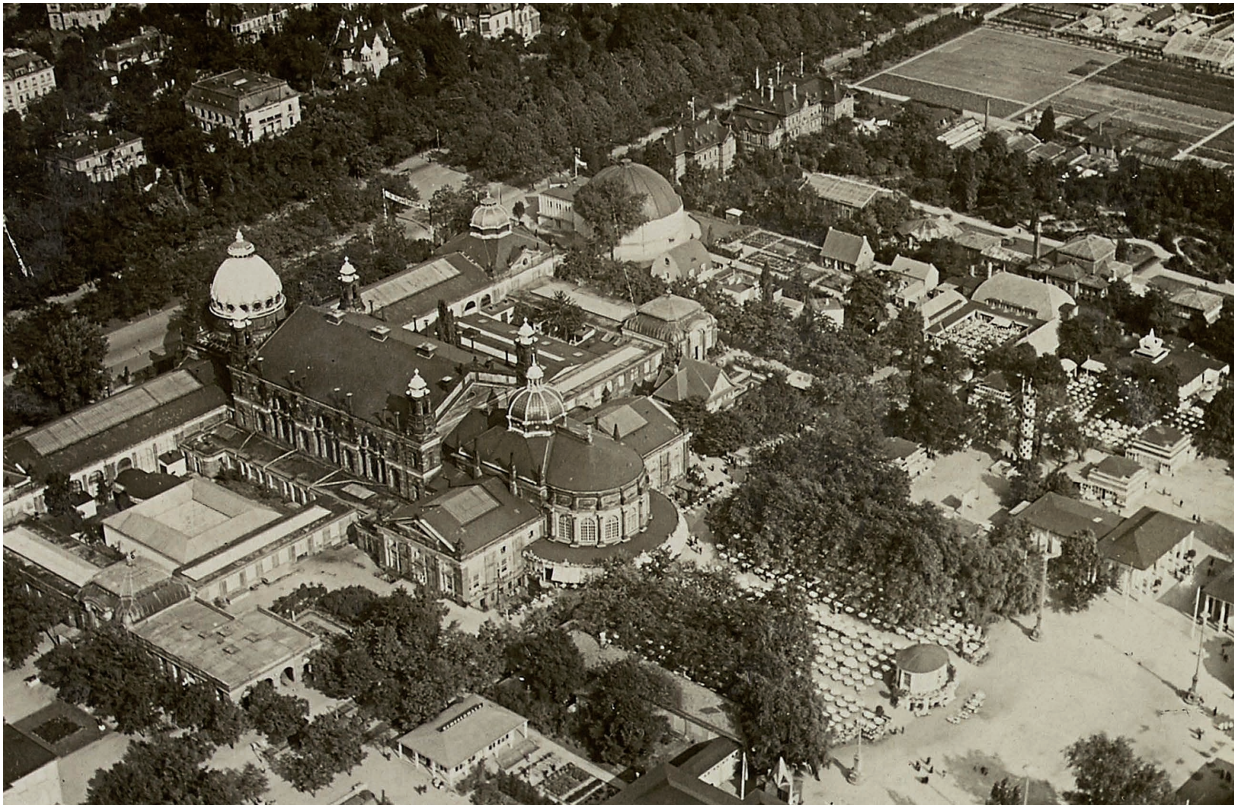


Die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 – ein (vergessener) Meilenstein zwischen Sonderbund und Documenta

Birgit Dalbajewa / Andreas Dehmer



Die „Internationale Kunstausstellung Dresden 1926“ (im Folgenden kurz IKA) war nach dem Ersten Weltkrieg in der Weimarer Republik die erste und einzige Kunstausstellung, die zum Ziel hatte – mit einem kuratierten Programm –, einen Überblick über den neuesten Stand der Künste in ganz Europa und den USA zu geben. Mehr als 800 Gemälde und knapp 190 Skulpturen, Werke von etwa 460 Künstlern⁰¹ (davon elf weibliche) aus 20 Ländern waren in 56 Sälen im städtischen Ausstellungspalast an der Stübelallee, am heutigen Standort der Gläsernen Manufaktur zu sehen. Das „Mannheimer Tageblatt“ meldete: „Die Internationale Kunstausstellung [...] dürfte in ihrer geschlossenen Einheit und ihrem gesamten künstlerischen Niveau als geradezu aufsehenerregend bezeichnet werden können. Zum erstenmal seit dem Kriege ist hier in Dresden eine Schau geboten, die vollauf Gelegenheit gibt, das Beste und Aktuellste aus der künstlerischen Produktion des In- und Auslandes kennen zu lernen.“⁰²

Noch während und unmittelbar nach ihrer Laufzeit von Juni bis September 1926 wurde die Ausstellung von einer wahren Flut vornehmlich positiver Pressepublikationen und Nachlesen begleitet. Berichterstatter aus dezidiert deutsch-national gesinnten konservativen Milieus sowie des völkisch-nationalsozialistischen Spektrums, die – zumindest nach der erhaltenen Presseartikelsammlung zu urteilen – nur einen sehr kleinen Teil der Kritiken ausmachten, höhnten allerdings mit Blick auf die gezeigten modernen Werke: „Den Managern der Ausstellung aber ins Stammbuch, daß solche und gleichwertige Schmierereien auf keinen Fall in eine Ausstellung gehören. Weil sie eine Beleidigung des gesunden Geschmacks darstellen.“⁰³ Mit dem Wahlsieg der NSDAP und der Gleichschaltung 1933 galt die Ausstellung als – im Rückblick nicht mehr geduldete – Förderung „jüdisch-bolschewistischer Unkultur“, für die sich ihr Leiter nun zu rechtfertigen hatte und um seine Anstellung fürchten musste.⁰⁴

Zum Forschungsstand

Nach 1945 war die Ausstellung kaum ein Thema in der kunsthistorischen Forschung. Als einer der Gründe dafür kann die nahezu ausschließliche Verortung der Aktenbestände in Dresden, bis 1989/90 also im Staatsgebiet der ehemaligen DDR, angesehen werden; als ein weiterer die Tatsache, dass Hans Posse (1879–1942), der künstlerische Leiter, seit 1939 Sonderbeauftragter Hitlers war und daher nach 1945 weder in der Memoirenliteratur noch in der Forschung seine Rolle als früherer Organisator einer modernen Ausstellung genannt wurde – geschweige denn herausgearbeitet werden konnte. Ein weiterer wesentlicher Grund aber ist in jedem Fall der Umstand, dass das im Folgenden noch zu beschreibende, sehr breit angelegte Profil der Ausstellung keine deutliche Zäsur innerhalb künstlerischer Epochen darstellte und somit keinen Kristallisationspunkt von bis dahin nicht oder kaum

rezipierten künstlerischen Neuerungen oder einer sich neu etablierten Richtung bezeichnete, wie beispielsweise die Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln.

Zur „Short-List“ der wichtigen deutschen Kunstausstellungen zur Zeit der Weimarer Republik gehören kanonartig die auf einzelne Kunstrichtungen konzentrierte „Erste internationale Dada-Messe“ in Berlin 1920, die Ausstellung „Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1925 sowie das in Folge der Dresdner Ausstellung 1927/28 für die ständige Ausstellung des Provinzialmuseums in Hannover eingerichtete „Kabinett der Abstrakten“.⁰⁵ Weniger bekannt und thematisiert als die genannten waren als hervorstechende internationale Ausstellungen die 1. Russische Kunstausstellung in der Galerie van Diemen Berlin⁰⁶ und die I. Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1922, welche die Künstlergruppe „Das junge Rheinland“ im Kaufhaus Tietz in Düsseldorf als Gegenveranstaltung zur Großen Kunstausstellung Düsseldorf ins Leben gerufen hatte.

Die IKA stand kunsthistorisch bis vor kurzem vor allem mit dem dort von El Lissitzky (1890–1941) eingerichteten „Raum für konstruktive Kunst“ im Fokus wissenschaftlicher Publikationen. 1967 erschien in Dresden die Monografie von Sophie Lissitzky-Küppers (1891–1978) mit bis heute grundlegendem Material dazu, gefolgt von weiteren Texten zu Lissitzkys Raum von Kai-Uwe Hemken, Beatrix Nobis, Ulrich Krempel, Maria Gough und anderen.⁰⁷ Erst im Jahr 2000 erschien ein erster Überblicksbeitrag von Erhard Frommhold im Themenheft „Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren“ der „Dresdner Hefte“, ein weiterer ebendort von Henrik Karge zu der von Heinrich Tessenow (1876–1950) verantworteten Ausstellungsarchitektur.⁰⁸ Der Aspekt der Erwerbungen aus der Ausstellung für die Dresdner

⁰¹ Der Katalog zur Ausstellung enthält nachweislich nicht alle dort tatsächlich gezeigten Werke; daraus resultiert eine kleine Unwägbarkeit in Bezug auf Quantitätsangaben.

⁰² Heinrich Zerkaulen: Dresden 1926, in: Mannheimer Tageblatt, 26.6.1926. Gesammelte zeitgenössische Presseberichte über die IKA in: Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (im Folgenden: Archiv SKD), 01/GG 16, Bd. 16 b.

⁰³ O. Th. Stein: Internationale Kunstausstellung zu Dresden, II. Das Inland, in: Schlesische Tagespost (Breslau), 8.7.1926.

⁰⁴ Hans Posse: I. Die Vorwürfe, die gegen mich erhoben werden ..., masch.-schriftl. Bericht, wohl 1934, Archiv SKD, Nachlass Posse 41, Bd. 2, S. 1–21.

⁰⁵ Vgl. Eberhard Roters (Hg.): Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910–1962 und Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, sowie Bernd Klüser und Katharina Hegewisch (Hgg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig 1995.

⁰⁶ Roters 1988 (wie Anm. 5).

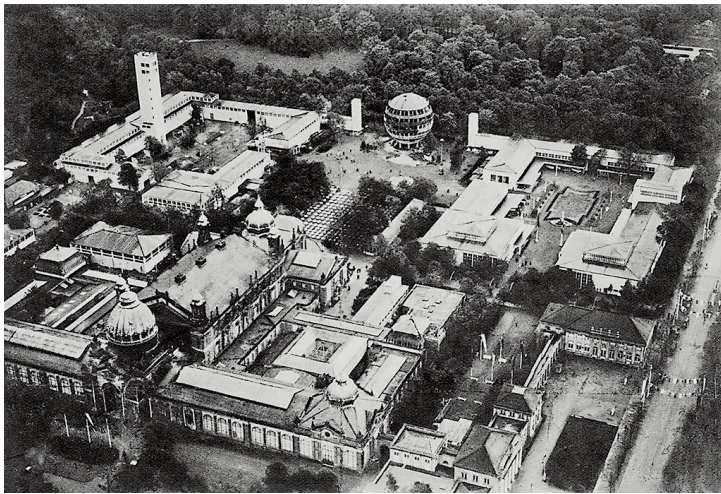


Abb. 1, 2 Ausstellungsgelände an der Stübellee, Dresden, 1926/27 und 1929. Luftaufnahmen. SLUB / Deutsche Fotothek

Abb. 3 Besucher auf der Jahresschau Deutscher Arbeit, Postkarte von 1928 Privatbesitz

Eine wichtige Voraussetzung der dazu nötigen Grundlagenforschung sind 20 Fotografien von Alexander Paul Walther (vgl. S. 15, 21–59), die, bis auf zwei Ausnahmen, das Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden aufbewahrt und die zusammenhängend bislang noch nicht publiziert worden sind. Diese Aufnahmen bergen wertvolle Informationen –



Gemäldegalerie wurde in Einzelpublikationen behandelt.⁰⁹ 2009 wurde schließlich von Annegret Karge erstmals in systematischer Auswertung der Akten eine Arbeit zur Ausstellung und ihrer Organisationsform vorgelegt, gefolgt von einem Aufsatz der Autorin über die Rolle von Will Grohmann (1887–1968) bei der Ausstellungsorganisation.¹⁰ Im Katalogbuch zur Sonderausstellung „Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1932“ erschienen unter anderem erstmals vollständige Aussagen zur Hängung im „Raum für konstruktive Kunst“ und zur (erfolglosen) Einladung an Piet Mondrian (1872–1944) nach Dresden 1926.¹¹ Aktuell widmen sich die Kunsthochschule der Universität Kassel und das Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden der virtuellen Rekonstruktion der Ausstellung im Rahmen des Verbundprojekts „Vom Gegenstand zum Exponat – Das Verhältnis von Objekt und Inszenierung in Ausstellungen des 20. und 21. Jahrhunderts“ (dem auch das Exhibition Design Institute der Hochschule Düsseldorf angehört).

07 Norbert Nobis (Hg.): El Lissitzky 1890–1941. Retrospektive, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover/Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Hannover 1988; Kai-Uwe Hemken: El Lissitzky. Revolution und Avantgarde, Köln 1990; Maria Gough: Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume, in: Nancy Perloff, Brian Reed (Hgg.): Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 77–125; Ulrich Krempel: Kurt Schwitters' „Merzbau“ und El Lissitzkys „Kabinett der Abstrakten“. Zwei Rekonstruktionen von zerstörten Räumen der Moderne im Sprengel Museum Hannover, in: Annette Tietenberg (Hg.): Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 115–128.

08 Erhard Frommhold: Die Internationale Kunstausstellung 1926, in: Dresdner Hefte 18 (2000), Heft 63, S. 72–78; Henrik Karge: Die Ästhetik der Sachlichkeit. Heinrich Tessenows architektonische Fassung der Internationalen Kunstausstellung 1926, in: ebd., S. 62–71.

09 Birgit Dalbajewa: „... selbst auf die Gefahr einzelner Irrtümer hin ...“. Die „Sammlung modernster Malerei“ in der Gemäldegalerie unter Hans Posse 1918 bis 1933, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gilbert Lupfer, Thomas Rudert (Hgg.): Kennerschaft zwischen Macht und Moral, Annäherungen an Hans Posse (1879–1942), Köln/Weimar/Berlin 2015, S. 239–270.

10 Annegret Karge: Die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926, unter besonderer Berücksichtigung der Besprechungen von Nikolaus Pevsner und Will Grohmann, unveröff. Manuskript der Magisterarbeit, Technische Universität Dresden 2009 (Der Autorin sei gedankt für die Überlassung der Arbeit.); dies.: Mitstreiter oder Mitarbeiter? Will Grohmann und die „Internationale Kunstausstellung Dresden 1926“, in: Konstanze Rudert (Hg.): Zwischen Intuition und Gewissheit. Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa 1918–1968, Dresden 2013, S. 94–100.

11 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Birgit Dalbajewa, Heike Biedermann, Hilke Wagner, Andreas Dehmer, Mathias Wagner (Hgg.): Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1932 [dt. und engl. Ausgabe], Dresden 2019; darin enthalten: Andreas Dehmer, Birgit Dalbajewa: Lissitzky, Mondrian, Kandinsky auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926: „Pointen“ in der „Interpretation einer aktuellen Gegenwart“, S. 194–207; Andreas Dehmer, Mathias Wagner, Birgit Dalbajewa: Rekonstruktion der Werkpräsentation im „Raum für konstruktive Kunst“, S. 208–217; zu Mondrian s. Andreas Dehmer: „une chose très bien Neo-Plasticienne“ – zwei unveröffentlichte Briefe von Piet Mondrian zur Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926, in: Dresdener Kunstblätter 63, 1 (2019), S. 22–31.

beispielsweise zur Hängung der Bilder, zu Raumatmosphäre, Fluchten und Sichtachsen – und machen vieles anschaulich und nachvollziehbar, was in Katalogen und Kritiken, wenn überhaupt, nur beschrieben wird.

Grundlagen

Die Idee einer internationalen Kunstausstellung in Dresden knüpfte an die Tradition Internationaler [1897, 1901] und Großer Kunstausstellungen [1904, 1908 und 1912] an, die im 1896 eröffneten Städtischen Ausstellungspalast an der Stübellee stattgefunden hatten und auf die Initiative des Malers und Akademieprofessors Gotthardt Kuehl (1850–1915) zurückgingen. Dresden war neben München, Berlin und Düsseldorf eines der konkurrierenden deutschen Zentren für Kunst-Großausstellungen. In München hatten Internationale Kunstausstellungen 1869 bis 1913 im Glaspalast stattgefunden und wurden von der Münchner Künstlergenossenschaft ausgerichtet. Die Kataloge umfassten nicht selten weit mehr als 2000 Nummern. Nach dem Ersten Weltkrieg konnte die bayerische Hauptstadt in der generell prekären Situation der Weimarer Republik an diesen internationalen Rang nur bedingt wieder anschließen. Zum Teil mit über 1500 Werken warteten auch die Düsseldorfer Großen Kunstausstellungen zunächst im dortigen Kunstpalast auf, der 1926 durch ein neues bzw. umgebautes Ausstellungsforum, den Ehrenhof [Architekt: Wilhelm Kreis], ersetzt wurde und damit in der Dimension der architektonischen Ausstattung und als Großausstellung mit Dresden vergleichbar ist. Auch mit vorausgegangenen internationalen Ausstellungen in Wien, Zürich, London, New York und natürlich mit der Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, der Biennale, zogen zeitgenössische Beobachter Vergleiche.

In Dresden fanden von 1922 bis 1929 regelmäßige „Jahresschauen Deutscher Arbeit“ (Abb. 1–3) in großem Stil zur Förderung von Industrie, Wissenschaft und Gewerbe statt, so 1922 die Jahresschau „Deutsche Erde – Porzellan, Keramik, Glas“, 1923 „Sport und Spiel“ und 1924 die „Deutsche Textilausstellung“. Einige dieser Großveranstaltungen zogen jeweils über eine Million Besucher an. Das ambitionierte Unternehmen der IKA wurde möglich durch die kultur- und finanzpolitisch geschickte Koppelung mit der Jahresschau 1926, auf der parallel die langfristig vorbereitete, umfassende „Jubiläumsgartenbau-Ausstellung“ präsentiert wurde. In dieser Verbindung wurde – nach langen Verhandlungen und Rückschlägen – die Finanzierung durch das Reich, den sächsischen Staat und die Stadt Dresden gesichert. Die Initiative zur IKA ging jedoch von „breiten Kreisen der Dresdner Bürgerschaft, insbesondere von Künstlern, Lehrern und Sammlern und Kunstinteressierten“¹² aus.

Das kontinuierlich gewachsene Ausstellungsareal der Jahresschauen (Abb. 2) war wesentlich größer als nur der eingangs erwähnte Ausstellungspalast. Zahlreiche weitere, oft ephemere Bauten wurden zum jeweiligen Thema der Jahresschauen errichtet und später wieder abgetragen. Doch auch von den dauerhaften Gebäuden ist heute fast nichts mehr erhalten. 1945 ist das Gebiet bombardiert worden.

Die Fläche für die IKA beschränkte sich auf einen Teil des Ausstellungspalastes und seinen Anbauten, der andere war der Gartenschau vorbehalten. In dieser vorgegebenen Raumsituation kamen jedoch immerhin knapp 1000 Werke zur Ausstellung, ausschließlich Malerei und Skulptur. Etwa die Hälfte davon stammte von eingeladenen internationalen (vorwiegend europäischen und US-amerikanischen) Künstlern, die andere Hälfte aus deutscher Kunstproduktion. Die Wahrung dieser Proportionen lag im Interesse der Ausstellungsleitung; ebenfalls war es – nicht zuletzt aufgrund von Platzmangel – Konzept, dass in der Deutschen Abteilung Werke von 90 lebenden und nur sieben verstorbenen Künstlern gezeigt wurden.¹³ Die deutsche Kunst, die nicht von Dresdnern stammte, war insgesamt durch 98 Maler und 29 Bildhauer vertreten (224 Gemälde und 72 Skulpturen).¹⁴

Von 100 Dresdner bzw. sächsischen Künstlern (81 Maler und 19 Bildhauer) waren rund 150 Gemälde und 50 Skulpturen ausgestellt. Es wurden nur Werke von lebenden Dresdner Künstlern gezeigt, mit Ausnahme von Gemälden von Gotthardt Kuehl, dem Nestor der Kunstausstellungen, und von dem früh verstorbenen Akademieprofessor Oskar Zwintscher (1870–1916) im Sinne einer Ehrung.¹⁵

Zu den 212 im Katalog aufgeführten Leihgebern gehörten die Künstler selbst sowie 45 Kunsthandlungen, darunter elf Pariser, neun Berliner, sechs New Yorker, drei Wiener usw.¹⁶ Zudem lieh eine große Anzahl von Privatsammlern ihre Werke nach Dresden, so 19 Sammler aus Berlin, zehn aus Dresden, sieben aus London, je sechs aus München und Stockholm, je fünf aus Frankfurt a. M., Brüssel, Kopenhagen, Prag usw. Gleichfalls waren im Vorfeld Leihgaben aus 28 öffentlichen Museen und Sammlungen verhandelt worden, darunter aus München, Prag, Basel, Amsterdam, Barmen, Berlin, Bern, Brüssel, Budapest, Den Haag, Stettin, Wien und Zürich. Diese Vielzahl an Leihgebern unterschied die IKA von

¹² Karge 2009 (wie Anm. 10), S. 29.

¹³ Verstorbene Künstler waren: Lovis Corinth, Franz Marc, Paula Modersohn-Becker, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Fritz von Uhde, Albert Weißgerber.

¹⁴ ys: Internationale Kunstausstellung Dresden 1926. 2., in: Sächsische Staatszeitung, Nr. 167, 21.7.1926. Parallel zur IKA fand die Große Aquarell-Ausstellung Dresden 1926 statt; der Katalog umfasst 1074 Nummern.

¹⁵ ys: Internationale Kunstausstellung Dresden 1926. 1., Sächsische Staatszeitung, Nr. 166, 20.7.1926. Otto Gussmann verstarb am 27.7.1926.

¹⁶ Paul Sorgenfrei: Die Internationale Kunstausstellung zu Dresden, in: Der Kunstwanderer 8 (1926), S. 468.

ähnlichen Veranstaltungen. Üblicherweise kam die große Anzahl von Werken bei Kunstausstellungen durch Einsendungen der Künstler und Künstlergruppen bzw. -verbände zustande, die dann durch eine Jury ausgewählt oder vorab von Verantwortlichen einzelner Länder in Rahmen von Interessenverbänden der Künstler zusammengestellt wurden.

Einzelne Künstler, die Werke ausliehen, stellten auch in Dresden ihre Bedingungen: So hatte zum Beispiel Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) darauf gedrungen, nicht in einem Raum mit anderen Mitgliedern der 1913 aufgelösten Künstlergruppe „Brücke“ auszustellen und einen Kreis von Schülern bzw. ihm nahestehenden Kollegen in der Schweiz benannt, mit denen er gemeinsam auftreten wollte (vgl. Abb. 10–14).¹⁷

Als besonderer Erfolg der Ausstellung galt für die Zeitgenossen auch die Tatsache, dass 100 Werke aus der Ausstellung verkauft werden konnten. Von den Ankäufen wurde rund die Hälfte für den Sächsischen Staat, die Stadt Dresden und die Staatliche Gemäldegalerie getätigt, die aus verschiedenen privaten, staatlichen und städtischen Mitteln finanziert wurden.

Die künstlerische Leitung

Die inhaltliche Initiative zur IKA ging wesentlich auf den Maler und Professor der Dresdner Kunstakademie Robert Sterl (1867–1932) zurück, der in Künstlerkreisen deutschlandweit gut vernetzt und kulturpolitisch in Dresden sehr aktiv war. Sterl galt als unparteiisch und besaß eine hohe künstlerische wie menschliche Autorität.¹⁸ Er hatte vorgesehen, bei den französischen Künstlern „bis auf etwa Daumier zurück“ zu gehen, bei den russischen bis Wassili Surikoff (1848–1916). „Alles übrige [sic!] wird sich um Arbeiten von Lebenden handeln“. Dabei legte Sterl besonderen Wert auf Werkgruppen von Corinth und Liebermann sowie von Kokoschka, Kirchner und Beckmann, wie er am 7. Dezember 1924 an Galeriedirektor Hans Posse schrieb und zugleich gemeinsame Reisen zur Auswahl bestimmter Werke vorschlug.¹⁹ Da sich jedoch Sterls Gesundheitszustand verschlechterte, wurde Anfang April 1925 die künstlerische Leitung der IKA an Hans Posse übertragen,²⁰ der seit 1910 Direktor der Gemäldegalerie in Dresden war.

Posses Schwerpunkte waren in der Forschung die italienische Barockmalerei und bei den Erwerbungen für die Galerie zu diesem Zeitpunkt Künstler wie Max Liebermann (1847–1935), Lovis Corinth (1858–1925) sowie jüngere Künstler wie Emil Nolde (1867–1956) und Oskar Kokoschka (1886–1980).²¹ Bereits 1922 hatte der promovierte Kunsthistoriker die künstlerische Leitung für den deutschen Pavillon der Biennale in Venedig inne gehabt. Dort hatte Posse Erfahrungen zur Wirkung von Gegenwartsausstellungen und zur Gewichtung zwischen etablierten Künstlern wie Liebermann

und jüngeren gesammelt. Dabei musste er sich unter anderen mit dem Vorwurf auseinandersetzen, „die bei uns umstrittenen Modernsten (Kokoschka, Heckel, Pechstein, Hofer, Kirchner usw.) zu sehr in den Vordergrund gestellt und dadurch absprechende italienische Urteile provoziert“²² zu haben.

Es war zur Mitte der 1920er Jahre noch immer relativ neu für eine Ausstellung dieser Art, einen Kunsthistoriker, und nicht Künstler bzw. Vertreter der Künstlerverbände, mit der Ausstellungsleitung zu betrauen. Üblich waren pluralistische Organisationsformen, denen paritätische Vertretungen von Nationen, Regionen und Mitgliedschaften zu Grunde lagen – fehlende Wahlmöglichkeiten oder Kompromissentscheidungen in großen Jurys waren die Folge.

Die Entscheidungshoheit für einen künstlerischen Leiter war eine Voraussetzung für ein geschlosseneres inhaltliches Programm. Dass „nicht von den eingeladenen Regierungen, sondern von Seiten der Ausstellungsleitung ausgewählt“ wurde, war in zeitgenössischen Rezensionen wiederholt ein Thema.²³ Die „Deutsche Kunst und Dekoration“ berichtete: „Dies hohe Allgemeinniveau zu erreichen war nur möglich dadurch, daß man mit der alten Ausstellungsunsitte – der vielköpfigen Jury – brach und statt ihrer eine Persönlichkeit mit außerordentlichen Befugnissen der Auswahl und der Organisation betraute, sodaß aus dieser geschlossenen Kraft ein einheitliches Werk, man möchte sagen: wieder ein Kunstwerk entstehen konnte.“²⁴ Dabei hatte, so ein weiterer Bericht, Posse „sich nicht darauf beschränkt, wie Gotthardt Kuehl das getan hat, die Wahl des ausländischen Kunstmaterials Vertrauensmännern zu überlassen, sondern er ist selbst an Ort und Stelle gewesen und persönlich in Verbindung mit der Künstlerschaft der beteiligten Länder, mit Ausnahme allein Amerikas, getreten.“²⁵

¹⁷ Vgl. dazu Birgit Dalbajewa: „Dresden ist mir etwas schuldig“. Aus Briefen von Ernst Ludwig Kirchner an Hans Posse zum Erwerb eines Gemäldes für die Dresdner Galerie, in: *Dresdener Kunstblätter* 51, 2 (2008), S. 101–111.

¹⁸ Brief von Otto Gussmann an Robert Sterl vom 2.1.1925, Archiv Robert-Sterl-Haus, Naundorf (Sächsische Schweiz).

¹⁹ Robert Sterl an Hans Posse, 7.12.1924; Archiv SKD, Nachlass Hans Posse 1913–1932, Bl. 99 f.

²⁰ Vgl. Karge 2009 (wie Anm. 10), S. 32 f.; Vgl. Brief von Posse an das Reichsministerium des Innern, 6.4.1925; Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Akte 14923, Bl. 14, und Brief von Robert Sterl an Hans Posse vom 8.5.1925; Archiv SKD, Nachlass Hans Posse 1913–1932, Bl. 107 f.

²¹ Vgl. dazu Dalbajewa 2015 (wie Anm. 9).

²² Hans Posse an Johannes Sievers, o. Datum; Posse an Sievers, 29.5.1922; Archiv SKD, 01/GG 16, Bd. 12 a, Bl. 77–82.

²³ Kleine Mitteilungen, in: *Kunst und Handwerk* 76 (1926), Heft 4, S. 116.

²⁴ Oskar Schürer: Internationale Kunstausstellung Dresden 1926, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 59 (November 1926), S. 87–98, hier S. 87.

²⁵ ys 1926 (wie Anm. 15).

Das Bild von der Rolle des künstlerischen Leiters lässt sich nicht nur anhand der, den unterschiedlichen Verfasserstandpunkten nach kritisch zu bewertenden, zeitgenössischen Rezensionen nachzeichnen. Es bestätigt sich auch in den Akten zur IKA unter anderem in den Künstlerkorrespondenzen, die Posse mit Hunderten Künstlern, Galeristen und Sammlern führte bzw. suchte, angefangen bei Liebermann, Corinth und Kirchner, über viele in Paris lebende Künstler bis hin zu Naum Gabo oder El Lissitzky in Moskau.

Vermutungen, dass Will Grohmann oder Nikolaus Pevsner (1902–1983)²⁶ und nicht Posse der Motor namentlich für die modernsten Teile der IKA waren, sind verständlich, denkt man an Posses weiteren Weg als Sonderbeauftragter Hitlers zur Einrichtung des Führermuseums Linz, bestätigen sich beim Aktenstudium jedoch nicht. Annegret Karge wies 2013 nach, dass Grohmanns spätere Eintragung in seiner Autobiographie, „1926 Hauptarbeit an der Internationalen Kunstausstellung Dresden“, nicht den Tatsachen entsprach, sondern einen durch den Verlauf der Geschichte nunmehr nicht mehr erinnerten und besetzten Platz eines Anderen beanspruchte.²⁷ Die Rezensionen von Pevsner, dem späteren Architekturhistoriker, der als wissenschaftlicher Volontär für die IKA unterstützend tätig war, im „Dresdner Anzeiger“ sowie die Auswertung der Pevsner-Papers im Getty Research Institute zeigen, dass auch die Vermutung, jener könnte sich 1926 intensiver u. a. für neuere Kunst wie den Konstruktivismus eingesetzt haben, als das für Posse zu vermuten ist, nicht zutrifft.²⁸

Zum Programm der Ausstellung

„Diese gesamte Auswahl ist nicht etwa willkürlich getroffen, sie wurde auch nicht durch Kommissare ausländischer Länder besorgt, sondern wurde nach eigenen großen Gesichtspunkten aufgebaut.“²⁹ So beschrieb die zeitgenössische Kritik die Neuerung eines kuratorischen Konzepts. In den folgenden Abschnitten wird dargestellt, welche „großen Gesichtspunkte“ des Ausstellungsprogramms sich nach aktuellem Wissensstand herausarbeiten lassen.

Früh war den Veranstaltern klar, dass die Ausstellung nur durch strenge Reduktion das erwünschte Profil erhalten konnte. Sterl schrieb an Posse, dass die Auswahl „sehr peinlich durchgeführt werden [müsse], weil unser Platz beschränkt ist und wir eher zu schnell gefüllt haben werden.“ Bezüglich der Einbeziehung deutscher Künstler des späten 19. Jahrhunderts schrieb er weiter: „Das Fundament von historischer deutscher Kunst innerhalb unserer Räume zu vergrößern, scheidet also vollständig aus.“³⁰ Wenn Posse an dem bereits von Sterl gefassten Plan festhielt, französische Künstler des späten 19. Jahrhunderts wie Degas, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Manet, Renoir oder Rousseau zu zeigen, so war dies eine klare Gewichtung, die auf malerische

Qualitäten und Erneuerungswillen abzielte. Die Wirkung dieses Prologs vor Eintritt in die Säle der Gegenwartskunst wurde wie folgt beschrieben: „Es ist gewiß ein Wagnis, eine Ausstellung heutiger Kunst mit solch großem Akkord einer abgelaufenen Epoche zu beginnen. Aber ein großzügiges: es erfüllt den Besucher gleich beim Eintritt mit jenem hohen Atem, der ein schöpferisches Aufnehmen beschwingen muss.“³¹

Im Vorwort formulierte Hans Posse seine Herangehensweise bzw. programmatische Haltung, man habe „sich nach Kräften bemüht, den ermüdenden Eindruck der Massendarbietung, des großen Kunstmarktes zu vermeiden.“³² Honoriert wurden diese Bemühungen von Kritikern mit anerkennenden Beobachtungen. „Eine Massenansammlung von Gemälden ist vermieden worden, und doch sind 1000 Werke der Malerei und Plastik insgesamt vorhanden.“ Es entstehe in der Ausstellung der „Eindruck einer modernen Galerie“,³³ oder: „Es ist durch diese ganze Planmäßigkeit statt der üblichen wüsten Materialsammlung eine ebenso schöne wie instruktive Uebersicht geboten worden, und es ist, man muß es wiederholen, ein Höchstmaß an ausstellerischer Leistung erreicht.“³⁴

Posse selbst nannte den Umfang der Ausstellung im Maßstab seiner Zeit „bescheiden“³⁵ und wies zur Begründung im Vorwort des Katalogs darauf hin, dass die „Unterbringungsmöglichkeiten [...] gewisse Grenzen“³⁶ gesetzt hätten. Daraus leitete er ab: „So entschied man sich für kleine gewählte Länderkollektionen“. Eben dieser kuratorische Anspruch, Einfluss auf die in den Länderkollektionen

²⁶ Vgl. Karge 2013 (wie Anm. 10).

²⁷ Ebd., hier S. 96 und 100.

²⁸ Pevsner lehnte die „Wertung dieses Konstruktivismus als selbstständige Malerei“ ab, weil ihr Ausgangspunkt der Bilder nicht in „selbstständiger Individualität“ liege, was „große Verarmung“ bedeute; Nikolaus Pevsner, in: Dresdner Anzeiger (30.7.1926), S. 2 f.

²⁹ Zerkaulen 1926 (wie Anm. 1).

³⁰ Robert Sterl an Hans Posse, 7.12.1924; Archiv SKD, Nachlass Hans Posse 1913–1932, Bl. 99f.

³¹ Oskar Schürer: Internationale Kunstausstellung Dresden 1926, in: Augsburger Postzeitung, 25.7.1926.

³² Die Ausstellungsleitung [Hans Posse]: Vorwort, Internationale Kunstausstellung Dresden 1926. Juni/September. Jahresschau Deutscher Arbeit. Amtlicher Führer und Katalog durch die Ausstellung, Dresden 1926, S. 5 f., hier S. 5.

³³ Alfred Mello: Die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926, in: Schwäbischer Kurier, Stuttgart, 6.7.1926.

³⁴ Ludwig Coellen: Die Dresdener Internationale 1926, in: Wormser Zeitung, 15.8.1926.

³⁵ Wie Anm. 32.

³⁶ Ebd. und Hans Posse: Ansprache zur Eröffnungsfeier der „Internationalen Kunstausstellung“ am 12. Juni 1926, masch.-schr. Manuskript; Archiv SKD, 01/GG 16, Bd. 16 c, Bl. 107–111, hier Bl. 110.

vertretenen Künstler zu nehmen, ist hier als ein erstes und wichtigstes Unterscheidungsmerkmal der Dresdner Ausstellung hervorzuheben.

Wertmaßstab für diese Auswahl war künstlerische Qualität und Originalität oder, wie es Posse ausdrückte, die „Persönlichkeit“ des Künstlers.³⁷ Allein das – für Ausstellungen heute so selbstverständliche – Heranziehen von Werken aus privaten Sammlungen und Museen, um die gewünschte Auswahl und Qualität zu erreichen, war in diesem Maßstab neu und wurde als solches auch wahrgenommen.³⁸

Kuratorische Setzungen und Strategien

Im Vorwort zum Katalog der Ausstellung formulierte Posse in komprimierter Form: „Andererseits hat man sich nicht an ein modisches Programm gehalten, Schlagworte oder historische Entwicklungen zu demonstrieren gesucht, sondern man hat, oft weiter zurückgreifend, auf starke künstlerische Persönlichkeiten, die noch heute Bedeutung besitzen, an den besten und lebendigsten Beispielen und Werken, die erreichbar waren, einen Überblick über modernes Schaffen bieten wollen.“³⁹

Die Auswahl von Werkgruppen mit über fünf Gemälden oder Skulpturen ist als programmatische Schwerpunktsetzung zu bewerten, von den meisten anderen Künstlern waren hingegen ein bis zwei Werke ausgewählt. Zeitgenossen beschrieben: „Die einzelnen Künstler sind je nach der Wichtigkeit und selbstverständlich naturgemäß auch den Möglichkeiten der Beschaffung vertreten. Gruppen von zehn oder mehr besonders wichtigen Gemälden werden nur von den deutschen Meistern Corinth und Liebermann, von Edward [sic !] Munch sowie Matisse und Picasso gezeigt.“⁴⁰

Die größten „Kollektionen“, so der Sprachgebrauch der Zeit, waren mit 15 Gemälden Liebermann und mit 14 Corinth gewidmet, deren zu dieser Zeit gestisch-spontan freier, spätimpressionistischer Malerei sowohl Sterl als auch Posse in all ihren Tätigkeiten stets größte Aufmerksamkeit gewidmet haben. In der deutschen Abteilung nahmen mit je sieben Werken Barlach, Macke, Kandinsky, Kokoschka und Slevogt wichtige Positionen ein, mit je sechs Beckmann, Hofer, Klee, Nolde und mit je fünf Werken Marc, Rohlf, Heckel und Schmidt-Rottluff – also neben den ersten Abstraktionen vornehmlich Positionen, die man damals in der Kritik und Kunstgeschichtsschreibung unter Expressionismus subsumierte.

In den Länderabteilungen stachen in der französischen Abteilung zwölf Gemälde von Matisse (davon sechs aus einer Stockholmer Sammlung), elf von Rousseau, sieben von Vlaminck, sechs von Derain usw. hervor.⁴¹ Für den skandinavischen Saal hatte sich Posse besonders um Leihgaben direkt von Munch bemüht, von ihm hingen elf Werke; in der Abteilung Spanien zehn von Picasso. Zehn Gemälde von van Gogh waren unter Niederlande aufgeführt, sieben von Ensor

unter Belgien und sechs des in Paris lebenden Chagall unter Russland. Allerdings hinterließen andere, kleinere Werkgruppen – so etwa jene von Léger, de Chirico, Carrà oder Oppi (je drei) – gerade auch bei Künstlern, die die IKA besucht hatten, zuweilen noch stärkeren Eindruck.

In ihrer Gesamtheit muss die Ausstellung jedoch wesentlich von spätimpressionistischen und anderen akademisch konnotierten Spielarten des Realismus bzw. Positionen der Neuen Sachlichkeit bestimmt gewesen sein – sowohl in den ausländischen als auch in den deutschen Sälen. In Deutschland Neue Sachlichkeit, in Spanien und Italien *Nuovo Realismo*, *Realismo mágico*, *Pittura metafisica* oder als Gruppe *Novecento*, in Russland die Gesellschaft der Tafelmaler (OST). Auch andere Neugründungen und Bezeichnungen waren in ganz Europa und in Amerika Ausdruck des großen Interesses an Spielarten von Realismus und Neoklassizismus, an klassischen Formenwerten und Sujets, die zur Mitte der 1920er Jahre en vogue waren. Der Ruf nach einer „Rückkehr zur Ordnung“ in der Kunst bildete sich in der Ausstellung deutlich ab – Jean Cocteau „Le Rappel à l'ordre“ erschien 1926.

Selbstverständlich bedingten auch die sehr unterschiedlichen Umstände der Beschaffung der Bilder, also die Möglichkeiten der Ausleihen von einzelnen Künstlern, deren Präsenz oder Nicht-Vertretung in der Ausstellung wesentlich mit. Nicht selten bestückten Galeristen und Künstler andere, zum Teil für die Künstler verkaufs- oder prestigeträchtigere Ausstellungen vorrangig. Zuweilen war einfach keine jüngere „Produktion“ in den Ateliers vorrätig, wie sich aus der Korrespondenz mit den Künstlern erschließt. Ebenso waren politische Hemmnisse im Austausch der ehemaligen „Feindländer“ massiv.

Und doch waren diese quantitativen Setzungen der Leitung für die Ausstellung offenbar von entscheidender Wirkung: „sehr weise hat man, wo besonderes Interesse dazu treiben konnte, einzelnen Künstlern ganze Wände oder Sonderkabinette eingerichtet. Gerade das gibt der Schau das Substantielle“,⁴² hieß es zum Beispiel in der „Wormser Zeitung“. Eine fundamentale Voraussetzung, um die noch

³⁷ Vgl. dazu Hans Posse: Vorwort, in: Künstlervereinigung Dresden. Sommerausstellung 1919, Dresden 1919, und Zitate von Posse in Birgit Dalbajewa: Dresdens „Moderne Galerie“ unter Hans Posse. Forschungsansätze, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 36 (2010), S. 184–191.

³⁸ Zerkaulen 1926 (wie Anm. 1).

³⁹ Wie Anm. 32. Zu den Begriffen Qualität und „starke künstlerische Persönlichkeiten“ als Maßstab auch von Posses Museumsarbeit vgl. Dalbajewa 2010 (wie Anm. 37).

⁴⁰ Zerkaulen 1926 (wie Anm. 1).

⁴¹ Jeweils fünf Werke stammten von Braque, Manet, Gauguin und Utrillo, vier von Cézanne usw.

⁴² Coellen 1926 (wie Anm. 34).

junge Herangehensweise des individuellen Kuratierens konsequent durchzuhalten, war die Bedingung, keine Künstlerverbände und Künstlergruppen anzusprechen, um einer Nivellierung durch Mitgliedschaften zu entgehen. Dazu Posse: „Ebenso haben wir uns, da wir im Interesse eines hohen Gesamtdurchschnitts nur bestimmte Künstler und bestimmte Werke gewinnen wollten, weder in Deutschland noch außerhalb an die Künstlerverbände gewendet.“⁴³ Prominente Beispiele, wie konsequent der künstlerische Leiter diesen Grundsatz anwendete, finden sich in Antworten an einzelne Künstler, so etwa an Edmund Kesting, der im Auftrag der „Internationalen Vereinigung der Expressionisten, Futuristen und Kubisten e. V., Landesgruppe Deutschland“ an Posse schrieb und um Beteiligung in größerem Umfang bat.⁴⁴ Ebenso antwortete Posse an Wassily Kandinsky, der sich schriftlich aus Dessau um den Auftrag einer Raumgestaltung für das Bauhaus „beworben“ hatte.⁴⁵

Kontrastierungen

Die Prämisse, einen Überblick über die Gegenwartskunst unter dem Motto künstlerischer Qualität bieten zu wollen, war gekoppelt an den Vorsatz der Leitung, Offenheit gegenüber den verschiedenen Richtungen walten zu lassen: „Wenn es sich aber um eine Ausstellung lebender Kunst handelt, darf man nicht von einem musealen Standpunkt ausgehen, sondern muss, wie es ja damals auch in beiden Fällen ausdrücklich verlangt worden ist, einen aktuellen Durchschnitt durch das Schaffen der Gegenwart zeigen. Solche Ausstellungen würden sinnlos oder wären nur für einen engen Kreis berechnet, wenn man aus diesen oder jenen Gründen eine vorgefasste Stellung zu den Erscheinungen einnehmen wollte.“⁴⁶ Ein Rezensent urteilte zum Versuch, die europäische Malerei der Gegenwart unvoreingenommen zu überblicken: „Man hat den Eindruck, dass eine objektive Ueberschau gelungen ist.“⁴⁷

Eine solche Offenheit war auch die Voraussetzung für die Möglichkeit, die Gegensätzlichkeit von eher konservativen, bereits länger etablierten und noch neuen, das breite Publikum provozierenden Positionen aufscheinen zu lassen. So schrieb der „Magdeburger General-Anzeiger“: „Auch die Ausstellung der Kunstwerke geht eigene Wege. Die bedeutenden Stücke sind in lockerer Aufstellung geboten und zwar nicht nach Richtungen und Schulen, sondern ganz auf die künstlerische Wirkung gestellt. Ein Grundsatz, dessen Verwirklichung neben den Vorteilen auch Nachteile bringt, ist durchgeführt: das Gesetz des Gegensatzes. Es spricht hier in starker Eindringlichkeit, nähert sich aber andererseits wieder unkünstlerischen Grenzbezirken. Eine ganze Kabine ist von Kirchners gekünstelter Einfachheit erfüllt, daneben Corinths ergreifende Offenbarungen. Wiederum in scharfem Gegensatz El Lissitzkys Konstruktivistenkabinett,

anschließend in heftigem Widerspruch die reife Kunst Liebermanns in einem Sondersaal, daneben schreit wie eine gellende Fanfare der Kunstabsolutismus der Bauhauskünstler Kandinsky, Feininger und Klee auf.“⁴⁸

Deutlicher ist die Erklärung von Pevsner, dessen unmittelbare Zeugenschaft als wissenschaftlicher Assistent bzw. Volontär während der Vorbereitungen es eher erlaubt, sie als Intention des künstlerischen Leiters zu begreifen: „Man wollte auf jeden Fall die Langeweile endloser Ausstellungssäle vermeiden und hat daher die Ausstellung so kontrastreich wie möglich gestaltet. Nebeneinanderliegende Räume des Neubaus enthalten immer möglichst entgegengesetzte Richtungen, um dem Beschauer immer neue Antriebe zu geben.“⁴⁹ Ein derartiges Denken war in den 1920er Jahren durchaus bekannt – so formulierte der mit der Mystik des Jakob Böhme vertraute und dem Bauhaus nahestehende Dresdner Dramaturg und Schriftsteller Lothar Schreyer (1886–1966) um 1925: „Die Harmonie kann sich nicht offenbaren ohne das Bewusstsein um Gegensätzlichkeit.“⁵⁰

Während der Gesamteindruck der Ausstellung sehr häufig gelobt wurde, fielen die Stellungnahmen zu den einzelnen Ländern in den Kritiken (auch je nach Fokus, etwa in den österreichischen und tschechischen Tageszeitungen) durchaus differenziert aus. Um die Länderbeiträge näher zu charakterisieren, sind in der Forschung künftig auch Zeugnisse über die verschiedenen Unterstützer und Vermittler aus Prag, London, Helsinki, Paris, Stockholm usw. für die einzelnen „Länder-Kollektionen“ zu berücksichtigen, wie sie unter anderem im Vorwort zum Katalog genannt sind. In zwei Fällen der 20 Ländervertretungen wirkten „Co-Kuratoren“: So wurde der Beitrag aus den USA vom Direktor des Art Institute Detroit, Wilhelm Valentiner (1880–1958), den Posse aus der

⁴³ Hans Posse an das Ministerium des Innern, 24.7.1926; Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Min. f. Volksbildung 14923, Akte IKA Dresden 1926, Nr. 54 / Nr. 37, Bd. 1, Bl. 1 und 84.

⁴⁴ Brief von Edmund Kesting [Kopfbogen: „Der Weg“, Neue Schule für Malerei, Bau-Kunst, Grafik], an Hans Posse, 27.5.1925; Archiv SKD, 01/GG 16, Bd. 13 a, Bl. 19.

⁴⁵ Ausführlich dazu Dehmer 2019 (wie Anm. 11).

⁴⁶ Wie Anm. 32.

⁴⁷ Schürer 1926 (wie Anm. 31).

⁴⁸ Johannes Reichelt: Internationale Kunstausstellung Dresden, in: Magdeburger General-Anzeiger, 22.6.1926.

⁴⁹ Nikolaus Pevsner: Rundgang durch die Internationale Kunstausstellung, in: Dresdner Anzeiger, 13.6.1926.

⁵⁰ Zit. nach Iris Yvonne Wagner: Die Harmonie der Gegensätze. Die Kunst von Itten, Kandinsky und Arp im Spiegel der Schriften Böhmens, in: Claudia Brink, Lucinda Martin (Hgg.): Jakob Böhme. Alles in Allem. Die Gedankenwelt des mystischen Philosophen. Denken, Kontext, Wirkung, Dresden 2017, S. 167–185, hier S. 168.

gemeinsamen Assistentenzeit am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin kannte, übernommen. Die Auswahl zur Malerei aus der UdSSR (und zwar von den nicht im Ausland lebenden Russen, um die sich Posse selbst bemühte) besorgte Boris Ternovez (1884–1941), Direktor der Akademie der Kunstwissenschaften und des Museums für moderne Kunst in Moskau, der wiederum vom Präsidenten der Akademie der Kunstwissenschaften Pjotr Kogan (1872–1932) offiziell vertreten wurde.

Zur Abteilung der deutschen Kunst wurden sehr unterschiedliche Meinungen publiziert, vorherrschend aber war auch hier ein lobender Tenor: „Deutsche Abteilung erfreulich.“⁵¹ Aus heutiger Sicht ist die Diversität der Positionen auf der IKA bemerkenswert, womöglich ist sie aber auch die Ursache, warum die Ausstellung bis heute nicht mit einem bestimmten Profil verbunden wurde und stärkere Aufmerksamkeit fand. Der Kanon in der Wertschätzung eines als „gemäßigte Moderne“ bezeichneten Expressionismus stimmt mit heutigen Wertmaßstäben nach wie vor überein. Deutlich weniger als diese Richtungen, die später und bis heute Interesse und Würdigung fanden, sind ein politisch-kritischer Realismus, Verismus und Dadaismus vertreten, sowie – zumindest zahlenmäßig – auch die Konstruktivisten. Doch fanden gerade zwei unkonventionell konzipierte Räume auch fachlich große Anerkennung. Belege sind dafür zum einen die Übertragung des Konzepts von El Lissitzky für den „Raum für konstruktive Kunst“ (auch „Raum für abstrakte Kunst“), zwischen Herbst 1926 und 1928, nach Hannover in Gestalt des „Kabinetts der Abstrakten“ durch Alexander Dorner (1893–1957), zum anderen die deutliche Anlehnung an den Bauhaus-Raum der IKA bei der gemeinsamen Präsentation von Werken Rudolf Bellings und Lyonel Feiningers der Berliner Nationalgalerie im Kronprinzenpalais 1932/33 durch Ludwig Justi (1876–1951).

Stellt man die Frage nach einem Avantgarde-Charakter der Ausstellung oder aber der Erfüllung herrschender Erwartungen und Konventionen, muss die Antwort zweigeteilt ausfallen. Einerseits war die künstlerische Leitung von Anfang an konfrontiert mit Angriffen und Vorschlägen, deutsche Kunst in den Vordergrund zu stellen.⁵² Posse war geleitet von einem Begriff malerischer Qualität, der zu diesem Zeitpunkt nicht als avantgardistische Außenseiter-Meinung gelten konnte und wollte. Zudem ließ er generell, auch in seiner Museumsarbeit, eine grundlegende Vor- und Umsicht walten, um Konflikte nicht zu schüren, wie er sich im Vorwort zum Katalog der Ausstellung ausdrückt, wenn er von „noch nicht völlig gefestigten Verhältnissen“ schreibt.⁵³ Auf der anderen Seite lässt sich belegen, dass es der künstlerische Leiter selbst war, der eintrat für „eine Pointe der Ausstellung [...], die von ähnlichen Veranstaltungen her noch nicht bekannt sei“⁵⁴ – die Einladung an El Lissitzky aus Moskau, den avantgardistischen Raum für konstruktivistische Kunst zu

schaffen. Ebenso bemühte er sich persönlich auch um Werke von Moholy-Nagy, Gabo, Schlemmer, Baumeister, Muche und andere, noch nicht „gefestigte“ Positionen.⁵⁵

Zur Abteilung Dresdner Kunst

Die umfangreiche Präsentation von Dresdner Kunst wurde in der Qualität mal positiver, mal negativer beurteilt, ihre Präsenz aber leuchtete ein: „Daß bei den deutschen das sächsische und im besonderen [sic!] das Dresdner Schaffen bevorzugt berücksichtigt worden ist, erscheint begreiflich und durchaus berechtigt, auch Gotthardt Kuehl hielt bei seinen internationalen Kunstausstellungen an dem Grundsatz fest, der heimischen Kunst ihr Recht auf geschlossene Vertretung zu sichern“⁵⁶

Der Kunstausstellungsausschuss, der diese Dresdner Auswahl verantwortete, bestand aus Malern und Professoren der Dresdner Kunstakademie und Kunstgewerbeakademie sowie der Staatlichen Kunstschule für Textilindustrie Plauen – Karl Albiker, Max Feldbauer, Otto Gussmann, Richard Müller, Paul Rössler und Otto Lange – sowie den freien Malern Conrad Felixmüller, Bernhard Kretschmar und Wilhelm Rudolph. Letztere waren seit Jahren schon öffentlich streitbar für die Unterstützung der jungen Dresdner Künstlerschaft in notleidenden Zeiten eingetreten. „Die Auswahl der Werke für die Dresdner Abteilung erfolgte anders als in den Länderabteilungen nach freier Einsendung seitens der Künstler durch eine Jury. Durch den Verzicht auf eine Vorauswahl durch die Ausstellungsleitung sollte eine große Bandbreite erreicht und der Vorwurf verhindert werden, man bevorzuge stets nur die ohnehin schon arrivierten Künstler.“⁵⁷ Es ist anhand der Akten nur teilweise nachvollziehbar, wie genau man sich die Zusammenarbeit des künstlerischen Leiters Posse mit dem Ausstellungsausschuss vorzustellen hat. Laut Protokoll einer Sitzung desselben am 9. März 1926

⁵¹ Coellen 1926 (wie Anm. 34).

⁵² Posse hatte vor Übernahme der Leitung der IKA erwogen, als „pikantes Gegenspiel“ zu der Großausstellung, die „Deutsche Linie“ in einer Sonderausstellung von Dürer bis zum 19. Jahrhundert zu zeigen; Brief von Posse an Sterl, 9.12.1924; Archiv der Akademie der Künste Berlin, Nachlass Robert Sterl.

⁵³ Wie Anm. 32.

⁵⁴ Protokoll, 6. Sitzung des Ausstellungsausschusses für die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 [...], Archiv SKD, 01/GG 16, Bd. 13, Bl. 45 f., hier Bl. 45. Vgl. dagegen Hemken 1990 (wie Anm. 7), S. 105, Posse habe sich „kulturellem Nationalismus“ verschrieben. Am Eröffnungstag der Ausstellung betonte der sächsische Ministerpräsident, dass jene dazu beitragen solle, „auch die Beziehungen Deutschlands zu den ausländischen Staaten freundlicher und enger [zu] gestalten“; Archiv SKD, 01/GG 16, Bd. 16 c, Bl. 4–6, hier Bl. 5.

⁵⁵ Vgl. die Korrespondenz in: Archiv SKD, 01/GG 16, Bd. 16.

⁵⁶ ys 1926 (wie Anm. 15).

⁵⁷ Karge 2009 (wie Anm. 10), S. 58.

votierten z. B. Conrad Felixmüller (1897–1977) und Otto Lange (1879–1944), auch wenn sie am Ende überstimmt wurden, gegen Räume, die der abstrakten und konstruktivistischen Kunst vorbehalten sein und die zu gestalten Lissitzky aus Moskau und Mondrian aus Paris eingeladen werden sollten.⁵⁸ Dass gegensätzliche Meinungen insbesondere bezüglich der Auswahl der Dresdner Künstler an der Tagesordnung waren, ist jedenfalls aktenkundig.⁵⁹ Posse hatte sich bei der Auswahl der Nationen freie Hand ausbedungen und fällt die endgültigen Entscheidungen. Im Falle der Abteilung Dresdner Künstler allerdings waren Kompromiss- und Jurlösungen im pluralistischen Sinne, wie oben beschrieben, wohl prägender – jedoch besteht hierzu Bedarf zur Forschung, in die Briefwechsel oder Stellungnahmen etc. der Ausschussmitglieder einzubeziehen sind. Als Außenstehender urteilte Oskar Schürer: „Dass die Sommerausstellung der Dresdner verquickt wurde, ist das [sic!] einzige Kompromiß der Ausstellung, es hat viele Dinge hereingeschmuggelt, die gegen das Gesamtniveau kontrastieren. Dresdens Spitzenniveau hatte dies nicht nötig gehabt.“⁶⁰ Noch deutlicher äußerte sich ein anderer Rezensent zur „Dresdner Abteilung“: „Die persönlichen Rücksichten, die lokalen Bedingungen hemmen die Schärfe der Auswahl, hier und da kann selbst der Kitsch sich einnisten.“⁶¹

Im Zeichen der Internationalität

In nahezu allen der zahlreichen deutschlandweiten Rezensionen zur IKA wurde betont, dass die Ausstellung „das erste deutsche Unternehmen dieser Art nach dem ersten Weltkrieg“ war.⁶² Es war den Zeitgenossen bewusst, dass der „Weltkrieg eine Zeit [war], die das Ansehen auch in bezug auf die Kulturarbeit fast bis zum Nichts herniedergedrückt hat“, und welche Leistung es war, „dass es überhaupt gelungen ist, eine internationale Kunstausstellung von diesem Ausmaße und der Geschlossenheit zusammenzutragen“.⁶³

Deutschland war nach dem verlorenen Krieg auf Lebensmittelhilfen internationaler karitativer Organisationen angewiesen, war außenpolitisch isoliert und zerrieben in innenpolitischen Auseinandersetzungen über Kriegsreparationen und Kriegsschuld. Dem 1919 gegründeten Völkerbund durfte das Land erst 1926 beitreten. Die deutsche Diplomatie setzte unter Gustav Stresemann (1878–1929) als Reichsminister des Auswärtigen seit 1923, gegen massive Widerstände im Land, eine Politik der Versöhnung mit den einstigen Gegnern im Westen durch. Auch kulturelle Leistungen wie die IKA hatten einen Anteil daran, dass Deutschland auf internationalem Parkett wieder anerkannt wurde. Der Ausstellung wurde weitreichende Bedeutung bescheinigt: „die kulturhemmende Abschließung der Kriegs- und Nachkriegszeit ist durchbrochen.“⁶⁴

Posses Hauptgedanke in seiner Eröffnungsrede galt der Internationalität des Vorhabens und dem gestiegenen Interesse an Europa. Er betonte auch die internationale Prägung der Dresdner Tradition und der Beziehungen, die Dresdner Künstler „naturnotwendig“ pflegen, „weil jedes Kunstleben, wenn es diese Bezeichnung verdienen will, steter Anregung von außen bedarf, um sich vor provinzieller Stagnation und Absterben zu bewahren.“⁶⁵ Direkt an den Reichsminister des Auswärtigen Stresemann hatte sich in Vorbereitung der Ausstellung 1924 zum Beispiel der sächsische Ministerialdirektor Alfred Schulze (1878–1929) mit der Bitte gewandt, „mit Hilfe des diplomatischen Apparates die Wünsche des Professors Sterl, und damit der künstlerisch interessierten Dresdner Öffentlichkeit, so weit als irgend möglich fördern zu lassen“.⁶⁶ In Frankreich waren – wie Posse an das Ministerium des Innern zur Weiterleitung an das Auswärtige Amt in Berlin berichtete – nach dem Ersten Weltkrieg die Widerstände gegen eine Zusammenarbeit mit deutschen Ausstellungsmachern noch groß; viele Künstler, Museen, Sammler und Galerien sagten ab.⁶⁷

Mit dem Wissen um diese Hintergründe wird verständlich, warum die künstlerische Leitung – zunächst noch unter Sterl, dann unter Posse – so viel daran setzte, Werke französischer Modernen aus sowjetrussischem Museumsbesitz auszuleihen. Erst als dafür eine klare Absage aus Moskau kam und klar wurde, dass durch diese Frage auch Ausleihen

⁵⁸ Protokoll, 6. Sitzung des Ausstellungsausschusses für die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 [...], Archiv SKD, 01/GG 16 Bd. 13, Bl. 45 f.

⁵⁹ Vgl. u. a. Karge 2013 (wie Anm. 10), S. 97.

⁶⁰ Schürer 1926 (wie Anm. 31).

⁶¹ Coellen 1926 (wie Anm. 34).

⁶² Vgl. u. a. Richard Horn: Internationale Kunstausstellung Dresden 1926, in: Merseburger Korrespondent, 16.9.1926.

⁶³ ys 1926 (wie Anm. 15).

⁶⁴ Schürer 1926 (wie Anm. 31).

⁶⁵ Ansprache des Herrn Direktor Dr. Posse zur Eröffnungsfeier der „Internationalen Kunstausstellung“ am 12. Juni 1926, masch.-schriftl. Manuskript; Archiv SKD, 01/GG 16 Bd. 16 c, Bl. 107–111, hier Bl. 108 (bzw. Bl. 2 des Manuskripts).

⁶⁶ Brief von Ministerialdirektor [Alfred] Schulze, Dresden, an Reichsminister [des Auswärtigen Gustav Stresemann], Berlin, 28.11.1924; Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Min. f. Volksbildung 14923, Akte IKA Dresden 1926, Akte 54/ Nr. 37, Bd. 1, Bl. 1. Dabei wurde u. a. argumentiert, „daß der die russische Kunst betreffende Teil allerdings für das Gesamt-Niveau der Ausstellung von sehr großer Bedeutung sein und jedenfalls eine große Attraktionskraft ausüben wird“.

⁶⁷ Ministerium des Innern, Berlin, an das Sächsische Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten, 9.7.1926; ebd., Bl. 82; Hans Posse an das Ministerium des Innern, 24.7.1926; ebd., Bl. 84. Das Auswärtige Amt hatte um einen Erfahrungsbericht betreffs des Verhaltens „der nichtdeutschen Organisationen und Künstlerverbände, insbesondere derjenigen, die den früheren Feindstaaten angehörten“, gebeten.

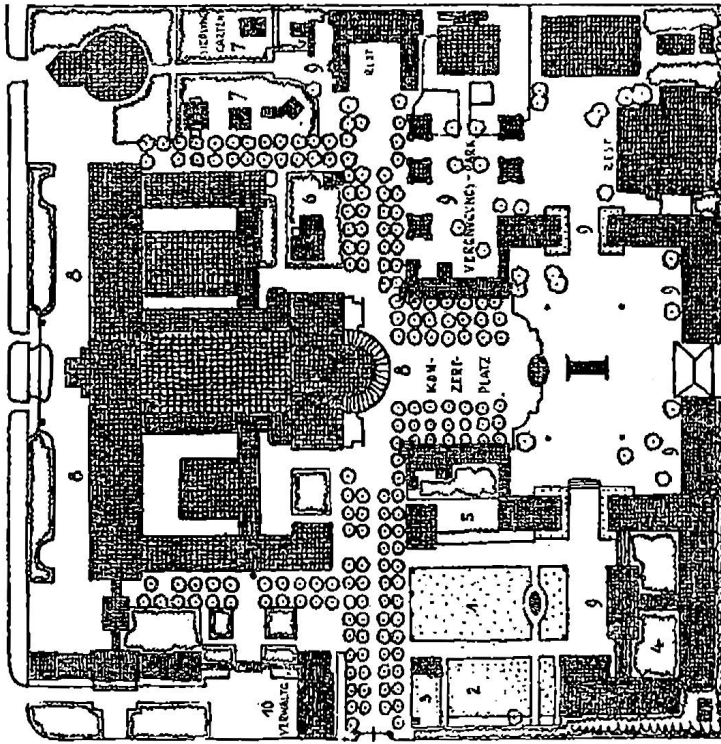


Abb. 4 Lageplan des Ausstellungsgeländes an der Stübellee (Ausschnitt), 1926, in: Dresden 1926. Internationale Kunstausstellung. Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung, Sonderheft des „Cicerone“, Dresden 1926, S. 54

Ort und Architektur der Ausstellung

Die IKA begann im 1914 eröffneten, neuen Städtischen Kunstausstellungsgebäude, das Hans Erlwein und Carl Hirschmann im klassizistischen Pavillonstil parallel zur Lennéstraße errichtet hatten. Der Rundgang setzte sich fort im westlichen Teil des Ausstellungspalastes von 1896. Der mehrteilige Bau (Abb. 4) war zu diesem Zweck 1926 um den Anbau der Säle 29 bis 35 erweitert worden, die einen quadratischen Lichthof (Abb. 5) umschlossen. Dieses Gebäude wurde zur temporären Nutzung im Sommer ohne Stromanschluss errichtet (Abb. S. 37–49). Die baulichen Voraussetzungen in den einzelnen Flügeln waren also zunächst sehr unterschiedlich.

In der Zeitung „Welt am Abend“ (6.1.1928) schrieb der Architekturpublizist Adolf Behne über die IKA als den besten je in Deutschland geschaffenen Ausstellungsort.⁷⁰ Die auch von anderen Zeitgenossen viel gelobte architektonische Ausstattung der Räume hatte Heinrich Tessenow geplant. Dieser war 1920 bis 1926 Professor für Baukunst und Leiter der Architekturabteilung an der Kunstakademie Dresden. Er gehörte zur Generation jener Reformer, die Erneuerung einerseits und Bewahrung humanistischer Traditionen andererseits aus dem Handwerk erhofften. Eine Zusammenführung von Funktion, Material und konstruktiver Durchbildung war ihm erklärtes Ziel, mit Eleganz gepaarte Schlichtheit sein Sprachmittel. Vorrangig mit Wohnungsbau auch im ländlichen Raum befasst, war seine Arbeitsweise in Dresden bekannt vor allem durch das 1911 erbaute Festspielhaus in Hellerau. Durch die Bekanntschaft mit Robert Sterl war er mit dem Professorenkollegium der Kunstakademie auch persönlich verbunden.⁷¹

Tessenow verstand es für die IKA, sowohl durch die geklärten, schmucklosen und hellen Räume als auch anhand der in feiner Rhythmik gliedernden schmalen Scherwände, die verschiedenen älteren und neueren Gebäudeteile in einer einheitlich wirkenden Gestaltung zusammenzuführen. Sämtliche Elemente wie Trennwände, Bespannungen u. ä. sind ohne störende Details und Unterbrechungen jeweils konsequent

von Werken russischer Künstler gefährdet waren, ließ Posse von dieser Idee ab. Im Ergebnis kam eine große Zahl der Werke französischer Impressionisten aus der Dresdner Sammlung von Oskar Schmitz.⁶⁸ In Paris und noch erfolgreicher in Brüssel halfen der künstlerischen Leitung persönliche Kontakte unter anderem zu Galeristen, Leihgaben zu gewinnen, ebenso in anderen Staaten, wo die Verhandlungen sich einfacher gestalteten, allein schon, weil sie nicht zu den ehemaligen „Feindländern“ zählten.

Die Bedeutung der Ausstellung speist sich zusammenfassend aus folgenden Faktoren: zum einen aus ihrer Internationalität bzw. internationalen Reichweite, die zur Zeit der Weimarer Republik so nur einmal erzielt werden konnte. Zum zweiten aus dem Niveau des künstlerischen Programms und zum Dritten aus der Ausstellungsgestaltung bzw. architektonischen Ausstattung, auf die im Folgenden eingegangen wird: Ein wesentliches Kriterium für den Erfolg der Ausstellung war die Klarheit und Großzügigkeit ihrer Ausstattung. Die Zeitgenossen honorierten das mit Bemerkungen wie: „Was wird geboten? Modernes, nicht modisches Kunstschaffen aller Kulturländer. Wie wird es geboten? In ungemein geschmackvoller Anordnung: [...] diskrete Farben, nirgends aufdringliche ‚Ausschmückung‘, die Bilder wirken und die zum Teil köstlichen Plastiken. Vermieden ist jenes bedrückend verwirrende Gefühl, das einen so leicht bei großen Ausstellungen befällt – wie sich hier durchfinden?“⁶⁹

⁶⁸ Weitere Leihgaben kamen aus der Modernen Galerie in Prag und Privatsammlungen, u.a. in Kopenhagen.

⁶⁹ o. A.: Internationale Kunstausstellung 1926 in Dresden, in: Wesermünder Neuste Nachrichten, 7.8.1926.

⁷⁰ Marco De Michelis: Heinrich Tessenow, 1876–1950. Das architektonische Gesamtwerk, Stuttgart 1991, S. 279.

⁷¹ Vgl. Brief von Heinrich Tessenow an Robert Sterl, ohne Datum (zwischen 1925 und 1930); Archiv Robert-Sterl-Haus, Naundorf (Sächsische Schweiz).

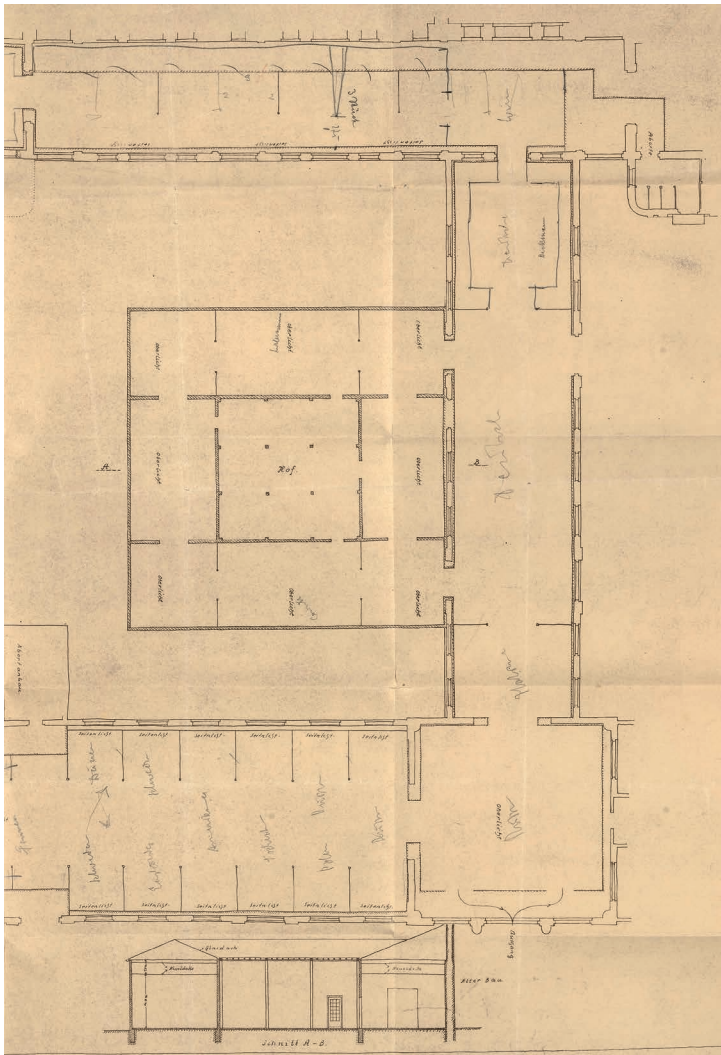


Abb. 5 Grundriss des Städtischen Ausstellungspalastes (Ausschnitt), 1925/26, mit Darstellungen des Anbaus von Heinrich Tessenow; unten: Raumfolge 29 bis 31 im Schnitt
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv, Akte 01/GG 16 Bd. 16c, Ausstellungspalast, Plan 1

bis zu den Decken- und Raumkanten gezogen, wodurch klare Wände, ohne jede Ablenkung, als Hintergrund für Gemälde und Plastiken entstanden. Die ruhige, lichte Wirkung der Räume wurde zudem durch die Bespannung der Decken, dort wo Oberlichter vorhanden waren, und den Überzug des Bodens – in den meisten Räumen mit einem Belag wohl aus Natur-, vermutlich Kokosfasern – bewirkt. Alexis Joachimides beschrieb die ab 1921 neue Praxis, neutrale, Atelierräumen gleichende Ausstellungsräume zu schaffen, für Museumsbauten als „Ideal der Künstlerwerkstatt“ im Unterschied etwa zur älteren Praxis der Wohnraumsimulation in Ausstellungsräumen.⁷² Namentlich Hans Posse hatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg mit der Neuinszenierung der Gemädegalerie am Zwinger eine konsequente und vorbildliche Inszenierung geschaffen, dort den „Eindruck des Überprunkvollen“ vermieden, einfache Wandstoffe aus gefärbtem Leinen statt Schablonenmuster eingesetzt, Erfahrungen mit der Wirkung von Oberlichtern gesammelt etc.⁷³

Einem weitaus später erst normativ eingesetzten Prinzip des White Cube kam diese Gestaltung von Tessenow für

die IKA in ihrer Reduktion und Klarheit in einigen Punkten bereits nahe. Die strenge Betonung des Symmetrischen, die Klassizität, die Raumhöhen sind bei Tessenow von einem stillen Pathos der Ästhetisierung, das sich von einer dem Bauhaus nahestehenden Ästhetik des rein Funktionalen deutlich unterscheidet. Zudem waren die Säle auch geprägt von Naturmaterial und Proportionen, die kein distanziertes technisches Raumgefühl entstehen ließen. Die konsequent reduzierten, elegant-zarten Lösungen für die konzipierten Raumfluchten und eingebauten unterteilenden Wände, die die Gemälde aufnahmen, wurden 1926 von Nikolaus Pevsner prägnant beschrieben. Auszüge aus dieser Rezension sind im Folgenden den Fotografien von Alexander Paul Walther, die in ihrer Gesamtheit die wichtigsten Charakteristika des Rundgangs widerspiegeln, kommentierend zugeordnet.⁷⁴

Das Zusammenspiel der Arbeit von Tessenow und Posse gestaltete sich kongenial. In der Anlage der Raumfluchten und Kojen waren dem Architekten stringente Blickachsen ein Anliegen – und auch der künstlerische Leiter der Ausstellung verwendete Symmetrien und Achsenbilder. So plante er das aus der Ausstellung erworbene Gemälde von Munch „Das Leben“ schon 1926 als ein Mittelbild für die Galerie, was aber erst nach 1930 in der Osthalle des Semperbaus verwirklicht werden konnte.⁷⁵

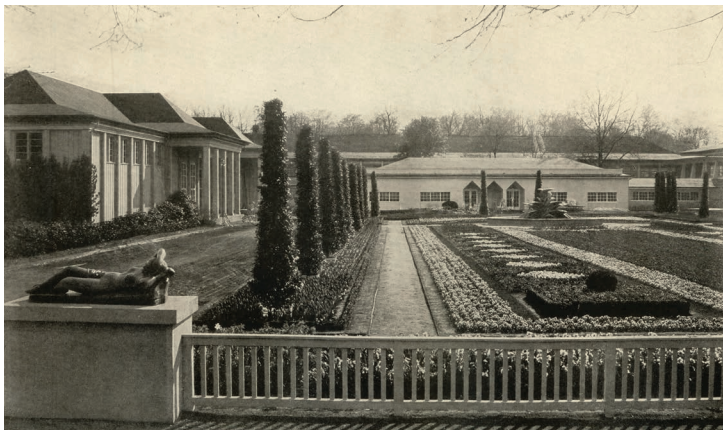
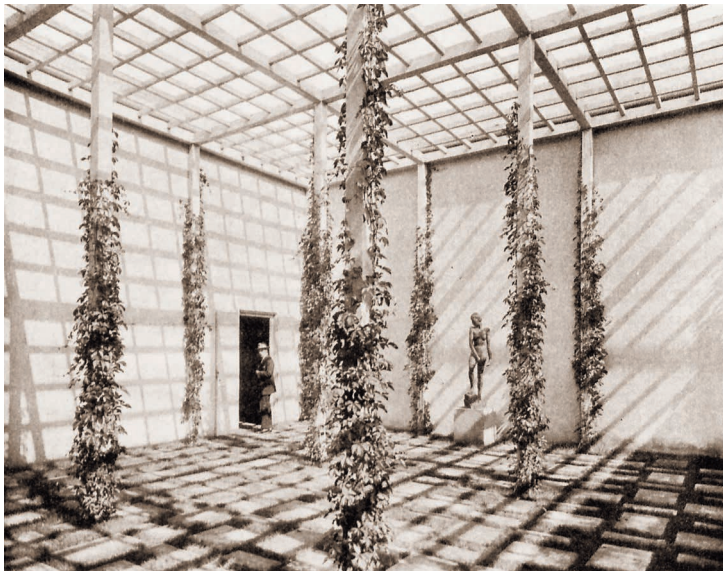
Ein Merkmal der von der Ausstellungsleitung verantworteten Präsentation der Gemälde in der IKA ist die gleichmäßige Hängung auf Unterkante, die ein nahezu geschlossenes Band bildete. Diese war, nach überlieferten Fotos zu urteilen, auch in Ausstellungen um 1900 schon eine der verbreitetsten Methoden. 1926 wurden dadurch in Dresden vor den hellen, schmucklosen Wänden eine besondere Aufmerksamkeit und Ruhe für die Bilder bewirkt. Die horizontale Linie der Unterkante zeitigte nicht allein eine Beruhigung im architektonischen Sinne, sondern gleichfalls in Anbetracht der Vielfalt der Stile und Erscheinungsformen der Gemälde und der so verschiedenartigen Rahmen. Die Beurteilungen des Ergebnisses fielen mehrheitlich positiv, aber auch negativ aus: „Die von Tessenow in vornehmer Zurückhaltung ausgestatteten Räume machen das Aufnehmen der Bilder

⁷² Alexis Joachimides: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001, S. 187–224.

⁷³ Ebd., u.a. S. 185 und 187.

⁷⁴ Pevsner 1926 (wie Anm. 49). Henrik Karge verwies zuerst auf die Brillanz dieser Beschreibungen, vgl. Karge 2000 (wie Anm. 8).

⁷⁵ Vgl. Dalbajewa 2015 (wie Anm. 9), Abb. S. 267.



zu einem Genuß. Es ist hier wirklich eine Musterleistung von Ausstellungskomposition entstanden, die die Possesche Art der Hängung – durchaus von den Forderungen der Bilder ausgehend, ihre dekorativen Zusammenklänge berücksichtigend – wirkungsvoll unterstützt.⁷⁶ Sophie Küppers aus Hannover, die die Avantgarde-Künstler wie Lissitzky und Mondrian vertrat, kritisierte hingegen im „Hannoverschen Kurier“, nicht zuletzt die Ideen von Lissitzky zur Erneuerung der Ausstellungspraxis durch Verdeckung einiger Bilder verteidigend: „Mit einem Minimum von Aufwand hat Professor Tessenow für die auszustellenden Kunstwerke klare, lichte Räume von großer Noblesse in die alten, häßlichen Ausstellungshallen gespannt. Die Rhythmik der glatten Wände, die Musik der architektonischen Überschneidungen und die Unbedingtheit des Raumes werden aber brutal zerstört durch den Urwald der eng aneinander gepferchten Bilder und die alle Durchblicke zerschneidende Plastik“. Deutlich wird in ihrer Kritik auch die Schwierigkeit der Aufgabenstellung: „Nach dem Chaos des Bilderwaldes wird der Besucher, dessen Auge und Hirn durch die 1000 verschiedenen

Abb. 7 Titelbild zu dem Artikel von Otto Wilhelm Wulle: Die architektonische Gestaltung der Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung Dresden 1926, in: Der Neubaubau. Halbmonatsschrift für Baukunst, 8. Jg., Heft 18 (24.9.1926), S. 205

Abb. 6 Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung 1926, Dresden: Große Schmuckanlage am Haupteingang. Fotografie von Alexander Paul Walther, in: Dresden 1926. Internationale Kunstausstellung. Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung, Sonderheft des „Cicerone“, Dresden 1926, S. 2

Abb. 8 Internationale Kunstausstellung Dresden 1926 (IKA): Blick in den Lichthof. Fotografie von Alexander Paul Walther. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv, Akte 01/GG 16 Bd. 16 c

Ich-Auslebungen und individuellen Behauptungen malträtiert ist, Tessenows köstlichen Lichthof als Erlösung empfinden.“⁷⁷ (Abb. 8; vgl. Abb. S. 47)

Ganz anders wiederum klingt der Eindruck des Hamburger Museumsdirektors Gustav Pauli (1866–1938), der in einem Brief vom 17. Juni 1926 von der IKA berichtete: „Ihr Inhalt ist vernünftigerweise von einem einzigen Beauftragten, dem Dresdner Museumsdirektor Hans Posse, zusammengestellt worden; die Anordnung und Dekorierung der Räume meisterhaft von dem Architekten Tessenow besorgt, d.h. von Dekorierung ist eigentlich keine Rede. Tessenow hat sich darauf beschränkt, die Höhe der Säle durch ein gespanntes Segeltuch auf ein angenehmes Mass herab zu mindern, um die Wände gleichmässig mit hellen weisslichen Stoffen zu bespannen. Es hängt durchweg nur eine Reihe von Bildern, sodass alles einzelne aufs Beste zur Geltung kommt.“⁷⁸

Die Kooperation zwischen Tessenow und Posse bereitete den Boden für eine Modernität, die von der Ausstellung über Dresden hinaus ausstrahlen konnte. Der Direktor der Berliner Nationalgalerie Ludwig Justi beschrieb im Juli 1928 Tessenows Arbeit auf der IKA, die er demnach persönlich besucht haben muss, als „das Beste, das bisher auf diesem Gebiet geleistet wurde“.⁷⁹ Zu der Zeit war Tessenow schon mit der Umgestaltung des Kronprinzenpalais beauftragt, womit allein schon in der Person des Architekten eine Rezeption der IKA in Berlin naheliegt. Auch Posse verfolgte den „Gedanke[n] auf die Konzentration‘ auf die ausgestellten Gemälde“ gestalterisch weiter,⁸⁰ sowohl als Ausstellungsmacher in Venedig 1930 als auch in der Dresdner Galerie:

⁷⁶ Schürer 1926 (wie Anm. 31).

⁷⁷ Sophie Küppers: Internationale Kunstausstellung in Dresden, in: Hannoverscher Kurier, 17.8.1926.

⁷⁸ Zit. nach Christian Ring: Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Reisebriefe, Berlin/München 2010, S. 625. Zugleich kritisierte Pauli den „Raum der abstrakten modernen Kunst“; ebd., S. 625–627.

⁷⁹ Zit. nach De Michelis 1991 (wie Anm. 70), S. 279. Zu Tessenows Wirken s. auch Gerda Wangerin u. a.: Heinrich Tessenow. Ein Baumeister (1876–1950). Leben – Lehre – Werk, Essen 1976.

⁸⁰ Joachimides 2001 (wie Anm. 72), S. 223.





Abb. 9 Fünf Ansichten von der IKA (v.l.n.r. Räume Nr. 6, 10, 12, darunter 4 und 34), in: Leipziger Neueste Nachrichten, Nr. 27, 4.7.1926, S. 6. SKD, Archiv
Abb. 10–14 Ernst Ludwig Kirchner: Aufnahmen von Raum 29 auf der IKA. Kirchner Museum Davos

grafien Walthers von der IKA 1926; eine weitere Ansicht von El Lissitzkys „Raum für konstruktive Kunst“ wird im Getty Research Institute in Los Angeles verwahrt, eine zweite im Dresdner Kupferstich-Kabinett. Die im Folgenden erstmals komplett und zusammenhängend publizierten Raumaufnahmen zeichnen sich durch eine sachliche Bildsprache aus: Walthers Ansichten wirken perspektivisch brillant und kommen dabei ohne dramatisierende Effekte aus, was sich insbesondere auch in der neutralen Lichtführung zeigt. In der Strenge ihres Aufbaus und der Konsequenz ihrer Strukturierung entsprechen sie den in ihrer Einfachheit wirkungsvollen Räumen des Architekten.

Originalnegative haben sich nicht erhalten bzw. sind verschollen. Offenbar hat Walther eine Plattenkamera verwendet; großformatige Negative waren die Voraussetzung für die scharfen, feinkörnigen Abzüge. Um die Qualität der Tessenowschen Bauformen adäquat darzustellen, wurden in der Fotografie auch stürzende Linien vermieden.⁸⁵ Walthers Kamera nimmt oft große Bereiche der Deckenpartie in den Blick, schneidet Gemälde an (die so als gliedernde Elemente wirken) und stellt sich somit vorrangig in den Dienst der ordnenden Bauformen. Ein besonderes Augenmerk galt den weiten, in die Tiefe führenden Raumfluchten und verdeutlicht die Professionalität, mit der sich Walther in Tessenows Vorstellungen einfühlen konnte. Er hat in seinen Ansichten die Intentionen des Architekten, seine klar geschnittenen Fluchten und streng geometrischen Raumeinteilungen sowie seine sowohl betont sachliche als auch spannungsvoll rhythmisierende Inszenierung kongenial erfasst.⁸⁶

„Die 1931 eingerichtete Neue Staatliche Gemäldegalerie war das erste bedeutende Kunstmuseum in Deutschland, dessen Inszenierung vollständig auf die Atelierraumsimulation ausgerichtet war.“⁸¹

Die Bildquellen – der Fotograf

Im Katalog zur IKA wird als offizieller Architekturfotograf unter der Rubrik Geschäftsleitung, neben der Kaufmännischen Leitung, Kassenausgabe, Filmstelle u.a., Alexander Paul Walther aufgeführt. Walther, 1893 vermutlich in Dresden geboren, war 1918 dem Sächsischen Photographen-Bund beigetreten. 1919 meldete das „Nachrichtenblatt für das Photographenhandwerk“, er habe sich „als Photograph Recke-strasse 2 niedergelassen“.⁸² Bis 1928 ist das Atelier in Dresden-Plauen nachweisbar.⁸³ Einen Namen hatte sich Walther bereits 1920 als Luftbildfotograf gemacht; seit 1922 war er dann als Ausstellungsfotograf für die Jahresschauen Deutscher Arbeit tätig (Abb. 6). 1926 brachte er auch Postkarten und ein Leporello zur Jubiläums-Gartenschau heraus.⁸⁴

In den Technischen Sammlungen Dresden existiert ein Album mit 122 Fotografien der Jubiläumsgartenbau-Ausstellung, darunter befinden sich auch 17 Abzüge von Walthers Aufnahmen der IKA. Ebenso besitzt das Stadtmuseum Dresden ein mehrteiliges Album mit Fotografien Walthers von der 1926er Jahresschau, das auch zur Dokumentation seiner damals mittlerweile fünfjährigen Tätigkeit für diese Veranstaltung diente. Ein weiteres Album mit Fotografien von ihm befindet sich im Stadtarchiv Dresden, dieses jedoch zur Jahresschau von 1925.

Das Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden verwahrt mit 20 Aufnahmen den größten Bestand an Foto-

⁸¹ Ebd., S. 222.
⁸² Nachrichtenblatt für das Photographenhandwerk 26 (1919), S. 281. Für biografische Recherchen ist Regine Richter und Stephan Dahme herzlich zu danken.
⁸³ Später firmierte sein Betrieb als „Dresdner Farbenfotografische Werkstätte (DFW) A. P. Walther Dresden“, ab 1929 mit Sitz in der Stübelallee 14, wiederum später in Radebeul.
⁸⁴ Vgl. auch den Beitrag von Katja Leiskau: Moderne im Bild. Architektur-fotografie in Dresden 1919 bis 1933, in: Dresdner Moderne 1919–1933. Neue Ideen für Stadt, Architektur und Menschen, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Dresden 2019, hg. v. Claudia Quiring und Hans-Georg Lippert, Dresden 2019, S. 210–221, bes. S. 211–213.
⁸⁵ Freundliche Hinweise von Konstanze Krüger.
⁸⁶ 1930 erschienen Fotografien von Walther zu Innenraumentwürfen von Tessenow in einer weit verbreiteten Publikation; s. Walter Müller-Wulckow: Die deutsche Wohnung der Gegenwart, Königstein im Taunus 1930, S. 15 und 34. Der Band erschien in der Reihe „Die Blauen Bücher“ des Langewiesche-Verlags.



Alle Interieur-Aufnahmen von Walther wurden während der Schließzeiten ohne Besucher aufgenommen. Dass entweder der Fotograf entsprechend instruiert war oder aber seine Arbeit von Verantwortlichen begleitet wurde, zeigt die Tatsache, dass nachweislich Ausstellungstücke für die Aufnahmen verschoben wurden, beispielsweise Lissitzkys in sich diagonal gekreuzter Ständer für die Plastik von Naum Gabo. Der Grund hierfür scheint verständlich: Während Tessenow eine ausgewogene Symmetrie anstrebte, arbeitete Lissitzky in „seinem“ Raum für konstruktive Kunst einer solchen entgegen – mit einer Achsenverschiebung durch Aufstellung der Plastik, durch eine unregelmäßige Anordnung der Wandkassetten bzw. die bewirkte Drehbewegung im Raum.

Aber auch an anderer Stelle wurden womöglich Werke im Raum verrückt oder verstellt. In zwei Ansichten von Raum 26 erscheint ein und dieselbe Skulptur eines Frauenakts an zwei unterschiedlichen Standorten (vgl. Abb. S. 31 und 33),

und in dem als „architektonisches Juwel“ (Pevsner 1926) gelobten Licht- und Ruhehof entdeckt man in Walthers Aufnahmen keines der laut Katalog dort aufgestellten Werke von Georg Kolbe – im Gegensatz zu einer anderen Ansicht mit der „Emporsteigenden“ im Hintergrund, die in der Zeitschrift „Der Neubau“ gegen Ende der IKA veröffentlicht worden ist (Abb. 7, 8).⁸⁷

Dass der Fokus von Alexander Paul Walther mehr auf dem Raumeindruck und der Ausstellungsarchitektur lag und weniger auf dem Bildprogramm, wird deutlich im Vergleich zu den wenigen Aufnahmen, vermutlich von anderer Hand, die einzelne Bildgruppen und Wände dokumentieren.

⁸⁷ Für Hinweis und Bildquelle gilt Claudia Quiring, Stadtmuseum Dresden, herzlicher Dank.



Es muss bislang offenbleiben, wie viele solcher auf die Dokumentation der ausgestellten Werke zielenden Aufnahmen existieren. Nachweisbar sind momentan fünf Aufnahmen, die in den „Leipziger Neueste Nachrichten“ publiziert wurden (Abb. 9), sowie fünf Aufnahmen von Ernst Ludwig Kirchner des Deutsch-Schweizer Saals (Abb. 10–14) im Kirchner Museum Davos.

In ersteren Aufnahmen sind jeweils Plastiken, fast dramatisch groß, in den Vordergrund gerückt, werden also attraktive Werk-Ensembles fokussiert (ausnahmslos Kombinationen von Malerei und Skulptur), ohne eine Darstellung von Decken- und Bodenbereich. Räume als Ganzes und Details wie Wand- und Deckengestaltung werden dabei nicht oder nur als Hintergrund erfasst. In den Zeitungsreproduktionen erscheinen die Fotos zudem in Bögen gerahmt und beschnitten und darin in einer von der Strenge der Entwürfe Tessenows und der Bildsprache von Alexander Paul Walther grundlegend abweichenden Ästhetik.

Fünf weitere Fotografien aus den Sälen der IKA stammen von dem ehemaligen „Brücke“-Künstler Ernst Ludwig Kirchner, der zu dieser Zeit in Deutschland weilte und im Juni die IKA in Dresden besuchte. Die Originalnegative befinden sich als Fotoplatten im Format 8 × 11,8 cm im Kirchner Museum Davos (Inv.-Nr. 1/101–104 sowie, bislang unpubliziert, 104_2: ein Bild mit Langzeitbelichtung und schemenhaften Besuchern in Raum 28 vor drei Gemälden von Alexander Kanoldt; Abb. 14). In den Aufnahmen dokumentierte der Künstler den von ihm zusammengestellten Raum Nr. 29.⁸⁸ Auch er fotografierte viel näher an den Werken und nahm kaum Architektur mit in den Blick. Gleichwohl ist die Kenntnis der genauen Reihenfolge in der Hängung und der Rahmung wesentlich als Zeugnis für Rekonstruktionen der Ausstellung.

Eine der von Kirchner aufgenommenen Raumsichten (Abb. 10) gewährt einen Durchblick in den angrenzenden

Raum Nr. 36. In der Ecke liegen ein Hut und ein Mantel sowie weitere Utensilien auf dem Boden, ähnlich einer spontanen Signatur, die Präsenz und Anteilnahme, wohl des Künstlers und Fotografen, bezeugen.⁸⁹

Durch die Erhaltung, Auswertung und Veröffentlichung solcher visueller Dokumente lässt sich ein anschauliches – wenn auch rudimentäres – Bild einer Ausstellung nachzeichnen, die in verschiedenen Belangen als epochal bezeichnet werden kann. Die IKA war 1926 nicht nur „seit der Kölner Sonderbund-Ausstellung [...] die weitaus interessanteste Ausstellung der Kunst der Gegenwart“ (zur Zeit der Weimarer Republik),⁹⁰ sondern gilt auch heute noch als ein Meilenstein für spätere internationale Kunstausstellungen, insbesondere für die erste Documenta 1955. Der damalige Arbeitsausschuss betonte sogar die Programm-Parallelen zwischen der Dresdner und der Kasseler Ausstellung, deren Anliegen es war, „in einer klaren, knappen Auswahl und auf europäischer Ebene einmal die Entwicklungslinien der bildenden Kunst unseres Jahrhunderts [...] dokumentarisch nachzuzeichnen und die heute erreichten Positionen in möglicher Schärfe zu bestimmen.“⁹¹ Künftig wird die virtuelle Rekonstruktion der IKA, die an der Kunsthochschule Kassel in Zusammenarbeit mit dem Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden unternommen wird, ein Instrument sein, das noch genauere Einschätzungen erlauben dürfte.⁹²

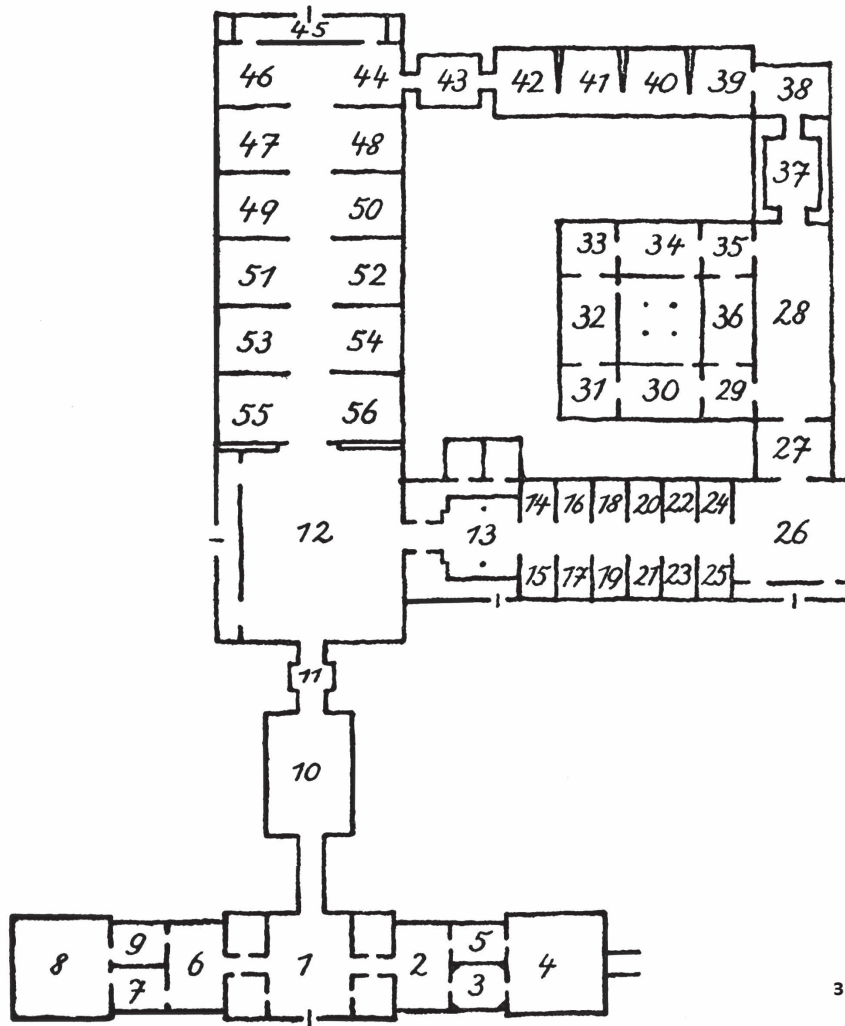
⁸⁸ Gabriele Lohberg (Hg.): Kirchner Museum Davos. Katalog der Sammlung, Bd. 2. Fotografie. Porträt, Landschaft, Interieur, Ausstellung, Davos 1994, S. 152–154, hier S. 154. Der in Raum 29 ebenfalls ausgestellte Albert Müller berichtete: „Wir Schweizer mit Kirchner hängen vortrefflich und dieser Saal ist neben den Abstrakten auffallend neu, das einzige, was es in dieser Art gibt.“

⁸⁹ „Kirchner dokumentiert die Jugendlichkeit und Expansivität seines künstlerischen Ziels dadurch, dass er den ihm zur Verfügung stehenden Raum mit nur zwei eigenen Bildern belegt und sich mit gleichgesinnten Jüngeren, den Baslern Scherer, Albert Müller und Camenisch und dem Deutschen Bauknecht zu einem schönen Saal zusammengetan hat.“ Georg Schmidt, in: Neue Zürcher Zeitung, 5.8.1926; zit. ebd., S. 152. Vgl. auch Dalbajewa 2008 (wie Anm. 17).

⁹⁰ Mello 1926 (wie Anm. 33).

⁹¹ Zit. nach Manfred Schneckenburger (Hg.): documenta. Idee und Institution. Tendenzen – Konzepte – Materialien, München 1983, S. 32. Vgl. auch Harald Kimpel, Karin Stengel: documenta 1955. Erste Internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion, Bremen 1955.

⁹² Kai-Uwe Hemken griff diesen Gedanken 2018 auf, um ihn auch auf die Gestaltungsmodi beider Ausstellungen zu beziehen; s. ders.: Kuratorische Steuerung kultureller Diskurse: documenta 1955, in: documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch, hg. v. Simon Großpietsch, Kai-Uwe Hemken, Kassel 2018, S. 127–167, bes. S. 135 und 139–142.



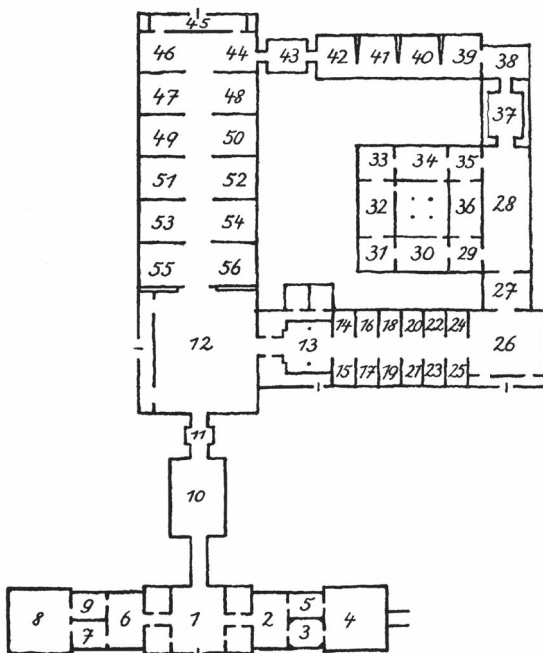
- 1 Eingangshalle
- 2 Sammlung O. Schmitz
- 3-5 Frankreich
- 6 Frankreich, Spanien
- 7 Belgien
- 8 Belgien, Frankreich
- 9 Frankreich
- 10 Schweiz
- 11 Barlach
- 12 Norwegen, Schweden, Dänemark
- 13 Finnland
- 14-16 Norwegen, Schweden, Dänemark
- 17-20 Großbritannien, Amerika
- 21-23 Tschechoslowakei, Polen
- 24-26 Rußland
- 27 Italien
- 28 Deutschland
- 29 Deutsch-Schweizer
- 30 Deutschland
- 31 Abstrakte Kunst
- 32-36 Deutschland
- 37 Niederlande
- 38 Wien
- 39 Ungarn
- 40-46 Deutschland
- 47-56 Dresden

Haupteingang zur Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926. Auf der Grünfläche vor dem Portikus stehen die beiden Bronzeskulpturen *Bogenschütze* und *Diana* von Selmar Werner. Das Städtische Kunstausstellungsgebäude, leicht zurückgesetzt parallel zur Lennéstraße, wurde 1914 bis 1916 nach Plänen von Hans Erlwein und Carl Hirschmann in klassizistischer Formensprache erbaut und diente 1926 als Entrée.

Durch den mit dem alten, 1896 errichteten Ausstellungsgebäude verbundenen Bau „gelangt man in die wohlbekannte große Vorhalle [nicht abgebildet], die manch einer freilich nicht wiedererkennen wird. Sie ist durch den Architekten der Kunstausstellung, durch Heinrich Tessenow, umkleidet worden und wirkt nun, bar allen Schmuckes, nur durch die wohlwogeneren Verhältnisse.“

Nikolaus Pevsner, Rundgang durch die Internationale Kunstausstellung, in:
Dresdner Anzeiger, 13.6.1926

Die damaligen Ausstellungsbauten sind kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs durch Bombardierung des Gebiets zerstört worden.





Aus dem in der Aufnahme dunkel erscheinenden Ausstellungsraum der Länder Norwegen, Schweden, Dänemark (Nr. 12) blickt man geradeaus in die Saalabfolge der Dresdner Abteilung; links vorne in Raum 55 u. a. die Figur *Stehender Mann* von Paul Berger und das querformatige Gemälde *Roter Diwan* von Pol Cassel. Dahinter schließen sich die Räume 53, 51, 49, 47 und 46 an. In der Sichtachse ist am Ende der Raumflucht die monumentale Gipsfigur *Pallas Athene* (1924/1925) von Karl Albiker platziert.

Der Architekt Heinrich Tessenow hatte in Leichtbauweise den großen Saal, so Nikolaus Pevsner im „Dresdner Anzeiger“ am 13.6.1926, „durch Scherwände aufs schönste in zwölf große, helle Abteilungen mit einem breiten Durchgang in der Mitte gegliedert [...]. Man beachte, wie die weißen Balkenverstreben an der Decke des Dresdner Saales, konstruktiv sicher notwendig, zur Gliederung des Raumes, zum Übersichtlichmachen des Gesamtbildes ausgenutzt sind“.

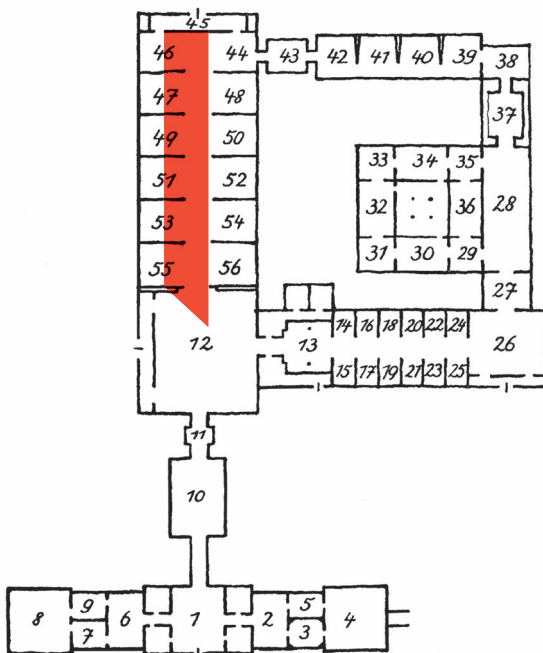


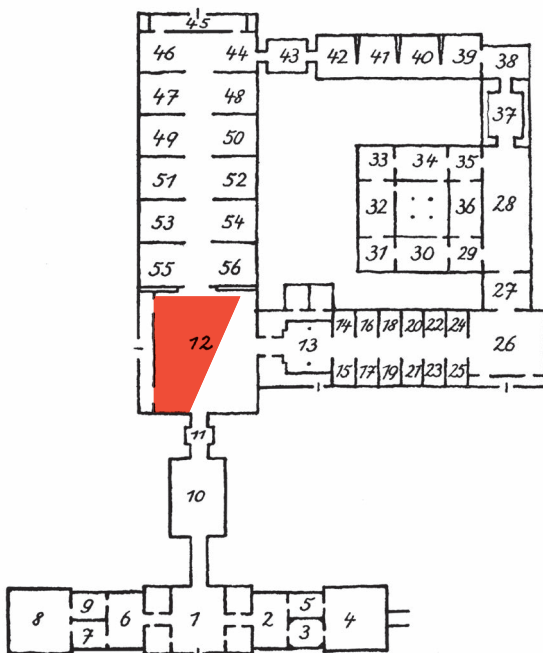


PHOTO WALTHER
DUITZ/JENI ECKERT

Ansicht von Raum 12: Norwegen, Schweden, Dänemark. Die Wirkung des Saales dominiert eine ausgewogene Lichtsituation. Die Decke ist durchgehend mit naturfarbenem Nesseltuch bespannt, wodurch gleichmäßiges Streulicht gewährleistet wird. Boden- und Deckengestaltung sowie eine einheitliche Farbe der ebenen, ungegliederten Wandflächen sind Ausstattungselemente, die alle Räume mit den verschiedenen baulichen Voraussetzungen einen.

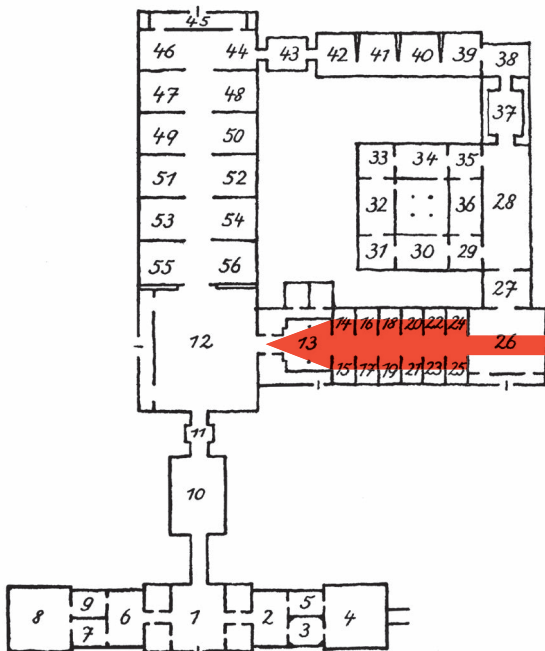
Die zentrale, vorgeblendete Wand – beim Betreten des Raumes zur Linken des Betrachters – liegt in der Sichtachse von dem rechts sich anschließenden Gebäudeflügel (Räume 13 bis 26). Die beiden Lichtöffnungen werden, konsequent bis knapp unter die Decke gezogen, als symmetrische Flächen inszeniert. Axial platziert ist in der Wandmitte das Gemälde *Das Leben* (1908) von Edvard Munch, das 1927/28 von der Stadt Dresden erworben wurde und später als Leihgabe in der Gemäldegalerie im Semperbau ebenfalls als zentrales „Mittelbild“ (Posse) hing. 1937 wurde es als „entartet“ beschlagnahmt. Heute ist es im Rathaus von Oslo zu sehen.

Die Skulpturen vor den Fenstern stammen von Hermann Haller und Johannes C. Bjerg (links) sowie Kai Nielsen (rechts), im Vordergrund die Figur der *Athena* von Einar Utzon-Frank.





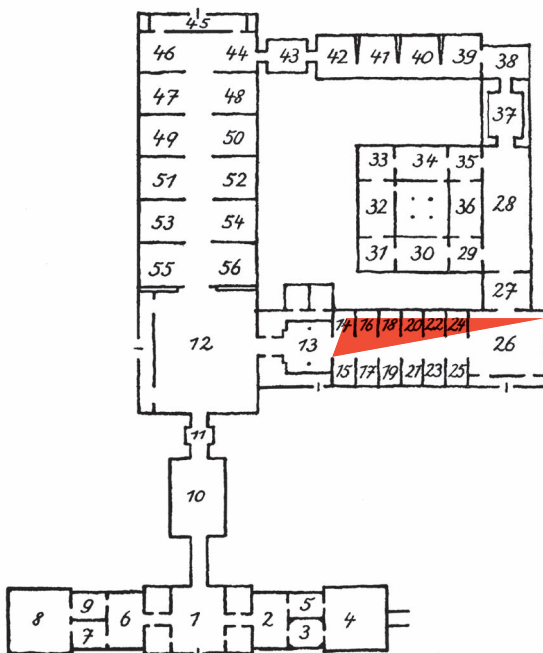
Blick aus dem Durchgang von Raum 12 in Raum 13 (Finnland), der ebenfalls mit Oberlicht ausgestattet ist, sowie in die Raumflucht bis Saal 26. Walthers Aufnahme verdeutlicht ihre stringent zentralperspektivische Anlage und strenge Symmetrie. Die Enfilade bilden je sechs links und rechts von dem dunklen Mittelgang aus sich öffnende Kojen bzw. Räume, die durch Fenster mit Seitenlicht erhellt werden. Blickpunkt ist in der Sichtachse in Raum 26 (Russland) das Mehrtafelbild *Die Spanierinnen* (1925) von Natalia Gontscharowa. Im Durchgang vorn zu beiden Seiten je drei in einem gemeinsamen Rahmen präsentierte Reliefs von Hannes Autere.





Blick in die Räume 14, 16, 18, 20, 22 und 24, in denen Werke aus Skandinavien, Amerika, Polen, der Tschechoslowakei und Russland gezeigt werden. Standort des Fotografen ist Raum 15. Links in Raum 14 hängt das *Bildnis Tollie Zellmann* (1919) von Isaac Grünewald. In der weiteren Raumabteilung zu Skandinavien (Raum 16) befindet sich in der Mitte das hochformatige Gemälde *Mädchenakt* (1923) von Edvard Weie.

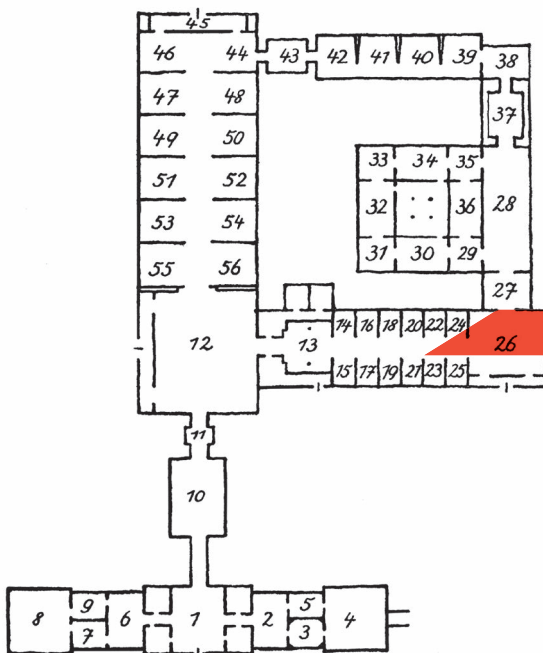
Die Hängeleisten, als funktionales Element, sind zurückhaltend an den schlanken Einbauwänden knapp unterhalb der Decke angebracht.





Zu sehen sind, angeschnitten, Raum 24 sowie der große und durch das Oberlicht hellere Eckraum Nr. 26, in denen Werke russischer bzw. sowjetischer Maler und Bildhauer ausgestellt sind. Vorn links lassen sich u. a. ein Selbstporträt und ein Doppelporträt (beide 1924) von Robert Falk erkennen; im Raum dahinter, neben den *Spanierinnen* (1925) von Natalia Gontscharowa, Gemälde von Marc Chagall, Plastiken von Kogan Moissej u. a.

Die Aufnahme führt vor Augen, wie sich die Hängung der nahezu ohne Abstand dicht in einer Reihe angeordneten Gemälde an der Unterkante ausrichtete. Gut erkennbar ist auch die Struktur des offenbar aus Kokosfasern gewebten Teppichbodens.

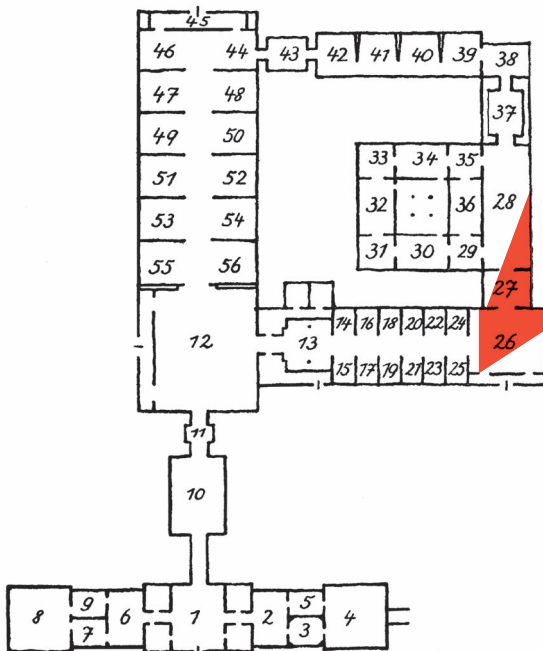




Betrachterstandpunkt der Fotografie ist der Raum 26 (Russland).
 Daran anschließend im Hintergrund die Räume 27 (Italien) und 28
 (Deutschland). Zu sehen sind rechts u.a. Gemälde von Alexander
 Deineka (*Fußball*), Juri Pimenow (*Skiläufer*) und Marc Chagall (*Der
 Jude, Der Sabbat*), links vom Durchgang das *Stilleben mit Kohl* von
 David Sterenberg und darüber *Herbst. Armenische Landschaft* von
 Martiros Sarjan.

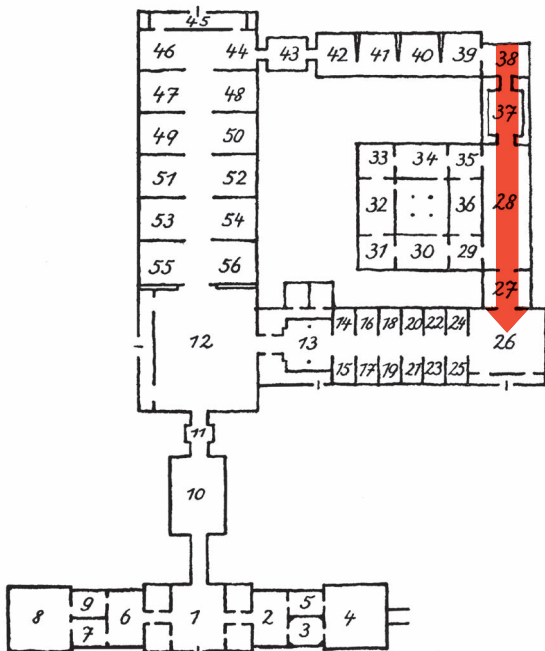
Die Sockel für die plastischen Bildwerke waren offenbar ebenso be-
 spannt wie die Wände, allerdings mit einem dunkleren Stoff.

Im Durchblick ist im Raum 27 (Italien) u.a. das Gemälde *Dynamic
 Hieroglyphic of the Bal Tabarin* (1912) von Gino Severini (heute Mu-
 seum of Modern Art, New York) zu sehen.





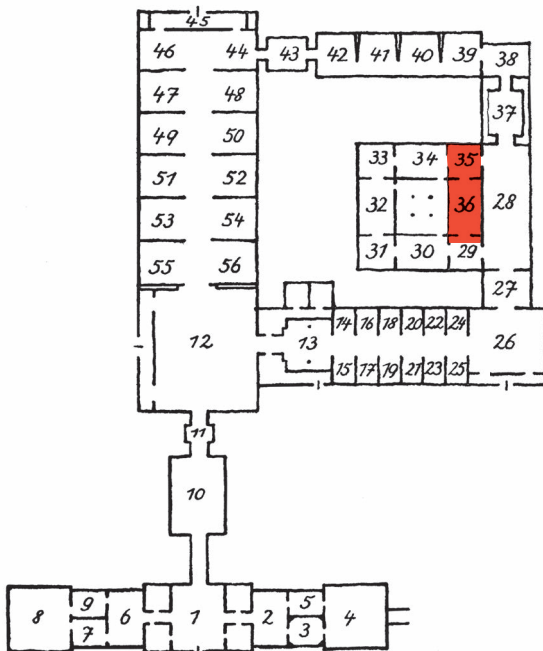
Blick von Raum 26 (Russland) durch die Räume 27, 28 und 37 (Italien, Deutschland und Niederlande). In der Sichtachse abschließend befindet sich Raum 38 (Wien) mit dem zentral platzierten Gemälde *Die Jungfrau* (1913) von Gustav Klimt (Nationalgalerie Prag). Davor auf der linken Seite in Raum 28 zwei monumentale Skulpturen von Wilhelm Lehbruck, *Große Kniende* und *Emporsteigender Jüngling*. Auf der rechten Seite des Durchgangs zu Raum 37 hängt das Gemälde *[Mädchen mit] Pfingstrosen* von Alexej von Jawlensky (1909, heute Von der Heydt-Museum Wuppertal).





Blick von Raum 29 (Deutsch-Schweizer) in Raum 36 (Deutschland). Rechts vorn, angeschnitten, *Bahnhof Davos* aus dem Jahr 1925 von Ernst Ludwig Kirchner. In der Mitte des nächsten Raums die Marmorskulptur *Parze* (1922–1926) von Edwin Scharff, an der rechten Wand Gemälde von Christian Landenberger, Wilhelm Trübner, Hans Thoma u. a.

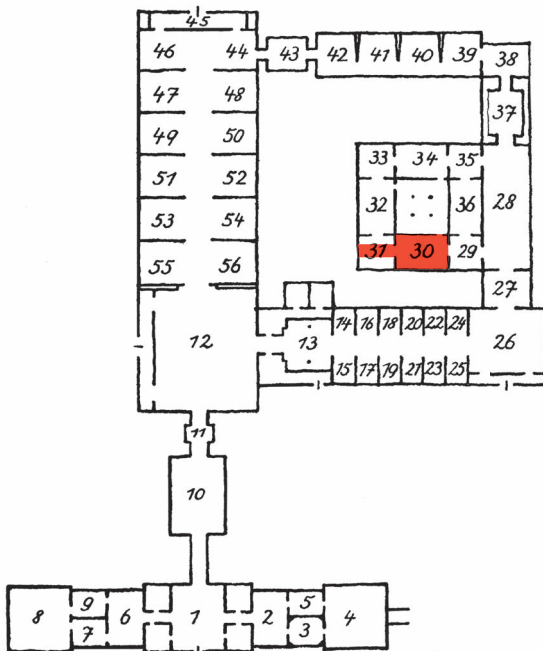
Im Hintergrund Raum 35, wo unter anderen *Sommergäste* (1925) von Karl Schmidt-Rottluff und die Skulptur *Toter Christus* (1913) von Wilhelm Gerstel ausgestellt sind. In beiden Durchgängen sind – wie offenbar im gesamten Neubau von Tessenow zwischen den einzelnen Räumen – helle Vorhänge angebracht. Strom liegt in diesem hinzugefügten Gebäudeteil nicht an.





Aufnahme von Raum 30, mit Gemälden von Lovis Corinth und Skulpturen von Ernesto de Fiori, in Richtung Raum 31. In der Sichtachse der „Raum für konstruktive Kunst“ von El Lissitzky mit einem *Proun* desselben Künstlers als Point de vue. Die eigentlich fast mittig in Raum 31 platzierte Brunnenskulptur von Naum Gabo (vgl. S. 41, 43, 45) wurde offensichtlich für diese Aufnahme verrückt.

Durch helle Vorhänge können beide Räume voneinander abgetrennt werden. Zu Seiten des Durchgangs befinden sich Corinths Gemälde *Christus am Kreuz* (links) und *Geschlachteter Ochse* (rechts).

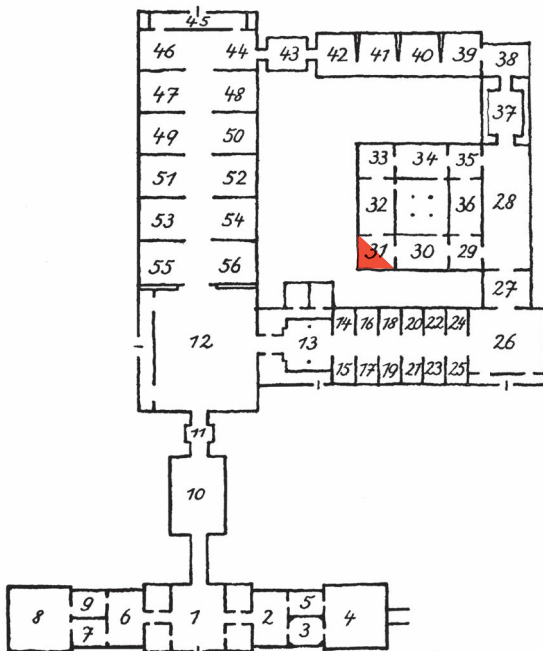


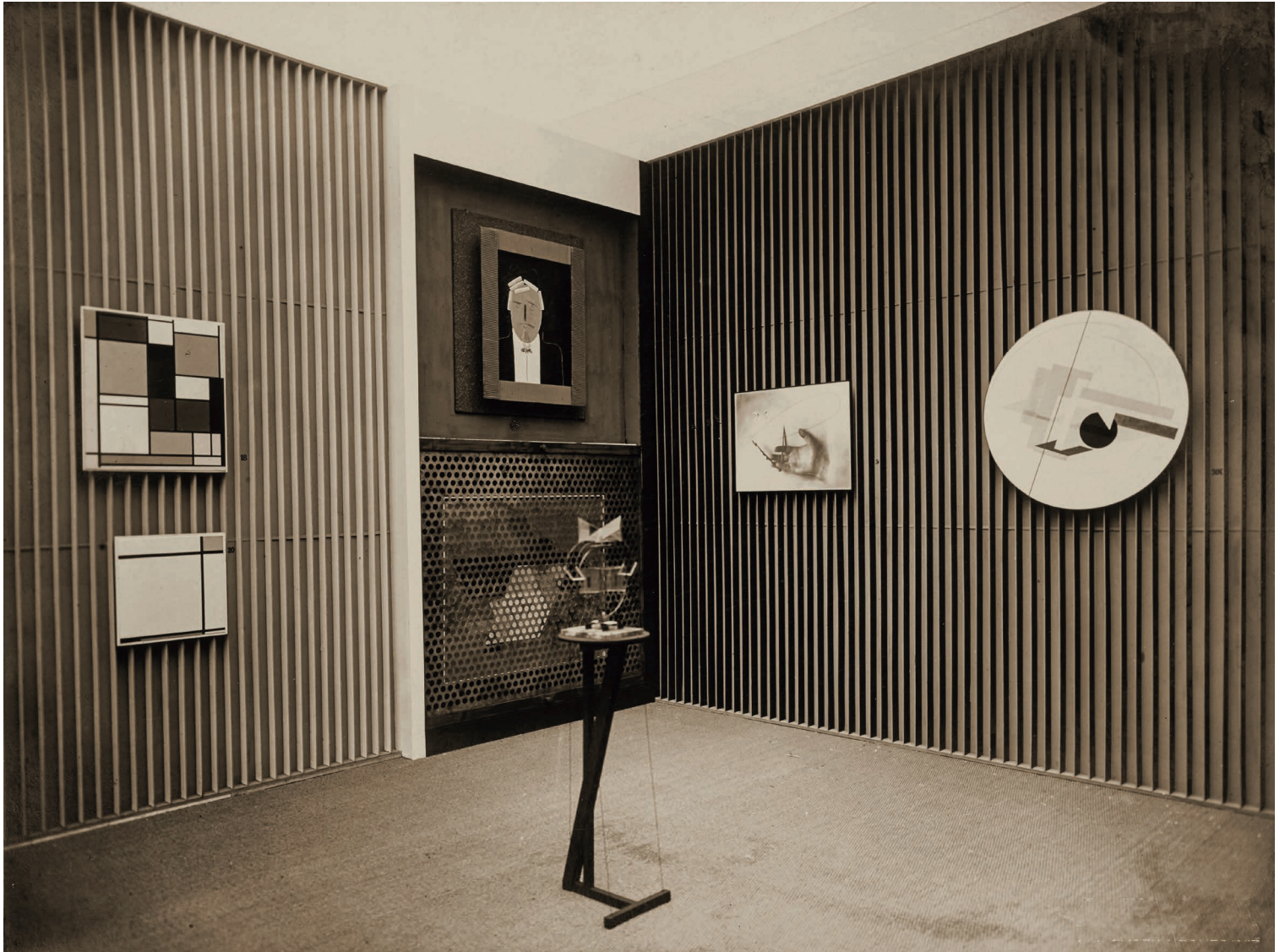


Mit der Gestaltung des „Raums für konstruktive Kunst“ (auch: Raum für abstrakte Kunst, Nr. 31) war El Lissitzky beauftragt worden. Lissitzky formulierte: „Der Raum [...] sollte einen Standard aufstellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird.“ Er stellte sich die Aufgabe, Bedingungen für eine verbesserte Wahrnehmung der Werke zu schaffen.

Die 7 cm tiefen Holzlamellen auf den Wänden sind von einer Seite weiß, von der anderen schwarz und von vorn im Grau der Wand gestrichen. Somit ändert sich der Bildhintergrund je nach Bewegung des Betrachters. Der in Moskau tätige Künstler und Architekt suchte die Wandflächen damit „aufzulösen“, der Betrachter sollte die Wände nicht als „Trag- oder Schutzwände“, sondern als optischen Hintergrund begreifen.

Ausgestellt sind Gemälde von Piet Mondrian, Francis Picabia und László Moholy-Nagy (an der linken Wand), El Lissitzky (rechts) sowie in der Raummitte das Modell für einen Brunnen von Naum Gabo (heute Tate, London).

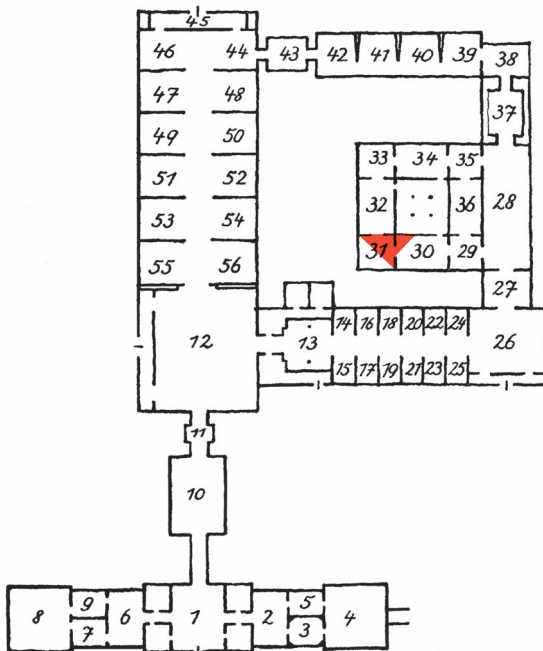




El Lissitzky entwarf für den „Raum für konstruktive Kunst“ (Nr. 31), um die „Wirkung des Vollgestopften“ zu vermeiden, Wandkassetten mit beweglichen Lochblechen zum Hoch- und Herunterschieben, die jeweils ein Bild verdeckten. Der Besucher konnte so eine Auswahl treffen, auf welche Werke er sich konzentrieren will. Lissitzky setzte sich das Ziel, den Betrachter, der „durch das Vorbeiziehen an den Bilderwänden in eine bestimmte Passivität eingelullt“ wird, auf diese Weise zu „aktivieren“.

Auf der Fotografie (im Archiv der SKD werden zwei leicht unterschiedliche Abzüge verwahrt) sind in der Kasette oben ein Gemälde von Alexej von Jawlensky, darunter eines von Paul Klee zu sehen. Rechts daneben, auf der Lamellenwand angebracht, ein Bild von László Moholy-Nagy. Alle Exponate in Raum Nr. 31 sind identifiziert im Katalogbuch zur Ausstellung *Zukunftsräume. Kandinsky, Mondrian, Lissitzky und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1933, Dresden 2019*.

Rechts im Hintergrund hängen Gemälde von Lovis Corinth im vorhergehenden Raum 30.

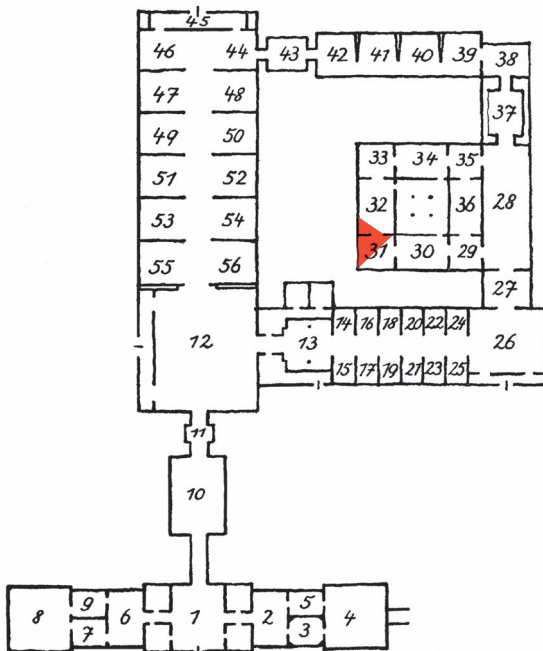




„Raum für konstruktive Kunst“ von El Lissitzky (Nr. 31), mit Gemälden von El Lissitzky (*Runder Proun*), Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy und Georg Muche. Der von Lissitzky gestaltete Ständer für die Skulptur von Naum Gabo nimmt eine im Raum mittels der wechselnden Breiten der Wandkassetten angelegte Drehbewegung auf.

An der Oberlichtdecke sind Streifen zu erkennen, die wahrscheinlich dazu dienen sollen, kaltes bläuliches und warmes gelbliches Licht zwecks verschiedener Lichtwirkungen zur Wahrnehmung der Bilder zu erzeugen.

Rechts im Hintergrund hängen Gemälde von Max Liebermann im anschließenden Raum 32.





Blick in den nicht überdachten Innenhof. Die hier aufgestellten Skulpturen von Georg Kolbe waren für den Architekturfotografen als Bildgegenstand nicht von Interesse. Der Hof ist, einem Atrium gleich, umgeben von den Räumen 29 bis 36 und dient als Ort zum Verweilen. Rechts im Durchblick ist die gläserne Kuppel eines Eckraums des Ausstellungsgebäudes erkennbar.

Die besondere Funktion dieses Ortes im Ausstellungsrundgang thematisierte Nikolaus Pevsner in seiner Besprechung vom 13.6.1926: „An einer Stelle aber konnte Tessenow, ganz frei und unbekümmert um schon bestehende Räume, deren Inneres er nur vorzurichten hatte, schalten: in dem kleinen Neubau der deutschen Abteilung. Und es sind entzückende Räume geworden, die sich um das architektonische Juwel, den kleinen Zierhof gruppieren. Hier ist dafür gesorgt, daß ein von der Betrachtung der Kunstwerke ermüdetes Publikum sich im Freien erholen kann und die Augen am reizendsten Anblicke ausruht. Sehr fein drückte es Tessenow aus, daß es sich hier nicht wirklich um ‚das Freie‘, sondern um einen Bauteil, halb Innen- und halb Außenraum handelte. Weiße einfache Balken von sehr schlanken Maßen tragen einen weißen Laubenrost, der den Hof deckt. Die Balken werden von Grün umrankt, größere Pflanzen stehen umher, und – ein besonders geistreicher Gedanke – selbst der Boden ist ein Mittelding zwischen Natur und Architektur. Steinerne Belagplatten bilden ein symmetrisches Muster, zwischen ihnen aber bleiben weite Abstände, und in ihnen wächst sorgsam gepflegtes, saftiges Gras. Man muß diesen schönen Eindruck von heiterer Erholbarkeit selbst haben, Worte vermögen ihn nicht wiederzugeben.“

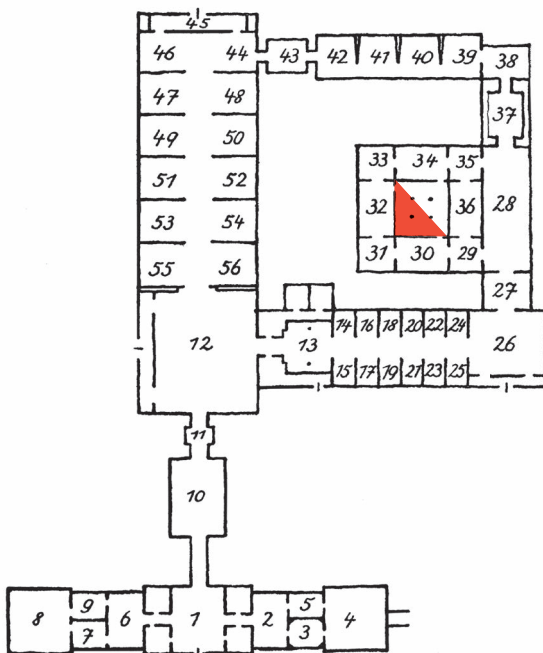
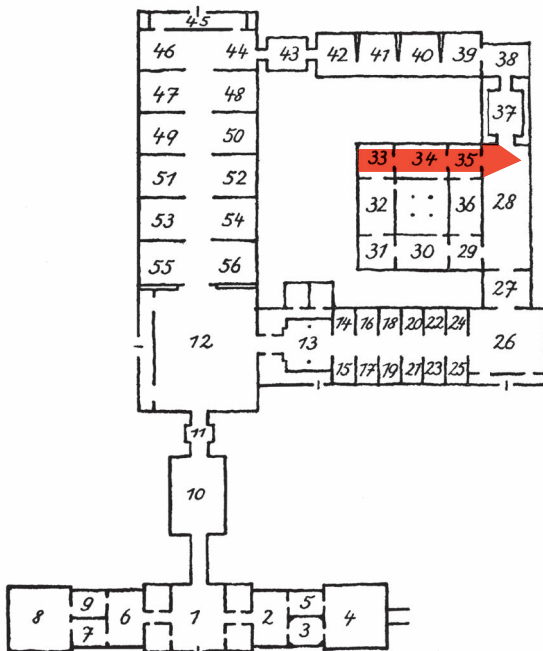




PHOTO WALTER
DE ZUCCEROTTI

Deutsche Abteilung: Blick von Raum 28 in den vierflügeligen Neubau von Tessenow, über Raum 35 und 34 zu Raum 33. Die hier niedrigere Raumhöhe von vier Metern ist durch eine Schnittzeichnung ebenso belegt wie die Konstruktion der Oberlichter (vgl. S. 13).

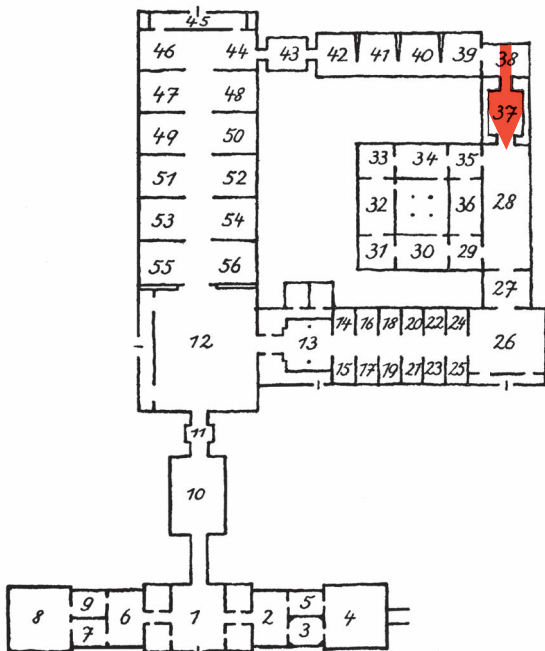
In der Sichtachse, im „Bauhaus-Raum“ (Nr. 33), das Gemälde *Einige Kreise* (1926) von Wassily Kandinsky (im Nachgang für Dresden erworben und in der Gemäldegalerie ausgestellt, 1937 als „entartet“ beschlagnahmt; heute Solomon R. Guggenheim Museum, New York). Im Vordergrund die Skulptur *Emporsteigender Jüngling* (1913) von Wilhelm Lehmbruck (Raum 28). In Raum 35 ist u. a. die Holzfigur *Stehende Frau mit Tuch* von Gerhard Marcks zu erkennen, in Raum 34 die zwei Skulpturen *Schreitende* (um 1922/1924) und *Sitzendes Mädchen* (um 1925) von Wilhelm Gerstel.





PHOTOGRAPHED BY
DUFFELMAN & CO. 1962

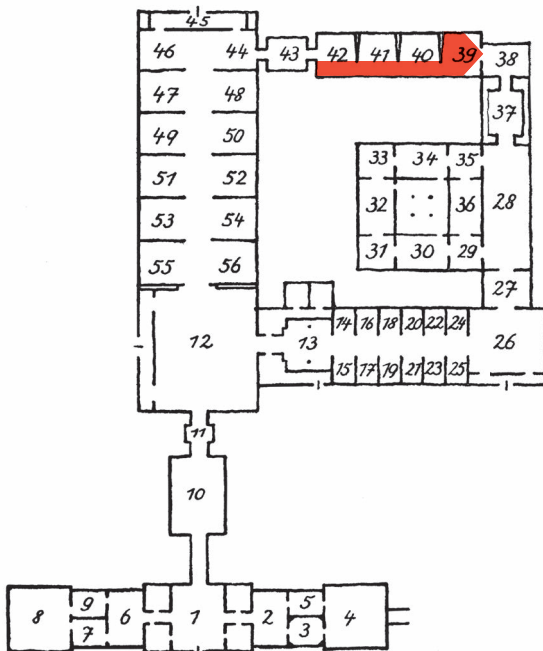
Blick in Raum 37 (Niederlande), mit Gemälden von Jan Sluijters und Kees van Dongen an der linken Wand und jeweils seitlich des Durchgangs. An der rechten Wand reihen sich Bilder von Vincent van Gogh. In der Blickachse – flankiert von den zwei Bildern *Badezimmer* (um 1923) von Sluijters (links) und *Das silberne Hemd* (1917) von van Dongen (rechts) – liegt im Hintergrund Raum 38 (Wien) mit dem Gemälde *Die Jungfrau* (1913) von Gustav Klimt als mittig platziertes Achsenbild (vgl. S. 37).





Ansicht von Raum 39 (Ungarn), an der bildparallelen Scherwand mittig das Gemälde *Das Bad* (1925) von Stefan Szönyi. Links daneben verläuft der Blick entlang der hellen Fensterreihe, mit Skulpturen der Räume 40 bis 42 (Deutschland) von Arno Breker, Bernhard Frydag und August Kraus.

Diese vier Räume bzw. offenen Kojen beziehen ihre Beleuchtung ausschließlich von der zum Innenhof gewandten Seite des großen Ausstellungskarrees.





Blick von Raum 44/45 in die Deutsche und Dresdner Abteilung. In angeschnittener Rückansicht *Pallas Athene* (1924/1925) von Karl Albiker. Rechts daneben sind Werke von Max Beckmann in Raum 46 zu sehen. Im Hintergrund erkennbar ist die große Gipsfigur *Eva* von Fritz Maskos (Raum 49).

In der Fotografie treten die Dimensionen und Raumhöhe der einzelnen Raumabschnitte abermals deutlich vor Augen; ebenso die Beruhigung in der Hängung durch die konsequente Ausrichtung der Gemälde an der Unterkante.

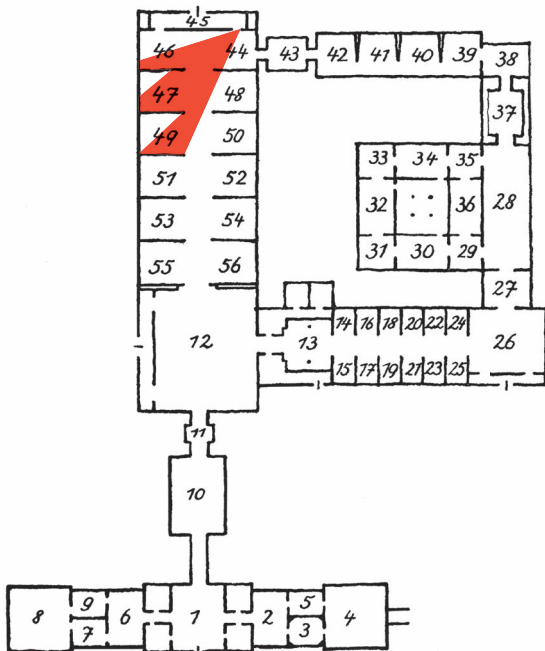
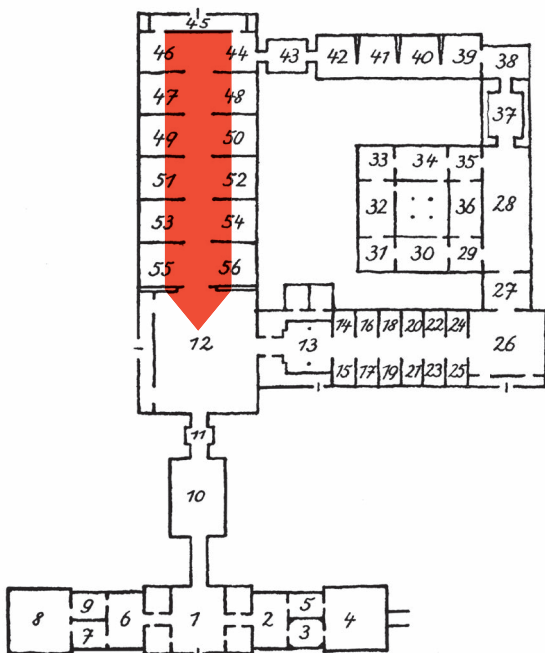




PHOTO WALTER
DR. FLUENTIAE S. EST. 1928

Eine der bislang bekannten veröffentlichten Ansichten. Man schaut von Raum 12 (Skandinavien) in die Deutsche und Dresdner Abteilung (Nr. 44 bis 56). In der Sichtachse *Pallas Athene* von Karl Albiker (vgl. auch S. 23, 55, 59).

Nikolaus Pevsner hebt 1926 hervor, „mit wie fein abwägendem Geschmack die Reihenfolge der Räume lebendig und abwechslungsreich gestaltet worden ist. Dabei ist – man kennt Tessenows Stil – bewußt auf alle Dekorationen verzichtet, die reine und warme Wirkung wird vielmehr überall durch die bloßen Maßverhältnisse und die Farbe, durch das Weiß der Wände und das Perlgrau des Belages der Fußböden erreicht.“





Blick von dem Durchgang nach der Eingangshalle in den höheren, mit Oberlicht versehenen Raum 10 (Schweiz), rechter Hand die Skulptur *Amazone* (1921–1923) von Carl Burckhardt, „frei im Raume, doch geschickt ein wenig beiseite gerückt, so daß der Tiefenzug der langen Achse nicht beeinträchtigt wird.“ (Pevsner, 13.6.1926)

Dahinter führt ein weiterer Durchgang in Raum 12 sowie in den dahinterliegenden Ausstellungsflügel zur Dresdner Kunst. An dessen lichtem Ende ist im Hintergrund abermals Albikers *Pallas Athene* zu erkennen. Das über vier Meter hohe Gipsmodell zum *Denkmal für die Gefallenen der Technischen Hochschule Karlsruhe* lässt die großzügigen Proportionen der Architektur ebenso ermessen wie der davor platzierte Mann im Anzug.

„Glänzend ist die Dresdner Architektur und Innenkunst durch Tessenow vertreten, der die alten bekannten Räume lediglich durch gute Verhältnisse und wirksame Einteilung und Anordnung in verschiedener Gestalt zu einem glänzenden Rahmen für die Bilder und Bildwerke ohne jede Zierate [sic!] umgeschaffen hat, die dann Posse mit feinstem dekorativem Verständnis aufstellte, so daß sich die Zweckmäßigkeit der Räume unauffällig offenbart.“

Paul Schumann, Internationale Kunstausstellung Dresden 1926, in:
Die Kunst für Alle 42 (1926), S. 1–16, hier S. 1 und 4

