Den Künstler*innen aus dem Kreis des Blauen Reiter galt Kunst als universelle Sprache. Ihr Credo lautete: »Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit.« Im Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912 wurden unterschiedlichste Werke nebeneinander abgebildet. Die Vision von einer Gleichberechtigung der Kunst aller Völker war wegweisend, blieb jedoch auch gefangen in der kolonialen Weltordnung vor dem Ersten Weltkrieg. Erstmals zeigt das Lenbachhaus die Werke der Künstler*innen des Blauen Reiter im Zusammenhang mit bayerischer und russischer Volkskunst, japanischen Holzschnitten, Kinderzeichnungen, zeitgenössischer Musik sowie den im Almanach abgebildeten Werken aus Bali, Gabun, Ozeanien, Sri Lanka, Mexiko und Ägypten.

Die höchst lebendige Präsentation führt die vielfältigen Bezüge konkret vor Augen und zeigt neben wohlbekannten »Hauptfiguren« wie Kandinsky, Münter, Marc, Macke und Klee auch wichtige Mitstreiter*innen wie Elisabeth Epstein, Maria Franck-Marc, Arnold Schönberg und Alexander Sacharoff.

LENBACHHAUS

hatjecantz.de

9 783775 748407

GRUPPEN DYNAMIK Der Blaue Reiter

LENBACHHAUS

HATJE CANTZ

Gruppendynamik
Der Blaue Reiter

Lenbachhaus

Gruppendynamik Der Blaue Reiter

Herausgegeben von
Matthias Mühling,
Annegret Hoberg und
Anna Straetmans

Gefördert durch die
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

HATJE CANTZ

Kulturstiftung des Bundes
Grußwort
6

Matthias Mühling
Vorwort und Dank
8

Matthias Mühling
Gruppendynamik – Der Blaue Reiter
14

Annegret Hoberg
Gleichberechtigung der globalen Kunstproduktion? Der Blaue Reiter und die Öffnung des Blicks
25

Murnau, Sindelsdorf, Tegernsee
83

Neue Künstlervereinigung München, NKVM
117

Das Geistige in der Kunst
143

Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter
163

Zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss
189

Almanach *Der Blaue Reiter*

Almanach – das Buch
216

Ostasiatische Holzschnitte
223

Exotismus
228

Hinterglasbilder
237

Volkskunst
242

Eskapismus
247

Kinderwelten
254

Musik
262

Almanach – die Bilder
267

Almanach *Der Blaue Reiter*
Werkabbildungen
277

Editorische Notiz
406

Liste der in der Ausstellung gezeigten Künstler*innen
408

Reprints der Kataloge
1., 2., 3. NKVM-Ausstellung, 1909–12
412

Reprints der Kataloge
1., 2. Blauer Reiter-Ausstellung, 1911–12
423

1. Blauer Reiter-Ausstellung, 1911–12, 6 Fotografien von Gabriele Münter
430

Leihgeber*innen
438

Fotonachweis
439

Copyright
440

Impressum
441

Grußwort der Kulturstiftung des Bundes

Dieser Ausstellungskatalog bildet gleichermaßen Mittelteil und Herzstück eines dreiteiligen Prozesses, mit dem das Lenbachhaus die eigene Sammlungsgeschichte einer kritischen Revision unterzieht. Schritt eins markierte den aufwendigen Reprint des Almanachs *Der Blaue Reiter* aus dem Jahr 1912; Schritt zwei rekonstruiert die dahinter liegende komplexe »Gruppendynamik« der legendären Künstlervereinigung; im dritten Schritt erkundet das Lenbachhaus, welche Arbeits- und Wirkungsweisen künstlerische Kollektive der Moderne weltweit auszeichneten.

Das Forschungsvorhaben ist damit doppelt radikal: Es geht zum einen um die historischen Wurzeln des Blauen Reiter, dessen Werke kein zweites Museum in solcher Qualität und Fülle repräsentieren kann. Zum anderen tritt das Lenbachhaus für eine neue, global orientierte Kunstgeschichtsschreibung ein, die über alle Bindungen an ein westliches Kunstsystem hinaus frisches Licht auf all jene alternativen Avantgarden wirft, die es jenseits des Kanons und europäischen Kontinents zu entdecken gilt. Mit dieser Öffnung stellt sich zugleich die Frage, wie derartige »multiple Modernen« in einem Museum gesammelt, dargestellt und multiperspektivisch erforscht werden können.

Was die Faszination für außereuropäische Impulse angeht, so schien im Fall des Blauen Reiter die Tür 1912 schon einen guten Spalt weit aufgestoßen zu sein: »Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie«, so verkündete Wassily Kandinsky in seiner Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst*. Die kühne Engführung des Auseinanderstrebenden prägte nicht allein die diversen »gruppendynamischen« Aufbrüche zwischen München, Murnau und dem Maghreb; kalkulierte Gegensätzlichkeit schien auch eine Redaktionsmaxime des Almanachs gewesen zu sein. Es war ein Medium, das Mitwirkende und Materialien aus den entlegensten Bereichen und Zeiten amalgamierte: Glasmalereien neben Holzschnitten neben Kinderzeichnungen und Kameruner Masken neben Liedpartituren von Arnold Schönberg. Mag ein Leitmotiv auch der Protest gegen den vorherrschenden Akademismus der Epoche gewesen sein, der politische Impuls dieser Assemblagen war emanzipatorisch: Künstlerinnen zum Beispiel, denen die Hochschulen noch ein Immatrikulationsverbot auferlegt hatten, kamen ebenso zum Zug wie die bäuerliche Volkskunst oder wie Kinder, deren kreativer Eigensinn zum Gegenstand der jüngsten Reformpädagogik geworden war.

Aus heutiger Sicht zeigt dieser Ausstellungskatalog, inwieweit das Einreißen ästhetischer Schranken zugleich auch seine Grenzen besaß: Malende Frauen (es gab viele) schienen dem Blauen Reiter primär als »Naturtalente« gegolten zu haben, ohne eigenes »standing« auf dem Kunstmarkt; Kinder blieben ebenso anonym wie etwa jene Bauern in den russischen Provinzen, die Kandinsky vor allem als »Farbflecken auf zwei Beinen« erinnerte. Auch den Umgang mit der Vielzahl an Ethnographica – von der Benin-Bronze bis zur »Chinesischen Malerei« – prägte jene »ausschließende Einschließung« (Susanne Leeb) einer kolonialen Herrschaftsperspektive, in der das »Primitive« einerseits auratisiert erscheint, während andererseits die historische Eigenart und Zeitgenossenschaft seiner Produzentinnen und Produzenten kaum Geltung erfährt.

Auch bei diesem Gegenwartsthema setzt das Lenbachhaus mit dem Ausstellungsprojekt neue Maßstäbe der Sammlungsbefragung, baut die Kapazitäten für Vermittlungsarbeit aus, bindet diasporische Gruppen der Stadtgesellschaft in die Museumsarbeit ein und beweist, dass der Titel »Gruppendynamik« nicht allein auf den historischen Aufbruch des Blauen Reiter gemünzt ist, sondern als positive Selbstbeschreibung einer Institution im Wandel verstanden werden kann. Die Kulturstiftung des Bundes ist froh und dankbar über die Entschlossenheit und Weitsicht, mit der das Lenbachhaus dieses Ausstellungsprojekt im Rahmen des Programms »Museum Global – Sammlungen des 20. Jahrhunderts in globaler Perspektive« in Angriff genommen hat. Wir danken dem gesamten Team unter der Leitung von Matthias Mühling mit Annegret Hoberg und Anna Straetmans und wünschen für die weitere Erforschung der eigenen wie weltweiten Kollektive der Moderne viel Erfolg und ein großes Publikum.

Hortensia Völckers
Vorstand /
Künstlerische Direktorin

Kirsten Haß
Vorstand /
Verwaltungsdirektorin

Vorwort und Dank

»Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit«, schrieben Franz Marc und Wassily Kandinsky 1912 im Almanach *Der Blaue Reiter*. Das programmatische Jahrbuch etablierte den Blauen Reiter als eine der ersten transnationalen Bewegungen der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Dieses Credo inspirierte uns im Lenbachhaus, das Werk der beteiligten Künstler*innen nicht nur ästhetisch und historisch, sondern auch in seinen jeweiligen geistigen, sozialen sowie politischen Zusammenhängen noch einmal unvoreingenommen zu betrachten. Denn nicht nur mit Worten, sondern auch mit Bildern und Taten setzte sich der Kreis des Blauen Reiter für die Utopie einer »universalen« Kunst ein. Gefangen in der Zeit der kolonialen Weltordnung vor dem Ersten Weltkrieg, gelang es allerdings auch dieser Gruppe nicht, eine emanzipatorische Praxis von Kunst jenseits nationaler Zugehörigkeit sowie tradierter Hierarchien und Gattungen umzusetzen.

Dennoch ist der im Almanach verfolgte Gedanke einer Gleichberechtigung jedweder Kulturproduktion bestechend. Daher wollten wir ihn – in all seiner Widersprüchlichkeit – als grundlegend für dieses Ausstellungsprojekt setzen. Die Umsetzung jener utopischen Ideen, wie wir sie in den Texten und der Bildauswahl des Almanachs finden, hat das Konzept der Ausstellung bestimmt: Kunst aus unterschiedlichen Weltgegenden und Epochen steht weitgehend gleichberechtigt nebeneinander. In diesem Pluralismus der Formen und Ideen liegt das eigentlich moderne, bis heute aktuelle Moment des Blauen Reiter. Für die Neupräsentation der Sammlung bedeutet dies, dass das Schaffen der Künstler*innen aus seinem Umkreis in den Kontext einer breiten kunst- und kulturhistorischen Erzählung eingebettet ist, die ihren Ausgangspunkt vom anschaulichen wie ideellen Charakter des Almanachs nimmt. Die vielfältigen Verbindungen, die der Blaue Reiter etwa zu japanischen Holzschnitten, bayerischer und russischer Volkskunst, zu Kinderzeichnungen, zeitgenössischer Musik sowie Kunst unter anderem aus Bali, Gabun, Polynesien, Neukaledonien, Sri Lanka und Mexiko zog, sind mit präzise ausgewählten, hochkarätigen Leihgaben umfassend präsentiert. Darüber hinaus wird über das Ausstellungs- und Katalogprojekt die auch am Lenbachhaus bislang geläufige Rezeption des Blauen Reiter hinterfragt, kritisch beleuchtet sowie punktuell neu und anders erzählt.

Seit einigen Jahren richtet der Diskurs im Bereich der bildenden Kunst verstärkte Aufmerksamkeit auf Entwicklungen der Moderne und Gegenwartskunst, die nicht in Europa zu verorten sind. Auch in Zukunft werden verstärkt nichtwestliche Akteur*innen – Künstler*innen, Kurator*innen und Theoretiker*innen – die museale Praxis mitgestalten und die noch immer vorherrschenden eurozentrischen Erzählungen grundlegend revidieren. Vor diesem Hintergrund fördert die Kulturstiftung des Bundes mit ihrem Programm »Museum Global« Projekte der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, der Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin, des MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main und des Lenbachhauses in München, die ihre jeweiligen Sammlungen der modernen Kunst in eine globale Perspektive rücken und darüber die eigene Sammlungsgeschichte kritisch reflektieren. Die weltweiten Beziehungsgeflechte zwischen Menschen, künstlerischen Strömungen und Objekten, die im gängigen Narrativ der Moderne weitgehend vernachlässigt wurden, sollen sichtbar werden. Es geht allerdings nicht allein darum, Versäumnisse in der Sammlungsgeschichte aufzuzeigen – Ziel ist, ein neues und komplexes Bild der jeweiligen Sammlungen zu entfalten und eine Diskussion über die Zukunft des Museums als Institution anzuregen. Die Ergebnisse dieser über mehrere Jahre laufenden Forschungs- und Arbeitsprozesse sind seit 2017 in Neupräsentationen der Sammlungen geflossen, die in den vier Häusern die Dauer- und Sonderausstellungsbereiche gleichermaßen einbeziehen. Gemeinsam ist allen Ausstellungen, dass die eigenen Bestände im Vordergrund stehen und auf ihrer Grundlage nach Verbindungen zu nichtwestlicher künstlerischer Produktion gesucht wird.

Im Lenbachhaus hat die Kulturstiftung des Bundes mit ihrem Anliegen ein Gegenüber gefunden, das diese Aufgabe mit Freude anging, erachten wir doch die Erforschung und Neubewertung unseres wichtigsten Sammlungsbereiches – Der Blaue Reiter – als eine museale Pflichtaufgabe. Die ersten Ergebnisse stellen wir nun in der Ausstellung *Gruppendynamik – Der Blaue Reiter* vor. Im Oktober 2021 folgt dann als zweite Ausstellung *Gruppendynamik – Kollektive der Moderne,* in der wir erstmals in der Geschichte des Museums die bedeutende Sammlung zur Kunst des Blauen Reiter in den Kontext von Künstler*innenkollektiven der Moderne weltweit stellen. Ab etwa 1900 lässt sich eine überraschende Fülle an kollektiven Prozessen und Gruppenbildungen unter Künstler*innen feststellen, die in Ausstellungen und Schriften gemeinsame ästhetische Haltungen formulierten sowie ihre Absicht, geistige und gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. Die Auseinandersetzung mit den Phänomenen Kollektiv und Gruppendynamik ermöglicht es, Kategorien wie Autor*innenschaft und künstlerische Autonomie zu diskutieren. Kunst rückt so als Gemeinschaftsprozess und intensiv geführte Debatte ins Zentrum.

Die Arbeit an den Ausstellungen *Gruppendynamik – Der Blaue Reiter* und *Kollektive der Moderne* hat das Lenbachhaus vom ersten Tag an verändert. Unser aufrichtiger und herzlicher Dank – auch im Namen der Landeshauptstadt München – gilt zuallererst der Kulturstiftung des Bundes, namentlich der Künstlerischen Direktorin Hortensia Völckers, der Verwaltungsdirektorin Kirsten Haß und dem ehemaligen Verwaltungsdirektor Alexander Farenholtz. Ohne die Motivation durch die Initiativförderung der Stiftung, ihre kritische Begleitung und internationale Vernetzung hätten wir diese Aufgabe uns nicht zu eigen machen und umsetzen können. Über die Förderung hinaus danken wir besonders dafür, dass die Kulturstiftung als Partnerin einen ermutigenden Resonanzraum zur Verfügung stellte, sich an unseren intensiven Diskussionen beteiligte und uns während dieser Jahre kritisch begleitete. Hier gilt unser persönlicher Dank neben den bereits Genannten Uta Schnell, Friederike Tappe-Hornbostel, Stephanie Regenbrecht und Lutz Nitsche.

Ein nachhaltiges Ergebnis des Projektes ist eine grundlegende Veränderung unserer Perspektive auf den Blauen Reiter und die sogenannte Avantgarde beziehungsweise Moderne.

Die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, die ihren Sitz im Lenbachhaus hat, verwaltet den umfangreichen Nachlass der Malerin aus Kunstwerken und Dokumenten zum Blauen Reiter. Die Zusammenarbeit zwischen beiden Institutionen ist seit sechs Jahrzehnten eine intensive und manifestiert sich in unzähligen Ausstellungen, Publikationen und internationalen Kooperationen. Die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung verfügt über ein umfangreiches Archiv aus historischen Quellen, etwa die zahlreichen Korrespondenzen von Münter und Kandinsky, sodass die Geschichte des Blauen Reiter immer wieder ausgehend von diesem privilegierten Zugang zu primären Quellen erzählt werden konnte. Der Blaue Reiter aus »erster Hand« charakterisiert bis heute das Arbeiten entlang dieser einzigartigen Kombination aus Stiftungsarchiv und Museum. Auch das Projekt *Gruppendynamik – Der Blaue Reiter* stellt sich in diese Tradition, greift auf die enzyklopädische Wissensproduktion mehrerer Generationen zurück – und möchte doch eine notwendig gewordene Quellenkritik vornehmen, die dem tradierten Narrativ vom Blauer Reiter mit kritischer Distanz begegnet. In einer umfassenden Relektüre der wissenschaftlichen und kunstkritischen Rezeption des Blauen Reiter und einer ebenso umfassenden Sichtung der Sammlungsobjekte in den Depots und Archiven des Lenbachhauses und der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung ließen wir viele vermeintliche Gewissheiten hinter uns.

Wir reflektierten nicht nur unsere Arbeitsweise kritisch, sondern auch die Adressierung unserer Besucher*innen. Sogar unsere Ankaufspolitik ist eine andere geworden, denn wichtige Erwerbungen konnten nur dank des Rückenwinds aus dem Projekt getätigt werden.

Besonders stolz sind wir darauf, dass das Lenbachhaus und die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung heute im Besitz der einzigen aus der Zeit des Blauen Reiter stammenden Gemälde von Elisabeth Epstein sind. Ihr Selbstporträt aus der legendären ersten *Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* im Jahr 1911 hatte Kandinsky für seine persönliche Sammlung erworben. Es gilt als verschollen. Nun konnten wir zwei andere, aufeinander bezogene Selbstporträts von Epstein aus demselben Jahr erwerben, deren Präsentation eine kleine Sensation des Ausstellungsprojekts bildet. Auch konnten wir bedeutende Werke von Maria Franck-Marc erwerben, bisher ein schmerzliches Desiderat unserer Sammlung. Insbesondere das Aquarell *Tanzende Schafe* aus der zweiten *Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* erhält einen zentralen Platz in der Neupräsentation. Hinzu kommen der Erwerb eines ersten Werkes von Wilhelm Morgner für das Lenbachhaus, August Mackes *Kinder am Brunnen II* von 1911 und Marianne von Werefkins kapitales Gemälde *In die Nacht hinein* von 1910. Diese Ankäufe hat der Förderverein Lenbachhaus e. V. unterstützt oder für das Lenbachhaus getätigt. Dafür gilt ihm unser großer Dank. Seit über 25 Jahren fördert der Verein verlässlich und engagiert die Aktivitäten des Hauses: Ankäufe, Ausstellungen, Publikationen, Ausstattung und Vermittlungsprogramme. Die enge Freundschaft zu Mitgliedern und Vorstand hat auch dieses Projekt möglich gemacht.

Die genannten Erwerbungen haben wesentlich zur Neuerzählung der Geschichte des Blauen Reiter beigetragen. Eine umfassende Darstellung wäre jedoch ohne weitere Leihgaben nicht möglich gewesen. Wir danken deshalb dem Franz Marc Museum in Kochel und seiner Direktorin Cathrin Klingsöhr-Leroy für die Bereitstellung wertvoller ostasiatischer Grafiken, die in direktem Zusammenhang mit dem Almanach *Der Blaue Reiter* oder den Blauer Reiter-Ausstellungen 1911 und 1912 stehen. Uta Werlich und dem Museum Fünf Kontinente in München danken wir für die großzügige Zusage herausragender Leihgaben, die die Bezüge des Blauen Reiter zu ethnografischen Objekten aus verschiedenen Weltgegenden veranschaulichen. Unser Dank gilt auch den Kuratorinnen Hilke Thode-Arora und Michaela Appel für Rat und Tat bei der Bearbeitung der Objekte, der Bereitstellung von Archivmaterial sowie für ihre Texte, die aus unserem Ausstellungsführer eine lesenswerte und informationsreiche Publikation haben werden lassen.

Großen Dank richten wir auch an Frauke von der Haar und die Kolleg*innen vom Münchner Stadtmuseum für die eindrucksvolle Schattentheaterfigur, der eine der wenigen farbigen Abbildungen im Almanach gewidmet ist. Sandra Uhrig und dem Schloßmuseum Murnau sind wir sehr dankbar für das freundliche Entgegenkommen, über den Zeitraum der Ausstellung gleich zwei Konvolute wertvoller Japan-Holzschnitte aus dem Nachlass von Franz Marc zeigen zu können. Kathrin Elvers-Svamberk und dem Saarland Museum, Moderne Galerie, gilt unser herzlichster Dank für die Zusage eines selten ausgeliehenen Werkes von Heinrich Campendonk, welches bereits auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung gezeigt wurde und daher in dieser Präsentation unersetzlich ist. Annette Werntze und dem Museum Wilhelm Morgner in Soest verdanken wir die Leihgabe einer Grafik von Wilhelm Morgner, die sowohl im Almanach abgebildet wie auch auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung gezeigt wurde. Ulrike Hammad, Leiterin der Sammlung Faber-Castell, danken wir für die kollegiale Ausleihe einer charakteristischen Zeichnung von Alfred Kubin, die ebenfalls mit einer Reproduktion im Almanach vertreten war. Zu großem Dank sind wir Angelika Möser und Therese Muxeneder vom Arnold Schönberg Center in Wien verpflichtet, da eine Ausstellung zum Blauen Reiter ohne die Werke von Arnold Schönberg undenkbar ist, hatten doch Wassily Kandinsky und Franz Marc den Komponisten und Maler bewundert und seine Arbeit in vielfältiger Weise in das Programm des Blauen Reiter eingebunden. Dem Bernischen Historischen Museum, namentlich Gudrun Föttinger und Alban von Stockhausen, verdanken wir die äußerst großzügige Bereitstellung zentraler Werke, die im Almanach *Der Blaue Reiter* abgebildet sind und deren Fotos seinerzeit August Macke besorgt hatte. Hilfreich und großzügig war ihre wissenschaftliche Beratung in Fragen der ethnologischen Terminologie und Präsentation der Objekte. Alban von Stockhausen und Samuel Bachmann schrieben zudem Werktexte für unseren Ausstellungsführer. Wir danken Bernard Blistène und Angela Lampe vom Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne, für die Ausleihe der Schlüsselwerke von Henri Rousseau und Natalja Gontscharowa, die nicht nur in den Ausstellungen des Blauen Reiter gezeigt wurden, sondern sich zudem lebenslang in der privaten Sammlung Kandinskys befunden haben. Angela Lampe hat sich dabei mit großem Engagement unserer Anliegen und Fragen angenommen. Laurence des Cars und Elise Baudouin und den Musées d'Orsay et de l'Orangerie, Paris, danken wir herzlich für ein wichtiges Werk von Henri Rousseau, abgebildet im Almanach und nun im zentralen Raum unserer Ausstellung präsentiert. Richard Armstrong und Tracey Bashkoff vom Solomon R. Guggenheim Museum sind wir ein weiteres Mal äußerst dankbar, haben sie uns doch die Zusage gegeben, das herausragende Gemälde von Robert Delaunay für die Dauer von mindestens einem Jahr zur Verfügung zu stellen. Diese großzügige Leihgabe markiert erneut das kollegiale Verhältnis zwischen unseren beiden Häusern, die einander mit ihren ähnlichen Sammlungen immer wieder unterstützen.

Herzlichst gedankt sei auch den privaten Leihgeber*innen, die nicht genannt werden möchten und auf deren Unterstützung wir uns teilweise seit Jahrzehnten verlassen können.

Dass die so unterschiedlichen Leihgaben und Sammlungsstücke gemeinsam präsentiert werden können, konzeptuell und ästhetisch überzeugend, verdanken wir der Ausstellungsgestaltung von Juliette Israël. Das Haus in Murnau und Gabriele Münters Gemälde *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch* (1912) lieferten die verbindende Idee der Laube beziehungsweise des Esszimmerwinkels als gruppendynamische Diskutierecke, die die unterschiedlichen Künstler*innen, Kulturen, Erscheinungsformen und Meinungen »an einem Tisch« vereint.

Anna Cairns und Flo Gaertner (magma design studio) danken wir für das Konzept des Designs von Ausstellung und Publikation. Inspiriert von der Gestaltung des Almanachs von 1912, entwickelten sie einen ebenso prägnanten wie komplexen grafischen Fahrplan. Für die Aufnahme des Katalogs in sein Verlagsprogramm danken wir Hatje Cantz mit Nicola von Velsen und insbesondere Richard Viktor Hagemann, der das Projekt seitens des Verlags souverän geleitet hat. Gedankt sei auch dem Piper Verlag in München, namentlich Marco Krönfeld, der mit uns 2019 eine faksimilierte Neuausgabe des Almanachs realisiert hat, sodass nach langen Jahren der Almanach in seinem ursprünglichen Layout und der bis heute begeisternden bibliophilen Fassung erneut vorliegt. Auch die Neuausgabe des Almanachs ermöglichte die Kulturstiftung des Bundes mit ihrer Förderung.

Gemeinsam mit dem Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design an der Fakultät für Architektur der Technischen Universität München starteten wir in die öffentliche Untersuchung unseres Projektthemas. Mit Sarah Hegenbarth, der wir zu großem Dank verpflichtet sind, entwickelten wir die Vortragsreihe *Perspectives in Plural: Collaborating Cultures, Negotiating Identities.* Es war uns eine Freude, dass Kristian Handberg, Kerstin Pinther, Jeff Bowersox, Thomas Thiemeyer, Viola König, Antje Krause-Wahl, Camille Varenne, Pascale Obolo sowie Lilia Youssefi unsere Einladung angenommen haben, in München zu sprechen.

Daniela Stöppel sei herzlich für ihre Idee gedankt, die Geschichte des Blauen Reiter am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München in einem Seminar kritisch zu überprüfen. Auch den Studierenden dieses Seminars danken wir für ihre unverstellten Überlegungen und engagierten Diskussionen. Auf Initiative von Burcu Dogramaci (Institut für Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität München) fand im Frühjahr 2019 zudem die Vortragsreihe *Modern Times. Neue Perspektiven auf die Kunst der Moderne und den Kanon der Kunstgeschichte* statt, ein kanonkritisches Projekt, das kongenial zu unseren Fragestellungen passte. Für den inspirierenden Austausch danken wir Burcu Dogramaci, Susanne Leeb, Anselm Franke, Gregor Langfeld und Änne Söll.

Einen zentralen Impulsgeber zum Thema »Gruppendynamik« stellte das Symposium *Kollektive der Moderne* im Frühjahr 2020 dar, das aufgrund der weltweiten COVID-19-Pandemie kurzfristig in den digitalen Raum verlegt werden musste. Der bis heute fortgeführte Dialog mit den Referent*innen ist uns eine Inspiration für das Gesamtprojekt. Für ihre wertvollen Beiträge danken wir Samina Iqbal & Zehra Jumabhoy, Carol Yinghua Lu, Morad Montazami, Harper Montgomery, Noriko Murai, Lena Naumann, Teresa Riccardi, Nada Shabout und Aihe Wang.

Ein wichtiger Kooperationspartner des Projektes ist die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung. So umfänglich wurden die Bestände des Lenbachhauses und der Stiftung bisher nie zusammen präsentiert. Aus den Sammlungen und dem Archiv der Stiftung stammen bedeutende Werke und Dokumente, die in der Ausstellung gezeigt werden. Zudem verdankt das Projekt einen Teil seiner Attraktivität den erhellenden Recherchen und aufwendigen Arbeiten durch die Mitarbeiter*innen der Stiftung. Der Geschäftsführerin und Kuratorin Isabelle Jansen und den beiden Assistentinnen Maite Ruge und Carmen Kühnert sei ganz besonders gedankt. Unser Dank gilt auch dem Verwaltungsrat der Stiftung, Beatrix Burkhardt, Sabine Helms und Werner Hürholz. Sie haben insbesondere die notwendigen Beschlüsse zum Ankauf eines Werkes von Elisabeth Epstein bereitwillig gefasst. An diesem Ausstellungsprojekt wird besonders deutlich, wie gewinnbringend für die Öffentlichkeit die Bündelung der Kräfte und Ressourcen des Lenbachhauses und der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung sind. Ein Dank an die Stifterin selbst, Gabriele Münter, und ihren Lebensgefährten, den Kunsthistoriker Johannes Eichner, ist daher mehr als notwendig. Vergessen werden darf auch nicht der Anstifter dieser Konstruktion, Hans Konrad Röthel, Direktor des Lenbachhauses von 1956 bis 1971, ohne dessen Engagement das Lenbachhaus als Museum des Blauen Reiter nicht denkbar wäre. Dem Andenken aller Genannten sind wir daher ebenso verpflichtet, wie es uns eine Verpflichtung ist, das Potenzial der gemeinsamen Anstrengungen von Lenbachhaus und Stiftung in der Gegenwart sichtbar zu machen und für die Zukunft zu sichern.

Eine enorme Arbeitsleistung hat das Team des Restaurierungsateliers mit wissenschaftlichem Knowhow und pragmatischer Kreativität erbracht. Allein die vielen Archivmaterialien und Kunstwerke konservatorisch zu betreuen und präsentabel aufzubereiten, war eine Herausforderung, denn viele Objekte sind zum ersten Mal öffentlich zu sehen. Hinzu kommt die Betreuung der äußerst selten gezeigten, hochempfindlichen internationalen Leihgaben. Für die engagierte Mitarbeit sei Iris Winkelmeyer, Bianca Albrecht, Isa Päffgen, Daniel Oggenfuss und Franziska Motz deshalb ganz herzlich gedankt. Sarah Bock, Lisa Kern und Melanie Wittchow haben nicht nur Werktexte zu unserem Begleitheft beigesteuert und uns bei den Bildunterschriften im Tafelteil in ihrem Anspruch, grundsätzlich die Erwerbungsdaten jedes einzelnen Werkes zu nennen, unterstützt. Darüber hinaus haben sie die Provenienz der Kunstwerke in der Ausstellung im Rahmen eines Erstchecks überprüft sowie einige der Werke durch aufwendige Recherchen detaillierter untersucht. Ernst Jank und Simone Gänsheimer brachten die vielen bisher nicht fotografierten Werke für den Katalog vor ihre Linsen. Unser Betriebsdienst unter der Leitung von Andreas Hofstett und Stefan Terhorst besorgte die Installation. Unsere Kommunikationsabteilung mit Claudia Weber, Valerie Maul, Beate Lanzinger, Jacqueline Seeliger und Juness Beshir brachte mit Sendungsbewusstsein die Inhalte unter die Menschen. Die Kolleg*innen der Vermittlung, Tanja Schomaker, Clara Laila Abid Alsstar, Charlotte Coosemans und Diana Schuster, kümmerten sich zusammen mit zahlreichen freien Vermittler*innen um ein reichhaltiges, differenziertes Programm und entwickelten ein kritisches Instrumentarium, mit dem nicht nur vermittelt, sondern auf die Widersprüche unserer Institution und der Wissensproduktion aufmerksam gemacht wird. Unser Dank gilt auch den Akteur*innen der Tool-Gruppe, des Third Space und dem Jugendbeirat des Lenbachhauses. Ausgeschrieben, abgerechnet und wirtschaftlich verwaltet wurden alle Positionen des Projekts durch unsere verlässlichen Kolleg*innen in der Verwaltung. Für die souveräne Abwicklung der komplexen Logistik der Ausstellung und der Abwicklung des internationalen Leihverkehrs unter den erschwerten Bedingungen einer globalen Pandemie danken wir unserer Registrarabteilung, besonders dem Teamleiter Stefan Kaltenbach und

seinen Kolleginnen Martine Dühr und Karola Rattner. Vanessa Joan Müller war als wissenschaftliche Lektorin der Texte für das Ausstellungsprojekt zentral als kritische Begleitung und für die Lektüre unserer Erkenntnisse verantwortlich, dafür gilt ihr großer Dank.

Ausstellung und Katalog verdanken sich also dem Engagement vieler. Hervorzuheben bleibt, dass erstmals an einem Projekt *alle* Mitarbeiter*innen des Lenbachhauses und der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung gemeinsam gearbeitet haben. Und so geht der Dank zuerst an das Team des Museums, das mit gruppendynamischem Engagement die Komplexität des Projektes getragen hat und weiter tragen wird. Das Gesamtprojekt *Gruppendynamik* wurde und wird von Karin Althaus geleitet. Inhaltlich waren und sind Clara Laila Abid Alsstar, Susanne Böller, Charlotte Coosemans, Elisabeth Giers, Sarah Louisa Henn, Dierk Höhne, Eva Huttenlauch, Martina Oberprantacher, Sebastian Schneider, Tanja Schomaker, Diana Schuster und Stephanie Weber an der Entwicklung der Inhalte und Vermittlung beteiligt.

Ausstellung und Katalog von *Gruppendynamik – Der Blaue Reiter* verantworten Annegret Hoberg und Anna Straetmans als meine Co-Kuratorinnen. Ihrem kontinuierlichen Engagement ist es im Wesentlichen zu verdanken, dass unter hohem Zeitdruck, doch immer zuversichtlich, Wissenschaft und Fantasie zu einer ideenreichen und erzählerisch komplexen Ausstellung führten. Ihrem Einsatz ist das ganze Haus zu Dank verpflichtet.

Matthias Mühling

Direktor
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München

Gruppendynamik – Der Blaue Reiter

Matthias Mühling

14

Am 2. Dezember 1911 erklärten Wassily Kandinsky, Franz Marc und Gabriele Münter ihren Austritt aus der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM). Nur zwei Wochen nach dem Eklat richteten sie mit Mitstreiter*innen in der Münchner Galerie Thannhauser eine Gegenausstellung ein und zeigten neben eigenen Arbeiten Werke von August Macke, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Jean Bloé Niestlé, Elisabeth Epstein, Albert Bloch, David und Wladimir Burljuk, Arnold Schönberg, Eugen von Kahler und Henri Rousseau. Der Titel *Die 1. Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* nahm explizit Bezug auf das Vorhaben des Almanachs (publiziert 1912), eines programmatischen Jahrbuchs, mit dem sich der Blaue Reiter als einer der ersten transnationalen Künstler*innenkreise etablierte.

Die Geschichte der Gründung des Blauen Reiter, wie sie hier skizziert ist, wurde oft erzählt, und doch lässt sie viele Fragen offen. Die wichtigste lautet: Was war der Blaue Reiter, was machte ihn aus? Diese wird bis heute unterschiedlich beantwortet. Wie also können wir dieses nicht lange währende Projekt der europäischen »Moderne« beschreiben? Wer und was war wichtig? Und wieso haben wir heute ein so fest gefügtes und dennoch der historischen Realität so fernes Bild im Kopf?

Allein die Festlegung, wer zum Blauen Reiter gehörte und wer nicht, ist kompliziert. Im inneren Zirkel gab es aktive und im engen Austausch agierende Persönlichkeiten, im weiteren Umkreis existierten hingegen lose Verbindungen, die teilweise enger wurden, teilweise aber auch wieder abbrachen oder nur in einer Kommunikation über weite Entfernungen hinweg bestanden. Definiert hat sich der Blaue Reiter zweifellos über seine redaktionellen und publizistischen Tätigkeiten, die mit dem Erscheinen des Almanachs *Der Blaue Reiter* im Piper Verlag im Mai 1912 manifest wurden. Zuvor hatte vom 18. Dezember 1911 bis zum 1. Januar 1912 die erwähnte *1. Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* stattgefunden, die anschließend in leicht variierender Form bis zum Sommer 1914 durch Europa tourte und in Köln, Berlin, Bremen, Hagen, Frankfurt am Main, Hamburg, Budapest, Oslo, Helsinki, Trondheim und Göteborg zu sehen war. Noch während der 1. Blauer Reiter-Ausstellung setzten die Vorbereitungen für die *2. Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, Schwarz-Weiß,* ein, die vom 12. Februar bis zum 2. April 1912 in der Galerie Goltz in München stattfand. Nach diesen drei zentralen Unternehmungen gab es jedoch nur noch wenige, oft nicht realisierte Projekte der Gemeinschaft, bevor diese mit Beginn des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 auseinanderbrach. Das Projekt eines zweiten Bandes des Almanachs wurde ebenso wenig Wirklichkeit wie eine geplante Veröffentlichung von Bibelillustrationen. Einzig verschiedene Ausstellungsbeteiligungen ließen das Fortleben des Projekts Der Blaue Reiter erahnen. So nahmen einige Künstler*innen im Sommer 1912 an der Kölner Sonderbundausstellung teil, und Marc organisierte eine sogenannte Refüsierten-Ausstellung in der Berliner Galerie Der Sturm, die sich mit den Auswahlkriterien des Sonderbundes auseinandersetzte. 1913 beteiligten sich Kandinsky und Marc an Herwarth Waldens *Erstem Deutschen Herbstsalon,* und so sind mit dem Blauen Reiter auch kunsthistorisch bedeutende Ausstellungsprojekte der sogenannten »Vorkriegsavantgarden« lose verbunden. Die Ausstellungen und die Publikation mit ihren verschiedenen Auflagen und Nachdrucken fanden bereits damals eine enorme Aufmerksamkeit und Verbreitung. Nehmen wir die vielfältige Rezeption, die bis in die Gegenwart reichenden unzähligen internationalen Ausstellungsprojekte, die Forschungsaktivitäten zu zentralen und peripheren Themen des Blauen Reiter und die bis heute ungebrochene Popularität ihrer Werke hinzu, zeigt sich, dass der Erfolg des Künstler*innenkreises weit über die Abfolge von zwei Ausstellungen und einer Publikation hinausreicht.

Heute steht allerdings oft eher die Vorgeschichte der zentralen Figuren im Zentrum als die Werke oder Aktivitäten jener 14 Künstler*innen, die an der ersten Ausstellung teilnahmen. Auch überlagern die künstlerischen Biografien einiger Protagonisten wie Kandinsky oder Marc andere interessante und bedeutende Figuren und Ideen der Bewegung. Oft ist dies einer noch immer kanonisch denkenden Kunstgeschichte und ihren blinden Flecken geschuldet, die von den Interessen des Kunstmarktes gestützt wird. Häufig sind es aber auch die Beteiligten selbst, die retrospektiv die Geschichte verzerrten und aus ihrer eigenen Perspektive umzudeuten wussten. Kandinsky hatte mit seinem Text »Der Blaue Reiter (Rückblick)« der Rezeptionsgeschichte die Stoßrichtung vorgegeben, die seine persönliche Leistung als Kombination aus seinem »ersten« abstrakten Bild und seiner theoretischen Fundierung privilegierte.[1] Münter, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin und viele andere an den Ausstellungen oder dem Almanach Beteiligte werden auch deshalb in der Rezeption oft gar nicht erwähnt.

Die wenigen Wochen, die Münter, Kandinsky, Werefkin und Jawlensky im Herbst 1908 in Murnau verbrachten, haben den Gründungsmythos des Blauen Reiter so stark geprägt, dass der Ortsname Murnau zu einem kunsthistorischen Epochenbegriff avanciert ist. Und so beginnt auch die Erzählung dieser Ausstellung mit diesem Mythos. Die in der Sektion *Murnau, Sindelsdorf, Tegernsee* gezeigten Werke sind dabei keinesfalls nur 1908 in Murnau entstanden, und doch leben sie alle von der sichtbaren Evidenz eines gewandelten Malereibegriffs,

den wir dem intensiven gemeinsamen Malen und Diskutieren in jenen Wochen zuschreiben können. Die Etablierung dieses Gründungsmythos, mit dem sich auch die Abkehr vom postimpressionistischen Gestalten hin zu einem expressiven Ausdruck vollzieht, hängt eng mit einem anderen kunsthistorischen Topos, dem der Epochenfolge, zusammen.[2] Der Expressionismus wurde retrospektiv von wenigen Protagonist*innen im Rahmen einer »Theorie der Avantgarde« entlang einiger zeitlich eng begrenzter Episoden erfunden. In diesem Narrativ wurde auf dem Weg zur Abstraktion die Welt »expressiv« in Farben auf der Leinwand gefasst und nicht mehr im Sinne der Impression eines retinalen Reflexes. Diese Differenz von Impressionismus und Expressionismus gilt bis heute als eine der prägnantesten und kanonisierten kunsthistorischen Unterscheidungen, die vielleicht nur durch die Unterscheidung von Mittelalter und Renaissance überboten wird.[3]

Die zweite bedeutende Vorgeschichte des Blauen Reiter ist unmittelbar mit den gemeinschaftlichen Aktivitäten in Murnau verknüpft. So gründeten Kandinsky und Münter, Jawlensky und Werefkin gemeinsam mit Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin, Wladimir von Bechtejeff und weiteren progressiven Persönlichkeiten der Schwabinger Szene die Neue Künstlervereinigung München (NKVM). Die Gründungsurkunde datiert auf den 22. Januar 1909, und Kandinsky wurde zum ersten Vorsitzenden gewählt. Die NKVM war eine eindeutig definierte Gruppe, die nach dem Vereinsrecht operierte, Mitgliederlisten besaß und Ein- und Austritte zu verzeichnen hatte. Nach bedeutenden Ausstellungstätigkeiten nahmen die Spannungen der widerstreitenden Interessen und Ideologien im Jahr 1911 allerdings immer mehr zu. Am 2. Dezember sollte über die Auswahl der Kunstwerke der 3. Ausstellung der NKVM entschieden werden. Kandinsky hatte mit seiner *Komposition V* ein den Statuten nach wenige Zentimeter zu großes Bild eingereicht, das erwartungsgemäß abgelehnt wurde. Dieser kalkulierten Eskalation folgten die Austritte von Marc, Münter, Kubin und Henri Le Fauconnier, und so kam es, dass die in kurzer Zeit organisierte *1. Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* in der Galerie Thannhauser parallel zu der 3. Ausstellung der NKVM stattfand, in der wiederum Werke von Jawlensky und Werfekin zu sehen waren. Diese beiden waren nicht mit den anderen ausgetreten, erklärten sich jedoch vage mit den Zielen Kandinskys solidarisch. Ihre Verbindung zum Blauen Reiter sollte erst später reaktiviert werden.

Im Vergleich zur Vorgängerinstitution NKVM lassen sich erste Definitionen des Phänomens Der Blaue Reiter festmachen. Es ist keine Künstler*innengruppe, die sich über die üblichen In- und Exklusionsmechanismen fassen lässt – Mitgliederlisten, Manifeste oder Statuten zählten dezidiert nicht zum Instrumentarium. Der Blaue Reiter war ein Netzwerk unterschiedlicher Persönlichkeiten mit unterschiedlicher Herkunft, die in zahlreichen Disziplinen an verschiedenen Orten tätig waren. Oberflächlich betrachtet, waren es gleich gesinnte Individuen, bei näherer Analyse jedoch Persönlichkeiten mit widerstreitenden Ideen und Interessen. Am Blauen Reiter waren Frauen und Männer beteiligt, die mehr oder weniger gleichberechtigt miteinander im Austausch standen und um die Sichtbarkeit ihrer Werke und die Rezeption ihrer Ideen bemüht waren. Im Kern finden sich wenige Protagonist*innen, im Umkreis viele. Die ungleichen Charaktere führten feste Beziehungen oder lose Bindungen, es gab Differenzen und Entfremdungen, die von Beginn an existierten oder sich erst im Verlauf der Aktivitäten entwickelten. Dennoch führte die Dynamik von Zusammenschlüssen und Brüchen, Diskussionen, Freundschaften und Rivalitäten, Liebe und Streit, Enthusiasmus und Polemik zu einem Klima, in dem die eigene Position in der Abgrenzung zum Gegenüber konstruktiv eingesetzt wurde. Das Ergebnis war eine schöpferische Produktivität, deren Resultate uns bis heute beschäftigen. Auch die noch immer andauernde intensive Rezeption in Forschung, Musik, ästhetischer Theorie und bildender Kunst sowie die enorme Popularität des Blauen Reiter sind diesem Verdienst geschuldet.

Die Formfrage

Der Blaue Reiter hat dezidiert auf eine gemeinsame Ästhetik verzichtet. Auch hat er nie – wie oft kolportiert wird – als zentrales Ziel an der Durchsetzung und Verwirklichung der Abstraktion gearbeitet. Ohne ein stilistisch verbindliches Konzept ließen die Künstler*innen abstrakte und gegenständliche Formen nebeneinander gelten, solange sie nur mit »innerer Notwendigkeit« empfunden waren, und öffneten damit den Blick für die Utopie einer Gleichwertigkeit jener Kunst der »Menschheit«, die heute am ehesten mit dem Hilfsbegriff der »Weltkulturen« umrissen wird. Gemeinsam ist den Bestrebungen des Blauen Reiter jedoch, dass die vermeintliche Heterogenität der Beteiligten und der künstlerischen Produktion durch den intellektuellen Überbau der »geistigen Güter« einen erkennbaren Zusammenhalt erhält. Dessen Basis ist die Vielfältigkeit der Ausdrucksmittel. Das eigentlich Erstaunliche an den Ideen im Umkreis des Blauen Reiter ist denn auch, dass die »Frage nach der Form« nicht im Zentrum ihrer Überlegungen steht: Alles ist denkbar. Ausschlaggebend ist allein,

wofür die »Form« steht, was sie zu transportieren in der Lage ist. Kandinsky hat dies in seinem Aufsatz »Über die Formfrage« im Almanach so formuliert: Die Form ist nur bedeutend, wenn sie glaubwürdig für eine »Empfindung«, einen »inneren Klang« oder im Idealfall für »das Geistige« stehen kann.[4] Und so präsentiert sich das Heterogene der Formen und der unterschiedlichen Kunstprodukte, die der Blaue Reiter in die Welt gebracht hat, auch in unserer Ausstellung in einem bewussten Gegenbild zur modernistischen Auratisierung einer musealen Hängung, in denen die Singularität vermeintlicher »Meisterwerke« entlang ihrer Abfolge in weißen oder farbig gestalteten Räumen zelebriert wird. Alles, was im Namen des Blauen Reiter versammelt wurde, ist vielgestaltig: Menschen, Ideen und Kunst. Entsprechend präsentieren sich diese Ausstellung und ihr Katalog: Volkskunst, Kinderkunst, Malerei, Skulptur, Musik und »Angewandtes« in erstaunlicher kulturtechnischer Varianz aus vielen Orten und Zeiten stehen im Sinne der imaginierten »Gleichwertigkeit« nebeneinander – und sind doch von Hierarchien gekennzeichnet.

Die epochenübergreifende Präsenz von ästhetischen Produkten der »Weltkulturen« zeichnet für den Blauen Reiter das komplexe wie utopische Ideal einer universalistischen Ästhetik. Heute erkennen wir allerdings, welche Widersprüche in dieser Universalität stecken, die allein aus einer eurozentrischen Perspektive heraus konstruiert wurde. Der Blaue Reiter mit seiner Philosophie, Theologie, Ethnologie, Musiktheorie und Soziologie ist letztlich auch ein intellektuelles und ideologisches Projekt, das ausgehend von wenigen Menschen nach außen wuchert und als Impulsgeber immer wieder neu interpretiert, kritisiert oder produktiv missdeutet werden muss. Die 1911 von Kandinsky verfasste Schrift *Über das Geistige in der Kunst* sticht dabei besonders heraus: Sie zählt bis heute zu den wirkmächtigsten Texten der europäischen Ästhetik der selbst ernannten Avantgarden. Die künstlerischen Produkte des Blauen Reiter, ob Kompositionen der Malerei oder der Musik, und die Bildstrecken und Texte im Almanach sind vielfältig rezipierte ästhetische Beiträge und Diskussionen im Europa des 20. Jahrhunderts vor dem Ersten Weltkrieg. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Projekt und die Bewegung in ihrem Denken und Handeln unantastbar wären. Gerade die Darstellung der Widersprüchlichkeit, die dem Blauen Reiter innewohnt, lässt uns den Kontext seiner Entstehung besser verstehen und mit heute relevanten Fragestellungen verbinden.

Der Blaue Reiter und seine Aktivitäten sind eng mit der Stadt München und deren idyllischen Satelliten wie Murnau oder Sindelsdorf im Oberland verknüpft. Mitnichten ist das Projekt jedoch als ein deutsches zu bezeichnen. Dies gehört wohl zu den falschesten Beschreibungen, die es in der weiteren Rezeptionsgeschichte gegeben hat. Viele Beteiligte stammten aus dem damaligen Russischen Kaiserreich, Österreich, Frankreich, der Schweiz oder den USA. Selbstverständlich ist aber der Blaue Reiter von seinem Schauplatz her eng mit der Geschichte des Deutschen Reiches und dessen damaliger gesellschaftlicher Realität verbunden. Dazu zählen das für eine privilegierte, finanziell unabhängige bürgerliche Schicht freie und libertäre Klima des Königreichs Bayern innerhalb des Kaiserreichs und speziell des Münchner Schwabings einerseits ebenso wie die Restriktionen einer obrigkeitsorientierten Gesellschaft bis hin zu der von ihr und ihren Herrschaftsinstitutionen ausgeübten intolerablen Gewalt andererseits. Sexismus und struktureller Rassismus waren spürbar alltägliche Realität, während die verübten Verbrechen des Kolonialregimes staatliche Legitimität besaßen und sich auf die bewusste oder unbewusste Zustimmung der »Bevölkerung« verlassen konnten. Annegret Hoberg hat in dieser Publikation der Verbindung zwischen dem Kunstschaffen des Blauen Reiter und dieser politischen wie gesellschaftlichen Realität einen grundlegenden Essay gewidmet, der die engen Verbindungen der Kolonialpolitik zum Projekt des Blauen Reiter erstmals ausführlich aufzeigt. Zudem kommt ihr kenntnis- und materialreicher Essay zu einer grundsätzlichen Neubewertung der den Blauen Reiter inspirierenden Quellen der Weltkulturen.

Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, dass die Künstler*innen selbst oft starken Ressentiments ausgesetzt waren, sei es, weil sie keine Staatsbürger*innen des Deutschen Reiches waren oder als Frauen aktive und selbstbewusste Rollen einnahmen. So ist auch das Ende des Blauen Reiter vor allem dem Umstand geschuldet, dass nach Kriegsbeginn im August 1914 viele Künstler*innen als »feindliche Ausländer« innerhalb von 48 Stunden das Land verlassen mussten. Insbesondere mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten intensivierte sich die feindlich gesinnte Beobachtung jener, die am Blauen Reiter beteiligt waren. Einige wurden mit aller Härte des diktatorischen Staates ideologisch oder rassistisch verfolgt und mussten das Land verlassen, um ihr bloßes Überleben zu sichern.

Der Blaue Reiter – einsetzende Rezeption

Die weltweit größte Sammlung zur Kunst des Blauen Reiter, die das Lenbachhaus sein Eigen nennen darf, verdankt das Museum in erster Linie der großzügigen Stiftung von Gabriele Münter.

1957 machte die einzigartige Schenkung anlässlich des 80. Geburtstags der Künstlerin die Städtische Galerie zu einem Museum von Weltrang. Ihr herausragendes Geschenk umfasste zahlreiche Werke von Kandinsky aus der Zeit bis 1914, eigene Arbeiten sowie solche von Künstlerkolleg*innen aus dem erweiterten Kreis des Blauen Reiter. Es folgten Ankäufe und Schenkungen wie die ebenfalls außerordentlich großzügige Stiftung von Elly und Bernhard Koehler jun., Sohn des gleichnamigen bedeutenden Mäzens und Sammlers, mit Werken von Franz Marc und August Macke im Jahr 1965. Damit wurde das Lenbachhaus zum zentralen Ort der Erforschung und Vermittlung der Kunst des Blauen Reiter. Diesen Auftrag nimmt es seit über sechs Jahrzehnten wahr. Treibende Kraft hinter dieser Entwicklung war Hans Konrad Roethel, der Direktor des Lenbachhauses von 1956 bis 1971. Nach seiner Amtszeit haben sich auch Armin Zweite und Helmut Friedel erfolgreich für die Erweiterung der Sammlung und die Aufarbeitung in Ausstellungsprojekten engagiert. Hervorzuheben ist jedoch das Jahr 1966: Vier Jahre nach dem Tod von Gabriele Münter wurde die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung rechtsfähig und unverbrüchlich mit dem Lenbachhaus als Museum des Blauen Reiter verbunden. Die Stiftung wurde durch eine testamentarische Verfügung Gabriele Münters und Johannes Eichners (1886–1958), des Lebensgefährten der Künstlerin, ins Leben gerufen. Münter hatte den Kunsthistoriker und Philosophen Eichner 1927 in Berlin kennengelernt. Er forschte und schrieb über ihre Kunst sowie über Kandinsky. Die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung bewahrt und verwaltet den reichen Nachlass der Malerin, der nicht nur Kunstwerke und Schriftstücke, sondern auch ihr Haus in Murnau umfasst. 1952 lernten sich Johannes Eichner und der spätere Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, Hans Konrad Roethel, kennen, woraus sich eine enge Freundschaft entwickelte. So durfte Roethel 1956 erstmals die Sammlung aller Kandinsky- und Münter-Bilder sehen, die die Künstlerin im Keller ihres Murnauer Hauses aufbewahrt und vor den Nationalsozialisten geschützt hatte. Ein Jahr später, 1957, erfolgte die Schenkung Münters an die Städtische Galerie im Lenbachhaus.

Außerhalb des Lenbachhauses verlief die Rezeption des Blauen Reiter vielfältig und oft verschlungen. Einzelne Pfade führen entlang der Diskussionen und Definitionen des Expressionismus in der Zwischenkriegszeit direkt zur Diffamierung und Verfolgung durch die Nationalsozialisten bis hin zur Überhöhung und unkritischen Begeisterung der Jahrzehnte nach 1945. Diese Pfade werden bis heute beschritten und gleichen oft ausgetretenen Holzwegen. Ihre Undifferenziertheit war denn auch die eigentliche Motivation dieses Projektes – der Blaue Reiter verdient weitaus mehr Aufmerksamkeit als die Ausbeutung durch auf Publikumsmaximierung abzielende internationale Ausstellungen und tendenziöse Beziehungsbiografien.

Dabei sind interessante Wege der Rezeption durchaus zahlreich. Hans Konrad Roethel beispielsweise hatte als Schüler Panofskys mit seinen Texten eine bisher unterschätzte Zusammenführung von Ikonologie und »moderner«, insbesondere abstrakter Kunst angestoßen. Spuren seiner »Bedeutungskonstruktionen« finden sich bis heute insbesondere in der US-amerikanischen Kunstgeschichte. Dem nachzugehen und eine detaillierte Rezeptionsgeschichte des Blauen Reiter zu schreiben, sollten wir in Zukunft angehen. Allein den Einfluss der von Ludwig Grote 1949 initiierten und kuratierten ersten Ausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg im Haus der Kunst *Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts 1908–1914* auf die documenta 1 sechs Jahre später in Kassel aufzuzeigen, wäre eine wissenschaftlich lohnende Aufgabe. Zweifellos finden sich manche Prinzipien von Grotes bahnbrechender Ausstellung in der von Arnold Bode und Werner Haftmann konzipierten ersten documenta 1955 wieder. Genauerer Untersuchung bedarf aber die beunruhigende Vergleichbarkeit der Gedanken zum »Expressionismus«, die Haftmann 1934 in der den Nationalsozialisten nahestehenden Zeitschrift *Kunst der Nationen* geäußert hatte, mit jenen, die er im Katalog der documenta oder seiner Publikation *Malerei im 20. Jahrhundert* formulierte.[5] Bisher unbekannt war auch, dass die von Grote kuratierte Ausstellung zur Kunst des Blauen Reiter im Haus der Kunst eigentlich im Lenbachhaus hätte stattfinden sollen. Arthur Rümann, der damalige Direktor des Museums, war mit diesem Vorhaben bei der Stadtverwaltung jedoch nicht durchgedrungen.[6] Der überlieferte Pressespiegel zeigt, mit welch positiver Resonanz die Ausstellung im Haus der Kunst verbunden war; bundesweit wurde begeistert berichtet.[7] Kritiker wie Johannes Eichner und Will Grohmann reagierten enthusiastisch, Haftmanns lobpreisender Stil hingegen erscheint seltsam aus der Zeit gefallen. Auch in Frankreich, Italien, Großbritannien, den USA und der Schweiz wurde die Ausstellung zustimmend rezensiert. An differenzierter Kritik fehlte es indessen in Deutschland. Einzig Rudolf Schlichter, eine der wichtigen Künstlerpersönlichkeiten der Weimarer Republik, Antifaschist und als Maler der Neuen Sachlichkeit bekannt, war die plötzliche Begeisterung suspekt, auch vermisste er die historische Einordnung des Blauen Reiter.[8] Geradezu hellsichtig machte er darauf aufmerksam, dass das einst Revolutionäre dieser Kunst vierzig Jahre später nicht bloß affirmativ als immer noch revolutionär betrachtet werden könne: »Revolutionen kann

man nicht auf Eis legen; haben sie ihre Aufgabe erfüllt, so soll man sich ruhig von diesen Schemen der Vergangenheit lösen und keine verpflichtenden Fetische daraus machen.«[9]

Auch unser Projekt ist sich im Sinne von Schlichters Kritik darüber bewusst, dass wir im Museum immer schon als »Restauratoren vollzogener Revolutionen«[10] agieren und uns dennoch der Tendenz entgegenstellen müssen, die »Fetische« der Kulturgeschichte verpflichtend zu vermarkten. Schlichter hatte in seinem Artikel bereits wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg den ungeheuerlichen Verdacht formuliert, der immer wieder an verschiedene Projekte der europäischen Avantgarden – berechtigter- oder unberechtigterweise – herangetragen wurde: »Daß die totalitären Machthaber die Kunstrevolutionen als entartet in Bann taten und tun, kann keinen Einsichtigen über die Tatsache ihrer ursprünglich gemeinsamen Herkunft hinwegtäuschen.«[11]

Schlichters Behauptung, dass Avantgarde und Totalitarismus einen gemeinsamen Ursprung hätten, der sich in direkter Linie bedinge, ist in Bezug auf den Blauen Reiter ein bloßer Verdacht, der sich nicht bestätigen lässt. Dennoch fällt auf, wie viele der Autoren, die 1949 positive Kritiken schrieben, bereits während der nationalsozialistischen Diktatur in ihrer Profession als Kunstkritiker oder Kunsthistoriker und in der Nationalsozialistischen Partei aktiv waren – Haftmann etwa oder Gustav Barthels, um nur zwei zu nennen. Bereits im Jahr 1949 zeigte sich also, wie stark die moderne und von den Nationalsozialisten als »entartet« diffamierte und verfolgte Kunst sowie die beteiligten Künstler*innen zur allgemeinen Entlastung des kollektiven Gewissens dienstbar gemacht wurden und in der Folge eine übersteigerte Verehrung und unkritische Rezeption erfuhren. Das Projekt einer »Wiedergutmachung« an den verfolgten Künstler*innen und ihrer Kunst wurde in der Bundesrepublik Deutschland zum dominanten Unternehmen der Kultur- und Museumspolitik. Dieses berechtigte Unterfangen war damit im Ursprung und in seiner Motivation automatisch an die ausgrenzende und tödliche Politik der Nationalsozialisten zurückgebunden und wurde paradoxerweise oft, aber nicht immer, mit demjenigen Personal umgesetzt, das auch an der Kulturpolitik des Nationalsozialismus aktiv oder passiv beteiligt gewesen war. Es führte zu großen Ausstellungserfolgen und prägte die Sammlungsgeschichte vieler Museen der BRD. Sicherlich ist auch die Geschichte des Blauen Reiter im Lenbachhaus Teil dieser Erfolgsgeschichte. Die blinden Flecken dieser Politik führten vereinzelt jedoch auch zu grotesken Geschichtsverzerrungen, was der Fall Emil Nolde deutlich vor Augen führt: Als bekennender Nationalsozialist und zugleich als »entartet« diffamierter Künstler konnte er sich in der Nachkriegszeit zum Paradebeispiel des verfolgten Expressionisten stilisieren.[12] Es läge eigentlich im Wesen der Rezeptionsgeschichte, dass die Rezipierten sich ihre Rezeption nicht aussuchen können. In Komplizenschaft mit der eigenen Rezeption können sie allerdings auch die Perspektiven und Interpretationen nachhaltig manipulieren.

Oft wurde in der Rezeption des Blauen Reiter die vehemente Kritik übersehen, die diesem oder einzelnen Künstler*innen wie Kandinsky immer wieder entgegengebracht worden ist. Noch im Jahr 2000 sah sich der »Theoretiker der Avantgarden«, Peter Bürger, in einem langen Artikel im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* genötigt, den Blauen Reiter und dessen Umfeld vor der Verurteilung durch die Geschichte zu retten. »Innerer Klang und blauer Akkord münden nicht im Stahlgewitter – Das Heil liegt nicht in der Form: Das Programm des ›Blauen Reiters‹ steckt voller Widersprüche, doch die spirituelle war keine präfaschistische Revolte« lautete der Titel seines Essays, in dem er die Annahme, der Expressionismus besäße eine »geheime« Nähe zum Nationalsozialismus, einleuchtend entkräftete.[13] Die Kritik am Blauen Reiter hat ihren Ursprung und sicherlich auch ihre Ursache in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Im tief empfundenen »Zivilisationsbruch« durch die Erfahrung des verheerenden Krieges und seines industriellen Tötens konnten die utopischen Gedanken des Blauen Reiter nicht mehr losgelöst von diesem Ereignis bewertet werden. Alles, was »vor dem Krieg« war, war nun auch mit diesem Ereignis als möglichem Resultat verbunden – ob ursächlich oder nicht. Die Distanzierungen vom Blauen Reiter waren vielfältig und kamen aus verschiedenen Richtungen.[14] Eckart von Sydow etwa bemängelte 1920 am Almanach *Der Blaue Reiter* das »Unhistorische« seiner »Entdeckerfreude«.[15] Was in der Zeit vor dem Krieg noch als utopische Indifferenz galt, war nun als ahistorische Entdeckerfreude diskreditiert. Auch Franz Roh, Fürsprecher der neusachlichen Kunst als »Gegenwartskunst« der 1920er Jahre, attestierte 1925 in seinem maßgeblichen Buch *Nach-Expressionismus* allem expressionistischen Gestalten eine historische Entfremdung. Als bloße Abgrenzungsbewegung vom Impressionismus degradiert und ausgestattet mit einer »Vorliebe für phantastische, überirdische oder entlegene Objekte«,[16] sei diese Ästhetik nicht mehr zeitgemäß. Das Spirituelle und Geistige des Blauen Reiter war für Roh fern von dringenden und drängenden Fragen der gesellschaftlichen Realität: »Wenn Tiere dastanden, so waren es blaue Himmelspferde und rote Mondkühe, die uns auch gegenständlich über alles auf dieser Erde Erfahrbare hinaustragen sollen.«[17] Alle Ismen der Vorkriegszeit werden von Roh behandelt wie in dem ebenfalls 1925 erschienenen, von Hans Arp

und El Lissitzky herausgegebenen Buch *Die Kunstismen*. In dürren Worten wird der Expressionismus abgekanzelt: »Der Expressionismus ist ein ›falscher Hase‹ aus Kubismus und Futurismus. Marc Chagall oder Paul Klee dienen als Illustration für ihn.«[18] Kandinsky wurde unter dem Stichwort »Abstraktivismus« abgehandelt: »Die Abstrakte Kunst gestaltet das ›Ungegenständliche‹, ohne dass die Künstler ›durch ein gemeinsames Problem miteinander verbunden‹ wären. Neben Wassily Kandinsky werden ihr Natan Issajewitsch Altman, Ljubow Popowa und auch László Moholy-Nagy zugerechnet.«[19] Immerhin kamen Marc, Klee und Kandinsky in den kritischen Betrachtungen überhaupt vor. Andere am Blauen Reiter sehr aktiv Beteiligte waren nicht einmal mehr die spöttische Distanzierung wert. In dieser Konzentration auf wenige Namen im Gegensatz zur historischen Vielfältigkeit der Beteiligten am Projekt Blauer Reiter liegt das Hauptproblem der Rezeptionsgeschichte der Weimarer Zeit. Das Fortwirken dieser Hinwendung zu einzelnen Persönlichkeiten und deren Werk bei gleichzeitiger Vernachlässigung der kollektiven Ideen und Leistungen ist bis heute zu spüren, verstärkt durch die selektiven Interessen des Kunstmarktes. Den größten Resonanzraum für diese Rezeption eröffnete interessanterweise Carl Einstein, der den Blauen Reiter in die Kunstgeschichte einführte. Einsteins *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* erschien in der Reihe *Propyläen Kunstgeschichte* als 16. Band, als das Jahrhundert gerade einmal 26 Jahre alt war. 1928 erschien eine Neuauflage, 1931 eine grundlegende Überarbeitung.[20] Einstein führte den Blauen Reiter 1931 zwar als Künstlergruppe ein, würdigte jedoch nur Marc, Kandinsky und Klee. Und so wie der Begriff der Künstlergruppe unzutreffend ist, ist auch sein Fokus auf Klee fragwürdig, bis heute jedoch äußerst wirkmächtig. Einstein hatte Klee, der eigentlich eine Sonderrolle spielte, eine Hauptrolle zuerkannt. Auch bewertete er dessen Werke durchweg positiv, während er Marc und Kandinsky strenger Kritik unterwarf. Besonders schmerzhaft war dies für Kandinsky, da Einstein vor allem sein theoretisch formuliertes und praktisch ausgeführtes Konzept der Abstraktion als ein stringentes weder anerkennen noch wertschätzen wollte und dadurch den Blick auf sein Œuvre perspektivisch verengte.

Diese Reduktion auf wenige Protagonisten und deren vermeintlich singuläre Leistungen führte in der Folge zu irreführenden Blüten der Rezeption. So sind und werden bis heute die Diskussionen über die »Erfindung« der Abstraktion im Sinne von »ersten« Bildern ausufernd und ohne wirklich erhellende Thesen geführt. Grohmann als bedeutender Interpret Kandinskys widmete dem Thema Abstraktion viel Aufmerksamkeit. In seiner 1958 erschienenen Monografie *Wassily Kandinsky – Leben und Werk*[21] ist ganzseitig ein Aquarell abgebildet, dessen Bildunterschrift »Erstes abstraktes Aquarell, 1910« lautet.[22] Kandinskys intellektuelle Leistungen werden in zwei Kapiteln ausführlich gewürdigt: »Geniezeit und erster Höhepunkt. 1910–1914.«

Zweifellos sind Kandinskys theoretische Fundierungen zur Abstraktion und seine Bilder wichtige Beiträge zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Die Fetischisierung der »ersten« Bilder hat dem Verständnis der Abstraktion jedoch weniger hinzuzufügen als deren kluge Kontextualisierung innerhalb der damaligen »spirituellen« Gegenwart.[23] Und doch wurde die Abstraktion zum geradezu teleologischen und einzigen Ziel des Blauen Reiter erhoben. Marc und Macke hatten dieses Ziel nicht vollständig erreichen können, da sie den »Heldentod« im Ersten Weltkrieg gestorben waren – eine weitere verklärende Mythologisierung einzelner Künstlerpersönlichkeiten. Diese Herauslösung von Einzelpersönlichkeiten und ihren individuellen Leistungen aus dem Gesamtunternehmen Blauer Reiter überwiegt bis heute und versperrt den Blick auf die komplexen, anspruchsvollen sowie synästhetischen und interpersonellen Bestrebungen des Blauen Reiter. Gerade die vielfältigen und fruchtbaren Vernetzungen machen jedoch die interessante Seite des Blauen Reiter aus und haben zu den »schönsten« Resultaten geführt – und stehen deshalb im Zentrum dieser Ausstellung.

Blinde Flecken geistiger Güter

Der Blaue Reiter zeichnet sich, um ein zeitgenössisches Vokabular zu verwenden, durch ein positives Interesse an »künstlerischen« Produkten der »Weltkultur« aus. Wann und wo wir es bei seinen Werken mit Aneignungen »fremder« Kulturen zu tun haben, ist dabei weniger einfach zu beantworten als zum Beispiel beim »Primitivismus« der Künstlergruppe Die Brücke, da es nicht um die einfache Adaption, um Abwandlungen oder Übernahmen von »Formen« geht. Aneignung orientiert sich im Blauen Reiter vielmehr entlang vager Begriffe wie dem »inneren Klang« oder dem »Geistigen« sowie dem bloßen »Zeigen«, etwa durch den Abdruck einer Fotografie im Almanach. Mittels einer wie auch immer zu definierenden »Ethik des Zeigens« oder der »Aneignung« den Blauen Reiter zu betrachten, stand deshalb am Beginn dieses Projektes. Dabei versuchten wir auch herauszuarbeiten, dass, obschon in der Aneignung vielfach eine große Wertschätzung des Angeeigneten intendiert ist, den Bildstrecken des Almanachs teilweise auch eine respektlose, weil stereotypisierende Dekontextualisierung innewohnt. Die Bildstrecke mit ihren vielen ethnografischen Objekten aus den Sammlungen der damaligen

Völkerkundemuseen ist bahnbrechend und zweifelhaft zugleich, zeugt sie doch von der engen Verstrickung kolonialer Expansionspolitik mit dem oft unrechtmäßigen »Erwerb«, wenn nicht Raub insbesondere afrikanischer oder ozeanischer Objekte. Der Blaue Reiter indessen betrachtete diese Objekte allein aus der Perspektive seiner Gegenwart, definierte sie auf seine Ästhetik hin und schenkte dem jeweiligen Herkunftsland, geschweige denn den jeweiligen Produzent*innen, wenig bis gar keine Beachtung. Während die geopolitische Kolonisierung der Räume eine hohe Sichtbarkeit hat, wie Annegret Hoberg in ihrem Essay zeigt, vollzieht sich die Kolonisierung der Zeit nur in latenten Techniken. Die Objekte werden so zu neutralisierten Zeugnissen menschlicher Kunstfertigkeit. Ob Kinderzeichnungen oder Lendenschurz, sie gehören radikal der ideologischen Gegenwart des Blauen Reiter an und stehen für die Idee der Menschheit, die sich die Redakteur*innen des Almanachs ersonnen haben – und nicht für die Gesellschaften, aus denen sie stammen, noch für die Menschen, die sie geschaffen haben. Die »Weltsicht« des Blauen Reiter entwickelte sich – wie so oft im aufklärerischen Projekt der europäischen Moderne – wesentlich entlang der engen Grenzen europäischer Erfahrungen und basierte auf epistemischen Privilegien, die diese Weltsicht bis heute bestimmen.

Gescheiterte Utopien

Der Blaue Reiter ist nicht an seinen eigenen Prämissen gescheitert, das Scheitern vollzieht sich vielmehr erst in der Rezeption durch diejenigen, die diese Prämissen infrage stellen. Als Museum müssen wir den Blauen Reiter jedoch auch an den Maßstäben unserer Gegenwart messen. Und so erscheinen uns seine utopischen Universalismen heute genauso innovativ wie widersprüchlich. Die Vision des Blauen Reiter bestand darin, symbolische Kunstwerke zu produzieren, die den Menschen der Gegenwart und Zukunft eine Erfahrung des Geistigen vermitteln. »Das ganze Werk, Kunst genannt« soll keine »Grenzen und Völker« mehr kennen, sondern nur »die Menschheit«. Diese Vision ist nicht Realität geworden. Sie ist jedoch nicht dadurch diskreditiert, dass sie in ihrem eigenen utopischen Ziel gescheitert ist. Im Gegenteil, in ihren ergriffenen und verpassten Chancen, geführten und nicht geführten Diskussionen, gelungenen wie gescheiterten Emanzipationen, Verfehlungen, Widersprüchen und vor allem mit der Vielzahl an Kunstwerken hält der Blaue Reiter für uns die Erinnerung daran wach, dass die Realität eine andere sein könnte als die, die sie ist – und dass es auch vor uns Menschen gab, deren Wunsch es war, diese Realität zu verändern.

Editorische Notiz

Wie alle Ausstellungs- und Publikationsprojekte ist auch dieses Ausdruck unserer im Augenblick der Vollendung möglichen Perspektive auf die Dinge und die Geschichte. So zeigt die Ausstellung nur eine Auswahl dessen, was notwendig wäre, genauso wie die Publikation nur die eine Auswahl möglicher Ideen, Gedanken und Perspektiven abbildet.

Gruppendynamik – Der Blaue Reiter ist letztlich das Ergebnis unseres Bemühens, den von uns vor drei Jahren selbst gesetzten, groß angelegten Zielen gerecht zu werden, während wir diesen hoffnungslos, aber beherzt hinterhereilen. Was Sie lesen und sehen, ist also das Ergebnis von wohlüberlegten Entscheidungen, der Pragmatik eines Museumsbetriebs, erledigter und unerledigter Forschungsanliegen, gelungener und misslungener Diskussionen. Auch sind unsere Arbeitsergebnisse voller blinder Flecken und Widersprüche und eröffnen doch auch neue Perspektiven durch neue Erkenntnisse. Die Darstellung und zitierte Literatur erheben nicht den Anspruch, für alle Phänomene und Disziplinen übergreifend den jeweiligen akademischen Forschungsstand abzubilden. Dennoch sind wir uns sicher, dass das Projekt unsere Begeisterung für die Aufgaben unserer Sammlung im Lenbachhaus widerspiegelt und den Ausgangspunkt für eine neue Rezeption des Blauen Reiter inklusive kontroverser Diskussionen bilden kann. Dass sich unser Interesse und unsere Begeisterung auf unsere Leser*innen und Besucher*innen übertragen, ist unsere wichtigste Motivation.

Dieses Projekt setzt sich mit der Geschichte und Kunst des frühen 20. Jahrhunderts auseinander. Das bedeutet, dass wir uns mit historischen Quellen beschäftigen, deren Äußerungen in Sprache und Bild teilweise herabwürdigende oder sogar rassistische Elemente enthalten. Wir haben uns daher bemüht, diese Quellen nur dann zu zitieren oder zu zeigen, wenn es – unserer Meinung nach – dem Verständnis und der kritischen Beurteilung der historischen Kontexte ausdrücklich dienen könnte. Wir sind uns dabei bewusst, dass das Ausstellen und Zitieren herabwürdigender Bilder und Sprache immer auch zur Reproduktion der damit unablöslich verbundenen Ideologie führt. Es gilt deshalb, die Maxime unseres Handelns auf die sensible Abwägung zweier sich widerstreitender Pole abzustellen:

Die Verantwortung einer der reflektierten Geschichtswissenschaft verpflichteten Institution, historische Ereignisse ungeschönt und kritisch darzustellen, und die hohen Interessen eines möglichst respektvollen gesellschaftlichen Miteinanders in unserer Gegenwart.

1
Wassily Kandinsky, »Der Blaue Reiter (Rückblick)«, in: *Das Kunstblatt,* 14, 2, 1930. 1936 fragte Paul Westheim, der Herausgeber der Zeitschrift, einen zweiten Erinnerungstext von Kandinsky an, diesmal zu »Franz Marc« anlässlich dessen 50. Geburtstags. Auch dieser Text enthält weitere Details zum Blauen Reiter aus der Sicht des Verfassers.

2
Unter Freiem Himmel – Unterwegs mit Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Edition Lenbachhaus Nr. 6, hrsg. von Matthias Mühling und Sarah Louisa Henn, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 2020, S. 20ff.

3
Impressionismus – Expressionismus. Kunstwende, hrsg. von Angelika Wesenberg, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Berlin 2015.

4
Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter 1912: Reprint der Originalausgabe für das Lenbachhaus anlässlich des Programms Museum Global der Kulturstiftung des Bundes,* München 2019, S. 74–100.

5
Vgl. Werner Haftmann, »Geographie und unsere bewußte Kunstsituation«, in: *Kunst der Nationen,* 2, 20, Oktober 1934, S. 3f. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert,* München 1954, und Werner Haftmann, Einleitung, in: *documenta. Kunst des 20. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel,* München 1955.

6
Vgl. den im Archiv des Lenbachhauses befindlichen Pressespiegel nebst der Korrespondenz von Arthur Rümann mit dem damaligen 2. Bürgermeister der Landeshauptstadt München Walther von Miller.

7
Ebd.

8
Rudolf Schlichter, »Die Explosion in der Kunst – Bemerkungen zu einer Ausstellung des ›Blauen Reiters‹«, in: *München: Echo der Woche,* 30.9.1949.

9
Ebd.

10
Ebd.

11
Ebd. Die Gemengelage unterschiedlicher Ideologien, die nach 1945 die Deutungshoheiten über die Avantgarde erreichen wollten, ist bis heute unübersichtlich. Der Fall Schlichter ist auch insofern interessant, als er seit den frühen 1930er Jahren als »konservativ« und katholisch geprägt galt und gleichzeitig den einzigen kritischen Einwurf zur affirmativen Bewunderung des Blauen Reiter im unmittelbaren Nachkriegsdeutschland formulierte. Auch ist Schlichter in Biografie und Äußerungen äußerst widersprüchlich und schwer zu fassen und deshalb in besonderer Weise auch typisch für Künstlerbiografien des 20. Jahrhunderts.

12
Vgl. *Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus,* hrsg. von Bernhard Fulda, Christian Ring, Aya Soika, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin 2019.

13
Peter Bürger, »Innerer Klang und blauer Akkord münden nicht im Stahlgewitter«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 23.5.2000, Nr. 119, S. 56.

14
Vgl. den erhellenden Essay zur Rezeption des Blauen Reiter von Christine Hopfengart, »Wie der Blaue Reiter auf die Landstraße kam. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland«, in: *Der Blaue Reiter,* hrsg. von Christine Hopfengart, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 17–26.

15
Eckart von Sydow, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei,* Berlin 1920, S. 131.

16
Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neusten europäischen Malerei,* Leipzig 1925, S. 23.

17
Ebd.

18
El Lissitzky, Hans Arp (Hrsg.), *Die Kunstismen,* Erlenbach-Zürich, München, Leipzig 1925, Nachdruck Baden 1990.

19
Ebd.

20
Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte,* Bd. 16), Berlin 1926, Neuauflage 1928, überarbeitete Neuauflage 1931, Nachdruck Leipzig 1988.

21
Will Grohmann, *Wassily Kandinsky – Leben und Werk,* Köln 1958.

22
Tatsächlich ist das Aquarell gar nicht von 1910, sondern datiert von 1913 – ein Irrtum, der fast drei Jahrzehnte lang die Forschung beeinflusste.

23
Vgl. zum Beispiel *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985,* hrsg. von Maurice Tuchman, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Museum of Contemporary Art Chicago, Haags Gemeentemuseum Den Haag, New York 1986.

Gleichberechtigung der globalen Kunstproduktion?

Der Blaue Reiter und die Öffnung des Blicks

Annegret Hoberg

»Unter anderen Existenzgründen des ›B.R.‹ ist die der Befreiung für uns ganz besonders wichtig. Es giebt ganz genug Menschen, die sich mit Schrankenaufbau beschäftigen. Unsere Aufgabe ist vielmehr, das Relative und Vergängliche jeder Schranke zu zeigen.«

Die Formulierung eines der zentralen Ziele des Blauen Reiter, die Kandinsky in vielen seiner Schriften wiederholte, soll als Motto über diesem Beitrag stehen, um an ihm zu messen, inwieweit dieses Ziel eingelöst werden konnte und wie stark es kulturhistorisch an seine Zeit gebunden ist.[1] Im Schlusssatz ihres unveröffentlichten Vorworts für den Almanach waren Kandinsky und sein Mitherausgeber Franz Marc mit ihrer Proklamation »Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit« noch weiter gegangen. In ihrer Arbeit für den Almanach *Der Blaue Reiter* ist dabei eine Abwendung von den verfeinerten, jahrtausendealten Kulturen von Ägypten über Babylonien und China bis zu Japan zu beobachten und eine Hinwendung zu den sich gerade etablierenden ethnografischen Sammlungen und der Kunst der damals so genannten »Wilden«, die für sie Ursprünglichkeit suggerierte. Dass dies innerhalb der Avantgarde nicht isoliert geschah, sondern es Parallelen zu den französischen Kubisten oder den Brücke-Expressionisten in der Rezeption afrikanischer und ozeanischer Plastik gab und dies jeweils im Kontext der aggressiven kolonialen Eroberungen geschah, ist unbestritten. Ein Unterschied liegt jedoch darin, dass die Künstler*innen des Blauen Reiter sich in nur sehr geringem Maße die jeweilige Formensprache im Sinne eines Stilreservoirs aneigneten. Sie postulierten eine ideelle Gleichwertigkeit aller Kunst. Inwieweit dieses Konzept trug und welche Wahrnehmungsmuster ihm zugrunde liegen, soll hier in Umrissen nachgezeichnet und zur Diskussion gestellt werden.

Das koloniale Deutschland

Die Künstler*innen des Blauen Reiter lebten im Zeitalter des Hochimperialismus, jener Ära zwischen 1880 und 1914, als der koloniale Wettbewerb der europäischen Mächte ein bestimmender Faktor für Politik, Wirtschaft und Gesellschaft war.[2] Wie sehr der Kolonialismus das wilhelminische Reich prägte, war bis vor Kurzem im öffentlichen Diskurs wenig präsent. Erst die Restitutionsdebatte um Herkunft und Rückgabe ethnografischer Objekte hat die koloniale Vergangenheit auch hierzulande wieder in den Blick gerückt. Deutschland beziehungsweise das Deutsche Reich war erst nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870–1871 und der Proklamation des Preußenkönigs zum deutschen Kaiser Wilhelm I. im Januar 1871 in Versailles zu einem einheitlichen Staat geworden. Nicht nur der Wegfall der Zollschranken zwischen den ehemaligen deutschen Kleinstaaten, sondern auch die enormen Kriegsreparationen von fünf Milliarden Francs, die Frankreich an das Deutsche Reich zahlen musste, führten zum Boom der Gründerjahre und zu einem anhaltenden öffentlichen Wohlstand. Die jeweils dreißig Jahre dauernden Regierungsperioden von Wilhelm I. und seinem Enkel Wilhelm II. trugen trotz aller sozialen Konflikte und einer Verelendung des neuen städtischen Fabrikproletariats zu einer prosperierenden Scheinstabilität bei – mit Dominanz des Militärs, großer Wirtschaftsunternehmen wie Borsig, Krupp und Siemens sowie Erfolgen der »positivistischen« Wissenschaften, gegen deren »Materialismus« gerade die davon profitierenden bürgerlich-intellektuellen Schichten bis zum Jahr 1914 mit steigender Opposition reagierten.

Das liberalere Königreich Bayern, in dem die Protagonist*innen des späteren Blauen Reiter Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Franz Marc lebten, hatte sich als größter deutscher Flächenstaat bei der Reichsgründung zwar eine Sonderstellung ausgehandelt, doch die großen Linien der Politik betrafen es

genau wie alle anderen Territorien. Niemand konnte die koloniale Expansion in der politischen Berichterstattung ignorieren, zumal die Konflikte zwischen den europäischen Mächten einem »Wettlauf« um die Kolonien wichen, bevor sie in den Ersten Weltkrieg mündeten.

Bereits von Wilhelm I. und dem seit 1884 auf Kolonialpolitik einschwenkenden Kanzler Otto von Bismarck wurden die Weichen für ein stärkeres Engagement bei der Okkupation von Gebieten außerhalb Europas gestellt, die weitgehend als Verfügungsmasse und »Niemandsland« betrachtet wurden. Der sogenannte Wettlauf um Afrika (»scramble for Africa«) hatte erst wenige Jahre zuvor begonnen, nachdem Frankreich 1881 Tunesien als Protektorat annektiert hatte, und richtete sich nun auf den letzten noch vermeintlich freien Kontinent.[3] Auf Bismarcks Initiative hin wurde die sogenannte Kongokonferenz einberufen, die 1884–1885 mehrere Monate in der Berliner Reichskanzlei tagte. Beteiligt waren Frankreich, Großbritannien, Belgien, Dänemark, Spanien, Italien, die Niederlande, Portugal, Norwegen, das Russische Kaiserreich, Österreich-Ungarn, das Osmanische Reich und die USA. Entgegen der Absicht, eine Mäßigung und Abstimmung der europäischen Staaten über ihren »Landgewinn« zu erreichen, endete sie unter anderem mit Sonderrechten für den zunächst so genannten »Freistaat Kongo«, der als eine Art Privatbesitz direkt an den belgischen König Leopold II. gebunden wurde. Dieser hielt in der Folge als Einziger am Sklav*innenhandel fest und unterwarf die einheimische Bevölkerung als Leibeigene in den Kupferminen einer besonders brutalen Form der Ausbeutung. Grundsätzlich jedoch wurde auf der Kongokonferenz die Abschaffung des jahrhundertelangen, meist transatlantischen Sklav*innenhandels bekräftigt, dessen Ende von Großbritannien bereits 1814/15 deklariert worden war. Dieser Politik hatten sich andere Mächte wie Portugal und Brasilien im Lauf des 19. Jahrhunderts widerstrebend angeschlossen.[4] Aus diesem Umstand – im Zeitalter des Hochimperialismus nicht mehr am Sklav*innenhandel beteiligt gewesen zu sein – resultiert auch der Mythos, Deutschland habe in seinen Kolonien weniger Schuld als andere Staaten auf sich geladen. Die Ächtung der Sklaverei, etwa mit dem Slavery Abolition Act 1833 im Britischen Weltreich, bedeutete schließlich nicht grundsätzlich, dass Unterdrückung und rassistische Verfolgung endeten. Der relativ späte deutsche Einstieg in die Kolonialpolitik wurde jedoch mit kaum weniger, bereits anderswo vielfach eingeübter Grausamkeit durchgesetzt.[5] Er ist vielmehr Teil einer damals annähernd vier Jahrhunderte dauernden Geschichte kolonialer Unterdrückung nichteuropäischer Weltteile durch die europäischen Nationen.[6]

In rascher Folge beanspruchte das Deutsche Reich fortan Kolonialland, meist nachdem sich zuvor bereits Handelsstützpunkte großer Firmen an den Küsten etabliert hatten, für die »Schutz« beantragt wurde, oder auch nach grausamen militärischen Expeditionen, mit denen etwa Carl Peters Ostafrika durchkämmt hatte: 1885 stellte Wilhelm I. einen Schutzbrief für dessen Deutsch-Ostafrikanische Gesellschaft aus, und ab 1891 wurde »Deutsch-Ostafrika« eine offizielle Kolonie des Deutschen Reiches, deren Gebiet etwa das heutige Tansania, Burundi und Ruanda umfasste.[7] Die Gewaltexzesse von Peters wurden von Hermann Wissmann, Kommandeur der »Schutztruppe«, und Paul von Lettow-Vorbeck fortgesetzt, Kämpfe mit benachbarten Kolonialmächten inklusive, für die einheimische Hilfssoldaten missbraucht wurden.

Für die anderen Kolonien konzentrierte man sich auf Westafrika: Nachdem 1883 der Agent eines Bremer Tabakhändlers, Adolf Lüderitz, dem Volk der Nama im Südwesten Afrikas ein Stück Land für einen minimalen Preis abgekauft hatte, das später »Lüderitzbucht« genannt wurde, stellte Otto von Bismarck das Gebiet 1884 unter den »Schutz« des Deutschen Reiches. Bald vergrößerte es sich durch weitere ähnliche Übernahmeverträge und Okkupation erheblich.[8] »Südwestafrika«, das heutige Namibia, wurde zur größten deutschen Siedlerkolonie und ist bis heute demografisch von diesen Strukturen geprägt. Der Verlust von Land und Vieh der einheimischen Bevölkerung und ihre miserablen Lebens-

und Arbeitsverhältnisse unter despotischen Kolonialbeamten führten 1904 zum Aufstand der Herero, später auch der Nama, und zum gezielten Genozid an den Herero. Auch in diesen grausamen Krieg der deutschen »Schutztruppe« hat sich mit Generalleutnant Lothar von Trotha ein Name eingeschrieben. Ebenfalls 1884 kaufte das Deutsche Reich »Togoland«, die kleinste deutsche Kolonie am Golf von Guinea (das heutige Togo zwischen Ghana und Benin), einem einheimischen Herrscher per Scheinvertrag ab und erschloss das unwegsame, kaum bekannte Hinterland mit einer fast zwei Jahrzehnte langen Niederschlagung von Aufständen. Übertroffen wurde diese noch von den Gewaltexzessen, Plünderungen und Vergewaltigungen im ungleich größeren Kamerun, das im selben Jahr 1884 zur deutschen Kolonie wurde, vorbereitet durch die Niederlassung des mächtigen Hamburger Handelshauses von Adolph Woermann, dessen Vater bereits 1868 eine Dependance in Kamerun gegründet hatte. Das grausame Regime des Kameruner Gouverneurs Jesco von Puttkamer und seines Stationsleiters Hans Dominik ist vielfach beschrieben worden. In diesem Fall wurden die Exzesse so groß, dass von Puttkamer 1907 vom Deutschen Reich in den Ruhestand versetzt wurde.[9] Für die wirtschaftliche Ausbeutung wurde Kamerun zudem in immensem Ausmaß mit ausgedehnten Plantagen überzogen, die flächendeckenden Landraub an der Bevölkerung und Zwangsarbeitsverhältnisse bedeuteten. Der Journalist und Afrikaforscher Bartholomäus Grill schreibt: »Sisal, Kautschuk, Tropenhölzer, Zucker, Bananen, Erdnüsse, Kakao, Tee, Kaffee, Tabak, Öl- und Kokospalmen, Baumwolle – die fruchtbaren Regionen Afrikas wurden mit Pflanzungen überzogen. Das gleiche Muster in sämtlichen Kolonien. Der Anbau von *cash crops* für die Märkte der ›Mutterländer‹ schuf nicht nur jene landwirtschaftlichen Monokulturen, von denen viele afrikanische Staaten nach wie vor abhängig sind, sondern auch ein strukturelles Nahrungsmitteldefizit.«[10] Während Abgeordnete des Deutschen Reichstags wie der Sozialdemokrat August Bebel oder Matthias Erzberger von der Zentrumspartei wiederholt die Zustände in den Kolonien anprangerten, sei dahingestellt, inwieweit die deutsche Bevölkerung neben den wirtschaftlichen Vorteilen – neuen Handelswaren und militärischen, pittoresken oder erotischen Bildern – von der Realität in den beherrschten Gebieten Notiz nahm. Zumindest das soziale und populärkulturelle Leben in den deutschen Großstädten war von einer öffentlichen Wahrnehmung der »eigenen« Kolonien bestimmt. Bereits 1882 wurde der »Deutsche Kolonialverein« in Frankfurt am Main mit seiner viel gelesenen *Deutschen Kolonialzeitung* gegründet, 1887 fusionierte er mit der von Carl Peters geführten Gesellschaft für Deutsche Kolonisation zur mächtigen »Kolonialgesellschaft« mit Hauptsitz in Berlin, die in der Folgezeit über 40.000 Mitarbeiter*innen an 400 Standorten hatte. In Berlin gab es unter anderem das Deutsche Kolonialmuseum am Lerther Bahnhof und das 1903 errichtete Deutsche Kolonialhaus mit seiner exotistischen Fassade und einem reich sortierten Verkaufsangebot an Kolonialwaren.[11] Seit der massiven Aufrüstung der kaiserlichen Flotte ab 1898 als ein Instrument zur Durchsetzung kolonialer Interessen auf den Weltmeeren entwickelte sich der neu gegründete »Flottenverein« zu einem der größten Verbände Deutschlands mit über einer Million Mitgliedern. Matrosenkleider für Kinder, der Südwester-Hut der afrikanischen »Schutztruppe« für den Herrn und die nun in großer Zahl importierten Straußenfedern für die Dame kamen in Mode. »Vom Kolonialministerium in Berlin verordnet, von Industrie und Handel finanziert, verlief die Werbung für die Kolonien im Bildungs- und Freizeitbereich, in Jugendvereinen, beim Militär und in Betrieben in Form von Ausstellungen, Festumzügen, Plakaten, Zirkusvorstellungen, Rede- und Zeitungsbeiträgen, Firmenreklame etc.«,[12] so die Literaturwissenschaftlerin Sibylle Benninghoff-Lühl. Große Pensionshäuser wie der »Boarding-Palast« am Kurfürstendamm in Berlin waren eine Sammelstelle für Ausreisewillige, die meist über Bremerhaven oder Hamburg in die Kolonien aufbrachen, und wurden in Zeitschriften wie *Kolonie und Heimat: Die deutsche koloniale Bilderzeitung* intensiv beworben, ebenso wie Banken und Kredithäuser für Investitionen in Übersee (Abb. 1). Doch das wirksamste Organ waren die

Abb. 1
Boarding-Palast Berlin, Werbeanzeige, um 1910

Abb. 2
»Jambassaweib aus Süd-Kamerun«
Titelfoto aus: *Kolonie und Heimat,* VI. Jg., Nr. 9, 1912

Abb. 3
Buschklatsch, Kameruner Roman von Hans A. Osman, 1909
Werbeanzeige, um 1910

Massenmedien, etwa die *Berliner* oder *Leipziger Illustrierte Zeitung,* die mit Bildzeichnungen in verschiedenen Drucktechniken, aber auch mit unzähligen Fotos aus den Kolonien die dortigen Grausamkeiten oder den sexuellen Reiz insbesondere von wenig bis gar nicht bekleideten Frauen aus den Eroberungsgebieten lüstern ausbreiteten. Für den Mann der wilhelminischen Gesellschaft mit ihrer starken Triebregulierung und den sozialen Schranken zwischen den Geschlechtern boten diese Fotos die massenhaft erlaubte Gelegenheit, nackte Frauen voyeuristisch zu betrachten.

Gerade Kamerun, die mit ihren Erzeugnissen in der deutschen Öffentlichkeit bekannteste Kolonie, wurde – neben »Südwestafrika« mit seinen Erzählungen von illusionärer Siedlerromantik – in Bezug auf seine Frauen zum Gegenstand sexistischer Projektionen, angefeuert von Berichten der Besatzer: In unzähligen Fotos fand »die stolze Frau aus Kamerun« Verbreitung (Abb. 2). Bartholomäus Grill kommentiert diesen Umstand wie folgt: »Schuldgefühle kannten die Kolonialbeamten ohnehin nicht, sie lebten ja nur den Machismo des triebgesteuerten Herrenmenschen aus. […] Die sexuelle Inbesitznahme von Afrikanerinnen, sprich: Vergewaltigung, sahen weiße Eroberer nicht nur als ihr Vorrecht an, sondern geradezu als chauvinistische Pflicht.«[13] In Publikationen wie *Buschklatsch. Kameruner Roman* von Hans A. Osman, der auf dem Titelbild eine Kamerunerin im Wickelkleid zeigt, geriet sie vollends zum verharmlosenden Klischee, zugeschnitten etwa auf Leserinnen der Zeitschrift *Kolonie und Heimat. Organ des Frauenbundes der Deutschen Kolonialgesellschaft*[14] (Abb. 3). *Buschklatsch* ist wiederum nur ein Beispiel aus der Fülle der Kolonialromane, die in deutschen Haushalten weite Verbreitung fanden. Der bekannteste von ihnen, *Peter Moors Fahrt nach Südwest* von Gustav Frenssen, handelt vom Feldzug der deutschen »Schutztruppe« gegen die Herero. Der Held des Romans fährt auf einem Woermann-Dampfer mit Zwischenstopp in Liberia nach Swakopmund und nimmt an den Kämpfen unter Lothar von Trotha bis zur Schlacht am Waterberg und der anschließenden vernichtenden Umzingelung der Herero teil. In seinem Erscheinungsjahr 1906 hatte *Peter Moors Fahrt nach Südwest* bereits eine Auflage von 44.000, im Ersten Weltkrieg von 500.000 Exemplaren.[15] Nach den Verstrickungen in Afrika wurden 1885 schließlich Teile von Papua-Neuguinea zur deutschen Kolonie. Auch hier waren Handelsunternehmen wie die Neu-Guinea-Kompagnie mit Besitzansprüchen vorangegangen. Die neue Kolonie an der Nordküste der großen Insel nordöstlich von Australien – andere ihrer Gebiete hatten bereits Großbritannien und die Niederlande unter sich aufgeteilt – wurde »Kaiser-Wilhelm-Land« getauft und umfasste auch Teile der vorgelagerten Inseln, nun »Neu-Pommern«, »Neu-Mecklenburg« und »Neu-Hannover« genannt, bis zu den Salomonen.[16] Das schwer zugängliche und stets als bedrohlich empfundene Territorium – wie es etwa auch in den Reiseberichten von Emil Noldes Südsee-Expedition erscheint – wurde bis zum Ersten Weltkrieg nur von einer dünnen Schicht deutscher Siedler*innen und Verwaltungsbeamter bewohnt.[17] Erst mit der Eroberung der Gebiete durch Australien, Neuseeland und Japan 1914 eröffnete sich eine Art rechtsfreier Raum, in dem auch deutsche Plantagenbesitzer*innen große Profite machen konnten, sodass sich, wie der Historiker Hermann Joseph Hiery feststellt, »Neuguinea erst jetzt und in großem Maße zu einer europäischen Pflanzungskolonie wandelte«.[18]

Gänzlich anders war die Einstellung gegenüber Samoa, einer der polynesischen Inseln, die vom Deutschen Reich unter Kaiser Wilhelm II. wie auch von anderen europäischen Mächten jahrzehntelang ersehnt und umkämpft gewesen war, bis ein Teil von ihr 1899 zur deutschen Kolonie mit der Hauptstadt Apia erklärt wurde. In den Köpfen der deutschen Bildungselite geisterte bereits seit dem späten 18. Jahrhundert die Südseeinsel Tahiti, von ihr »Otaheiti« genannt, als paradiesischer Ort eines goldenen Zeitalters herum, nachdem die *Reise um die Welt* von Georg Forster, der mit seinem Vater als Forscher an der zweiten Weltumsegelung 1772–1775 von James Cook teilgenommen hatte, erschienen war.[19] Ähnlich wie im Fall Palaus und Tahitis entsprachen Samoas Einwohner*innen weit mehr euro-

päischen Schönheitsvorstellungen als die Ethnien des viel weiter südlich gelegenen Papua-Neuguineas. Die Begeisterung für die schönen Menschen von Samoa wurde zu einem internationalen Phänomen imperialistischer Europäer*innen. Joachim Radkau beschreibt diese Faszination so: »Die Verzauberung durch Samoa war nicht nur eine Anwandlung des Kaisers, sondern ein kollektiver Rausch.«[20]

Samoaner*innen wurden auch als Attraktion auf den Völkerschauen angepriesen, über die an anderer Stelle im Katalog zu lesen ist. Hier soll lediglich auf die von Carl Hagenbeck ab 1874 in Deutschland entwickelten »Völkerschauen« in zoologischen Gärten hingewiesen werden, die mit Tourneen, Werbeplakaten und Postkarten seinen Hamburger Tierpark bekannt machten – und in denen die »ausgestellten« und so gedemütigten Menschen in die Nähe der Primaten im Zoo gerückt wurden.[21] Daneben gab es bereits eine längere Tradition von Völkerschauen. Seit 1851 boten ihnen die Weltausstellungen ein Forum, etwa die Pariser Weltausstellung 1889, auf der Paul Gauguin durch die Begegnung mit der Kultur der Südsee zu seiner ersten Reise angeregt wurde. 1901 nahm Gabriele Münter auf dem Münchner Oktoberfest bei der »Besichtigung« fremder Völker Fotos auf (Kat. S. 233, Abb. 3). Die Aufnahme von Prinzregent Luitpold auf dem Münchner Jubiläumsoktoberfest von 1910 suggeriert wiederum eine Lockerheit und ein friedliches Beieinander der Völker – eine Wirkung, die wohl eher dem selbstbewussten Freimut der hier vorgeführten Samoaner*innen als der Schaulust ihrer Betrachter*innen geschuldet sein mag (Abb. 4).

Die Regierungszeit Wilhelms II. 1888 bis 1918 war von erstarkendem Nationalismus, Aufrüstung und einer unberechenbaren Außenpolitik geprägt, mit der sich das Deutsche Reich zunehmend isolierte. Im Wettlauf um die Kolonien fühlte man sich benachteiligt, was bei der Beanspruchung der chinesischen Bucht von Kiautschou mit der Hauptstadt Tsingtau (heute Quingdao), die noch 1898 zum deutschen Pachtgebiet erklärt wurde, in der Formulierung Bernhard von Bülows, damals Staatssekretär im Auswärtigen Amt, zum geflügelten Wort wurde: »Wir wollen niemanden in den Schatten stellen, aber wir verlangen auch unseren Platz an der Sonne.« Nachdem Kaiser Wilhelm bereits 1905 die erste Marokkokrise heraufbeschworen hatte, als er Tanger besuchte und mit den Aufständischen Front gegen die französische Kolonialpolitik zu machen suchte, brachte die zweite Marokkokrise mit dem »Pantherspung nach Agadir« – der Entsendung des deutschen Kanonenbootes »Panther« 1911 – Europa an den Rand eines großen Krieges. Weder Frankreich noch andere Mächte gingen jedoch auf die Provokation ein, die zugleich eigene Gebietsansprüche anmeldete, in- und ausländische Zeitungen mokierten sich in zahllosen Karikaturen über die Demütigung (Abb. 5). In deutschen konservativen Kreisen wurde die Marokkokrise von Agadir als tiefe Schmach empfunden. Seitdem ließ im Deutschen Reich eine Kriegserwartung nicht mehr nach. Vorstellungen vom »reinigenden Kriegsgewitter« wurden nicht erst 1914 von Künstlern wie Franz Marc formuliert, sondern bildeten sich schon seit diesem eher marginalen Vorfall europäischer Kolonialpolitik aus.[22] Dass die im Verbund mit den europäischen Mächten eher kurze, jedoch mit Unterwerfung, Ausbeutung und Zerstörung der bisherigen sozialen, religiösen, wirtschaftlichen und kulturellen Strukturen ebenso folgenreiche Kolonialpolitik Deutschlands heute weitgehend aus dem Bewusstsein verschwunden ist, hat vermutlich zwei Ursachen: Nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg wurde das Deutsche Reich im Friedensvertrag von Versailles 1919 zum Verzicht auf alle Kolonien »gezwungen«.[23] Seitdem galt die koloniale Vergangenheit wie abgeschnitten, anders als in den Nachbarländern Großbritannien, Frankreich, Belgien und auch Portugal, deren Kolonien noch bis in die 1980er Jahre in Unabhängigkeitskriegen für ihre Freiheit kämpfen mussten. Doch die deutsche Amnesie beruht vermutlich auch auf einem zweiten Verdrängen: Spätestens in der Zeit des Nationalsozialismus 1933 bis 1945 fand ein Wiedererstarken der kolonialen Verklärung statt und war dabei eng mit Hitlers rassistischer Politik und den entsprechenden Dominanzfantasien verknüpft, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Abb. 4
Prinzregent Luitpold bei der Besichtigung der Samoaner*innen auf dem Jubiläumsoktoberfest von 1910
Foto: Münchner Stadtarchiv

Abb. 5
Der Pantherspurng nach Agadir
Karikatur in: *Simplicissmus,*
31. Juli 1911, 16. Jg., Nr. 18

Das in sehr groben Strichen hier nachgezeichnete Bild der deutschen Beteiligung am Kolonialismus zwischen 1885 und 1919 zeigt sie als Momentaufnahme – und diese lediglich aus der Perspektive der Herrscher, nicht der Unterdrückten und Opfer, zudem ohne die jeweilige Vor- und Nachgeschichte von Aneignung und Ausbeutung. Dieses Publikationsprojekt kann insofern nur ein Mosaikstein der Erinnerung daran sein, dass die künstlerische Rezeption von Werken aus globalen Herkunftsgesellschaften im Umkreis des Blauen Reiter keineswegs aus einer unvorbelasteten Perspektive heraus geschehen konnte.

Präliminarien – Orientalismus

Die frühen gemeinsamen Schaffensjahre von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky waren von einer intensiven Reisetätigkeit geprägt. Münter war Anfang 1902 Schülerin von Kandinsky in dessen Phalanx-Schule geworden, die er in der gleichnamigen, von ihm mitbegründeten Künstler*innenvereinigung unterhielt (Abb. 6). 1903 wurden sie ein Paar. Da Kandinsky noch mit seiner russischen Cousine Anja Semjakina verheiratet war, die ihn 1896 von Moskau nach München begleitet hatte, und sie aufgrund ihrer bürgerlichen Herkunft über ausreichend finanzielle Mittel verfügten, begaben sich er und Münter ab 1904 für mehrere Jahre auf Reisen. Nach einem Aufenthalt in den Niederlanden wurde noch im Oktober 1904 Spanien in Erwägung gezogen, später ist von Ägypten die Rede. In einem Brief vom 12. November 1904 schlug Kandinsky dann vor, man solle »nach Marseille fahren und mit dem Dampfer nach Afrika. Winter dort und Frühling Spanien und Frankreich. Sommer eventuell Schweden. Besorg, wenn möglich, einen Bä[decker] für Nordafrika: Tunis, Tangère (ich weiss nicht, wie die Teufels sich richtig schreiben, du verstehst aber doch wohl) und eventuell Egypten. Wenn es für die 2 ersten keinen Bä gibt, so kaufen wir was französisches.«[24] Warum die Wahl auf Tunis fiel, lässt sich nicht eindeutig klären. Vermutlich waren es eher pragmatische Erwägungen, da das nordafrikanische Land seit seiner Umwandlung in ein französisches Protektorat im Jahr 1881 nicht nur das bot, was man sich aus damaliger europäischer Perspektive unter Exotik vorstellte, sondern durch die koloniale Okkupation gebietsweise auch eine europäische Infrastruktur und damit gewohnten Komfort. Tatsächlich bewegten sich Kandinsky und Münter auf geebneten touristischen Wegen durch Tunesien, sozusagen mit dem Reiseführer in der Hand, auch wenn es nicht der erwähnte Baedecker war.[25] Der Suche nach jenem imaginären, von europäischen Projektionen und Vorurteilen geprägten »Orientbild«, das Künstler*innen vor ihnen während der langen europäischen Expansions- und Kolonialpolitik in Nordafrika geformt hatten, folgten sie allerdings nicht.[26] Der missglückte Ägyptenfeldzug von Napoleon 1798–1799 hatte zunächst eine Ägyptenmode in Kunst und Dekor ausgelöst, spätestens jedoch seit der Eroberung Algiers 1830 durch französische Truppen entstanden weitere Bilder von jenen unter dem eurozentrischen Begriff »Orient« subsummierten Ländern Nordafrikas. Insbesondere die »orientalisierten« Akte und Odalisken von Eugène Delacroix über Eugène Fromentin bis zu jenen, die Henri Matisse während seines Aufenthalts in Marokko 1911 schuf, prägten ein auf erotischen Fantasien basierendes Bild der Region, das auch von zahlreichen britischen Künstlern geteilt wurde.[27]

Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein gehörten Tunesien wie auch Algerien, Marokko und Ägypten zum Osmanischen Reich. »Es erstreckte sich über drei Kontinente, von der Donau bis zum Persischen Golf, von Tripolis bis nach Trapezunt am Schwarzen Meer, und war der kosmopolitischste Staat der Welt, der nur geringen Druck auf die an der Peripherie gelegenen, vollkommen oder teilweise autonomen Gebiete ausübte«, so der indische Historiker Pankaj Mishra.[28] Doch der türkische Sultan, »der kranke Mann am Bosporus«, wie ihn die europäischen Groß-

mächte seit Ende der 1850er Jahre verspotteten, verlor zunehmend an Einfluss. In Tunesien, Algerien, Marokko und Ägypten bot die Verschuldung seiner Stellvertreter, die als Vizekönige mit relativer Unabhängigkeit regierten, die Gelegenheit zur Okkupation – paradoxerweise, weil sich die lokalen Herrscher um Reformen bemüht hatten und darüber in finanzielle Schwierigkeiten gekommen waren.[29] In Tunesien führten die Schulden des Bey 1868 zur Einsetzung einer internationalen Finanzkommission, die bald allein von Frankreich kontrolliert und von mächtigen Wirtschaftsverbänden wie der französischen Eisenbahngesellschaft angetrieben wurde. Mit dem Vertrag von Bardo 1881 wurde Tunesien zum französischen Protektorat, das heißt zu einem pseudo-souveränen Staat unter französischem »Schutz«, der weitgehend wie ein direktes Departement Frankreichs regiert und verwaltet wurde. Anders als in Algerien verzichtete Frankreich dabei jedoch auf eine umfangreichere koloniale Besiedelung – bis 1906 lebten in Tunesien nur insgesamt 24.000 Französinnen und Franzosen, die in Verwaltung, Medizin, Militär oder als Ingenieure tätig waren – und beschränkte sich auf die wirtschaftliche Ausbeutung des Landes. Teilweise, wie etwa in den Phosphatminen, wurde diese mit militärischer Gewalt durchgesetzt.[30] Als weitere Besonderheit dieser Politik des »Protektorats« verzichtete man in den muslimisch geprägten nordafrikanischen Ländern weitgehend auf die christliche Mission – ganz im Gegensatz etwa zur intensiven Missionierung Afrikas südlich der Sahara, wo besonders deutsche Missionare mit großer Effizienz vorgingen.[31] Durch die enge Bindung seiner Bürger*innen an die Zentralverwaltung in Paris bedeutete dieser Sonderweg Frankreichs in Nordafrika eine über die dortigen Unabhängigkeitskriege hinausgehende, bis heute andauernde Hypothek. Diesem Umfeld begegneten Kandinsky und Münter, als sie Ende Dezember 1904 in Tunis eintrafen und für die Wintermonate in einem Hotel in der französischen Neustadt wohnten. Zwischen diesem von Franzosen für ihre eigene Infrastruktur erbauten Stadtteil und der Medina verlief nicht nur ein Brachland, sondern auch ein tiefer ideeller und sozialer Graben.[32] Dass das Land mit seiner als fremd empfundenen Erscheinung dennoch einen tiefen Eindruck auf sie machte, belegen die fast 180 Fotos, die Münter, offensichtlich fasziniert von den Motiven der nordafrikanischen Welt, aufnahm und deren Zahl fast alle ihre anderen Fotoserien weit übertrifft.[33] Der Fotoapparat war nicht nur ihr zentrales Instrument für die Erkundung der Kolonien – mehr noch war er es für die Begegnungen mit dem vollkommen »Fremden« auf den Forschungsexpeditionen im Zuge der Eroberungen in Zentralafrika oder Neuguinea geworden. Für Reisen in Zonen, in denen man sich um 1900 mit europäischem Komfort bewegen konnte – was in Nordafrika auch auf das von Großbritannien dominierte Ägypten zutraf –, hatte auch die Werbung diesen Umstand für sich entdeckt (Abb. 7). Dabei genügte als Werbemotiv auch ein afrikanischer Junge als Kameraträger, der neben der Attraktion des Reisens wie in allen kolonialen Bildern der Epoche zugleich die Unterteilung in Herr und Knecht, europäische Besucher*innen und Einheimische indiziert (Abb. 8). In ihren Fotografien hielt Münter oft menschenleere Gassen und Torbögen der Altstadt von Tunis in immer neuen Durchblicken fest, auf die fast geometrisch anmutende architektonische Erscheinung konzentriert. Andere Aufnahmen zeigen einzelne, in weiße Burnusse gehüllte Passanten, arabische Männer, die vor Ladenzonen und Cafés hocken, oder Marktszenen. Gegen Ende ihres Aufenthalts unternahmen Münter und Kandinsky einen kurzen Ausflug nach Sousse und Kairouan, wo sie sich mit einem Fremdenführer gänzlich auf touristischen Pfaden bewegten.[34] Kandinskys tunesische Skizzenbücher bezeugen ein ähnliches, die moderne Welt der französischen Okkupation vollständig ausklammerndes Interesse an arabischer Architektur und ornamentalen Formen, an Kleidung und Gebräuchen, wobei in seinen Zeichnungen die Distanz des Ethnografen mitzuschwingen scheint. Auch er besaß eine Kamera.[35] Mit seiner Aufnahme von Münter und zwei arabischen Reitern an einer Landstraße hält er eine Begegnung auf Distanz fest, die wohl ungewollt den hybriden Charakter des Nebeneinanders von Europäer*innen

Abb. 6
Kandinskys Abendklasse in der Phalanx-Schule, 1902 (von links: Olga Meerson, Emmy Dresler, Wilhelm Hüsgen, Gabriele Münter, Richard Kothe, Maria Giesler, Wassily Kandinsky)
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 7
Kamera-Werbung Soennecken & Co., München
Münchner Stadtmuseum, Plakatsammlung, A 10/72

Abb. 8
Kamera-Werbung Richard Henning & Co., Dresden, Werbeanzeige, um 1912

Abb. 9
Gabriele Münter und arabische Reiterei, Tunis, 1905
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

und Einheimischen deutlich macht (Abb. 9). Für die Malerei des Paares blieb die Ausbeute der tunesischen Reise gering – es entstanden einige wenige Ölstudien im spätimpressionistischen Stil, und Kandinsky schuf Temperablätter im schmuckhaften Dekor seiner altrussischen Szenerien, den er auf arabische Motive übertrug. Dennoch lebten ein halbes Jahrzehnt später in seinen größeren Gemälden wie *Orientalisches* oder *Improvisation 6 (Afrikanisches)* von 1909 Eindrücke aus Tunesien wieder auf (Kat. S. 311, 315). Einige Jahre nach ihnen bereiste auch Eugen von Kahler, der spätere Künstlerkollege des Blauen Reiter, Nordafrika und hielt sich mehrfach in Ägypten, Algerien und Tunesien auf. In seinen Werken klingt das fantasierte »Orientbild« einer märchenhaft verklärten, farbigen Sinnlichkeit nach, etwa in den Bildern *Liebesgarten* und *Badende,* mit denen er auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911 vertreten war (Kat. S. 178).

Auf die zumindest im deutschsprachigen Raum berühmteste Tunis-Reise, die von August Macke, Paul Klee und Louis Moilliet im April 1914, kann hier nur am Rande eingegangen werden. Mit ihr endete zugleich die Reihe der Künstler*innenreisen »in den Orient«. Auch sie wohnten während ihres nur 14-tägigen Aufenthalts in der Neustadt von Tunis, zunächst in der Stadtwohnung von Dr. Jäggi, einem mit Moilliet befreundeten Schweizer Arzt (Macke residierte anfänglich im Grand Hôtel de France), bevor sie in dessen Landhaus nach St. Germain wechselten, ein am Golf von Tunis gelegenes Villenviertel. Anders als bei der Tunis-Reise von Kandinsky und Münter spielten bei ihrem Vorhaben durchaus die sexualisierten, seit dem 19. Jahrhundert mit dem »Orient« verbundenen Topoi von »Haremsdamen« und den sogenannten »Liebesvierteln« der Medina eine Rolle, die sie gemeinsam durchstreiften.[36] Macke und Klee versuchten dabei mehrfach, die Frauen näher zu beobachten und auch zu fotografieren, was jedoch misslang. Noch am letzten Tag in Tunis findet sich in Klees Tagebuch ein Eintrag, der hier ohne Kommentar zitiert werden soll: »Einmal, ein einziges Mal, sahen wir eine kleine arabische Schönheit, und es war unheimlich, dass sie gerade Augusts Frau so ähnlich sah. […] Eigentlich waren es zwei Cocotten, aber die andere war wenig anziehend. Alles ist bei diesen Dingern erlaubt, nur leider nicht das Photographieren. Das geht nur selten. So wie sie den Apparat sehen, fliehn sie.«[37] Ihre anschließende Rundreise nach Sidi Bou Said, Karthago, Hammamet und Kairouan dauerte fünf Tage und wurde von Klee vorzeitig abgebrochen. Dessen Tunis-Reise hat Wilhelm Hausenstein 1921 das Buch *Kairuan. Eine Geschichte vom Maler Klee* gewidmet. Im Gegensatz zu seinem orientalisierenden Titel ist in dieser wirkmächtigen Publikation allerdings kaum etwas über die Tunis-Reise zu lesen oder über die leuchtenden transparenten Farbquadrate, die unter dem Eindruck des nordafrikanischen Lichts Eingang in die Aquarelle von Klee und auch Macke fanden. Vielmehr ist das Buch über den »Maler-Zeichner« Klee eine Art Bewältigungsliteratur der Kriegserlebnisse und der Hoffnungen für die Nachkriegszeit. Zu Tunesien selbst finden sich nur dürre Sätze wie: »Die Karawane der drei Maler kam bis Kairuan. Kairuan ist der Hauptort eines tunesischen Bezirks, zwischen Salzsümpfen, inmitten einer weiten Ebene. Kairuan ist von einer roten Ziegelmauer umgeben, die zehn Meter Höhe mißt, von fünf Toren durchbrochen ist und in Abständen runde Türme wie Kronen trägt.« Im inneren Bezirk befänden sich neben der Burg fast einhundert Moscheen und religiöse Schulen. »Kairuan gilt den Muselmännern als eine der vier Pforten zum Paradies. Europäern war es je und je verboten, die Stadt zu betreten: bis sie im Jahre 1881 von französischen Conquistadoren mit dem üblen Recht der Eroberung betreten wurde. Seitdem flattert über den Zinnen von Kairuan die immerhin rassigste der europäischen Fahnen: die Trikolore in Blau, Weiß und Rot.«[38] Dennoch sollten die Tunis-Aquarelle von 1914 eine wichtige Akzentverschiebung in Richtung künstlerischer Moderne innerhalb der von Klischees geprägten Orientfantasie verankern. Trotz ihrer neuen Handhabung von Farben und Formen erfolgte jedoch keine Abwendung von den Motiven, sondern, wie Christoph Otterbeck in seiner Studie zu den Künst-

lerreisen des frühen 20. Jahrhunderts schreibt, »in der Beharrung auf Bildelementen, die Assoziationen des Orients erlaubten, eine Aktualisierung und Modernisierung von bekannten Sehnsuchtsbildern. […] Ein kleines Repertoire von Zeichen spiegelt idyllische Situationen vor, die von der Möglichkeit einer einfachen Existenz zu künden scheinen: kleine Häuser und Boote, Esel, Kamele und Palmen. Dieser Teil der Lebenswirklichkeit wird zur Kulisse des Tourismus werden.«[39]

Präliminarien – Japonismus

Während der Zeit seiner intensiven kunstpolitischen Aktivitäten nach Gründung der Neuen Künstlervereinigung München Anfang 1909 schrieb Kandinsky als Korrespondent für die St. Petersburger Zeitschrift *Apollon* unter dem Titel »Briefe aus München« fünf umfangreiche Ausstellungsbesprechungen, die bis Ende 1910 erschienen. Im ersten der »Briefe« von Oktober 1909 berichtete er von der internationalen Ausstellung im Glaspalast, die diesmal mit der Secession vereinigt war. Außer dieser Großausstellung ging auf der Theresienhöhe »gerade eine Sonderausstellung ostasiatischer, hauptsächlich japanischer Kunst zu Ende – Japan und Ostasien in der Kunst. Ihr Schutzherr, Prinz Rupprecht von Bayern, hatte viele der von ihm persönlich im Fernen Osten gesammelten Holzschnitte, Malereien usw. zur Verfügung gestellt, Werke von erstaunlicher Feinheit und Tiefe. Berliner und Kölner Museen sowie sehr viele Privatbesitzer beteiligten sich mit ihren Sammlungen, die insgesamt an die 20 Räume einnahmen: eine riesige Anzahl von Holzschnitten, angefangen bei den Primitiven, dann handkolorierte Graphik, eine Sammlung von Groß- und Kleinplastik, Malerei (China, vom 12. Jahrhundert an), Bücher und kunstgewerbliche Arbeiten.« Ein ganzer Raum war mit Holzschnitten und weiteren Grafiken gefüllt, und Kandinsky fährt fort: »Wie vieles wird einem an der westlichen Kultur wieder und wieder klar, wenn man diese unendlich mannigfaltigen, im wesentlichen aber einem gemeinsamen Grund-›Klang‹ untergeordneten und durch ihn bestimmten Werke des Ostens sieht! Im Westen fehlt dieser gemeinsame ›innere Klang‹. Er kann auch gar nicht da sein, weil wir aus uns verborgenen Gründen vom Inneren zum Äußeren gelangt sind; aber vielleicht brauchen wir gar nicht mehr lange zu warten, und in uns erwacht dieser seltsamerweise verstummte innere Klang, der, wenn er als westliche Entsprechung in der Tiefe erklingt, unweigerlich ein dem Osten verwandtes Element offenbaren wird, wie bei allen Völkern in einer jetzt noch unergründlichen Urtiefe ihrer Seele – für uns heute unhörbar, aber dennoch – e i n gemeinsamer Klang tönen wird, der Klang der Seele des Menschen.«[40] Auch wenn diese Besprechung von genuin künstlerischer Einfühlungskraft und kunsttheoretischer Reflexion spricht und Kandinsky verschiedene Elemente der japanischen Vorbilder in seine frühen Druckgrafiken integrierte, erfolgte die Rezeption des japanischen Holzschnitts in seinem und Münters Werken wesentlich über die Vermittlung durch die französische Holzschnittkunst aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Nachdem japanische Farbholzschnitte erstmals in großer Zahl auf der Pariser Weltausstellung 1867 gezeigt worden waren, brach sich deren begeisterte Aufnahme zunächst in der französischen und belgischen Avantgarde Bahn. Die neue Druckgrafik als autonomes Genre war in Paris um die Jahrhundertwende omnipräsent, allen voran in der Zeitschrift *L'Estampe originale,* die zwischen 1893 und 1895 neun viel beachtete Alben mit Werken etwa von Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard und Pierre Bonnard herausgab, sowie in den durch den Kunsthändler Ambroise Vollard publizierten Nabis-Drucken. Der Münchner Jugendstil nahm diese Anregungen begierig auf, insbesondere Münter verarbeitete in ihren Farblinolschnitten die durch ihn gefilterte japanische Druckgrafik, die mit Flächigkeit und Formenreduktion seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wesentlich dazu beitrug, die traditionellen Bildgesetze der europäischen Malerei aufzuheben.

Noch 1907 wird Münter – in der Reihe ihrer Druckgrafiken aus dem gemeinsamen Pariser Jahr mit Kandinsky – mit klar konturierten Linien und Farbflächen ein Motiv aus Tunesien verarbeiten: *Marabout,* die Ansicht eines arabischen Kuppelgrabs mit Orangenverkäufern, geht auf eines ihrer Fotos und eine Gouache vom Januar 1905 in einem ihrer Skizzenbücher zurück[41] (Abb. 10). Dass das Künstlerpaar Münter und Kandinsky japanische Holzschnitte in größerem Umfang sammelte – wie es für Franz Marc, August Macke und Alexej von Jawlensky nachgewiesen ist –, scheint nicht der Fall gewesen zu sein.[42] Dass sie sich auf dem Gebiet des Handels mit einschlägigen Objekten auskannten, belegt jedoch das »Fachsimpeln« in ihren Briefen. So bat Kandinsky während seines Besuches in Moskau Münter, für das befreundete Musikerpaar Thomas und Olga von Hartmann Japan-Holzschnitte zu besorgen und ins Russische Kaiserreich zu schicken. Auch Jawlensky wurde dafür in München eingespannt und suchte nach Blättern nicht nur in der »Türkenstr. beim Herrn Ritter v. Irgendwas« – damit meinte Münter das Geschäft von Thaddeus (Heinrich) Ritter von Pohoretzki.[43] Mit den Münchner Antiquaren Emil Hirsch und Thaddeus von Pohoretzki stand wiederum Franz Marc spätestens seit 1904 in enger Verbindung. Marc, Sohn des Landschaftsmalers Wilhelm Marc, stammte zwar aus einer bildungsbürgerlichen Familie mit einer Reihe wohlhabender Vorfahren, befand sich jedoch während seiner Studienzeit und im ersten Jahrzehnt seines Schaffens häufig in Geldnöten, denen er ab 1907 unter anderem durch Unterricht für Privatschüler*innen in Tieranatomie abzuhelfen suchte. Zuvor hatte er bereits im Kunsthandel Verdienstmöglichkeiten gefunden. Ab 1904 unterhielt er eine enge Beziehung zu Annette von Eckardt, der Ehefrau von Prof. Richard Simon, einem bekannten Münchner Professor für Indologie und Sanskrit-Forschung. Annette von Eckardt war eine im damaligen Schwabinger Kunst- und Antiquitätenhandel bekannte Person, die sich neben eigener künstlerischer Tätigkeit, der Herstellung von Kunstgewerbe, Webarbeiten und später dem Kopieren illuminierter mittelalterlicher Handschriften, auch als private Vermittlerin von Antiquitäten und Büchern an Münchner Antiquare betätigte. In dieser Tätigkeit, zunächst mit Unterstützung seiner Freundin, versuchte sich damals auch Franz Marc. Spätestens seit dieser Zeit entwickelte er Interesse und Kenntnisse auf dem Gebiet der Kleinkunst, des antiken Kunstgewerbes, illustrierter Bücher und auch japanischer Holzschnitte.

Dieser Eindruck teilte sich auch August Macke und seinen beiden Begleitern mit, als sie im Januar 1910 Marc erstmals in der Münchner Schellingstraße besuchten: Sein Vetter Helmuth Macke schildert Marcs Atelier als einen »hellen lichten Raum in dem ausser dem Ateliergerät, angefangenen Bildern und Plastiken, lauter für unsere damaligen Begriffe heterogene Dinge sich zusammenfanden, venezianische Gläser, japanische Holzschnitte, und allerlei kleiner Krimskrams aus allen Zeiten und von allen Völkern trieb sich auf einem sehr unterschiedlichen Mobiliar herum«.[44] In dieser Zeit besaß Marc »zahlreiche japanische Tuschezeichnungen, Farbholzschnitte, illustrierte Bücher und kleine Objekte wie der erhaltene Bestand aus seinem Besitz erkennen läßt«.[45] Darunter waren mindestens achtzig Blätter sowie eine Reihe Malerbücher, die sich heute teilweise in Museumsbesitz befinden (Kat. S. 286–300). Nicht zuletzt über ihr gemeinsames Interesse an Kunstgewerbe, Kleinplastiken und Drucken verschiedener Herkunft fanden Macke und Marc bald zusammen. Die Beschäftigung mit japanischen, persischen und indischen Papierarbeiten nimmt in ihrer Korrespondenz einen breiten Raum ein. Macke hatte sich bereits seit seinem Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie für japanische Kunst interessiert. Bald sollte Marc den neuen Künstlerfreund während dessen einjährigem Aufenthalt am Tegernsee erneut zum Kauf solcher Objekte angeregt und bei den entsprechenden Münchner Händler*innen eingeführt haben. Auch nach Mackes Rückkehr nach Bonn blieb dies ein Thema. In einem Brief von Weihnachten 1910 bittet er Marc, bei Emil Hirsch in München für ihn Preise herunterzuhandeln, »vielleicht schickt er mir mal japanische Erotika zur Ansicht«. Und weiter: »Proheretzky [sic] schicke ich einige Bücher japanisches Kunstgewerbe zurück,

Abb. 10
Gabriele Münter, *Marabout,* 1907
Farblinolschnitt
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München

Abb. 11
Franz Marc, *Mann und Delphin,*
um 1905/06
Kreide, Aquarell und Tempera,
Illustration für das Gedicht *Herbst*
des Kaisers Wu-Ty, übersetzt
von Hans Bethge, in: Franz Marc,
Stella Peregrina, München 1917

Abb. 12
Wassily Kandinsky, *Wolgalied,* 1906
Tempera auf Pappe
Centre Pompidou, Paris, Musée national
d'art moderne, Fonds Kandinsky

weil sie mir langweilig sind. Vielleicht suchst Du mir dafür etwas aus (Holzschnitt, Netzuke oder etwas, was Dir gefällt). Es sind fünf Bücher à 3.50, aber fein muss es sein. Er hat so kleine erotische Blättchen.«[46] Zweifellos war der sexualisierte Blick auf die fernöstliche Erotik, der sich für Europäer über den Transfer der patriarchalischen Muster der japanischen Vorlagen öffnete und zugleich durch deren ästhetische Verfeinerung »erlaubt« war, ein zentrales Motiv der allgemeinen Sammelleidenschaft, die damals besonders in Frankreich und im Deutschen Reich größere Kreise erfasst hatte und teilweise auch von Japan aus durch standardisierte Formen und Massenproduktion bedient wurde.[47]

Annette von Eckardt brachte Marc zudem lyrische Dichtungen des arabischen und asiatischen Kulturkreises nahe. Aus dieser gemeinsamen Beschäftigung erwuchsen auch die Gedichtillustrationen, die Marc zwischen 1904 und 1909 schuf und die von Eckardt als von ihr handkolorierte Faksimiles unter dem Titel *Stella Peregrina* posthum herausgab.[48] Marcs Illustrationen dieser Gedichte – neben arabischen, ägyptischen, altbabylonischen und chinesischen Versübertragungen auch Werke von damals aktuellen Schriftsteller*innen wie Hans Bethge, Richard Dehmel, Gustav Falke und Margarete Susman – sind formal heterogen und schwanken zwischen Münchner Jugendstil und nachempfundenen exotischen Vorlagen. Für die Bebilderung des Gedichts *Herbst* des Herrschers Wu-Ty in einer Nachübersetzung von Hans Bethge wählte Marc das Motiv *Mann und Delphin* im bewegten Stil der Illustration chinesischer Malerbücher (Abb. 11).

Marc, der sich von Werken der asiatischen Kulturen mehr als andere Künstler*innen des Blauen Reiter inspirieren ließ, übernahm offenkundig das Motiv des von hinten gesehenen, in die Landschaft gewandten Pferdes, das ab 1910 ein zentrales Element seiner Gemälde werden sollte, aus japanischen Farbholzschnitten, etwa von Utagawa Hiroshiges *Die Kogan-Ebene in der Provinz Shimosa* aus seiner eigenen Japan-Sammlung (Kat. S. 291).[49] Für solche Darstellungen gab es wiederum chinesische Vorbilder, wie das als Schwarz-Weiß-Zeichnung abgebildete Werk, das Reinhard Piper in seinem Buch *Das Tier in der Kunst* von 1910 mit der Unterschrift »Han-Kan (um 700 n. Chr.): Zwei Pferde. Gemälde« reproduzierte und als Werbemotiv für diese und andere Verlagspublikationen im Anhang des Almanachs *Der Blaue Reiter* verwendete.[50]

Kandinsky als Ethnograf

Wassily Kandinsky entstammte dem gehobenen Moskauer Bürgertum, sein Vater war Direktor einer Teehandelskompanie, seine Mutter kam aus einer angesehenen Moskowiter Familie. Von seiner baltischen Großmutter hatte er schon als Kind die deutsche Sprache gelernt. 1885 begann er, an der Moskauer Universität Rechtswissenschaft und Nationalökonomie zu studieren; noch bis 1861 war im Russischen Kaiserreich der Zugang zu Universitäten, und damit zum Transfer westlichen Wissens, ausschließlich Adligen vorbehalten gewesen.[51] Kandinskys Bildungshintergrund wurde spätestens in seiner Studienzeit vom Gedankengut der fortschrittlichen russischen Intelligenzija geprägt, die von einem dezidierten Spiritualismus und Antimaterialismus bestimmt war.[52] Nach einem Lizenziat 1893 begann er bei Alexander Tschuprov mit seiner Dissertation *Auslegung der Theorien des Ehernen Gesetzes und des Arbeiterfonds,* die er jedoch nicht abschloss.[53] Ein Jahr lang arbeitete er als Leiter einer Druckerei in Moskau, Ende 1896 übersiedelte er nach München, um Malerei zu studieren. Während seiner zehnjährigen Studienzeit ließ sich Kandinsky zwischen 1889 und 1892 beurlauben und folgte unter anderem seinen ethnografischen Interessen. Im Sommer 1889 erlaubte ihm die Unterstützung der Ethnographischen Abteilung der Moskauer Zaristischen Gesellschaft der Freunde der Naturwissenschaft, der Anthropologie und Ethnographie eine Studienreise nach Wologda.[54] Zuvor bereits hatte Kandinsky vor derselben Gesellschaft ein

Referat *Über die Glaubensvorstellungen der Permjaken und Syrjänen* gehalten.[55] Nach dieser Reise veröffentlichte er bis 1890 sieben Rezensionen zu ethnografischen Publikationen über Sitten und Bräuche im bäuerlichen Russischen Kaiserreich sowie zu Oskar Peschels *Völkerkunde,* ferner als eine Art Reisebericht den *Beitrag zur Ethnographie der Sysol- und Wytschegda-Syrjänen. Die nationalen Gottheiten [nach heutigen Vorstellungen]*.[56] Über den Auftrag zu seiner Expedition in das abgelegene Gebiet nordöstlich von Moskau berichtet Kandinsky in einer viel zitierten Äußerung aus seinen *Rückblicken* von 1913: »Die weiteren ganz besonders starken Eindrücke, die ich in den Studienjahren erlebt habe und die wieder auf viele Jahre bestimmend gewirkt haben, waren Rembrandt in der St. Petersburger Eremitage und die Reise in das Gouvernement Wologda, wohin ich als Ethnograph und Jurist von der Kaiserlichen Gesellschaft für Naturwissenschaften, Anthropologie und Ethnographie geschickt wurde. Meine Aufgabe war eine doppelte: bei der russischen Bevölkerung das Bauernkriminalrecht zu studieren (die Prinzipien des primitiven Rechts herauszufinden) und bei dem Fischer-und Jägerstamm der langsam verschwindenden Syrienen die Reste ihrer heidnischen Religion zu sammeln.«[57] Kandinskys Reise dauerte vom 9. Juni bis zum 15. Juli 1889, in seinem *Wologda-Tagebuch* sind die Stationen der Fahrt genau notiert, zusammen mit einigen Zeichnungen nach Trachten oder architektonischen Details.[58] Der russische Ethnologe Boris Chichlo hat in einer ebenso nüchternen wie erhellenden Analyse dargestellt, dass dieses Unternehmen für eine wirkliche ethnografische Feldforschung nicht nur viel zu kurz war, sondern in der jüngeren Forschung geradezu hagiografisch überhöht wurde. »Besonders in Russland wurde die Reise schnell zum Gegenstand intellektueller Spekulationen, die Kandinskys ›Erfahrungen in der Ethnographie‹ unangemessen überhöhten und daraus zuweilen absolut phantastische Schlüsse zogen.«[59] Doch bereits Publikationen wie *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* neigten dazu, praktisch monokausal alle Motive in Kandinskys Werk auf seine Inspirationen durch die Ethnografie zurückzuführen.[60] Entgegen der Ansichten vieler, Kandinsky habe sich gründlich in die Glaubensvorstellungen, Volksfeste und Sprache der Bevölkerung vertieft, zeichnet Chichlo die Eile der Stationen nach, auf denen Kandinsky fast ausschließlich offizielle russische Beamte wie Gouverneure, Amtsbezirksleiter, Bibliothekare traf und bei seinen seltenen Besuchen in den Hütten der Bäuerinnen und Bauern auch in solcher Begleitung war – ein Moskauer Jurastudent, der Material für seine Publikationen zusammensuchte. Auffällig sei auch, »dass Russen bei Kandinsky personifiziert sind« (mit Name, Amtsfunktion oder Ähnlichem), »während die Syrjänen (Komi) in seinem ›Wologoder Bild‹ immer gemeinsam als ›Farbfleck‹ in Erscheinung treten«.[61] Diese Wahrnehmung entspricht exakt der bekannten Beschreibung in Kandinskys *Rückblicken:* »Ich kam in Dörfer, wo plötzlich die ganze Bevölkerung von oben bis unten grau gekleidet war und gelblichgrüne Gesichter und Haare hatte, oder plötzlich eine Buntheit der Trachten zeigte, die wie bunte lebende Bilder auf zwei Beinen herumliefen.« Chichlo kommt zu dem Schluss: »In seinem Blick auf ein fremdes Volk sind Anflüge eines kulturellen Dünkels bemerkbar«, wenn Kandinsky stets die Sprache der Verallgemeinerung wählt wie »Aber sie sind für freundliche Behandlung sehr empfänglich«, »Die Syrjänen sind ein sehr freundliches Volk« oder »In Shoj-jag gibt es richtige Wilde«.[62]

Andererseits haben die Bilderfahrungen dieser Reise Kandinskys Werk zweifellos stark geprägt. Kaum eine monografische Publikation kommt ohne das Zitat aus seinen *Rückblicken* aus, in denen er nach den »Farbflecken auf zwei Beinen« auch seinen Eindruck von den im Inneren bunt bemalten Bauernhäusern beschreibt: »Die großen, mit Schnitzereien bedeckten Holzhäuser werde ich nie vergessen. In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich, *im Bilde* mich zu bewegen, im Bilde zu leben. Ich weiß noch, wie ich zum ersten Mal in die Stube trat und vor dem unerwarteten Bilde an der Stelle stehen blieb. Der Tisch, die Bänke, der im russischen Bauernhause wichtige große Ofen, die Schränke und jeder Gegenstand waren mit bunten,

großzügigen Ornamenten bemalt. Auf den Wänden Volksbilder: ein Held in symbolischer Darstellung, eine Schlacht, ein gemaltes Volkslied. Die ›rote‹ Ecke (›rot‹ ist altrussisch gleich ›schön‹) dicht und ganz mit gemalten und gedruckten Heiligenbildern bedeckt […] Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war.«[63] Hier ist nicht der Ort, die viel diskutierten Auswirkungen auf Kandinskys Kunstbegriff und seine Entwicklung zur Abstraktion zu erörtern, vielmehr soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass wohl nicht nur sein Sammelinteresse für Volkskunst hier einen Ausgangspunkt hat, sondern auch die spätere Hängung der mit Hinterglasbildern dicht bedeckten Wände in seinen Wohnungen in München und Murnau auf diese Eindrücke zurückgehen mag.

Wie vielfach dargestellt, ist Kandinskys Frühwerk von 1901 bis 1907 von altrussischen Motiven und Figuren beherrscht, und auch seine Verbindungen zum russischen Jugendstil und Symbolismus, etwa zu ähnlichen Darstellungen einer imaginierten Märchenwelt des russischen Mittelalters von Ivan Bilibin und Nicholas Roehrich, waren Gegenstand intensiver Untersuchungen.[64] Auf den großen Temperagemälden wie *Wolgalied* breitet sich eine bunt getupfte Fülle menschlicher Figuren aus, die einer versunkenen Vergangenheit anzugehören scheinen und bei denen man auch die »gelblichgrünen« Haare und lachenden Gesichter der von Kandinsky besuchten Menschen wiederzuentdecken glaubt (Abb. 12).[65] In den Münchner und Murnauer Jahren war Kandinskys Sammelinteresse für Volkskunst, das er mit Gabriele Münter teilte, ausgeprägt. Auch auf russischen Märkten erstand er Madonnen- und Hirtenfiguren.[66] Auf sein Betreiben wurden neben einer größeren Zahl der von ihm und Münter geschätzten Hinterglasbilder auch Abbildungen russischer Volksbilderbögen, der sogenannten »lubki« (Kat. S. 376, 377), in den Almanach aufgenommen. In einer Anmerkung zum Reproduktionsverzeichnis des Almanachs erklärt er dazu: »Diese Art Blätter wurde hauptsächlich im Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts in Moskau gemacht (die Tradition geht natürlich sehr weit zurück). Sie wurden durch wandernde Buchhändler bis in die versteckten Dörfer zum Verkauf gebracht. Man sieht sie heute noch in den Bauernhäusern, wenn sie auch stark durch Lithographien, Oeldruck etc. verdrängt werden.«[67] Zudem wurde die Berufung der russischen Avantgarde auf Volkskunst für die eigene künstlerische Produktion, darunter auch auf weit zurückliegende »barbarische« Traditionen wie die der Skythen, zum Phänomen der Zeit.[68] David Burljuk, der im Gegensatz zu seinem jüngeren, bereits 1917 im Ersten Weltkrieg gefallenen Bruder Wladimir ein ungleich größeres Werk hinterließ und sich selbst seit 1908 als eine führende Figur zwischen Primitivismus und Kubofuturismus positionierte, beleuchtet in seinem Aufsatz »Die ›Wilden‹ Rußlands« für den Almanach die neueste Malerei seines Landes und zählt dabei als Anführer der Avantgarde auch die Münchner Kolleg*innen auf: »Ihre Vertreter Larionoff, P. Kuznezoff, Sarjan, Denissow, Kantschalowsky, Maschkoff, Frau Gontscharowa, von Wisen, W. und D. Burljuk, Knabe, Jakulow, und die im Auslande lebenden Scherebzowa(Paris), Kandinsky, Werefkina, Jawlensky (München) haben gleich den französischen Meistern (z. B. Cézanne, van Gogh, Picasso, Derain, Le Fauconnier, teilweise Matisse und Rousseau) neue Prinzipien des Schönen, eine neue Schönheitsdefinition in ihren Werken offenbart.«[69] Der traditionelle Begriff »Schönheit« wird allerdings umgehend relativiert: Es gehe dabei um eine wiederhergestellte Tradition, »deren Ursprung wir in der ›barbarischen‹ Kunst sehen: der Aegypter, Assyrier, Skythen usw.«.[70] Bereits in ihrem Vorwort zum Katalog der 2. NKVM-Ausstellung 1910 hatten die Brüder Burljuk ähnlich Stellung bezogen, als sie die Faszination des französischen Kubismus für die russische Avantgarde zu erklären versuchten: »Das Hyperbolische der Linie und der Farbe, das Archaische, die Vereinfachung – Synthese – ist ja vollkommen in der schöpferischen Seele unseres Volkes vorhanden. Man erinnere sich nur an unsere Kirchenfresken, an unsere Volksblätter (Lubki), Heiligenbilder (Ikòni), und schließlich an die wundervolle Märchenwelt der skythischen Plastiken, an schreckliche Götzen, welche in der Rohheit ihrer nir-

gend sonstwo gesehenen Form überzeugend sind und echte, monumentale Größe offenbaren. An dieser monumentalen Größe können sich nur die ältesten Schöpfungen halbwilder Völker einigermaßen messen.«[71] Im vorgegebenen Rahmen kann auch die große Sammlung von Michail Larionow und Natalja Gontscharowa, die Kandinsky 1910 in Moskau persönlich kennengelernt hatte und die er später in die Aktivitäten des Blauen Reiter einbezog, nur kurz gestreift werden. »Larionow erwarb im Lauf der Zeit eine stattliche Sammlung von über 600 Objekten – ein nahezu vollständiges Panorama der Volkskunst, von Lubki und Ikonen über Textildrucke, Tabletts und hölzerne Lebkuchenformen bis hin zu Geschäfts- und Reklameschildern sowie mechanischem Spielzeug«, resümierte kürzlich die russische Kunsthistorikerin Evgenia Iliukhina.[72] 1913 eröffnete Larionow die Ausstellung *Ikonen und Lubki* mit Arbeiten aus seiner eigenen Sammlung in einer Moskauer Galerie, parallel zu einer weiteren Ausstellung mit »naiven« Künstlern wie Niko Pirosmani und »Schildermalern«.[73] Gerade die einfältigen Formen und oft grellen Farben der Geschäftsschilder haben offenbar auch Marianne von Werefkin beeindruckt, die sie in ihren Briefen aus Litauen beschreibt, ebenso ist der farbige Zierrat der Bauernhäuser in einigen ihrer Werke präsent.[74] Auf die Schildermalerei, die besonders Gontscharowa in ihren kompromisslosen Gemälden mit bäuerlicher Thematik eindrucksvoll rezipiert, kam auch Kandinsky zurück, als er während der Planungen zu einem zweiten – nicht realisierten – Band des Almanachs *Der Blaue Reiter* im Juni 1913 über neue Ideen zum Bildmaterial an Marc schreibt: »Und Bildmaterial? Ich habe bis jetzt nur eine Idee, die ich Sie bitte vorläufig vollkommen im Geheimen zu halten – mit Ausnahme Ihrer Frau natürlich. Das sind alte Geschäftsschilder und Reklamebilder, zu welchen ich die Budenmalerei rechne (z. B. Oktoberwiese). Ich möchte versuchen, hier an die Grenze des Kitsches zu gehen (oder wie viele meinen werden, *über* diese Grenze).«[75] Die Erinnerungen an die Volkskunst im Russischen Kaiserreich ziehen sich durch Kandinskys gesamtes Schaffen. Keine Studie zu seinem Alterswerk der Pariser Periode kommt ohne den begründeten Hinweis auf die »russische«, beinahe »fernöstliche« Farbgebung aus. Wie stark sich Kandinsky auch in seiner zweiten Lebenshälfte am Bauhaus und in Paris mit seiner russischen Herkunft identifizierte, soll hier lediglich mit einem Hinweis auf eine von ihm bevorzugte, eher unbekannt gebliebene Interpretin seiner Kunst angedeutet werden. Die Farbgestaltung seines Meisterhauses in Dessau, das der junge Felix Klee als »ostasiatisches Museum« bezeichnet haben soll, erregte viel Aufsehen.[76] So ließ Kandinsky die Wände des kleinen Wohnzimmers rosa und elfenbeinfarbig streichen, die Türen schwarz, die Decke grau und die Nische mit Blattgold belegen.[77] Besonders das ikonenhafte Gold trug zu der in Walter Gropius' nüchterner Architektur exzentrisch auftretenden Farbwirkung bei. Kurz nach dem Einzug besuchte die russischstämmige Kunsthistorikerin Fannina W. Halle aus Wien im Auftrag von Paul Westheim, dem Herausgeber der Zeitschrift *Das Kunstblatt,* im Juli 1926 das Doppelhaus Kandinsky/Klee. 1920 hatte sie eine Publikation über *Alt-russische Kunst* veröffentlicht, ein Jahr später die Studie *Kandinsky, Archipenko, Chagall*.[78] Ihr Bericht gefiel Kandinsky so gut, dass er sie noch öfter als Autorin über sein Werk vorschlug.[79] Als 1926 der Katalog zu Kandinskys *Jubiläums-Ausstellung zum 60. Geburtstage* in der Galerie Arnold in Dresden erschien, trug neben Paul Klee, Will Grohmann und Katherine Dreier auch Fannina W. Halle einen Text mit Bemerkungen zu den russischen Ursprüngen seiner Kunst bei.[80] Und als 1930 eine zweite kleine Ausstellung Kandinskys in Paris gezeigt wurde, erschien im Katalog, auf besonderen Wunsch des Künstlers, ein Text von Fannina W. Halle. Im Vorfeld hatte er Christian Zervos auf ihre Publikation zur altrussischen Kunst in den Klosterstädten Wladimir und Susdal für seine Zeitschrift *Cahiers d'art* aufmerksam gemacht und ihm das deutsche Manuskript zugeschickt. Auch dieser Text macht deutlich, in welchem Maße Kandinsky offenbar selbst seine Kunst in das Umfeld seiner russischen Ursprünge gestellt wissen wollte, auch wenn es sich um eine Ausstellung handelte, in der ausschließlich jüngere Werke aus den Bauhausjahren gezeigt wurden.[81]

Abb. 13
Sirene, undatiert
Russische Volkskunst (»art populaire russe«)
Bemaltes Holz
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne, Fonds Kandinsky, Legs de Nina Kandinsky 1981

Abb. 14
Drachenkampf, Holzplastik
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 15
Gabriele Münter, *Drachenkampf,* 1913
Öl auf Leinwand
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne

Zeitlebens führte Kandinsky einige Stücke russischer Volkskunst mit sich, die er trotz seiner vielen Umzüge und dreifachen Emigration retten konnte. Darunter befindet sich auch die große Holzplastik einer liegenden Sirene[82] (Abb. 13). Ob die Holzplastik *Drachenkampf,* die im Almanach mit der Unterschrift »Russische Volkskunst« abgebildet wurde und von der sich ein Foto im Nachlass erhalten hat, sich einst ebenfalls in seinem Besitz befand, ist nicht geklärt. Münter verwendete sie jedenfalls als Vorlage für gleich zwei ihrer Gemälde, für eine kleine (Kat. S. 398) und eine große Version vom *Drachenkampf* des Heiligen Georg, der hier in der volkstümlichen russischen Tradition als Bekämpfer des siebenköpfigen Drachens erscheint (Abb. 14, 15). Schließlich sei noch der Umstand angesprochen, dass Kandinsky möglicherweise auch für seine Idee des Almanachs, also für das zentrale Projekt des Blauen Reiter, aus russischen Quellen Anregungen geschöpft haben mag. Jessica Horsley hat in einer wenig beachteten Anmerkung darauf hingewiesen, dass David Burljuk, mit dem Kandinsky seit ihrem persönlichen Zusammentreffen in der Galerie Wladimir Isdebsky in Odessa im Winter 1910 über dessen Beiträge zur 2. NKVM-Ausstellung hinaus in engerem Austausch stand, bereits 1908 in Kiew die Ausstellung *Kettenglied (Sweno)* organisiert und im Katalogtext gegen die konventionelle Malerei protestiert hatte.[83] Wenn Kandinsky in seinem Brief an Marc vom 19. Juni 1911 schreibt: »In dem Buch muß sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müßten diesem Spiegel das volle Leben geben. […] Das Buch kann ›Die Kette‹ heißen oder auch anders«, dann mag er dabei auch Anregungen aus der russischen Avantgarde aufgenommen haben.[84]

Franz Marcs Berührungen mit den Kulturen Ägyptens, Mesopotamiens, Südostasiens

Franz Marc wuchs ähnlich wie Kandinsky mit einem bildungsbürgerlichen, in seinem Fall spezifisch deutschen Hintergrund auf, dessen Gemengelage bereits sein erster Biograf Alois Schardt 1936 andeutungsweise zu beschreiben versuchte.[85] Nach dem Abitur schwankte er, ob er Philologe, Theologe oder Maler werden sollte, und hatte dabei offenbar auch das Beispiel seines älteren Bruders Paul vor Augen, der in München Byzantinistik und Indologie studierte. 1906 begleitete Marc seinen Bruder auf eine Studienreise zu den griechischen Klöstern auf Athos. Paul Marc promovierte bei dem bekannten Münchner Byzantinisten Karl Krumbacher, dem Begründer der *Byzantinischen Zeitschrift,* als deren Redakteur er bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs arbeitete.[86] In Franz Marcs Korrespondenz mit seinem Bruder und seiner Mutter Sophie lässt sich besonders während seiner ersten zehn »erfolglosen« Künstlerjahre von 1900 bis 1910 ein gewisser Rechtfertigungszwang ablesen, keinen ähnlichen Werdegang hinsichtlich Bildung und wissenschaftlichem Anspruch eingeschlagen zu haben. Für Marcs Beschäftigung mit den Kulturkreisen Ägyptens, Mesopotamiens und Südostasiens ist zudem nochmals auf den Einfluss von Annette von Eckardt hinzuweisen. Bereits aufgrund ihrer Herkunft wird seine Freundin ihm unter anderem die arabische Welt nahegebracht haben: Sie hatte als Jugendliche in Tunis gelebt, wo ihr Vater als Generalkonsul stationiert war, und blieb dem Land bis zu ihrem Tod verbunden. Ihre Schwester Isabella von Eckardt-Talayrach schrieb über diese Jugendheimat ein Buch, *Von Karthago nach Kairouan,* das bereits 1894 veröffentlicht wurde.[87] Durch seine Verbindung zu Annette vertiefte sich zweifellos auch Marcs Interesse etwa an der Literatur der indischen Veden, chinesischen Liebesgedichten oder arabischer Dichtung. Auch die Schriften ihres Ehemanns Richard Simon über Indien dürften ihm nicht unbekannt geblieben sein. Dieser wurde über vedische Schulen in Halle promoviert und war seit 1902 Privatdozent in München. Im universitären Umkreis übrigens war er zunächst ein Konkurrent von Lucian Scherman, dem späteren Direktor des

Münchner Völkerkundemuseums, der sich zehn Jahre zuvor in Sanskrit und altindischer Literaturgeschichte habilitiert hatte.[88] Für das bereits erwähnte gemeinsam konzipierte Gedichtbuch *Stella Peregrina,* das von Eckardt nach Marcs Tod posthum herausgab, versuchte dieser, mit der *Höllenfahrt der Ishtar* das Schicksal der babylonischen Göttin nach dem gemeinsam ausgewählten Versfragment bildlich zu vergegenwärtigen (Abb. 16). Wie intensiv sich das Paar mit der poetischen Literatur der arabischen Kulturen, Indiens und Chinas befasst hat, zeigt auch ein 1908 datiertes kleines Album mit sorgfältigen Gedichtabschriften von der Hand von Eckardts und einigen Illustrationen des Künstlers, eingeteilt in »Aegypten 4000 v. Chr.«, »Die Babylonisch-Assyrische Literatur«, »Die Juden«, »Die Inder«, »Die Chinesen (1200–140 v. Chr.)«.[89] Die Illustration auf der ersten Doppelseite, *Ägyptische Fischer im Boot,* schuf Marc dabei nach der Vorlage eines Reliefs aus der 5. Dynastie aus Sakkara, das ihm durch ein Foto aus dem in seinem Besitz befindlichen Buch *Ägypten zur Zeit der Pyramidenbauer* von Eduard Meyer aus dem Jahr 1908 bekannt war.[90]

Für den Aufgriff solcher Vorbilder aus den jahrtausendealten Kulturen außerhalb Europas gibt es in Marcs Werk zahlreiche Beispiele, insbesondere in seinen Skizzenbüchern.[91] Hier sollen lediglich wenige markante Fälle herausgegriffen werden, zunächst der Rückgriff auf ein ägyptisches Kalksteinrelief von circa 2 .600 v. Chr. für sein Gemälde *Eselfries* von 1911, auf den bereits Elisabeth Weiß 1933 und Klaus Lankheit hingewiesen haben (Abb. 17, 18).[92] Nach seiner »Japonismus-Phase« beschäftigte sich Marc eine Zeit lang intensiv mit ägyptischen Vorbildern, unter anderem schrieb er an seine Partnerin Maria Franck-Marc am 20. Februar 1911 nach Berlin: »Wie gesetzmäßig ist eine ägyptische Kuh! Der Verfall jeder Kunst begann mit dem Aufgeben der strengen Gesetze, mit der ›Naturalisierung‹ der Kunst. Ich schreibe, wie wenn ich die ehernen Gesetze, von denen ich träume, schon kannte!«, und empfiehlt ihr: »Wenn Du jetzt öfter ausgehen kannst, geh' womöglich regelmäßig zu den Ägyptern im Alten Museum.«[93] Die Vorlage des ägyptischen Reliefs hatte Marc allerdings nicht im Museum gesehen, sondern bei seinem Verleger Reinhard Piper. Dieser erwies sich nicht nur mit seiner großen Sammlung an Reproduktionen von der Antike bis zur Moderne, sondern auch durch seine Verlagspublikationen, etwa mit ersten Editionen buddhistischer Texte in deutscher Übersetzung, als Distributions- und Umschlagplatz von Vorbildern und Ideen, die sich besonders im Werk von Marc nachverfolgen lassen.

Das oben erwähnte chinesische Motiv *Zwei Pferde,* das Piper in seinem Buch *Das Tier in der Kunst* von 1910 abbildete, blieb entsprechend nicht die einzige Inspirationsquelle für die Tiermalerei von Marc. Piper wiederum hatte nicht nur dieses Bild offensichtlich aus einem Kompendium übernommen, das damals Furore machte und heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist: Karl Woermanns Publikation *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker,* die ab 1900 zunächst in drei Bänden erschien und bis 1920 auf sechs Bände erweitert wurde. Die Vorlagen, die Piper für seine Kompilation benutzte, betrafen auch assyrische Reliefs und finden sich im ersten Band, *Die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker.*[94] Die erste Auflage der Bände enthielt 1.361 Abbildungen – Fotografien, Holzstiche und 42 Farbtafeln –, die zweite Auflage von 1904 bot bereits 2.028 Abbildungen. »Diese ungeheure Bilderflut an Reproduktionen von Bauten und Kunstwerken aus aller Welt vermochte dem deutschen Bildungsbürgertum in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts eine niemals vorher zugängliche Vorstellung von den Weltkulturen zu vermitteln«,[95] so Thomas W. Gaehtgens in seiner Studie zu Woermanns Buchprojekt. Für das kollektive Bildergedächtnis des deutschen Publikums legten diese Reproduktionen Ikonen der Weltkunst fest, vom sitzenden ägyptischen Schreiber bis hin zur Nike von Samothrake, und waren Marc durch seine Umgebung von Eckardt, Simon und Piper und nicht zuletzt durch seinen Bruder Paul mit Sicherheit bekannt.[96] Auch als Anregung für die Bildauswahl des Almanachs *Der Blaue Reiter* mag Woermanns Publikation eine

Abb. 16
Franz Marc, *Die Höllenfahrt der Ishtar,* um 1905/06
Schwarze Kreide, Illustration für Verse nach einem alten babylonischen Fragment, in: Franz Marc, *Stella Peregrina,* München 1917

Abb. 17
Franz Marc, *Eselfries,* 1911
Öl auf Leinwand
Franz Marc Museum, Kochel a. See, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Abb. 18
Ägyptisches Relief, 2.700–2.600 v. Chr., Kalkstein, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden

Abb. 19
Franz Marc, *Der Stier,* 1911
Öl auf Leinwand
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

marginale Rolle gespielt haben; unter anderem findet sich hier eine sehr ähnliche »Indianerdecke mit Augenornamentik« wie der im Almanach abgebildete Lendenschurz – in Woermanns Fall stammte die Vorlage allerdings nicht aus dem Münchner, sondern aus dem Berliner Völkerkundemuseum.[97] Nicht zuletzt mag der Schlusssatz im unveröffentlichten Vorwort für den Almanach von Kandinsky und Marc als ferne Referenz und scheinbarer Einspruch zu Woermanns Buchtitel *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* zu lesen sein: »Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit.« Auch die methodischen Schwächen, die ein möglicher Grund für die später ausbleibende Rezeption des monumentalen Kompendiums zur Weltkunstgeschichte sind, scheinen sich, wie Gaehtgens in seiner Studie konstatiert, wie ein fernes Echo im Almanach und in seinem Umgang mit Bildern zu spiegeln: »Kunst erscheint als ein so allgemeiner Begriff, dass er in allen Zeiten und Regionen anwendbar ist. Die Frage, ob die Vorstellung von ›Kunst‹ nicht auch historisch und geographisch abgegrenzt und in der jeweiligen Epoche und Kultur neu definiert werden muss, stellte sich ihm nicht. Die behandelten Gegenstände entstammen daher den unterschiedlichsten funktionalen und ästhetischen Zusammenhängen.«[98]

Schließlich soll auf einen weiteren entscheidenden Einfluss für die Münchner »Avantgarde« verwiesen werden: auf die ebenfalls monumentale *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst,* die von Mai bis Oktober 1910 im Städtischen Ausstellungspark auf der Theresienhöhe in achtzig Räumen mit über 3.350 Werken stattfand. Die Ausstellung, der sich unter anderem eine Handelsabteilung mit Kunstgewerbe und eine Musterausstellung mit Musikinstrumenten anschloss, war die bislang größte ihrer Art und lockte zahlreiche Künstler*innen an, unter anderem kamen Henri Matisse und Albert Marquet extra aus Paris und besuchten sie zusammen mit Hans Purrmann. Diese Großausstellung ist einer ebenso detaillierten wie erhellenden Analyse unterzogen worden, auch die mit ihr verbundene Aufwertung islamischer Kunst, die sich bereits im Titel mit dem Begriff »Meisterwerke« ankündigte.[99] Nicht nur der »eurozentrische Universalismus«, der bei aller Gelehrsamkeit und wissenschaftlichen Würdigung den Blick der Organisatoren prägte, wurde dabei thematisiert, sondern auch die Herauslösung der Gegenstände aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang durch die Aufwertung als »Kunst«. Auch hier scheint ein zeitgeschichtlicher Zusammenhang mit den Ansätzen des Almanachs *Der Blaue Reiter* auf. Eva-Maria Troelenberg merkt in ihrer Analyse der Ausstellung an: »War dies also die einheitliche Haltung der Münchner Ausstellung – einen ahistorischen Raum aufzuspannen, der die Geschichte gleichsam neutralisierte, die Objekte in die Gegenwart holte, indem sie vom historischen Zeugnis zum puren Exponat umgedeutet wurden? Tatsächlich scheint diese Idee sehr gut mit dem Zeitgeist des Kaiserreiches konform zu gehen: Herbert Schnädelbach stellte in einer sehr universal gedachten ideengeschichtlichen Skizze des Kaiserreiches ›die Abkehr von der Geschichte, die Krise des Historismus, die Emanzipation der Gegenwart‹ als wesentliches Resultat der Epoche heraus.«[100]

Kandinsky hatte mit Gabriele Münter die Ausstellung besucht[101] und schrieb daraufhin eine Rezension für die St. Petersburger Zeitschrift *Apollon,* die noch umfangreicher und enthusiastischer ausfiel als seine Besprechung der Japan-Ausstellung im Jahr zuvor.[102] »Eine große Anzahl verschiedenartigster und fast ausschließlich erstklassiger Werke: Teppiche, Majoliken, Waffen, Kacheln, Stoffe – und schließlich – das Aufregendste und uns gegenwärtig am nächsten Stehende – persische Miniaturen.«[103] Die Malerei der persischen Miniaturen stand dabei mit detaillierten Beschreibungen im Zentrum seines Interesses. Den Spuren ihrer Einflüsse auf sein Werk wurde nachgegangen.[104] Auch August Macke kam von Tegernsee nach München, um die Ausstellung zu sehen,[105] und natürlich wurde sie auch von Marc aufgesucht, der bereits 1903 die bisher größte Vorläuferschau *Exposition des Arts Musulmans* in Paris gesehen und in seinem Tagebuch mit dem Kommentar »superbe! Ereignis!« versehen hatte.[106] Vermutlich ließ er sich hier auch zu seiner Bronzearbeit *Mörser und Stößel* (Kat. S. 310) anregen, die mit der

ornamentalen Ziselierung des Stößels und der Ritzzeichnung einer Ziege auf der Schauseite des Mörsers in seinem Werk einzigartig ist.[107] Ein weiterer Beleg für seinen Besuch ist die folgenreiche positive Stellungnahme, die Marc für die 2. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München im Herbst 1910 schrieb, noch bevor er in persönlichen Kontakt mit den dort organisierten Künstler*innen kam: »Es ist schade, dass man Kandinskys große Komposition und manches andere nicht neben die muhammedanischen Teppiche im Ausstellungspark hängen kann. Ein Vergleich wäre unvermeidlich und wie lehrreich für uns Alle! Worin besteht unsere staunende Bewunderung vor dieser orientalischen Kunst? Zeigt sie uns nicht spottend die einseitige Begrenztheit unserer europäischen Begriffe von Malerei? Ihre tausendfach tiefere Farben- und Kompositionskunst macht unsere konventionellen Theorien zu Schande.«[108]

Im Münchner Umfeld gab es, wie hier nur grob skizziert werden kann, weitere Berührungspunkte mit der Kunst asiatischer Kulturen. So spezialisierte sich der Kunsthistoriker Otto Fischer, der 1911 Mitglied der Neuen Künstlervereinigung München geworden war und mit seinem Buch *Das Neue Bild* von 1912 über die verbliebenen Künstler*innen nach dem Austritt der Partei um den Blauen Reiter wegen seiner Polemik gegen die abstrakte Malerei Kandinskys einen Eklat produzierte, schon früh auf die Kunst Japans und Chinas. Bereits 1912 habilitierte er sich in Göttingen mit einer Schrift über chinesische Malerei, und sein 1928 im Propyläen-Verlag erschienenes Buch *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans* wurde zum Standardwerk.[109]

Marc jedenfalls näherte sich nach seinen japanischen, ägyptischen und islamischen »Phasen« dem assyrischen und dem persisch-indischen Kulturkreis an.[110] In diesen Kontext gehört auch sein Gemälde *Der Stier,* das als einziges seiner Werke im Almanach *Der Blaue Reiter* abgebildet wurde (Abb. 19). Vermutlich trafen die Redakteure ihre Wahl nicht zuletzt wegen der Assoziationen, die sich in diesem groß ins Bild gesetzten Tiersymbol besonders verdichtet zeigen. Dazu soll ein Kommentar in einer heute bereits historisch zu nennenden, tendenziell idealisierenden Diktion von Klaus Lankheit angeführt werden: »Kandinsky, der im Bild stets die Ikone zu finden wußte, wird den sakralen Hintersinn dieses Werkes empfunden haben. Der Stier gilt bei einigen Völkern als heiliges Tier; im Mithraskult wird die Entstehung der Pflanzen und Tiere auf die Opferung des geheiligten Urstieres zurückgeführt. Zu ihm gehört das Weiß als Farbe der Reinheit. Um dieses Weiß in seiner gleichsam kultischen Qualität zu steigern, ist es in lebhaftes Blau und Grün gebettet, die ihrerseits durch ein Rot auf der Haut des Körpers aktiviert sind. So wird nicht das naturalistische Abbild eines beliebigen Tieres auf bäuerlicher Weide gegeben, sondern der Gattungsbegriff oder die ideale Vorstellung: Heiliger Stier.«[111]

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Marc, was seine Motive betrifft, erheblich anfälliger beziehungsweise empfangsbereiter für die Kunst nichteuropäischer, über Jahrtausende verfeinerte Kulturen etwa Ägyptens, Assyriens und Japans war als Kandinsky, für den, wohl seinem russischen Kulturkreis und frühen Interessen entsprechend, die Volkskunst eine zentrale Quelle bei der Suche nach Ursprünglichkeit blieb. Ähnliches galt für Münter.

Wahrnehmung der kolonialen Sammlungen

1930 schrieb Kandinsky für die Zeitschrift *Das Kunstblatt* einen kurzen Rückblick auf den Blauen Reiter und dabei über den Almanach: »Die verderbliche Absonderung der einen Kunst von der anderen, weiter der ›Kunst‹ von der Volks-, Kinderkunst, von der ›Ethnographie‹, die fest gebauten Mauern zwischen den in meinen Augen so verwandten, öfters identischen Erscheinungen, mit einem Wort die synthetischen Beziehungen ließen mir keine Ruhe.« Hier äußerte er sich auch be-

geistert über den »erschütternden Eindruck«, den die afrikanische Kunst im Völkerkundemuseum Berlin bei einem Besuch 1907 auf ihn gemacht hatte.[112]

Nach einem Aufenthalt in Berlin Anfang 1911 schrieb Marc wiederum am 14. Januar 1911 aus Sindelsdorf an Macke über einen entscheidenden neuen Impuls: »Ich war sehr ausgiebig im Völkerkundemuseum, um die Kunstmittel ›primitiver Völker‹ (wie sich [Bernhard] Koehler und die meisten Kritiker von heute ausdrücken, wenn sie unsere Bestrebungen charakterisieren wollen) zu studieren. Ich blieb schließlich staunend und erschüttert an den Schnitzereien der Kameruner hängen, die vielleicht nur noch von den erhabenen Werken der Inkas überboten werden. Ich finde es so selbstverständlich, dass wir in diesem kalten Frührot künstlerischer Intelligenz die Wiedergeburt unseres Kunstfühlens suchen und nicht in Kulturen, die schon eine tausendjährige Bahn durchlaufen haben, wie die Japaner oder die italienische Renaissance.«[113]

Es ist kein Zufall, dass die beiden Herausgeber des Almanachs *Der Blaue Reiter* den ersten entscheidenden Eindruck von afrikanischer Kunst im Berliner Völkerkundemuseum erhielten. Im Zeitalter des Hochimperialismus hatten sich auch die deutschen Museen ab 1884 in rascher Folge mit ethnografischen Objekten und Kunstwerken aus der kolonisierten Welt gefüllt.[114] Ein Zentrum war dabei das 1873 gegründete Königliche Völkerkundemuseum in Berlin, das nach sechsjähriger Bauzeit 1886 ein pompöses Gebäude an der Königgrätzer Straße 120 erhalten hatte. Hier kann nicht annähernd auf die Komplexität der Sammlungen eingegangen werden, die gegenwärtig zu einem Teil in das Humboldt Forum in Berlin-Mitte überführt werden, während um die Provenienzen und Legitimität des Besitzes einzelner Objekte oder ganzer Sammlungen kontroverse Debatten geführt werden. Wenige Angaben zur inneren Organisation und öffentlichen Wahrnehmung um die Jahrhundertwende müssen genügen.[115] Zum älteren Kern der Bestände gehörten die ethnologischen Objekte, die durch die Humboldt-Expeditionen in die preußischen Sammlungen gekommen waren. In den 1880er Jahren erwarb das Museum zahlreiche Objekte von seinem ersten Direktor Adolf Bastian besonders aus Alaska und British Columbia, die dieser auf seinen Forschungsreisen in Besitz genommen hatte.[116] Das Berliner Völkerkundemuseum hatte bis 1911 eine zentrale Stellung unter den ethnografischen Sammlungen im Deutschen Reich.[117]

Die enge Verbindung zur deutschen kolonialen Ausbeutung wird jedenfalls im offiziellen Museumsführer des Berliner Völkerkundemuseums von 1906 ohne jede Beschönigung positiv gewendet: »Zu ganz besonderem Danke ist das Königliche Museum auch der Kolonial-Abteilung des Auswärtigen Amtes und den Herren Gouverneuren sowie vielen Beamten und Offizieren in den Schutzgebieten verpflichtet, durch deren unermüdliches Zusammenwirken es möglich geworden ist, die Sammlungen aus Afrika und Ozeanien auf eine Höhe zu bringen und auf ihr zu erhalten, die in keinem anderen Museum übertroffen oder auch nur erreicht wird.«[118] Um diese Zeit, wie auch die 15. Auflage des Museumsführers 1911 erkennen lässt, haben Besucher wie Kandinsky und Marc in der ethnologischen Abteilung den »Kulturbesitz derjenigen Völker, welche in den Rahmen der um die alte Mittelmeerkultur bewegten Weltgeschichte nicht inbegriffen sind«, gesehen. »In erster Stelle gehören hierzu die Erzeugnisse der sogenannten Naturvölker, dann die selbstständig entwickelten Kulturen Indiens und seiner Nebenländer, die ostasiatischen und die altamerikanischen Kulturen« sowie vor- und frühgeschichtliche Sammlungen aus europäischen Gebieten.[119] Ein eigener Flügel war ausschließlich den Ausgrabungen von Heinrich Schliemann auf dem Hügel von Hisarlik, dem von ihm vermuteten ehemaligen Troja, vorbehalten – darunter der »Schatz des Priamos«, der bekannte Publikumsmagnet des Museums und ein Prestigeobjekt des wilhelminischen Reichs.[120] Die Afrika- und Orientabteilungen des Museums standen damals unter der Leitung Felix von Luschans, der sich unter anderem mit dem Erwerb von kunstvollen, heute im Zentrum der Debatten zur Raubkunst stehenden Bronzearbeiten aus dem Königreich Benin hervortat, die nach einer »Strafexpedition« und Plünderung durch englische Truppen 1897

in großer Zahl nicht nur ins British Museum nach London, sondern auch in weitere europäische und amerikanische Sammlungen, unter anderem in Hamburg und München, gelangten. Von Luschan war einer der Ersten, der die große künstlerische Qualität der heute weltberühmten Bronze- und Elfenbeinskulpturen aus Benin beschrieb und sie in einer dreibändigen Veröffentlichung dokumentierte. Die Erwerbungen dazu tätigte er zwar fast alle auf Auktionen in London, war sich jedoch natürlich ihrer Herkunft aus einer der blutigsten Plünderungen der Kolonialgeschichte bewusst.[121] Und so ist es kein Zufall, dass unseren Protagonisten unter der Kategorie »Ursprünglichkeit« insbesondere die Kunst aus Westafrika und deren plastische Darstellungen von Menschen und Masken ins Auge fielen – in erster Linie Werke aus Kamerun aufgrund der Vielfalt der dortigen Produktion sowie der besonderen Stellung des Landes in der deutschen kolonialen Wahrnehmung. Die jahrhundertelang durch arabische und indische Einflüsse geprägte ostafrikanische Kunst wurde hingegen weniger rezipiert.

Das zweite ethnologische Museum, das die beiden Künstler, und neben ihnen vermutlich auch August Macke und Gabriele Münter, aus eigener Anschauung kannten, war die Königlich Ethnographische Sammlung in München, die, 1862 auf Initiative von Maximilian II. gegründet, von 1868 bis 1925 unter wechselnden Namen im Galeriegebäude der nördlichen Hofgartenarkaden untergebracht war (Abb. 20). Von 1912 bis 1917 hieß es »Königlich Ethnographisches Museum«, danach jahrzehntelang »Museum für Völkerkunde«.[122] Sein Grundstock bestand aus Beständen an Exotika der Wittelsbacher, Anfang des 19. Jahrhunderts kamen durch die Erwerbungen von König Max I. Joseph »drei umfangreiche und bedeutende Sammlungen (Spix und Martius 1821: Brasilien; Krusenstern 1821 und Cook 1825: Ozeanien, Ostsibirien, Alaska und Westküste Nordamerikas)« hinzu.[123] Dessen Nachfolger Ludwig I. ergänzte die Kollektion insbesondere durch den Ankauf der indischen Sammlung des französischen Naturforschers Christophe-Augustin Lamare-Picquot. Gründungsdirektor des Museums von 1862 bis 1887 war Moritz Wagner. »Sein Nachfolger war der in unserer afrikanischen Kolonialpolitik oft genannte Prof. Dr. Max Buchner (gest. 1921), dessen Stelle ich im Jahr 1907 übernahm. Buchners auf einer Weltreise erworbene und in Besitz genommene Sammlungen haben dem Museum große Bestände zugeführt, denen sich die Ausbeute meiner Reisen in Vorderindien und Birma 1910/11 angereiht hat«, schrieb Lucian Scherman, der Direktor des Museums in der Zeit des Blauen Reiter bis zu seiner Entlassung im Jahr 1933 war.[124] Scherman war von der universitären Wissenschaft zur Museumsarbeit gewechselt, wurde im Hauptfach Orientalische Sprachen promoviert und hatte sich 1892 in Sanskrit und altindischer Literaturgeschichte habilitiert.[125] Zwar blieb der indische und asiatische Kulturkreis sein Hauptgebiet, doch er bemühte sich in seiner Amtszeit nicht nur um eine genauere Definition seines Fachs zwischen Völkerkunde und Ethnologie, sondern versuchte, auch durch die »Vereinigung von Ethnographie, Kunsthandwerk und hoher Kunst«[126] die Sammlung trotz ihrer dichten Aufstellung in überfüllten Vitrinen in den Hofgartenarkaden ganzheitlich zu ordnen und zu präsentieren. Mit diesen »Ästhetisierungsbemühungen«, die es zur gleichen Zeit auch in anderen großen völkerkundlichen Museen in Deutschland gab, verband sich zugleich ein Bestreben um Anerkennung der künstlerischen Qualität von Objekten, die nicht aus dem Kanon bisher anerkannter Hochkulturen stammten – ein Konzept, das Scherman mit zunehmendem Nachdruck weiterverfolgte.[127] Von der Korrespondenz des Münchner Museumsdirektors mit Kandinsky und Marc wird noch die Rede sein, denn für den Almanach *Der Blaue Reiter* wählten die Künstler bemerkenswerterweise keine Stücke aus dem Berliner Völkerkundemuseum aus, das sie in ihren Äußerungen so eindrucksvoll beschrieben haben, sondern acht Werke aus der Münchner Sammlung. Über die Gründe auch ihrer engeren Auswahl kann lediglich spekuliert werden. Jean-Loup Rousselot vermutet in seinem Essay zur Geschichte des Münchner Völkerkundemuseums: »In der von ihnen besuchten Sammlungspräsentation waren mehrere Tausend

Abb. 20
Blick in den Indien-Saal, 1912
Königlich Ethnographisches Museum München, Galeriegebäude in den Hofgartenarkaden, Foto: Museum Fünf Kontinente, München, Sammlung Fotografie

Abb. 21, 22
Fotos aus Ostafrika, in: *Deutschland als Kolonialmacht. Dreißig Jahre deutsche Kolonialgeschichte,* Berlin 1914, Taf. 18, 19

Objekte zu sehen, wobei, berücksichtigt man die Ausstellungsfläche, die Kulturen von Indien, Südasien und Fernosten, China und Japan im Vordergrund standen. Diese sogenannten Hochkulturen übergingen die Künstler, dafür wählten sie ›abseits der Hochkulturen‹ – eigentlich ziemlich genau so, wie es der Ethnologe Scherman 1922 für seine Ausstellung machte.«[128]

Auch die Auswahl der Künstler*innen des Blauen Reiter von ethnologischen und volkskundlichen Objekten für Abbildungen im Almanach aus dem Historischen Museum in Bern, auf das sie durch den Schweizer Künstlerfreund Louis Moilliet aufmerksam gemacht worden waren, wird noch thematisiert werden. Hier sollen lediglich noch Seitenblicke auf das British Museum in London geworfen werden, das Franz und Maria Franck-Marc 1911 besuchten, sowie auf das Völkerkundemuseum in Dresden, auf dessen Südseeschnitzereien Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Max Pechstein nachhaltig Bezug nahmen. Das Londoner Museum, das bei seiner Gründung 1759 nur über die drei Abteilungen Manuskripte, Gedruckte Bücher und Naturgeschichte verfügte, war ein Jahrhundert später parallel zur kolonialen Ausdehnung des British Empire sprunghaft gewachsen und gehörte zusammen mit dem Louvre in Paris zu den größten Museen der Welt. Um die Jahrhundertwende nahm die ethnografische Abteilung fast einen ganzen Gebäudeflügel ein,[129] und im von Charles Hercules Read herausgegebenen, umfangreichen Museumsführer von 1910 finden sich unter den zahlreichen Zeichnungen und Fotos auch Werke ähnlich jenen, denen wir in der Auswahl der Abbildungen im Almanach begegnen werden, etwa eine Schattenspielfigur aus Java oder eine Ahnenfigur von der Osterinsel in Vorder- und Seitenansicht.[130]

Während man von Marc und Macke weiß, dass sie bei ihren mehrfachen Aufenthalten in Paris gründliche und begeisterte Besucher auch der Abteilungen des Louvre zu nichteuropäischen Hochkulturen waren, ist ein Besuch von ihnen im 1879 gegründeten Musée d'Ethnographie du Trocadéro nicht bekannt. Hier hatte Pablo Picasso bekanntlich sein »Erweckungserlebnis« angesichts der dort ausgestellten afrikanischen Plastiken.[131] Auch diese damals wenig besuchte und vernachlässigte Sammlung vervielfältigte sich im Zeitalter des Hochimperialismus innerhalb weniger Jahrzehnte, anlässlich der Weltausstellung 1937 wurde sie in »Musée de l'Homme« umbenannt und im Palais de Chaillot untergebracht. Heute zählt sie, im Musée du quai Branly mit den Beständen des ehemaligen Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie vereint, zu den weltweit größten Sammlungen.[132]

Auch die Brücke-Künstler in Dresden nahmen künstlerische Erzeugnisse im Völkerkundemuseum ihrer Stadt wahr. »Berühmt waren (und sind) die Dresdener Sammlungen für besonders alte ethnographische Objekte aus Südamerika, Afrika und Asien sowie für den Schwerpunkt des Gründungsdirektors A.B. Meyer, die ›Inselvölker des Indischen und Stillen Ozeans‹.« Bei Gründung der »ethnographischen und anthropologischen Abteilungen« im Jahr 1875 wurden die Sammlungen im östlichen Durchgangspavillon des Zwingers untergebracht.[133] Wegen der Überfüllung mit Objekten wurde das Museum 1905 geschlossen, um Bogengalerien des Zwingers erweitert und 1909 sukzessive wieder eröffnet. Kirchner gehörte offenkundig zu den ersten Besucher*innen und erwies sich als mit den Beständen vertraut: »Hier ist das Völkerkundemuseum wieder auf, nur ein kleiner Teil aber doch eine Erholung und Genuß die famosen Bronzen aus Benin, einige Sachen der Pueblos aus Mexiko sind noch ausgestellt und einige Negerplastiken«, schrieb er am 31. März 1910 an Erich Heckel und Max Pechstein.[134] Von zentraler Bedeutung wurde für ihn und seine Künstlerfreunde jedoch ein einziges Objekt; auf einer Postkarte vom 20. Juni an Heckel heißt es wenige Monate später: »Der Balken ist doch immer wieder schön.« Gemeint ist ein Balken mit geschnitzten und bemalten Reliefs aus einem Versammlungshaus der Palau-Inseln in der Südsee, die 1899 zur bereits bestehenden Kolonie des deutschen Reiches auf Neuguinea und den Karolinen hinzugekommen waren. Nicht nur aus Sicht von Ethnolog*innen

zeigt sich, dass Kirchner offenbar gerade in die figürlichen Skulpturenmalereien der Palau-Balken seine Sehnsucht nach einem freien – und freizügigen – Leben projizierte, das heißt, eigene Vorstellungen im Fremden suchte, die Bedeutung des Werks ihm darüber hinaus jedoch unzugänglich blieb.[135]

Denselben Balken und weitere in Dresden aufbewahrte Pfosten des Palau-Hauses erwähnte Pechstein in seiner Autobiografie und beschrieb, wie ihn »im Museum für Völkerkunde Schnitzereien an Dachbalken und Querbalken von den Palau-Inseln im Stillen Ozean mit Sehnen erfüllt hatten, als ahnte ich schon diese ferne tropische Welt.«[136] Tatsächlich traten Max und Lotte Pechstein im Frühjahr 1914 eine für zwei Jahre geplante Reise in die Südsee an, ihr Aufenthalt auf der Palau-Insel Koror wurde allerdings durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach einem halben Jahr beendet, und nach monatelanger Rückreise trafen sie 1915 wieder in Europa ein.[137] Emil Nolde, der im Winter 1911/12 im Berliner Völkerkundemuseum intensiv gezeichnet hatte und aus diesem Fundus an Objekten, Masken und Fetischen jahrelang für seine Stillleben und religiösen Malereien schöpfte, war bereits 1913 zu einer Südseereise aufgebrochen, als Begleiter der Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition, die im Auftrag des Reichskolonialamts durchgeführt wurde, um, wie Nolde es formuliert, »die Ursachen des Geburtenrückganges der Eingeborenen festzustellen. Es war dieses für das Gedeihen der Kolonie eine bedenkliche Erscheinung, denn die Eingeborenen waren die Arbeitskräfte der Pflanzer und Kolonisten.«[138] Als Emil und Ada Nolde im Dezember 1913 in der deutschen Kolonialhauptstadt Rabaul auf Papua-Neuguinea eintrafen, lag seit einem Zwischenhalt in Friedrich-Wilhelmshafen (heute Madang) eine Begegnung mit auf dem Schiff eingesperrten Papuas hinter ihnen, die Nolde, geschützt durch eine Lattentür, zu zeichnen begann. »Von diesem Moment an erlebte er alle Begegnungen, zu denen es in den folgenden fünf Monaten zwischen ihm und den Menschen kam, die er für ›Wilde‹ hielt, in einem Zustand der Angst.«[139] Auch diese Künstlerreise in die deutsche Südsee endete ein halbes Jahr früher als geplant: Im Mai 1914 trat Nolde, dem die Ausbeutung in den Kolonien nicht verborgen blieb, die Heimreise an. Seine künstlerische Nachbearbeitung wurde jedoch, ähnlich wie die Werke Pechsteins, prägend für das kulturelle Publikum in Deutschland vom Ersten Weltkrieg bis in die frühen 1920er Jahre hinein.

Auch die fotografische Verbreitung von Motiven aus den Kolonien, und hier in erster Linie von Menschen, Landschaften und wilden Tieren, in populären Medien spielte eine wichtige Rolle. Kolonial interessierte Kreise wurden ohnehin mit einer wahren Bilderflut in einschlägigen Publikationen und Zeitschriften versorgt. Noch Anfang 1914 erschien ein Prachtband mit dem preußischen Adler in Silberprägung, *Deutschland als Kolonialmacht. Dreißig Jahre deutsche Kolonialgeschichte,* gewidmet »dem Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen«, der auf Fotostrecken in 580 Abbildungen die Menschen, ihre Trachten, Hausbauten und Gebrauchsgegenstände, zu einem geringen Teil auch ihre bildkünstlerischen Werke als ein lebloses Panoptikum abbildete, und der bereits wie ein Nachruf auf dreißig Jahre Herrschaftsgeschichte wirkt[140] (Abb. 21, 22).

Moderne und nichteuropäische Kunst. Das Folkwang Museum Hagen und seine Beziehung zum Blauen Reiter

Das Folkwang Museum in Hagen war das erste Museum im Deutschen Kaiserreich, das in seinen Schauräumen Kunst der europäischen Avantgarde und Werke aus China, Japan, Korea, Afrika und Ozeanien kombinierte. Der Museumsgründer Karl Ernst Osthaus schrieb über diesen pluralistischen Ansatz rückblickend in seiner Dissertation *Grundzüge der Stilentwicklung* von 1918: »Es war nicht schwer

zu erkennen, daß sie alle (Maler, Architekten, Bildhauer, Kunstgewerbler) unter widersprechenden Einflüssen schufen. Der eine schwärmte für Ravenna, den anderen lockte Japan, den Dritten der Orient oder Mexiko. Schließlich trat die Negerkunst als expressionistischer Lehrmeister auf. War dies unecht? Gewiß nicht. Aber es konnte ebenso wenig von Dauer sein. Es waren Wurzeln, die der moderne Schaffenstrieb in den breiten Boden des modernen Wissens senkte, um Nährstoffe heranzuholen, die alles enthielten, was zum Aufbau eines neuen Kunstorganismus nötig war.« Und er summierte: »Wir sind hinausgeschritten über Stadt-, Land- und europäische Kultur, die kommende wird eine Weltkultur sein.«[141]

Osthaus stammte aus einer Bankiers- und Industriellenfamilie und hatte bereits 1897–98 auf einer Reise durch Algerien und Tunesien erste Stücke für seine Sammlung erworben. Im Jahr 1900 beauftragte er den belgischen Architekten Henry van de Velde mit der Innenausstattung des bereits im Bau befindlichen Museums.[142] Entsprechend der kunstgewerblichen und didaktischen Ausrichtung des 1902 eröffneten Folkwang Museums dominierten die fernöstlichen Sammlungen Keramik und Lackarbeiten, wobei insbesondere das Interesse an Japan durch van de Velde befördert worden war.[143] Dazu gehörte auch eine umfangreiche Sammlung von No- und Kyogen-Masken. 1908/09 traf Osthaus den Architekturstudenten Walter Gropius in Spanien und erwarb mit dessen Beratung fast 500 maurische Keramikfliesen, von denen ein Teil zwei Jahre später an die »Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst« nach München ausgeliehen wurde.[144] 1910 wurden 109 javanische Schattenspielfiguren in Amsterdam gekauft.

Für Osthaus' wenig später einsetzende Sammlung afrikanischer Objekte hatte kurioserweise August Macke den Anstoß gegeben. In der Hagener Chronik heißt es dazu: »Im Mai 1913 erhält Osthaus einen Brief aus dem damals bedeutendsten Umschlagplatz für Ethnographica aus allen Teilen der Welt, dem Museum und völkerkundlichen Institut J.F.G. Umlauff, Hamburg: ›Im Auftrage des Herrn Aug. Macke, Bonn a./Rh., erlaube ich mir Ihnen drei chinesische Bilder zu offerieren.‹ Es wirkt wie eine anachronistische Gefälligkeit, daß August Macke […] damals chinesische Bilder vermitteln will. Er hat damit aber eine wichtige Geschäftsverbindung geknüpft, denn noch im selben Jahr sucht Osthaus persönlich in Hamburg verschiedene, nicht mehr zu identifizierende Objekte aus. Es ist nebenbei von einer tibetischen und einer Bronze-Sammlung die Rede. Ein Jahr später erhält Osthaus von Umlauff das Angebot, Stücke aus der Frobenius-Sammlung zu erwerben. Sie stammen von einem Unternehmen, das die Deutsche Inner-Afrikanische Forschungs-Expedition (DIAFE) 1910, organisiert und geleitet von einem der führenden deutschen Afrikanisten seiner Zeit, Leo Frobenius, – ins Yoruba-Land (Nigeria) geführt hatte.«[145] Entsprechend den Sammlungsinteressen von Osthaus überwogen auch bei diesem Ankauf ungewöhnlicherweise kunstvolle Gebrauchsgegenstände die viel bekannteren Skulpturen aus dem Umkreis der Ifa-Kultur.[146] Die aus der Frobenius-Expedition resultierende Sammlung wurde im Juli 1914 als eine der ersten der afrikanischen Kunst gewidmeten Ausstellungen im Folkwang Museum gezeigt. Wenig später kamen weitere afrikanische Werke aus anderen Quellen hinzu, unter anderem eine Baule-Figur und eine Bayaka-Maske, die Carl Einstein in seinem Fotobuch über afrikanische Plastik von 1915 publizierte.[147]

Die Beziehungen der Künstler*innen des Blauen Reiter zu Osthaus und seiner Sammlung waren vielfältig. Im Dezember 1910 hatte das Folkwang Museum die Tournee der 2. NKVM-Ausstellung beherbergt, wie auch der von Richard Reiche geführte Kunstverein in Barmen, eines der fortschrittlichsten Institute in Deutschland, die Tournee der 1. NKVM-Ausstellung gezeigt hatte. Kollektivausstellungen von Kandinsky, Marc, Jawlensky und Bechtejeff folgten. Macke gehörte zu den eifrigsten Besuchern des Museums, für ihn ein »Mekka«, wie sein Vetter Helmuth Macke berichtet,[148] und schrieb etwa am zweiten Weihnachtsfeiertag 1910 an Marc: »Ich war in Hagen, sah zwei Matisse, die mich entzückten. Eine grosse Sammlung japanischer Masken. Göttlich! Freie Vereinigung. Hing in schlechtem Licht.«[149]

Marc wiederum könnte von Osthaus' Sammlung japanischer Schwertstichblätter (Abb. 23, 24) zu seinen bronzenen Schlüssellochbeschlägen »in Form eines Schwertstichblatts« angeregt worden sein, von denen er zwei Exemplare Macke schenkte (Kat. S. 310).[150] Macke kannte die Vorlieben des Freundes für antikes und nichteuropäisches Kunstgewerbe und pries ihm seinen Wohnort Bonn mit dem Hinweis an: »Dann haben wir ein Provinzialmuseum mit prächtigen Römerplastiken, Mosaiken, Gold- und Steinschmucksachen, vor denen Du auf den Knien lägest und wie ein römischer Kaiser betetest.«[151]

Auf der Rückkehr von London im Juni 1911 machten Franz und Maria Franck-Marc bei August und Elisabeth Macke in Bonn Station und besuchten mit dem rheinischen Freund neben dem Kunstverein Barmen, der gerade eine Ausstellung von Marc zeigte, auch das Folkwang Museum in Hagen.[152] Einen Monat später fragte Marc offensichtlich dort um Fotovorlagen für den Almanach an und ließ Kandinsky mit dem Habitus des Kenners wissen: »Die siamesischen Blätter hat das Hagener Museum natürlich wieder an den holländischen Händler zurückgesandt. Ich hab nun an diesen geschrieben, um Ansichtssendungen.«[153] Auch Gabriele Münter hat 1911 auf ihrer Reise durch das Rheinland, wo sich damals die für moderne Kunst am meisten aufgeschlossenen Museen und Sammler konzentrierten, auf ihrer Rundtour das Folkwang Museum Hagen besucht, um »Reklame« für die NKVM zu machen.[154]

Zum zehnjährigen Jubiläum des Museums 1912 wurde eine Mappe editiert, zu der Künstler wie Kandinsky und Marc großzügig Originalgrafiken beisteuerten, und noch 1913 finden sich in Marcs Skizzenbuch zwei aquarellierte Nachzeichnungen nach antikem Goldschmuck aus der Folkwang-Sammlung in Hagen, die Entwürfe zu *Ornamentstudien* und *Vogelfries* (Abb. 25, 26). Besonders wichtig aber war für Marc der Ankauf seines großen Gemäldes *Die roten Pferde (Weidende Pferde IV)* durch Osthaus 1911, eine der frühesten musealen Erwerbungen eines seiner Werke. Nicht zuletzt durch seine öffentliche Sichtbarkeit und erste Farbreproduktionen sollte es zu den bis heute bekanntesten Werken von Marc werden.[155] In der späteren Präsentation im Museum Folkwang Essen – nach Osthaus' Tod im Jahr 1921 verkauften seine Erben den gesamten Bestand und die Namensrechte an die Stadt Essen und den Essener Museumsverein, die 1922 das dortige Museum gründeten – wird Marcs Bild zusammen mit Gemälden von Erich Heckel und Paula Modersohn-Becker in Kombination mit asiatischen Skulpturen ausgestellt, wie eine Aufnahme von Albert Renger-Patzsch um 1930 zeigt (Abb. 27).

Auch die für die damalige Zeit innovative Präsentation der Schausammlung im Folkwang Museum Hagen könnte dem Kreis um den Blauen Reiter Anregungen für das Aufheben der Schranken zwischen den Künsten geliefert haben. Im August 1913 beschrieb Gertrud Osthaus, die Ehefrau von Karl Ernst Osthaus, in einem Beitrag für die *Kölnische Zeitung* ausführlich die damalige Aufstellung der Werke. Spanisch-maurische Fliesen und Keramik und andere islamische Kunst waren im Kellergeschoss untergebracht, die europäische Kunst bis zum Rokoko im ersten Stock, während moderne Grafiken und Figuren aus Bali den Weg zur buddhistischen und zur modernen europäischen Abteilung vorbereiteten. »Im Vestibül aber sind China und Japan aufgestellt, in den folgenden Räumen der Ostseite Korea, Siam, Indien, schließlich noch Ägypten und Werke altafrikanischer Kunst, während der Mittelsaal und die Räume der Westseite vorwiegend die Erzeugnisse unserer modernen Kulturen beherbergen. […] In den anstoßenden Räumen dagegen hat der Wille zu einer Vereinigung des Psychisch-Verwandten Zeiten und Länder und Historie übersprungen. Zwischen heiligen Steinen aus Korea und Bronzen aus Laos hängen Bilder von Gauguin, steht eine Skulptur von Minne. Und seltsam, das Leben dieser Werke vereinigt sich hemmungslos; gleitend geht der Blick des Beschauers von einem zum anderen; an dem einen für das andere vielleicht nur tiefer erregt … Daß den Gruppen der neuesten Malerei und Skulptur, der Expressionisten, die vor allem durch Matisse und Nolde vertreten sind, die dämonischen Werke afrikanischer Kultur zugesellt sind, erscheint nunmehr fast

Abb. 23
Japan, Tsuba (Schwertstichblatt), um 1750–1800
Als Motiv Chrysanthemen und ein geometrisches Muster
Eisen, durchbrochen
Museum Folkwang, Essen

Abb. 24
Japan, Tsuba (Schwertstichblatt), um 1800–1850
Als Motiv Kirschblüten
Eisen, durchbrochen, Tauschierung aus Kupfer, teilvergoldet
Museum Folkwang, Essen

Abb. 25
Franz Marc, Entwurf (Vogelfries), 1913
Tuschpinsel und Aquarell
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
Leihgabe aus Privatbesitz

Abb. 26
Franz Marc, Entwurf (Ornamentstudien), 1913
Tuschpinsel und Aquarell
Franz Marc Museum, Kochel a. See

Abb. 27
Installationsansicht, Museum Folkwang, sog. Körner-Bau, Erdgeschoss, Expressionistensaal mit Gemälden von Emil Nolde, Paula Modersohn-Becker und Erich Heckel sowie asiatischen Objekten; im Hintergrund Franz Marcs *Weidende Pferde,* 1930–33
Bromsilbergelatine
Museum Folkwang, Essen
Foto: Albert Renger-Patzsch, 1930–33

Abb. 28
Installationsansicht, Museum Folkwang, sog. Körner-Bau, Souterrain, ozeanische Objekte und Gemälde Emil Noldes; im Vordergrund aztekische Wassergottheit, April 1934
Bromsilbergelatine
Museum Folkwang, Essen
Foto: Albert Renger-Patzsch, April 1934

selbstverständlich. Nahmen doch diese Künstler alle infolge irgendwelcher seltsamer psychischer Verwandtschaft Anregung und selbst bisweilen Ausdrucksmittel aus jenen fernen düsteren Gebieten.«[156]

Handelte es sich bei den genannten Werken um mehr oder weniger seriöse Händlerware, so kamen die nach 1914 in die Sammlung gelangten Stücke aus Afrika und »Neu-Mecklenburg«, das heißt Deutsch-Neuguinea und den benachbarten Inseln, eindeutig aus kolonialen Raubzusammenhängen, was selbst Nolde, der diese Anregungen jahrelang für seine Kunst ausbeuten sollte, in einer Eingabe monierte. Eine Kopie seiner Kritik am »Raubhandel« mit »künstlerisch-ethnographischen Erzeugnissen« schickte er auch an Osthaus.[157] Zwei Jahre später zeigte das Folkwang Museum eine erste Ausstellung mit 120 von Noldes Neuguinea-Aquarellen. Osthaus war begeistert und schrieb einen Aufsatz über die Südseereise, erwarb drei Aquarelle und setzte sich auch andernorts für die Bilder ein, unter anderem für einen Ankauf der Neuguinea-Aquarelle durch die Nationalgalerie Berlin. Das Reichskolonialamt kaufte daraufhin noch im selben Jahr fünfzig Blätter für einen Preis, der Noldes gesamte Reisekosten deckte.[158]

In der Aufstellung im Folkwang Museum Essen um 1930 sind Noldes Werke mit den Malagan- und Uli-Figuren aus Osthaus' Sammlung kombiniert, die überwiegend erst Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden waren (Abb. 28).

Almanach *Der Blaue Reiter* – die Bildwerke aus kolonialen Zusammenhängen

Der Almanach *Der Blaue Reiter,* den Kandinsky, Marc und Münter 1911 zu planen begannen und für den sie viele weitere Künstler*innen kontaktierten, enthält eine große Zahl an Abbildungen von Kunstwerken verschiedener Gattungen, Regionen und Zeiten, die in ungewöhnlichen Gegenüberstellungen und meist auch scheinbar ohne direkte Verbindung zu den Texten über das Buch verstreut sind. Für den europäischen Kunstbegriff bis dahin als hierarchisch getrennt geltende Bereiche wie die Malerei alter und neuer Meister, Volkskunst, Werke der damals entdeckten sogenannten »primitiven« Kulturen aus Afrika, Nord- und Südamerika und Polynesien, mittelalterliche Skulpturen und »Kinderkunst« wurden hier erstmals nebeneinandergestellt und ihre Gleichwertigkeit zumindest postuliert.[159] Hier soll der Fokus auf den Umgang des Blauen Reiter mit Werken aus kolonialen Zusammenhängen gelegt werden.

Unter der Vielzahl von Fotos, Postkarten und Illustrationsblättern, die die Künstler*innen für ihr Projekt anfragten, befanden sich auch Fotografien aus drei ethnologischen Sammlungen in Berlin, München und Bern, die sich teils im Nachlass von Kandinsky und Münter erhalten haben, teils nach Gebrauch zurückgeschickt wurden. Auch August Macke war an ihrer Beschaffung beteiligt, wie Kandinsky in seinen Erinnerungen erwähnt: »Franz Marc brachte in dem damals sehr jungen August Macke eine hilfreiche Kraft. Wir stellten ihm die Aufgabe, hauptsächlich das ethnographische Material zu besorgen, was wir auch selbst mitmachten. Er löste seine Aufgabe glänzend und bekam eine weitere, über Masken einen Aufsatz zu schreiben, was er ebenso schön erledigte.«[160] Macke hat offensichtlich die Fotos aus dem Bernischen Historischen Museum angefragt, auf dessen Sammlung er wohl durch seinen Schweizer Künstlerfreund Louis Moilliet aufmerksam wurde.[161] Marc und Kandinsky korrespondierten mit dem Direktor der Münchner Sammlung Lucian Scherman, Münter und vermutlich auch Kandinsky mit dem Berliner Völkerkundemuseum.[162]

In die Auswahl für den Almanach kamen schließlich eine *Männliche Hampatong-Ahnenfigur der Dayak* aus Borneo, eine *Bapunu-Gesichtsmaske* aus Gabun, die bemalten Holzfiguren *Männliche Figur, Weibliche Figur* und *Mutter mit Kind* aus Bali (Kat. S. 307), alle aus dem Bernischen Historischen Museum, sowie aus

der Ethnographischen Sammlung in München ein *Kulthauspfosten* aus Kamerun, die *Kopfmaske eines Tapirs* aus dem brasilianischen Nordwest-Amazonien, eine *Männliche Ahnenfigur (moai kavakava)* von der Osterinsel (Kat. S. 386), die *Maske des Pouémoin* aus Neukaledonien in Melanesien (Kat. S. 397), die Keramikfigur des *Xipe Totec* der Azteken aus Huexotla, Mexiko (Kat. S. 396), das als Lendenschurz zu tragende *Gewand eines amerikanischen Edelmannes* der Chilkat aus Südalaska an der amerikanischen Nordwestküste, ein *Stelzentritt (vaeake* oder *tapuvae toko)* von den polynesischen Marquesas-Inseln (Kat. S. 350), eine Reliefplatte aus dem Königreich Benin (heute Nigeria) und eine *Maske des Maha-Kola,* auch Maske des Krankheitsdämons genannt, der Singhalesen auf Ceylon (heute Sri Lanka) (Kat. S. 385).[163] Der größere Teil dieser völlig unterschiedlichen Werke ist über den Almanach verteilt, nur Mackes Aufsatz »Die Masken« stellte mit sechs Abbildungen ausschließlich ethnografischer Werke eine Ausnahme dar (Abb. 29).

Wie für das Berliner Völkerkundemuseum ist auch im Fall des Museums in Bern Mackes amtlicher Korrespondenzpartner nicht bekannt, viel spricht jedoch dafür, dass es der damalige Vizedirektor und Konservator der ethnografischen Sammlung Rudolf Zeller war, der vermutlich zugleich auch selbst die Auswahl der Fotos vornahm.[164] Denn auch der amtliche Führer von 1912 würdigt aus der umfangreichen ethnologischen Sammlung gerade die im Almanach abgebildeten Stücke mit ausgiebigen Erwähnungen: »Das Museum besitzt aus Borneo eine Reihe derartiger Ahnenfiguren«, darunter zwei lebensgroße aus Eisenholz, und: »Durch die polychrome Behandlung machen sich die zum Teil der altindischen Götterwelt entlehnten Gestalten aus Bali und Lombok auffällig bemerkbar.«[165] (Kat. S. 307). Die zarte afrikanische Bapunu-Gesichtsmaske (Kat. S. 351) erhält eine besonders sorgfältige Beschreibung, deren Kenntnis ausgereicht hätte, dass die Redakteure sie in ihrem Reproduktionsverzeichnis nicht mit dem Titel »Chinesische Maske?« hätten versehen müssen. Dem Museumsführer zufolge stammte sie aus der britischen Kolonie Sierra Leone, in diesem Fall aus Oberguinea, wobei solche Kultstücke bei den Geheimbünden der Frauen, besonders der Bundu und Yassi, Verwendung fanden.[166]

Zur Themenfindung für seinen Textbeitrag schreibt Macke am 25. September 1911 an Münter: »Es hat sich Wichtiges gesammelt, aber das Loslassen wird mir schwer werden. ›Die Rechtfertigung der Bauernkunst‹ oder ›Temperament in Töpferornamenten‹, ›Das Künstlerische bei den afrikanischen Geheimbündlern‹, ›Masken und Puppenspiele bei Griechen – Japanern – Siamesen‹, ›Mysterienspiele bei Heiden und Altchristen‹, Das lebendige und das tote Ornament‹, ›Die nackte Tatsache in der Kunst‹ etc. Von all diesem brodelt ein Durcheinander in meinem Kopfe. Wenn ich etwas Gescheites herausfische, schreibe ich es gerne auf. Im übrigen komme ich bald nach München, Sindelsdorf und Murnau.«[167] Dass Macke mit eher spielerischer Willkür an sein Thema heranging und offenbar ohne viel Hintergrundwissen aktuelle zeitgenössische Diskussionen – von der Aufwertung des Ornaments bis hin zu den gerade im Freundeskreis neu entdeckten Schattenspielfiguren – aufgriff, wird er selbst am wenigsten bestritten haben. Wie schwer ihm das Verfassen seines schließlich halb poetischen, halb theoretischen Beitrags fiel, belegen die zahlreichen Textversionen, die sich in seinem Nachlass erhalten haben.[168] Die später oft zitierten assoziativ-lyrischen Anfangszeilen »Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weihgefäß, ein Heidenidol und ein Immortellenkranz, eine gotische Kirche und eine chinesische Dschunke« wurden erst ganz am Schluss für die letzte Fassung des Textes gefunden, der durchgehend gegensätzliche Eindrücke nicht nur optischer, sondern auch akustischer oder rein stimmungshafter Art kombiniert.[169] Ähnlich wie Kandinsky nennt Macke Kinder und »Wilde« als Beispiele für Schöpfer*innen starker Formen und geht erst gegen Ende seines Textes auf den Bezug zu dessen Bildmaterial ein: »Die geringschätzige Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verwiesen, ist zum mindesten erstaunlich.«[170]

Abb. 29
Doppelseite aus: August Macke, »Die Masken«, in: Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912

Abb. 30
Zwei Kraftfiguren, Demokratische Republik Kongo, 2. Hälfte 19. Jahrhundert
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 31
Sherbo-Figur aus Mobforay, Sierra Leone, Ende 19. Jahrhundert
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Bereits während der Redaktionstreffen für den Almanach in Murnau und Sindelsdorf im Oktober 1911 begann Marc, drei provisorische Hefte des Buches zusammenzustellen, um damit um finanzielle und ideelle Unterstützung zu werben, etwa bei dem Mäzen Bernhard Koehler, dem Galeristen Alfred Flechtheim und Hugo von Tschudi, dem Direktor der Staatlichen Gemäldesammlungen in München. Auf den Schweizer Museumsmann von Tschudi, der aufgrund seiner fortschrittlichen Ankaufspolitik als Leiter der Berliner Nationalgalerie entlassen worden und seit 1909 an den Pinakotheken in München tätig war, hatte der Münchner Künstlerkreis seit seiner Ankunft besondere Hoffnungen gesetzt. Er war es auch, der nach einem persönlichen Vorstellungsgespräch von Kandinsky im Sommer 1909 die erste Ausstellungsmöglichkeit für die Neue Künstlervereinigung München in der Galerie Thannhauser vermittelt hatte.[171] Wegen seiner krankheitsbedingten Abwesenheit war sein Mitarbeiter Heinz Braune Adressat für die Almanach-Sendung. Am 9. November 1911 schrieb Marc an Macke: »Ich schicke heute das 2. (seit damals) stark vermehrte provisorische Heft an Dr. Braune zur Ansicht. Jetzt hat es schon ein sehr stattliches Aussehen. Dein Artikel ist mit den ethnographischen Wundern ausgestattet.«[172] Einen Tag später ließ Marc auch Kandinsky wissen: »Den Artikel von August mit den ethnographischen Sachen ausgestattet.« Dessen Antwort erfolgte postwendend: »Sehr fein haben Sie die Bilder verteilt«, wobei er sich auf die gesamte vorläufige Bebilderung bezog.[173] Möglicherweise, doch wegen seiner fortgeschrittenen Krankheit eher unwahrscheinlich, gab es mit von Tschudi auch einen Austausch über die Pläne, »ethnographische Sachen« in den Almanach miteinzubeziehen. Dessen Vater Johann Jakob von Tschudi hatte sich längere Zeit als Naturwissenschaftler und Forschungsreisender in Peru, Brasilien, Chile und Bolivien aufgehalten, publizierte zur Sprache und Kultur indigener Völker Südamerikas und war ab 1860 vorübergehend Schweizer Gesandter in Brasilien. Sein Sohn dürfte früh mit weiteren Aspekten der kolonialen Expansion bekannt geworden sein, die auch von der Schweiz aus – besonders durch die Basler Mission mit ihrer Verbindung von christlicher Mission und Handelsinteressen – bis in die jüngste Gegenwart betrieben wurde. Nach seiner Beurlaubung als Direktor der Nationalgalerie Berlin 1908 war Hugo von Tschudi fast ein Jahr lang durch Japan, China und Ägypten gereist.[174] Er starb jedoch bereits Ende November 1911, und der Almanach wurde »Dem Andenken an Hugo von Tschudi« gewidmet, auch Marc ging in seinem Textbeitrag »Geistige Güter« ausführlich auf sein Wirken ein.[175]

In Bezug auf die endgültige Bildauswahl der ethnografischen Objekte für den Almanach ist bemerkenswert, dass man verhältnismäßig wenige Stücke aus Afrika aufnahm und überhaupt keines aus dem Berliner Museum, von dessen afrikanischer Sammlung sich Kandinsky und Marc in ihren schriftlichen Äußerungen so fasziniert gezeigt hatten. Anhand der ausgeschiedenen Fotos, die sich im Konvolut der Abbildungsvorlagen für den Almanach erhalten haben, lässt sich nur vermuten, was das Redaktionsteam bewogen hatte, einige Beispiele afrikanischer und auch kolumbianischer Kunst nicht abzubilden, etwa die *Zwei Kraftfiguren* aus dem Kongo oder eine *Sherbo-Figur* aus Sierra Leone – sei es, weil diese zu wenig formale Analogien zu ihrer europäischen Bildauswahl aufwiesen, sei es, weil sie zu explizit sexuell waren oder als selbstständige Bildschöpfung auftraten[176] (Abb. 30, 31).

Insgesamt kann man davon ausgehen, dass die Kenntnis der Redakteure über die im Almanach reproduzierten Werke, die alle aus kolonialen Zusammenhängen in die jeweiligen Sammlungen geraten waren, äußerst gering war und sie sich mit einer geradezu »wilhelminisch« zu nennenden Unbekümmertheit über deren Herkunft, Geschichte und Bedeutung hinwegsetzten. Auch deren Funktionen dürften ihnen unbekannt geblieben sein, wie man beispielsweise an der Bezeichnung des nordamerikanischen Lendenschurzes im Abbildungsverzeichnis als »Häuptlingskragen« erkennen kann (Kat. S. 256, Abb. 1). Die Rolle der kleinen aztekischen Götterfigur im Ritual der Häutung von Menschenopfern dürfte ihnen

ebenfalls entgangen sein (Kat. S. 396).[177] Auch über das tatsächliche Alter der teilweise erst um 1900 entstandenen, von ihnen jedoch als Zeugnisse geschichtsloser Ursprünglichkeit angesehenen Werke waren sie sich offenbar nicht im Klaren.[178]

Bezeichnend ist auch, dass sich in den Bildunterschriften nur pauschale Länderangaben wie »Alaska«, »Brasilien« oder »Mexiko« finden, obgleich genauere Herkunftsangaben durchaus verfügbar gewesen wären – ein Umstand, den auch der Direktor des Münchner Völkerkundemuseums Lucian Scherman beanstandete.[179] Nachdem er ein Belegexemplar des Almanachs zugesandt bekommen hatte, schrieb Scherman am 11. November 1912 an Kandinsky: »Sehr geehrter Herr! In Ihrem Namen ist mir gestern unter Hinweis auf die Unterstützung des Museums 1 Exemplar des ›Blauen Reiters‹ übergeben worden. Indem ich den schon mündlich geäußerten Dank für diese Zuwendung an die Instituts-Biblio[thek] wiederhole, kann ich nicht umhin, m[einem] Befremden Ausdruck zu geben, daß bei der Wiedergabe der Objekte aus dem Ethnogr[aphischen] Mus[eum] keinerlei Herkunftsangabe beliebt wurde. Es widerspricht das dem literarischen Usus u(nd) wundert mich im vorliegenden Falle umso mehr, als im Texte des Buches der Würdigung außereuropäischer Kunstbetätigung – wie sie eben in ethnographischen Museen studiert werden kann – das Wort geredet wird. Hochachtungsvoll L.Scherman.«[180]

Entscheidend für die optische Wirkung vieler Werke im Buch war zudem das Verfahren der Beschneidung oder Freistellung von Abbildungen, das die außereuropäischen Objekte besonders traf, etwa indem man Pendantfiguren und grundsätzlich die auf den Fotovorlagen vorhandenen Hintergründe wegließ. Dieses Verfahren lässt sich gut an einigen erhaltenen Originalklischees nachvollziehen, die Anzeichnungen Kandinskys auf der Vorderseite und seine handschriftlichen Anweisungen für den Drucker auf der Rückseite aufweisen. So sieht man auf der originalen Fotovorlage für die Ahnenfigur aus Südborneo, dass die linke Figur im Buch weggelassen wurde und Kandinsky die ausgewählte rechts mit weißer Farbe umrandet hat, weil er sie »freigestellt«, das heißt, auf der weißen Buchseite ohne Hintergrund drucken lassen wollte (Kat. S. 271, Abb. 4). Genauso verfuhr er mit der Statuette *Mutter und Kind* aus Bali, deren männliches Pendant auf dem Museumsfoto ihm trotz des Experiments mit der weißen Umrandung offenbar so wenig gefiel, dass er auf der Rückseite nicht nur »Hintergrund abdecken!« notierte, sondern auch mit Nachdruck »den zweiten nicht machen!«[181] (Abb. 32)

Welche beherrschende Rolle die fotografische Reproduktion für die künstlerische Auseinandersetzung mit globalen Artefakten zu spielen begann, lässt sich auch an Mackes zaghafter Zeichnung nach einer Ahnenfigur von der Osterinsel nachvollziehen (Abb. 33). Dabei handelt es sich nicht um das Exemplar, das im Almanach in seinem Aufsatz »Die Masken« abgebildet wurde, sondern um eine ähnliche Figur aus der Münchner Sammlung, wie ein historisches Foto aus ihrem Archiv zeigt (Abb. 34). Macke hat nachweislich nach der linken Figur auf dem Foto abgezeichnet.[182] Genau dieses Foto wiederum wurde als erste Abbildung in dem 1911 im Piper Verlag erschienenen Buch *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten* von Wilhelm Hausenstein ganzseitig reproduziert – mit der irrtümlichen Bildunterschrift »Holzplastiken eines Südseeinsulaners. München, Ethnographisches Museum« (Abb. 35). Sehr wahrscheinlich hat dieses Buch Macke als Vorlage gedient. Der Verfasser behandelt darin nur wenige Beispiele außerhalb der europäischen Kunst, geht jedoch detailliert und in vorsichtiger Annäherung an die bislang unbekannten Objekte auf die erste Abbildung ein.[183] Seitenlang bemüht er sich, die Schnitzkunst der Figuren gerade in ihren anatomischen »Fehlern« zu würdigen. 1922 sollte er in seinem Buch *Barbaren und Klassiker* in eine expressiv übersteigerte, geradezu schwüle Diktion verfallen, die in eine Idealisierung des »Primitiven« umgeschlagen war und damit einer zeitgeschichtlichen Mentalität folgte. Dies äußerte sich in einer Flut von mehr oder weniger wissen-

schaftlichen Publikationen und Bildbänden, so etwa Ernst Fuhrmanns *Afrika. Sakralkulte* (1922), Eckart von Sydows *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* (1923), Herbert Kühns *Die Kunst der Primitiven* (1923), Ernst Diez' *Die Kunst des Islam* (1925), Otto Fischers *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans* (1928) und *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte* (1923) von Oskar Beyer.[184] All diese Bände waren mit umfangreichen Abbildungsteilen ausgestattet, die ihrerseits zu *dem* Medium für die Wahrnehmung des globalen Kunstschaffens, von ›Weltkunst‹ wurden.[185]

In Bezug auf den Stellenwert der fotografischen Reproduktion bei der Rezeption nichteuropäischer Kunst hat Viktoria Schmidt-Linsenhoff in einem bahnbrechenden Aufsatz gezeigt, »was die Bildregie der Coffee Table Books zur *Welt- und Stammeskunst* seit dem Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) und Carl Einsteins *Negerplastik* (1915) ausblendet: die Szene der Enteignung und das Drama der Verwandlung von außereuropäischen Artefakten in europäische Wissens- und Kunstobjekte.«[186] Die Abtrennung der ethnografischen Objekte von ihrer Herkunftskultur gerade auch in der fotografischen Isolierung vor neutralisierendem Hintergrund suggerierte unter anderem, sie seien den Europäern wie herrenloses Gut zugefallen. Auch enthob sie deren Hersteller »einer kulturellen Subjektposition, die die Künstler der Klassischen Moderne mit einer Selbstverständlichkeit verleugneten, die sie bis heute der Kritik entzieht. Derain, Matisse und Picasso, Kirchner und Schmidt-Rottluff konnten sich einfach nicht vorstellen, dass die Masken und Figuren, die sie rückhaltlos bewunderten, fieberhaft sammelten und über das Antikenvorbild stellten, von Künstlern und Künstlerinnen hergestellt waren, die in den Kolonialgesellschaften einen ähnlichen Beruf wie sie selbst in Paris und Berlin ausübten.«[187] Dies widerspricht bemerkenswerterweise nicht nur der Idealisierung »ursprünglicher« Produktivkraft, sondern in gewisser Weise auch dem Ideal des Künstlerkollektivs der europäischen Avantgarden. »Die ästhetische Wertschätzung der ethnographischen Objekte als Avantgarde-Kunst ging nicht zufällig Hand in Hand mit der Negation ihrer Produzenten. Die romantische Vision einer gesellschaftlich relevanten *Stammeskunst* im Zentrum der sozialen und religiösen Praxis eines Kollektivs faszinierte die sozial randständige Bohème. Das Modell versprach ihnen eine priesterliche Autorität, für die der ästhetische Formcharakter der Primitive in der Avantgarde immer auch steht.«[188]

In der fotografischen und ideellen Aneignung nichteuropäischer Kunstproduktion nimmt auch das Buch zur Plastik Afrikas von Carl Einstein von 1915 eine ambivalente Stellung ein. Einerseits wird es immer wieder als erste Publikation gewürdigt, die afrikanischen Werken, in diesem Fall ausschließlich Skulpturen, den Rang autonomer Kunst zusprach.[189] Andererseits erscheint es heute höchst befremdlich, dass die 141 ganzseitigen Fototafeln mit keinerlei Titeln, Herkunftsangaben, Datierungen oder sonstigen Nachweisen versehen und ohne jede Bildunterschrift präsentiert wurden. Einstein war sich des Mangels an Nachweisen zu einzelnen Werken, Kunstgebieten oder auch nur Herkunftsangaben in seiner ersten Edition offenbar bewusst und versuchte, die Versäumnisse mit seinem zweiten Buch *Afrikanische Plastik* 1921 zu kompensieren.[190] Ein Fachmann wie Lucian Scherman bedachte dennoch nicht nur den Umgang mit Fotos im Almanach *Der Blaue Reiter,* sondern später offensichtlich Publikationen wie Einsteins Buch mit seiner hintergründigen Kritik: »Man ist in Europa lange an der afrikanischen Negerkunst gleichgültig, wenn nicht verächtlich, vorübergegangen. […] Erst in den letzten Jahrzehnten bahnte sich, insbesondere von Frankreich und Belgien her, eine Neueinstellung an. Man mühte sich, aus dem Inhalt die Form zu verstehen, und siehe da: die Wertschätzung wurde von Grund aus anders. […] Mit oft zwar gutem Willen, aber unzulänglichem Verständnis wurden Bücher über die afrikanische Kunst auf den Markt gebracht, die ein reiches Bildmaterial ausschütteten. So sehr diese Werke im Anfang auch der Systematik entbehrten, so leichten Herzens sie meinten, auf den ganzen völkerkundlichen Gehalt Verzicht leisten zu dürfen, sie fanden willig mitgehende Leser.«[191]

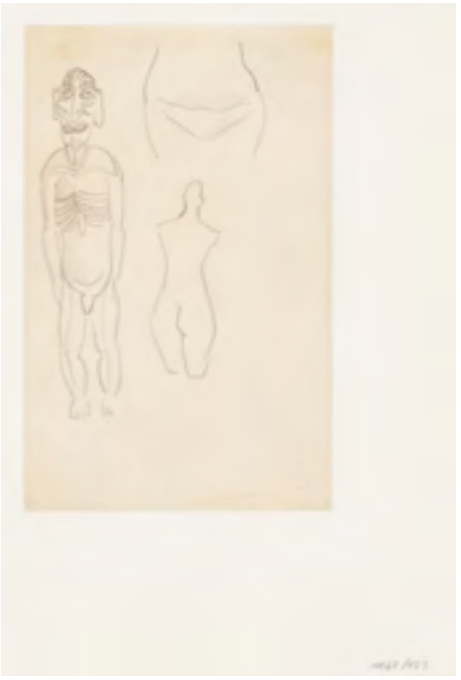


Abb. 32
Mutter und Kind, Bali, um 1900
Retuschen von Wassily Kandinsky
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 33
August Macke, Nachzeichnung Figur Osterinsel, 1911
Bleistift
Kunsthalle Bremen, Kupferstich-kabinett

Abb. 34
Männliche Figuren, Osterinsel, von vorne, vor 1911
Foto: Museum Fünf Kontinente, München, Archiv

Abb. 35
»Holzplastiken eines Südsee-insulaners« (Ahnenfigur, Osterinsel)
Abbildung in: Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch,* München 1910, Abb. 1

Von dieser Kritik blieben die beiden Redakteure des Almanachs noch unberührt; auch von den Diskussionen unter Fachleuten über die Anwendung des Primitivismusbegriffs etwa auf afrikanische Kunst waren sie weit entfernt.[192] Die Würdigung von Randgebieten europäischer Kunst und den Ausgriff auf Regionen außerhalb Europas durch eine neue Generation von Kunsthistorikern wie Alois Riegl, Josef Strzygowski, Heinrich Wölfflin, Richard Hamann und Wilhelm Worringer haben die Künstler*innen des Blauen Reiter hingegen sehr wohl registriert. Einfluss auf ihr Schaffen hatte Worringers *Abstraktion und Einfühlung,* aber auch Wölfflins vergleichende Kunstgeschichte.[193] Parallelen zu deren Entwicklung gab es in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis, von der sie ebenfalls Anregungen aufgegriffen haben könnten.[194] So hatten sie nicht nur in der 2. Blauer Reiter-Ausstellung 1912 russische Lubki neben der aktuellen Avantgarde gezeigt, sondern auch Herwarth Waldens *Erster Deutscher Herbstsalon,* die größte Galeristenausstellung zur internationalen Avantgarde in Europa vor dem Ersten Weltkrieg, an deren Auswahl und Hängung Marc und Macke wesentlich beteiligt waren, bezog Werke des russischen Autodidakten Pawel Kowalenko, eines anonymen türkischen Künstlers sowie japanische und chinesische Reisbilder mit ein.[195]

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass es noch vor den Plänen zum Almanach die Idee einer Gegenüberstellung von konventioneller und moderner, »echter« Kunst gegeben hatte, die zugleich ein Qualitätsgefälle spiegeln sollte, wie bei ihrer Initiative in Reaktion auf Carl Vinnens konservative Schrift *Ein Protest deutscher Künstler* im Frühjahr 1911.[196] Und noch am 8. September 1911, als Marc seinen Freund Macke erstmals über die Pläne informierte, hieß es: »Wir wollen einen ›Almanach‹ gründen, der das Organ aller neuen echten Ideen unserer Tage werden soll. […] – Es soll vor allem durch vergleichendes Material viel erklärt werden. – Deine alten Pläne, vergleichende Kunstgeschichte zu treiben, haben hier ihren Platz.«[197] Erst der Positivismus der vorangegangenen Jahrzehnte, in diesem Fall die historischen (Bild-)Wissenschaften, gegen deren »Materialismus« sich Kandinsky und Marc in ihren Schriften so heftig wenden sollten, hatte diese Entwicklungen möglich gemacht. In seinem Aufsatz »Die neue Malerei« gesteht Marc diesen Umstand durchaus ein: »Will man den *äußeren* Hebel der Bewegung suchen, so kann man ihn vielleicht in der historischen Forschung des 19. Jahrhunderts erkennen, die uns die ältesten Kunstgeschehnisse in unabsehbarer Fülle vorführt; der Eindruck wurde mit jedem Jahr überwältigender; er bewirkte eine Renaissance der Kunstideen, in der Wirkung nicht unähnlich der italienischen Renaissance; man werfe uns keine Überhebung in diesem Vergleiche vor; wir stehen im Beginne der Bewegung; erst die kommenden Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte werden lehren, wie tief die Wirkung war.«[198]

Dass die Ausweitung gerade dieses Wissens eng mit der kolonialen Expansion verknüpft war, entging den Künstler*innen im Umkreis des Blauen Reiter nicht. Weitgehend übersehen wird in diesem Zusammenhang, dass Marc bereits auf der allerersten Textseite des Almanachs, zu Beginn seines einleitenden Beitrags »Geistige Güter«, auf die kolonialen Eroberungen seiner Zeit eingeht: »Erobert z. B. jemand seinem Vaterlande eine neue Kolonie, so jubelt ihm das ganze Land entgegen. Man besinnt sich keinen Tag, die Kolonie in Besitz zu nehmen. […] Kommt aber jemand auf den Gedanken, seinem Vaterlande ein neues, reingeistiges Gut zu schenken, so weist man dieses fast jederzeit mit Zorn und Aufregung zurück«.[199]

Es gab keinen unschuldigen Blick, wie auch keine Kritik der deutschen oder französischen Avantgarde am Kolonialismus bekannt ist. Andererseits versuchten die Herausgeber des Almanachs, mit genuin künstlerischen Ansätzen den Kolonialismus als Voraussetzung hinter sich zu lassen. Marc imaginierte über die »sprunghafte, unruhig bewegte Art«[200] der Bilderwelt des Almanachs hinaus die Vision einer weltumspannenden neuen Kunstproduktion ohne traditionelle Voraussetzungen: »Von allen Enden der Welt! Die Kunst selbst kommt uns zu Hilfe; sie zeigt uns täglich, daß wir mit unseren Ideen und Bildern nur Werkzeug eines

großen neuen Wachstums sind, das sich überall regt, an Orten und Ländern, die nie einen Picasso oder Cézanne gesehen; der Wind führt die neuen Ideen über die Länder. Es hilft nichts, sich dagegen zu wehren; unsere Kinder kommen damit auf die Welt; und die Kinder werden gegen die Väter zeugen.«[201]

Kandinsky folgte seinem Ideal einer elementaren Empfindung von Kunst, in die sich auch im Zuge des Kolonialismus neu entdeckte Objekte ohne Unterschied eingliedern, wenn er in seinem Beitrag »Über die Formfrage« im Almanach empfiehlt: »Wenn der Leser dieses Buches imstande ist, sich seiner Wünsche, seiner Gedanken, seiner Gefühle zeitweise zu entledigen und dann das Buch durchblättert, von einem Votivbild zu Delaunay übergeht und weiter von Cézanne zu einem russischen Volksblatt, von einer Maske zu Picasso, von einem Glasbild zu Kubin usw. usw., so wird seine Seele viele Vibrationen erleben und in das Gebiet der Kunst eintreten. Hier wird er dann nicht ihn empörende Mängel und ärgernde Fehler finden, sondern er wird statt einem Minus ein Plus seelisch erreichen. Und diese Vibrationen und das aus ihnen entsprungene Plus werden eine Seelenbereicherung sein, die durch kein anderes Mittel, als durch die Kunst, zu erreichen ist.«[202]

Epilog

Abschließend soll mit sehr vereinfachten und prinzipiell bekannten Thesen auf das Verhältnis der Rezeption der Avantgarde zum Bewusstsein der kolonialen Eroberung zurückgekommen werden und damit auf die eingangs behauptete Amnesie der deutschen Öffentlichkeit für diese Zusammenhänge. Die doppelte Verdrängung der kolonialen Vergangenheit – nach dem »Verlust« der Kolonien am Ende des Ersten Weltkriegs und nach 1945 – mag auch am Wiedererstarken ihres rassistischen Gedankenguts während des Nationalsozialismus liegen, das man ebenfalls verdrängen wollte (Abb. 36). Besonders Adolf Hitlers Rassentheorie lässt sich in den Kolonialismus zurückverfolgen, so die »anthropologische« Erfassung der Menschen in den eroberten Gebieten, wie sie in zahllosen Fotos für die Vermessung von Schädeln und anderen Körpermerkmalen hergestellt und damals in renommierten Publikationen, etwa der *Zeitschrift für Ethnologie. Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte,* veröffentlicht wurden.[203] Für die »Theorie« des Rassismus während der Zeit des Imperialismus wie auch im Nationalsozialismus galt dabei noch immer die rassistische Schrift des Franzosen Arthur de Gobineau, *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen,* als Grundlage. Die bereits 1853 bis 1855 verfasste pseudo-wissenschaftliche Kulturtheorie, in der es um die Beschreibung der »drei großen Rassen« in hierarchischer Abstufung und ihre geografisch-historische Verbreitung geht, wurde nach ihrer Übersetzung ins Deutsche im Jahr 1900 dort besonders intensiv rezipiert, verstärkt durch die Schriften von Houston Stewart Chamberlain mit ihrer deutschnationalen Argumentation und dem das damalige extrem rassistische Denken zum Ausdruck bringenden Begriff des »Untermenschentums«. 1935 erschien de Gobineaus Buch in einer neuen deutschen Übersetzung, diesmal unter dem apodiktisch verkürzten Titel *Die Ungleichheit der Menschenrassen*.[204]

Wesentlich populärer, aber nicht weniger rassistisch in seinen Untertönen war der Roman *Volk ohne Raum* von Hans Grimm, 1926 erstmals erschienen, eines der meistgelesenen Bücher während der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, das bis 1944 eine Auflage von 550.000 Exemplaren erreichte (Abb. 37). Aufgrund seines Titels, der später zum Schlagwort von Hitlers Expansionspolitik wurde, könnte man annehmen, dass es um eine zeitgenössische Geschichte über den »Drang nach Osten« ginge. Der Roman spielt jedoch überwiegend in der wilhelminischen Zeit und handelt von einer Art Antiheld, der, aus kleinbäuerlichen Verhältnissen stammend, nach Arbeiten im Steinbruch, in einer Bochumer Zeche

Abb. 36
Rudolf Hermann, Ausstellungsplakat »Entartete Kunst«, Hamburg 1938
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Plakatsammlung

Abb. 37
Hans Grimm, *Volk ohne Raum,* Erstausgabe München 1926, Auflage 430.000, München 1942
Buchumschlag

und nach seiner Verhaftung in Deutschland in die afrikanischen Kolonien ausweicht, zunächst nach Südafrika, dann nach »Lüderitzbucht« in »Deutsch-Südwestafrika«, und der nach seiner Verhaftung im Ersten Weltkrieg durch die Briten über Portugiesisch-Angola zurück in seine Heimat flieht. Dem Text merkt man an, dass sein Autor selbst in den Kolonien gelebt hat. Bereits 1913 schrieb Grimm die ebenfalls viel gelesenen, expressionistisch-erotischen *Südafrikanischen Novellen,* später zahlreiche weitere Titel wie *Der Gang durch den Sand* und *Der Ölsucher von Duala. Ein afrikanisches Tagebuch*. Präsent war die koloniale Vergangenheit in der Zeit des Nationalsozialismus auch durch die Förderung von Hermann Göring, dessen Vater Heinrich Ernst Göring von 1885 bis 1890 erster Reichskommissar für »Deutsch-Südwestafrika« gewesen war, später auch von Haiti und der Dominikanischen Republik. Auch auf seine Initiative hin kam 1937 erneut eine repräsentative Publikation heraus: *Das Buch der deutschen Kolonien. Herausgegeben unter Mitarbeit der früheren deutschen Gouverneure von Deutsch-Ostafrika, Deutsch-Südwestafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Neuguinea,* das den Verlust des Ersten Weltkriegs zu überspielen scheint. Auch zu diesem Band lieferte Hans Grimm ein kurzes Geleitwort, »Warum Kolonien?«.[205]

Wie so vieles gerieten auch diese Verbindungen nach dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit. Eine »postkoloniale Relektüre« der Idealisierung des »Primitiven« etwa der Brücke-Kunst nach 1945 sowie der zahlreichen »Primitivismus«-Rezeptionen in der Kunst der deutschen Bundesrepublik wurde bislang nur vereinzelt unternommen. Kea Wienand schreibt dazu: »In der westdeutschen Kunstgeschichte hat neben […] Viktoria Schmidt-Linsenhoff (2003) Barbara Paul eine solche Perspektive, die Forschungen zur Geschichte des Nationalsozialismus mit postkolonialer Forschung verknüpft, aufgegriffen und auf die Disziplin selbst gerichtet (2003). Paul zeigt auf, dass sich diese nach 1945 wieder um den *weißen*, männlichen und heterosexuellen Künstler zentrierte, während gleichzeitig außereuropäische Kunstschaffende – zugunsten einer ›schönen heilen Welt(ordnung)‹ – ausgeschlossen wurden. Ein solcher Ausschluss fiel hinter Diskussionen zurück, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts um eine Erweiterung des kunsthistorischen Kanons bereits geführt worden waren. Paul kann verdeutlichen, dass sowohl die Kolonialgeschichte als auch die nationalsozialistische Vergangenheit die Disziplin Kunstgeschichte prägten. Sie plädiert daher für eine weitere Verknüpfung von postkolonialer Forschung mit Analysen der Geschichte des Nationalsozialismus und des Antisemitismus.«[206] In Wienands eigenen Ausführungen zum *Primitivismus in Deutschland – eine genealogische Skizze* hält sie für die Kunst der Brücke und des Blauen Reiter fest: Das Fetisch-Stereotyp der Übernahmen aus fremden Kulturen habe die kulturelle Differenz zugleich verleugnet und anerkannt, und der Referenz auf das »Primitive« liege ein Paradox zugrunde. »Einerseits wird auf Kulturen, die als ›Kinder der Menschheit‹ gelten, für eine Legitimierung von abstrahierender Kunst zurückgegriffen und andererseits wird mit der eigenen künstlerischen Praktik der Anspruch erhoben, absolut ›modern‹ zu sein. Auch wenn die Hinwendung der europäischen Künstler zu und die partielle Gleichsetzung von sich mit außereuropäischen Anderen zu deren Anerkennung als Künstler zunächst – wenn auch nicht nachhaltig – beigetragen hat, so wird gleichzeitig deutlich, welche Stereotypisierungen in primitivistischer Kunst vorgenommen wurden, die ein hierarchisches Weltbild weiter stützten.«[207]

Obgleich auch die heutigen Verhältnisse in Kultur und Gesellschaft nicht danach aussehen, soll Kandinsky hier das letzte Wort haben: »Wie schon oft gesagt, nicht zur Beschränkung sollen wir streben, sondern zur Befreiung.«[208]

1
Brief von Wassily Kandinsky an Gertrud Osthaus, Sammlerin und Ehefrau des Museumsgründers Karl Ernst Osthaus, 3.1.1913, zitiert nach: Herta Hesse-Frielinghaus, *Der Blaue Reiter und das Folkwang-Museum Hagen,* Hagen-Haspe 1980, n. pag. An dieser Stelle möchte ich Vanessa Joan Müller, Matthias Mühling und Stephanie Weber für das sorgfältige Lektorat dieses Beitrags danken.

2
Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte Europa mit seinen Einflusssphären 55 % der Erdfläche beherrscht, 1878 waren es 67 % und 1914 88,4 %. S. u. a. David Fieldhouse, *Die Kolonialreiche seit dem 18. Jahrhundert,* Frankfurt am Main 1965, S. 139.

3
Zwischen 1881 und 1898 wurde ganz Afrika unter den Kolonialmächten Frankreich, Großbritannien, Belgien, Deutschland und Portugal, das ältere Siedlungskerne in Angola und Mosambik besaß, aufgeteilt. 1911/12 kamen noch Marokko unter französische, die libysche Wüste unter italienische Kontrolle. Nur das von ehemaligen amerikanischen Sklav*innen gegründete Liberia und Äthiopien blieben selbstständig. S. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts,* München 2009, S. 577.

4
Dies betraf jedoch nicht den ebenfalls jahrhundertelangen Sklav*innenhandel von Afrikaner*innen nach Ägypten und in den arabischen Raum. »Erst in den 1960er Jahren, ein volles Jahrhundert nach der Abschaffung der Sklaverei in den USA, wurde in der islamischen Welt ein breiter Konsens gegen die juristische Legitimität und gesellschaftliche Akzeptanz der Sklaverei erreicht. Als letzter Staat der Welt verbot das muslimische Mauretanien 1981 die Sklaverei.« Osterhammel 2009 (wie Anm. 3), S. 1189.

5
S. dazu u. a. Bartholomäus Grill, *Wir Herrenmenschen. Unser rassistisches Erbe: Eine Reise in die deutsche Kolonialgeschichte,* München 2019. Hier sei in Kürze verwiesen auf die frühe Entwicklung europäischer Expansion seit 1493, durch Portugal in Südamerika seit 1500, Frankreich auf den Antillen und Westindien seit 1607, die niederländischen Kolonien in Südostasien, besonders Indonesien, und den Aufbau des Britischen Weltreichs seit dem frühen 18. Jahrhundert zur größten Kolonialmacht der Welt, inklusive Indien. S. Eberhard Schmitt und Matthias Meyn (Hrsg.), »Der Aufbau der Kolonialreiche«, in: *Dokumente zur Geschichte der europäischen Expansion,* Bd. 3, München 1987. Daneben lief die europäische Besiedelungs- und Auswanderungspolitik in Nordamerika, mit deren »Manifest Destiny« 1846 die Vereinigten Staaten eine Rechtfertigung zur Kolonisierung der Native Americans formulierten.

6
Volker Harms (Hrsg.), »Das positive Bild des Kolonialismus in unserer eigenen Kultur«, in: *Andenken an den Kolonialismus,* Ausst.-Kat. Völkerkundliches Institut Universität Tübingen, Tübingen 1984, S. 1.

7
Grill 2019 (wie Anm. 5), S. 35. Zu den Verbrechen von Carl Peters in Deutsch-Ostafrika, aufgrund derer er 1897 aus dem Reichsdienst entlassen wurde, und seine weitere Geschichte s. ebd., S. 35–38.

8
Ebd., S. 162.

9
S. zusammenfassend ebd., S. 118–152. Dominik fiel nach der Absetzung des Gouverneurs bei zivilen Kräften Kameruns in Ungnade. Er starb 1910 bei der Rückkehr nach Deutschland.

10
Ebd., S. 142. S. a. Lewis H. Gann und Peter Diugnan, *Colonialism in Africa 1870–1960,* Bd. 1, Cambridge 1969, S. 103–105.

11
Christoph Otterbeck, *Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts,* Köln u. a. 2007, S. 56, mit Verweis auf: Ulrich van der Heyden und Joachim Zeller (Hrsg.), *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche,* Berlin 2002.

12
Sibylle Benninghoff-Lühl, »Ach Afrika! Wär ich zu Hause«, in: Harms 1984 (wie Anm. 6) S. 13–29, hier S. 26.

13
»Als besonders herausfordernd und lockend galt Kamerun: ›… fast an keiner Stelle zeigte Afrika, die schwarze Schöne, ein so ernstes, finsteres Antlitz, drohend abschreckend!‹, warnt das *Buch der deutschen Kolonien.*« Grill 2019 (wie Anm. 5), S. 109–110.

14
Und in den Schulen der katholischen Mission in Kamerun wurde gesungen: »Heil Dir im Siegerkranz,/Auch wir in Kamerun,/sind Deine Kinder nun./ Heil Kaiser Dir« – dies überliefert der kleine Band im bibliophilen Jugendstilkostüm: K. Woermann, *Togo und Kamerun – Eindrücke und Momentaufnahmen von einem deutschen Abgeordneten. Mit 37 Vollbildern und einer Karte,* Leipzig 1905, S. 85.

15
Sibylle Benninghoff-Lühl, »Ach Afrika! Wär ich zu Hause«, in: Harms 1984 (wie Anm. 6), S. 21–22.

16
Hans Fischer, *Die Hamburger Südsee-Expedition (1908–1910) – Über Ethnographie und Kolonialismus,* Frankfurt am Main 1981.

17
Hermann Josef Hiery, *Das Deutsche Reich in der Südsee (1900–1921): Eine Annäherung an die Erfahrungen verschiedener Kulturen,* Göttingen 1995, S. 305.

18
Ebd.

19
James Cook hatte die Südsee auf drei Weltreisen zwischen 1768 und 1779 kartografiert, S. Stefan Goldmann, »Die Südsee als Spiegel Europas. Reisen in die versunkene Kindheit«, in: Thomas Theye (Hrsg.), *Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung,* Hamburg 1985, S. 208–224, besonders S. 211–213. Forsters Reisebeschreibung sowie die vorangegangene von Louis Antoine de Bougainville begründeten die europäische Begeisterung für die Südsee: »Die Berichte ließen Tahiti innerhalb weniger Jahre in der Phantasie der Europäer zu einer Ideal-Welt werden, die mit der Wirklichkeit nichts mehr zu tun hatte. War sich Forster noch bewußt, daß er wissen mußte, wie das Glas gefärbt ist, durch welches ich gesehen habe, so fanden die Südsee-Schwärmer, von Rousseau zurück zur Natur gewiesen, ihre eigene Sehnsucht nach dem verlorenen Glück vollkommen unreflektiert in jenem irdischen Paradies auf der anderen Seite der Erde erfüllt. Der Südsee-Insulaner wurde zum Prototyp des ›edlen Wilden‹, und die sexuelle Freiheit blieb ein Hauptbestandteil der europäischen Südsee-Vision.« Renate Wilke-Launer, Ekkehard Launer, »Sexotik – Biedermann im Paradies«, in: *Exotische Welten. Europäische Phantasien,* Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 106–113, hier S. 108.

20
Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler,* München 1998, S. 303–304; Radkau zitiert seinerseits Alfred Vagts, 1935.

21
Sibylle Benninghoff-Lühl, »Die Ausstellung der Kolonialisierten: Völkerschauen von 1874–1932«, in: Harms 1984 (wie Anm. 6), S. 52–65, hier S. 54. S. a.: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, »Völkerschauen«, in: *Plakate 1880–1914. Inventarkatalog der Plakatsammlung des Historischen Museums Frankfurt,* hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Kurt Wettengel und Almut Junge, Historisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1986, S. 224–267.

22
S. dazu ausführlich: Joes Segal, *Krieg als Erlösung. Die deutschen Kunstdebatten 1910–1918,* München 1997, S. 68–71.

23
Der Verzicht auf alle Kolonien im »Diktatfrieden von Versailles«, der im Vorfriedensvertrag der 14 Punkte von

Woodrow Wilson vom November 1918 noch nicht vorgesehen war, wurde neben den hohen Reparationszahlungen als Demütigung Deutschlands angesehen und besonders von den erstarkenden Nationalsozialisten propagandistisch ausgenutzt.

24
Annegret Hoberg, »Gabriele Münter. Biographie und Photographie 1901 bis 1914«, in: *Gabriele Münter, Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902–1914,* Ausst.-Kat. Lenbachhaus München 2007, S. 19; Sarah Henn und Matthias Mühling, *Unter freiem Himmel. Unterwegs mit Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Under the open sky. Traveling with Wassily Kandinsky and Gabriele Münter.* Edition Lenbachhaus – 06, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 2020, S. 116.

25
Cristina Maria Ashjian, *Representing »Scènes et Types«: Wassily Kandinsky in Tunisia 1904–1905,* Diss. Evanston, Illinois, 2001. Sie stellt fest: »The artist couple's visits and excursions in Tunisia, rather than suggesting any independent exploration, closely correspond to the recommendations available to tourists in authoritative guidebook sources.« (S. 2). Dazu umfassender: Roger Benjamin, *Kandinsky and Klee in Tunisia,* Berkeley 2015, sowie München 2020 (wie Anm. 24), S. 114–122.

26
S. dazu auch Linda Nochlin, »The Imaginary Orient«, in: Stuttgart 1987 (wie Anm. 19), S. 172–179.

27
Ernst-Gerhard Güse, »Vor der Tunisreise«, in: *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet,* hrsg. von Ernst-Gerhard Güse, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Städtisches Kunstmuseum Bonn, Ostfildern 1983, S. 19.

28
Vgl. Pankaj Mishra, *Aus den Ruinen des Empires. Die Revolte gegen den Westen und der Wiederaufstieg Asiens,* Frankfurt am Main 2013, S. 79. Die Duldsamkeit galt jedoch nicht der nahen Einflusssphäre und führte zum griechischen Befreiungskampf gegen die Türkenherrschaft.

29
Im Fall von Ägypten geriet der Khedive durch Übertragung seiner Schuldenanteile am Bau des Suezkanals in Abhängigkeit von Großbritannien und Frankreich, wobei das Kondominium nach der Faschoda-Krise von Großbritannien übernommen wurde. Der französische Protektoratsvertrag für Marokko von 1912, den man nach fast zwanzigjährigen Auseinandersetzungen aushandelte, ähnelte dem tunesischen Vertrag von Bardo.

30
Um 1900 lebten in Algerien 189.164 französische ländliche Siedler*innen, teilweise in »communes mixtes« mit den Einheimischen. In Marokko waren es bis 1924 nur 180 bäuerliche Siedler*innen; s. Stephen Roberts, *History of French Colonial Policy, 1870–1925,* Bd. I, London 1929.

31
James Cooke, *New French Imperialism 1880–1910, The Third Republic and Colonial Expansion,* Hamden, Conn. 1973, S. 10.

32
Saloua Khaddar Zangar, »La Régence de Tunis à l'aube du XXXe Siècle«, in: *Klee, Macke, Moilliet,* hrsg. von Anna M. Schafroth, Ausst.-Kat. Musée National du Bardo, Tunis 2014, S. 21–29, besonders S. 21–23.

33
München 2007 (wie Anm. 24); München 2020 (wie Anm. 24).

34
München 2020 (wie Anm. 24), S. 117–120.

35
München 2007 (wie Anm. 24), S. 18.

36
Vgl. August Mackes Briefe an Bernhard Koehler sowie die meist ironisch konnotierten Tagebucheinträge von Paul Klee.

37
Zitiert nach *Paul Klee. Die Reise nach Tunesien. Tagebuch III,* in: »Tagebuch«, in: *Die Tunisreise 1914: Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet,* hrsg. von Michael Baumgartner, Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern 2014, S. 259.

38
Wilhelm Hausenstein, *Kairouan. Eine Geschichte vom Maler Klee,* hrsg. von Michael Haerdter und Kenneth Croose Parry, mit einem Vorwort von Peter Härtling und einem Essay von Michael Haerdter, Neuauflage München 2014, S. 82–83.

39
Otterbeck 2007 (wie Anm. 11), S. 183.

40
Wassily Kandinsky, Gesammelte Schriften 1889–1916, hrsg. von Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München u. a. 2007, S. 330. Die fünf Ausstellungsrezensionen waren bis 2007 nur in russischer Sprache zugänglich. Auch zitiert in: Brigitte Salmen, »Die Maler des ›Blauen Reiter‹ und ihre Begegnung mit japanischer Kunst«, in: *»… diese zärtlichen, geistvollen Phantasien …«. Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan,* hrsg. von Brigitte Salmen, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2011, S. 81. Zur Ausstellung von 1909 s. a. Andrea Hirner, »Die Ausstellung ›Japan und Ostasien in der Kunst‹«, in: ebd., S. 61–68.

41
Gabriele Münter. Das druckgraphische Werk, hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 2000, Kat.-Nr. 14, S. 86–87, sowie darin Annegret Hoberg, »Zur Druckgraphik Gabriele Münters«, S. 12f. Die Anregung zur systematischen Beschäftigung mit dem Holzschnitt hatte Kandinsky 1903 von der XVII. Ausstellung der Wiener Secession erhalten. Hier waren u. a. Blätter von Elena Luksch-Makowsky und Emil Orlik zu sehen, der nach seiner ersten Japan-Reise 1900/01 als ein Hauptvertreter des Japonismus galt. Zu den Beziehungen zur Pariser Zeitschrift *Les Tendances Nouvelles* s. a. Isabelle Jansen, »Gabriele Münter in Paris 1906 bis 1907«, in: ebd., S. 39–47.

42
Es haben sich jedoch im Nachlass Kandinskys 14 Farbholzschnitte und ein Schwarz-Weiß-Druck erhalten. S. a. Salmen, in: Murnau 2011 (wie Anm. 40), S. 79–81, sowie Kat.-Nr. 141–153.

43
S. dazu Annegret Hoberg, »Jawlensky und Werefkin – Im Kreis der Neuen Künstlervereinigung München und des Blauen Reiters«, in: *Lebensmenschen – Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin,* Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 2019, S. 200–219, hier S. 205.

44
Helmuth Macke, zitiert nach *Franz Marc 1880–1916,* Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 1980, S. 27.

45
S. dazu ausführlich Salmen, in: Murnau 2011 (wie Anm. 40), S. 69–88, hier S. 69, sowie Claudia Delank, »Die Japansammlungen der Maler des ›Blauen Reiter‹ und ihr Einfluß auf die Malerei«, in: ebd., S. 89–95.

46
August Macke, Franz Marc. Briefwechsel, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 34.

47
S. a. die Texte zu ostasiatischen Drucken und Exotismus in dieser Publikation, S. 223, 228.

48
Stella Peregrina. Achtzehn Faksimile-Nachbildungen nach den Originalen von Franz Marc. Handkoloriert von Frau Annette v. Eckardt. Mit einer Einleitung von Hermann Bahr, Franz Hanfstaengl, Kgl. Bayer. Hofkunstanstalt, München 1917.

49
S. a. Annegret Hoberg, »Franz Marc in Kochel, Sindelsdorf, Ried und wieder Kochel«, in: *Franz Marc Museum. Kunst im 20. Jahrhundert,* hrsg. von Cathrin Klingsöhr-Leroy, Köln 2008, S. 92–105, hier S. 96f., Abb. 12. Bekannte Beispiele für den Aufgriff dieses Motivs sind u. a. Marcs Werke *Weidende Pferde I,* 1910 (Kat. S. 108), *Pferd in Landschaft,* 1910 (Museum Folkwang Essen), *Weidende Pferde IV (Die roten Pferde),* 1911 (Busch-Reisinger-Museum Harvard) oder *Blaues Pferd II,* 1911 (Kunstmuseum Bern).

50
Reinhard Piper, *Das Tier in der Kunst. Mit 130 Abbildungen,* München 1910, (Kapitel »Die Inder und Chinesen«)

S. 31, Abb. 19. Piper nahm bekanntlich am Schluss des Buches Marcs Bronzeskulptur *Zwei Pferde* auf, auf seine Bitte hin schrieb der Künstler dazu seinen ersten kunsttheoretischen Text über »Animalisierung«, Abb. 126/127, S. 190.

51
Noemi Smolik, »Prophet oder Widersacher der Moderne? Kandinskys Weg aus der russischen Provinz in die bayerische Kunstmetropole«, in: *Wassily Kandinsky,* hrsg. von. Helmut Friedel und Annegret Hoberg, München 2008, S. 30. S. a. dies., *Ikonen der Moderne? Zur Entstehung des abstrakten Bildes bei Kandinsky und Malewitsch,* Stuttgart 1999.

52
Valery Turchin, *Kandinsky in Russia,* hrsg. von The Society of Admirers of the Art of Wassily Kandinsky, Moskau 2005, darin besonders: »University: ›The Days of Our Lives…‹«, S. 38–44, sowie »The Professor Chuprov Circle«, S. 46–56.

53
Das umfangreiche Manuskript dazu ist im Historischen Zentralinstitut Moskau aufbewahrt. Im November 1895 hatte Kandinsky seinem Doktorvater, mit dem er zeitlebens befreundet blieb und der 1908 bei einem Besuch in München starb, seinen Entschluss zum Abbruch der juristischen Laufbahn mitgeteilt.

54
S. u. a. Jean-Claude Macardé, »Kandinskys universitäre Tätigkeit (1885–1895)«, in: Kandinsky 2007 (wie Anm. 40), S. 667–669, hier S. 667.

55
Veröffentlicht im März 1889 in *Bote der Wolga,* Kazan, s. Kandinsky 2007 (wie Anm. 40), S. 27.

56
Der Reisebericht wurde bereits veröffentlicht in: *Kandinsky, Gesammelte Schriften,* Band I, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 68–74. Die Anzahl dieser Publikationen überwiegt die heute bekannten drei juristischen Texte bei Weitem; neben dem Entwurf seiner Dissertation sind dies *Über Strafen in den Urteilen* und *Le minimum salaire.*

57
Zitiert nach Kandinsky 1980 (wie Anm. 56), S. 34.

58
Das russische Original mit deutscher Übersetzung erstmals veröffentlicht in: Kandinsky 2007 (wie Anm. 40), S. 30–77.

59
Boris Chichlo, »Wassily Kandinskys Erfahrungen in der Ethnographie. Ansichten eines Ethnologen«, in: Kandinsky 2007 (wie Anm. 40), S. 653–664, hier S. 653. Hal Foster, »The artist as ethnographer«, in: George E. Marcus, Fred R. Myers (Hrsg.), *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology,* Berkeley, LA und London 1995, S. 302–309.

60
Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman,* New Haven und London 1995; dies., »Kandinsky. The Artist as Ethnographer«, in: *Münchner Beiträge zur Völkerkunde 3,* München 1990, S. 285–329.

61
Chichlo 2007 (wie Anm. 59), S. 655. Der Autor belegt auch, dass Kandinskys Buchrezensionen in der wissenschaftlichen ethnografischen Literatur nicht aufgegriffen oder zitiert wurden.

62
Ebd. Diese Ansätze sind bislang nicht weiterverfolgt worden, s. u. a. zuletzt die allgemein gehaltenen Ausführungen in: Elina Knorpp, »Wassily Kandinsky. Ethnografie, Volkskunst und der Blaue Reiter«, in: *Folklore und Avantgarde,* hrsg. von Katja Bauduin und Elina Knorpp, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Krefeld, München 2019, S. 104–110. Der zitierte Text aus Kandinskys *Rückblicke* s. Kandinsky 1980 (wie Anm. 56), S. 37.

63
Kandinsky Gesammelte Schriften 1980 (wie Anm. 56), S. 37. Noch im Alter hat sich Kandinsky daran erinnert, wenn er im *Interview mit Karl Nierendorf* 1937 zusammenfasst: »Mit etwa 20 Jahren wurde ich von einem wissenschaftlichen Institut der Moskauer Universität nach dem Gouvernement Wologda geschickt (Nord-Ost im europäischen Rußland) zu juristischen und ethnographischen Forschungen. Dort sah ich Bauernhäuser, die innen vollständig ausgemalt waren – ungegenständlich. Ornamentik, Möbelstücke, Geschirr, alles bemalt. Ich hatte den Eindruck, ich trete *in* die Malerei hinein, die nichts ›erzählt‹«. *Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler,* hrsg. und komm. von Max Bill, Bern 1963, S. 212.

64
S. u. a. John E. Bowlt and Rose-Carol Washton-Long (Hrsg.), *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art,* Newtonville, Mass. 1980; Armin Zweite, »Kandinsky zwischen Tradition und Innovation«, in: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914,* hrsg. von Armin Zweite, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 1982, S. 134–177, besonders S. 151–158; *Der frühe Kandinsky 1900–1910,* hrsg. von Magdalena M. Möller, Ausst.-Kat. Brücke Museum Berlin und Kunsthalle Tübingen, München 1994.

65
Kandinsky: Œuvres de Vassily Kandinsky (1866–1944), Catalogue Christian Derouet et Jessica Boissel, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1984, Nr. 57, S. 58–59; *Kandinsky's Quest. A Study in the Artist's Personal Symbolism, 1866–1907* (= Hermeneutics of art, hrsg. von Moshe Barasch), Frankfurt am Main u. a. 2006.

66
S. a. die Texte zu Volkskunst und Hinterglasmalerei in dieser Publikation S. 242 und 237.

67
Der Blaue Reiter 1912. Herausgeber: Kandinsky, Franz Marc. Reprint der Originalausgabe für das Lenbachhaus anlässlich des Programms Museum Global der Kulturstiftung des Bundes, München 2019, S. 136. Eine ähnliche Erklärung Kandinskys findet sich auch im Katalog der 2. Blauer Reiter-Ausstellung 1912, auf der acht Lubki aus seinem Besitz ausgestellt waren.

68
Russische Avantgarde und Volkskunst, hrsg. von Evgenia Petrova und Jochen Poetter, Ausst.-Kat. Baden-Baden/St. Petersburg, St. Petersburg 1993.

69
David Burljuk, »Die ›Wilden‹ Russlands«, in: *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 67), S. 17.

70
Ebd., S. 18. Illustriert wird Burljuks Aufsatz im Almanach überwiegend mit Beispielen russischer Kunst, darunter Gemälde von ihm und seinem Bruder Wladimir, der als Archäologe tätig war und auch an Ausgrabungen teilgenommen haben soll. *Futurismus in Russland und David Burljuk, »Vater des russischen Futurismus«,* Ausst.-Kat. Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, Bad Breisig 2000, S. 175–178.

71
»Diese seelische Verwandtschaft ist der Grund und die Ursache der grenzenlos begeisterten Aufnahme, der Vergötterung der erwähnten französischen Ideen der ›neuen Kunst‹ vonseiten der besten russischen Elemente.« In: *Neue Künstlervereinigung München,* Ausst.-Kat. September 1910, S. 5.

72
Evgenia Iliukhina, »Michail Larionow und Natalja Gontscharowa. Blick auf die Kunst des Primitiven«, in: Krefeld 2019 (wie Anm. 62), S. 137–144, hier S. 138.

73
Ebd.

74
Laima Lauckaité-Surgailiené, »Der unbekannte Briefnachlaß von Marianne Werefkin«, in: *Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz,* Ausst.-Kat. August Macke Haus e. V., Bonn 1999, S. 59–71, besonders S. 63, 65.

75
Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 226.

76
»Wenn wir zu Kandinskys gingen«, erinnerte sich Felix Klee, »dann sagten wir immer: ›Jetzt kommen wir in ein ostasiatisches Museum‹.« Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich,* München 1976, S. 147.

77
Zur Farbgestaltung der Meisterhäuser Gilbert Lupfert, *Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky – Klee in Dessau,* Berlin u. a. 2000.

78
Fannina W. Halle, *Alt-Russische Kunst* (= Orbis-Pictus, Hrsg. von Paul Westheim, 2), Berlin 1920; dies., *Kandinsky, Archipenko, Chagall,* Wien 1921.

79
Fannina W. Halle, »Dessau: Burgkühnauer Allee 6–7 (Kandinsky und Klee)«, in: *Das Kunstblatt,* Juli 1926, S. 203–210; zitiert nach Annegret Hoberg, »Wassily Kandinsky – Abstrakt. Absolut. Konkret«, in: *Kandinsky: Absolut, Abstrakt,* hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 2008, S. 209.

80
Fannina W. Halle, in: *Kandinsky. Jubiläums-Ausstellung zum 60. Geburtstage,* Galerie Arnold. Dresden 1926, S. 10–18. »Hüben wie drüben wird in letzter Zeit immer häufiger ein geistiger und sonstiger Zusammenschluß der beiden sich berührenden und doch so fernen Welten erträumt: der russischen und deutschen. Diesen Zusammenschluß, diese ›Addition aus innerster Notwendigkeit‹ hat aber bisher kaum jemand in dem hohen Maße gesucht und vollzogen, als gerade der Maler Kandinsky.« (S. 12). Auch Klee geht auf die Ost-West-Beziehung ein, sein Text endet mit den in der späteren Literatur oft zitierten Worten: »Und heute sage ich: guten Tag! und mache eine leichte Bewegung aus Westen zu ihm. Er kommt mir einen Schritt entgegen und meine Hand ruht in der seinen. In Deutschland im Jahre 1926.« (Ebd., S. 8).

81
»Denn obwohl durch sein ganzes künstlerisches Werden und ein halbes Leben mit deutscher Kultur und Art verwachsen, ist dieser Maler, Vater der abstrakten Malerei – und das darf keinesfalls vergessen werden – der Geburt nach Russe. Das heißt: aus Moskau, der phantastischsten, seelenvollsten, malerischsten Stadt der vierzig mal vierzig Kirchen kommend, trägt auch er jene überirdische, verklärte, stets vom Diesseits abgewandte Welt der alten russischen Ikonen (Heiligenbilder) in sich, deren Seelenmystik gleichfalls in das Kolorit, die reine Farbe, Linie, Silhouette und Harmonie der Form vollinhaltlich gegossen ist, und die gleichfalls eine anschauliche Offenbarung des Spirituellen, nicht des Sinnlichen bedeutet. […] Und so wird man auch wie dort in eine Atmosphäre gehoben, in der man befreit von jedem Druck des Materiellen, über die Grenzen des Sinnlich-Wahrnehmbaren hinaus, einem unsichtbaren Gottesdienst beizuwohnen glaubt, der sich allerdings nicht in einer raumbegrenzten Kirche abspielt, sondern im Weltall, im Universum.« Vollständig zitiert in Hoberg 2008 (wie Anm. 79), S. 191–225, hier S. 213.

82
Derouet/Boissel 1984 (wie Anm. 65), S. 452, Nr. 807: Sirène, art populaire russe, bois peint, 22,9 × 47,4 × 6,1 cm.

83
Jessica Horsley, *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk. Eine interdisziplinäre Untersuchung,* Frankfurt am Main u. a. 2006, S. 93.

84
Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 75), S. 41.

85
Alois J. Schardt, *Franz Marc. Mit hundertfünfzehn Abbildungen,* Berlin 1936, S. 9–14. Zu Marcs Herkunft s. a. Annegret Hoberg, »Franz Marc – Aspekte zu Leben und Werk«, in: *Franz Marc. Die Retrospektive,* hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 2005, S. 9–10, mit weiterführender Literatur.

86
Zur Person von Paul Marc (1877–1949) s. a. Annegret Hoberg und Isabelle Jansen, *Franz Marc – Werkverzeichnis,* Bd. 1, Gemälde, München und London 2004, S. 27, Anm. 26–30. Paul Marc lebte bis 1919 in München, seiner Adresse in der Schwabinger Theresienstraße fügte er im Briefkopf »Redaktion der Byzantinischen Zeitschrift« hinzu. Ab 1920 arbeitete er am Institut für Auswärtige Politik in Hamburg, wechselte nach Entlassung von dessen jüdischem Leiter nach Berlin und kehrte nach der Bombardierung seines Wohnhauses 1944 mittellos nach Bayern zurück.

87
Hoberg 2005 (wie Anm. 85), S. 46, Anm. 18.

88
Richard Simon (1865–1934), seit 1902 Privatdozent in München, »jedoch kam er dort kaum noch zum Zuge«, 1906 zum a. o. Professor ernannt (Scherman bereits 1901/02), bekam nur wenige Lehraufträge, galt jedoch als ein hervorragender Kenner der vedischen Literatur, s. Wolfgang J. Smolka, *Völkerkunde in München – Voraussetzungen, Möglichkeiten und Entwicklungslinien ihrer Institutionalisierung (ca. 1850–1933),* Berlin 1991 (Diss., München), S. 209 und Anm. 99.

89
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung Heilwig Weger, datiert: »Schluß der ersten 5 Vorträge Weihnachten 1908«; das Kapitel »Die Griechen« wurde offenbar erst später ergänzt. Hoberg 2005 (wie Anm. 85), S. 13f.

90
S. a. Isabelle Jansen, *Die Sehnsucht nach einer ursprünglichen Welt. Exotische Motive in der Kunst von Franz Marc,* in: München 2005 (wie Anm. 85), S. 77, Abb. 2, S. 81f., Abb. 9, 10.

91
S. dazu die konzise Zusammenfassung bei Jansen, ebd., S. 73–91.

92
Elisabeth Weiß, *Franz Marc. Ein Versuch zur Deutung expressionistischer Stilphänomene und ihrer Voraussetzungen,* Frankfurt am Main 1933 (Diss.); Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst,* Köln 1976, S. 74. Jansen 2005 (wie Anm. 85), S. 82–84, mit Verweis auf Donald Gordon, der auch Anregungen durch die *Helmmaske in Gestalt eines Büffelkopfes* aus Kamerun im Berliner Völkerkundemuseum in Betracht zieht.

93
Zitiert nach *»Ich will Dich an der Hand führen, um Dir die Wunder der Welt zu zeigen…«. Briefe von Franz und Maria Marc,* hrsg. und kommentiert von Annegret Hoberg, München 2018, S. 117, sowie Lankheit 1976 (wie Anm. 92), ebd.

94
Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.* Bd. 1: *Die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker,* 1. Auflage Leipzig 1900. In der hier verwendeten 2. Auflage von 1904 befindet sich die *Han-Kan; Pferdestudie* auf Tafel S. 258, oben rechts. Woermann ging mit der Fülle von Abbildungen und besprochenen Beispielen einer »Weltkunstgeschichte« weit über Franz Kuglers und Karl Schnaases erste Handbücher zur Kunstgeschichte von 1848 und 1853 hinaus.

95
Thomas W. Gaehtgens, »Weltkunstgeschichte als Kunst der Menschheitsgeschichte. Zu Karl Woermanns Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker«, in: Manuela De Giorgi u. a. (Hrsg.), *Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog,* Paderborn und München 2013, S. 543–560, hier S. 556.

96
Karl Woermann war ein Sohn des Hamburger Reeders Carl Woermann. Im Gegensatz zu seinem Bruder Adolph, der, wie oben erwähnt, mit seiner Firma erheblich in den deutschen Kolonien expandierte und eine beherrschende Stellung in der Schifffahrt nach Afrika aufbaute, studierte er unter anderem Kunstgeschichte und war von 1882 bis 1910 Leiter der Gemäldegalerie Dresden; bis zu seinem Tod 1933 veröffentlichte er zahlreiche kunsthistorische Publikationen. Als während des Ersten Weltkriegs eine Neuauflage seines Werks erschien, nun von drei auf sechs Bände erweitert, erfuhr Woermanns Unternehmen in der *Ostasiatischen Zeitschrift* nochmals eine ausführliche Würdigung: Er sei der einzige Kopf, der allein versuche, »das Weltkunstgebiet zu meistern«, und dabei über die Normen der europäischen Kunstgeschichte hinausgehe, s. William Cohn, »Die Kunst aller Zeiten und Völker«, in: *Ostasiatische Zeitschrift. The Far East, l'extrême Orient. Beiträge*

zur Kenntnis und Kultur des Fernen Ostens, hrsg. von Otto Kümmel und William Cohn, fünfter und sechster Jahrgang 1916/18, Berlin, S. 100–110, hier S. 105. Besprechung von: Zweite, neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Bibliographisches Institut Leipzig und Wien, 1915. »Wir dürfen stolz darauf sein, daß die erste Kunstgeschichte, die die ostasiatischen Völker würdig berücksichtigt, von einem Deutschen ist.« Der Hinweis auf Woermanns Publikation in Werner Schmalenbach, *Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900,* Köln 1961, S. 91–93, blieb von der Forschung jahrzehntelang unbeachtet.

97
Woermann 1904 (wie Anm. 94), Abb. 64 (»Nach [Adolf] Bastian«).

98
Gaehtgens 2013 (wie Anm. 95), S. 555. »Kennzeichnend für Woermanns Überzeugung ist der Universalismus. Nicht nur die Nähe zur Naturgeschichte, sondern auch die Vorstellung, dass Kunst als Ausdruck menschlicher Kreativität in allen Epochen und Kulturen letztlich auf derselben Grundlage entstehe, ist für die Epoche des Positivismus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts charakteristisch.« S. 558.

99
Eva-Maria Troelenberg, *Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner »Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst« 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive,* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 438), Frankfurt am Main 2011. S. a.: *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition »Meisterwerke muhammedanischer Kunst« Reconsidered,* hrsg. von Andrea Lermer und Avinoam Shalem (Islamic History and Civilisation Vol. 82), Leiden und Boston 2010; darin besonders: Annette Hagedorn, »Der Einfluss der Ausstellung ›Meisterwerke muhammedanischer Kunst‹ auf die zeitgenössische Kunst«, S. 285–315.

100
Troelenberg 2010 (wie Anm. 99), S. 209. »Damit wäre eine radikal moderne Gegenposition zum Historismus formuliert […]. Man war über das Geschichtliche weitgehend aufgeklärt, konnte es voraussetzen und nun das Objekt davon unabhängig betrachten.« Ebd., Verweis auf Herbert Schnädelbach, »Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum ›Zeitgeist‹ im Kaiserreich«, in: Ekkehard Mai u. a. (Hrsg.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich 3),* Berlin 1983, S. 31–43, hier S. 31.

101
Hagedorn 2010 (wie Anm. 99), S. 301.

102
Wassily Kandinsky, *Briefe aus München (V),* in: Kandinsky 2007 (wie Anm. 40), S. 369–373.

103
Kandinsky hatte bereits in Berlin, wo eine große Abteilung islamischer Kunst im Aufbau begriffen war, persische Miniaturen gesehen: »Jedoch die Blätter des Kaiser-Friedrich-Museums waren wie ein Tropfen im Meer, verglichen mit der Fülle der jetzigen Münchner Ausstellung. Dort waren es einige Blumen gleicher Art. Hier ist es ein Märchengarten.« Zitiert nach Troelenberg 2011, S. 387. Unter anderem wurden in Raum 18 der Münchner Schau persische Miniaturen aus fünf Jahrhunderten gezeigt. »Der persisch-sasanidische Bereich bildete mithin insgesamt den ersten qualitativen und quantitativen Schwerpunkt der Ausstellung und war weitgehend in geschlossener räumlicher Einheit aufgestellt, die sich über die ersten 24 Säle erstreckte.« Troelenberg (wie Anm. 99), S. 105.

104
S. dazu Hagedorn 2010 (wie Anm. 99), S. 301–309, Troelenberg 2011 (wie Anm. 99), S. 387–391.

105
Hagedorn 2010 (wie Anm. 99), S. 300.

106
Troelenberg 2011 (wie Anm. 99), S. 392. Franz Marc, *Schriften,* hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 79.

107
Der unbebilderte Führer durch die Ausstellung verzeichnet zahlreiche Bronzemörser. *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst, Amtlicher Katalog, München 1910.* Mit seinen Verfassern »Diez, E.; Dreyer, M.; Nöldeke, A.; Sarre, F.; List, C.; Kühnel, E.; Bassermann-Jordan, E.« war die Elite der Islamforschung in Deutschland versammelt. Maßgebliche Organisatoren waren Friedrich Sarre und sein Assistent Ernst Kühnel, Ernst Diez schrieb die konzise Einführung, sein späteres Buch *Die Kunst der islamischen Völker (Handbuch der Kunstwissenschaft),* Potsdam 1915 wurde zu einem Standardwerk. Zu Abbildungen islamischer Treibarbeiten s. u. a. *Europa und der Orient 800–1900,* hrsg. von Gereon Sievernich und Henrik Budde, eine Ausstellung des 4. Festivals der Weltkulturen Horizonte '89, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1989.

108
Zitiert nach Troelenberg 2011 (wie Anm. 99), S. 391–392. Vgl. den vollständigen Abdruck von Marcs Kommentar zur 2. NKVM-Ausstellung in: »Anthologie«, in: *Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ zum ›Blauen Reiter‹,* hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 1999, S. 36–38, hier S. 37.

109
Otto Fischer, *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans,* Propyläen Kunstgeschichte Bd. 4, Berlin 1928. Zu den Streitigkeiten um sein Buch *Das neue Bild,* nach dessen Erscheinen Ende 1912 auch Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky aus der Neuen Künstlervereinigung austraten und diese sich damit auflöste, s. u. a. München 1999 (wie Anm. 108), S. 15–16, 53f.

110
Zu den Bezügen zur assyrischen Kunst, insbesondere der Abbildung von Gestirnen, die in Marcs späteren Werken bis zum *Turm der Blauen Pferde* 1913 auftauchen, s. Jansen 2005 (wie Anm. 90), S. 84f. Auch dazu besaß Marc Bücher mit Reproduktionen, u. a. Friedrich Delitzsch, *Zweiter Vortrag über Babel und Bibel,* Stuttgart 1903, und J. Hunger und H. Lamer, *Altorientalische Kultur im Bilde,* Leipzig 1912, die sich in seinem Nachlass befinden.

111
Lankheit 1976 (wie Anm. 92), S. 77.

112
Kandinsky 1963 (wie Anm. 63), S. 134–135. Sechs Jahre später versuchte Kandinsky, diesen Ansatz erneut zu erklären, diesmal in seinem Erinnerungstext an Franz Marc 1936: »Meine Idee war also, an einem Beispiel zu zeigen, daß der Unterschied zwischen der ›offiziellen‹ Kunst und der ›ethnographischen‹ Kunst keine Lebensberechtigung hatte; daß die verderbliche Gewohnheit, unter den verschiedenen äußerlichen Formen nicht die innere organische Wurzel der Kunst im allgemeinen zu sehen, zum totalen Verlust der Wechselbeziehung zwischen der Kunst und dem Leben der menschlichen Gesellschaft führen konnte. Und gleicherweise der Unterschied zwischen der Kunst des Kindes, dem ›Dilettantismus‹ und der ›akademischen‹ Kunst – die Gradunterschiede der ›vollendeten‹ und der ›nicht vollendeten‹ Form überdeckten die Kraft des Ausdrucks und die gemeinsame Wurzel.« Ebd., S. 199f.

113
Macke/Marc 1964 (wie Anm. 46), S. 39f.

114
S. u. a. H. Glenn Penny, *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany,* Chapel Hill/London 2002.

115
Zur aktuellen Diskussion s. u. a. Karl-Heinz Kohl, *Das Humboldt Forum und die Ethnologie (Der ethnologische Blick,* Band 1), Frankfurt am Main 2019; www.africavenir.org/de//Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt Forum/Weiterführende Literatur & Links, Pressespiegel.

116
S. dazu u. a. Fritz W. Kramer, »Eskapistische und utopische Motive in der Frühgeschichte der deutschen Ethnologie«, in: Stuttgart 1987 (wie Anm. 19),

S. 66–71, hier S. 67: »Adolf Bastian (1826–1905) gilt zwar als Begründer der akademischen Ethnologie in Deutschland, aber er läßt sich keiner Schule zurechnen, und die eine Hälfte seines Lebens als Ethnologe, die er auf seinen rastlosen Weltreisen verbrachte, entfremdete ihn der europäischen Kultur, obwohl er deren Umgangsformen geradezu peinlich genau beachtete. Seine erste Reise führte ihn von 1850 bis 1858 über Australien in die Südsee, nach Amerika, Indien, Vorderasien, Südafrika und Angola; später bereiste er Indochina und Ostasien, die Loango-Küste, nochmals Amerika, Polynesien, Südrussland, anschließend Ägypten, Ostafrika, Indien, Indonesien und nochmals die Südsee; er starb auf seiner neunten Weltreise in Trinidad.«

117
1888 war im deutschen Bundesrat beschlossen worden, aus den Kolonien eintreffende Objekte zunächst hier zentral zu horten und lediglich Doubletten an weitere Museen abzugeben. S. u. a. Wolfgang Lustig, »›Außer ein paar zerbrochenen Pfeilen nichts zu verteilen‹. Ethnographische Sammlungen aus den deutschen Kolonien und ihre Verteilung an Museen 1889–1914«, in: *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde, Hamburg, 18 N. F.,* Hamburg 1988, S. 157–178, besonders S. 157–161. Dies betraf jedoch nicht die Kernstücke der jeweils eigenen Sammlungen, etwa durch Privatstiftungen. Um 1908 befanden sich in Deutschland neben den sieben großen Sammlungen Berlin, Hamburg, Leipzig, Dresden, Köln, Frankfurt und München auch weitere Zentren mit Kolonialkunst wie das Linden-Museum in Stuttgart, die Gründung einer Kolonialgesellschaft des Württembergischen Handels unter dem Vorsitzenden Karl von Linden, Braunschweig, Lübeck, Darmstadt, Freiburg und Kassel. Besonders die Museen in Bremen und Hannover haben begonnen, sich mit ihrer kolonialen Vergangenheit zu beschäftigen, s.: *Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit,* hrsg. von Julia Binter, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Berlin 2017; *Heikles Erbe. Koloniale Spuren bis in die Gegenwart,* hrsg. von Alexis von Poser und Bianca Baumann, Ausst.-Kat. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Dresden 2016.

118
Königliche Museen zu Berlin. Führer durch das Museum für Völkerkunde, hrsg. von der Generalverwaltung, 13. Auflage, Berlin 1906, S. 68.

119
Ebd., S. 57.

120
Den ältesten Teil der Sammlung hatte Schliemann bereits 1881 dem Deutschen Reich geschenkt, es folgten zwei weitere Schenkungen und ein Vermächtnis nach Schliemanns Tod 1890 aus seinem Haus in Athen. 1893 wurden die Grabungen fortgesetzt, erst auf Kosten seiner griechischen Witwe, 1894 auf Kosten Kaiser Wilhelms II. S. a. Christiane Zintzen, *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert,* Wien 1998.

121
»Diese Beninarbeiten stehen nämlich auf der höchsten Höhe der europäischen Gußtechnik. Benvenuto Cellini hätte sie nicht besser gießen können und niemand weder vor ihm noch nach ihm, bis auf den heutigen Tag. Diese Bronzen stehen technisch auf der höchsten Stufe des überhaupt Erreichbaren.« (Felix von Luschan). Das Museum für Völkerkunde Berlin kaufte über tausend Stück, von denen viele im Zweiten Weltkrieg verloren gingen. Ulrich Klever, *Handbuch der afrikanischen Kunst,* München 1975, S. 22–23.

122
1925 zog die Institution, heute »Museum Fünf Kontinente« genannt, in das heutige Gebäude an der Maximilianstraße 42 um, das seit 1865 zunächst das Bayerische Nationalmuseum, ab 1906 das neu gegründete Deutsche Museum beherbergt hatte.

123
Jean-Loup Rousselot, *Das Münchner Völkerkundemuseum zur Zeit von Marc und Kandinsky,* in: *Der Blaue Reiter,* hrsg. von Christine Hopfengart, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 264.

124
Lucian Scherman, »Das Museum für Völkerkunde [München]«, in: *Die wissenschaftlichen Anstalten der Ludwig-Maximilians-Universität zu München,* hrsg. von Karl A. von Müller, München 1926, S. 257–261, hier S. 260.

125
Smolka 1991 (wie Anm. 88), S. 207f.

126
Ebd., S. 261. S. dazu auch Sigrid Gareis, *Exotik in München. Museumsethnologische Konzeptionen im historischen Wandel am Beispiel des Staatlichen Museums für Völkerkunde München,* München 1990, darin besonders Lucian Scherman, »Ein Vertreter der ›älteren Ethnologie‹ verwirklicht ein hochmodernes Museum oder: die Synthese von ›Kunst‹ und ›Ethnographica‹ (1907–1933)«, S. 85–96.

127
Gareis 1990 (wie Anm. 126), S. 108. »Historisch beleuchtet aber, war die Kunstbetonung der Museen bei aller subjektiven Ästhetik, die hier an Objekte herangetragen wurde, bei aller Nichtbeachtung von kulturspezifischen Intentionen im Herstellungsprozess bestimmter Objekte und letztlich auch bei einem völligen Verschwinden der Produzenten hinter den Objekten, für sich betrachtet eher fortschrittliche, ›entexotisierende‹ Museumsarbeit.« (S. 107).

128
Rousselot 2000 (wie Anm. 123), S. 266.

129
»The Ethnographical Collections and the more ancient remains from North and South America occupy nearly all the eastern side of the upper floor«, in: *A Guide to the Exhibition Galleries of the British Museum,* London 1901, S. V.

130
Charles H. Read, *British Museum. Handbook to the Ethnographical Collections, with 15 plates, 275 illustrations and 3 Maps,* London 1910, S. 168, Fig. 147. Der Führer widmet nun auch den Abteilungen »Australia, The Papuasians, Polynesians and Mikronesians, Africa« einzelne Kapitel.

131
»Eines Tages, als ich das Musée de sculptures comparés verließ, das sich damals im linken Flügel des Trocadéro befand, trieb mich die Neugier dazu, die Türen zu öffnen, die zum Saal des alten ethnographischen Museums führten.« William Rubin, »Picasso«, in: *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* hrsg. von William Rubin, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art New York, New York 1984, dt. Ausg. München 1996, S. 262–263.

132
Eine noch problematischere »Erfolgsgeschichte« im Anhäufen von Objekten in einem noch kürzeren Zeitraum konnte das 1910 gegründete Museum von Belgisch-Kongo in Brüssel-Tervuren vorweisen, heute in »Königliches Museum für Zentralafrika« umbenannt.

133
Annegret Nippa, »Ernst Ludwig Kirchner im Völkerkundemuseum Dresden. Eine Recherche zur Wahrnehmung des Fremden«, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Berichte, Beiträge,* Dresden 2005, Band 32: *Sonderband Gruppe und Individuum in der Künstlergemeinschaft BRÜCKE. 100 Jahre BRÜCKE – Neueste Forschung,* S. 31–37, hier S. 32.

134
Otterbeck 2007 (wie Anm. 11), S. 212. Hier möchten wir ausdrücklich darauf hinweisen, dass es sich bei der Verwendung des N***-Worts um ein historisches Zitat handelt.

135
»Die Rekonstruktion seiner Besuche im Museum entsprang meiner Verwunderung, an wie vielen faszinierend fremden Objekten, die keine Parallele im europäischen Bilderkanon haben, er vorbeisehen musste, um die Freuden eines Wiedererkennens zu genießen: das Vertraute im Fremden.« Nippa 2005 (wie Anm. 133), S. 36.

136
Ebd., S. 214.

137
Nach Ankunft auf der Palau-Insel Angaur im Juni 1914 trafen sie Pechsteins Erinnerungen zufolge dort auf »eine kleine

europäische Kolonie der Südsee-Gesellschaft, wohl der einzigen, die aus der Palau-Gruppe Geld heraus geholt hat«. Die einheimische Bevölkerung von etwa 150 Menschen war in eine Art Reservat im Süden umgesiedelt worden, nachdem die deutsche Regierung ihr die Insel für 1.200 Mark abgekauft hatte. Wegen mangelnder »Ursprünglichkeit« wechselten Pechstein und seine Frau nach Koror und lebten dort in einem umgebauten Versammlungshaus in Nachbarschaft der Dorfbewohner, wo sich der Künstler nach eigener Äußerung selten »so wohl gefühlt habe wie in diesem Kreise der kindlichen Palauer«. S. dazu ausführlich Otterbeck 2007 (wie Anm. 11), S. 238–257, hier S. 241.

138
Emil Nolde, *Welt und Heimat,* Köln 1965, S. 14, zitiert nach Otterbeck 2007 (wie Anm. 11), S. 222. Über Noldes Südseereise ist mindestens ebenso viel geschrieben worden wie zur Tunis-Reise von Klee, Macke und Moilliet, deshalb soll hier lediglich ein weiterer Literaturhinweis genügen: Denise Daum, »Emil Noldes ›Papua-Jünglinge‹. Primitivismus, Rassismus und Zivilisationskritik«, in: *Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff zum 21. August 2004,* Marburg 2004, S. 156–164.

139
Otterbeck 2007 (wie Anm. 11), S. 220–238, hier S. 223.

140
Deutschland als Kolonialmacht. Dreißig Jahre deutsche Kolonialgeschichte. Hrsg. vom Kaiser-Wilhelm-Dank, Verein der Soldatenfreunde. Mit 580 Abbildungen und 11 Karten, Berlin 1914.

141
Die Ausführungen folgen im Wesentlichen: Klaus Volprecht, »Folkwang 2. Teil – Die Sammlung außereuropäischer Kunst«, in: *Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk,* Recklinghausen 1971, S. 245–255; zur Verwendung des N***-Worts im historischen Zitat s. a. Anm. 134; Herta Hesse-Frielinghaus, »Folkwang 1. Teil«, in: ebd., S. 119–241, sowie *»Das schönste Museum der Welt«. Museum Folkwang bis 1933,* Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010, darin: »Außereuropäische Kunst«, S. 227–344; hier ist von verschiedenen Autoren ein größerer Teil der Werke erstmals mit genauen Werkangaben aufgearbeitet und ganzseitig reproduziert. Das Archivmaterial zu diesem Bereich der Osthaus-Sammlung befindet sich trotz des Umzugs ins Folkwang Museum Essen zum größten Teil noch im Osthaus Museum Hagen. Derzeit laufen zur Erschließung der bislang nicht systematisch erschlossenen Bestände verschiedene Forschungsprojekte unter der Leitung von Nadine Engel.

142
Nach seiner ersten Reise veröffentlichte Osthaus eine Broschüre *Als Beitrag zur Kenntnis Nord-Afrikas,* Hagen 1898. 1906 reisten Osthaus und seine Frau erneut nach Tunis und machten dabei in Aix-en-Provence Station, um Paul Cézanne zu besuchen.

143
Weitere maßgebliche Anregungen für das Konzept seines Museums erhielt Osthaus von Justus Brinckmann, dem Gründungsdirektor des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Für diese und andere Hinweise danke ich Nadine Engel, Museum Folkwang Essen. Nach Bekanntwerden von Osthaus' Kaufinteressen »strömten ungezählte Offerten und Ansichtsendungen aus mehr oder weniger bekannten Ostasiatica-Handlungen und aus Privatbesitz – von Ostasienkaufleuten oder Angehörigen des zur Niederschlagung des Boxeraufstandes ausgesandten Expeditionskorps – ins Haus.«
Volprecht 1971 (wie Anm. 141), S. 246.

144
Annette Hagedorn, »Ornament als Bild. Islamische Schalen, Töpfe und Fliesen, 9.–16. Jahrhundert«, in: Essen 2010 (wie Anm. 141) S. 273–274, hier S. 274; Troelenburg 2011 (wie Anm. 99), S. 169–170.

145
Volprecht 1971 (wie Anm. 141), S. 251.

146
»Die verhältnismäßig geringe Zahl von plastisch-figürlichen Werken Afrikas läßt auf diesem Kunstgebiet nur an eine paradigmatische Auswahl durch Osthaus denken, denn den Plastiken stehen eine größere Anzahl hölzerner ornamentierter Becher und Dosen und ein beschnitztes Büffelhorn – alle aus dem Bakuba-Stilgebiet, Kongo – gegenüber, die ebenso wie einige ornamentierte Bambusbüchsen von der Sunda-Insel Timor, aber auch die Ifa-Orakelbretter Beweis für das stärker kunsthandwerkliche Interesse des Sammlers sein dürften.«
Ebd., S. 252.

147
Nach: Ebd. S. 251. Eine erste Ausstellung zu afrikanischer Kunst wurde bereits 1912 in Hagen gezeigt, s. a.: Rainer Stamm, »Weltkunst und Moderne«, in: Das schönste Museum der Welt –Museum Folkwang bis 1933. Essays zur Geschichte des Museum Folkwang (anläßlich der Ausstellung »Das schönste Museum der Welt«, Musem Folkwang Essen 2010, Göttingen 2010, S. 27–46.

148
Ebd., S. 251.

149
Macke/Marc 1964 (wie Anm. 46), S. 32.

150
S. a. Annegret Hoberg and Isabelle Jansen, *Franz Marc, Werkverzeichnis, Bd.2, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Postkarten, Hinterglasmalerei, Kunstgewerbe, Plastik,* München und London 2004, Kat. Nr. 389 und 390.

151
Macke/Marc 1964 (wie Anm. 46), S. 25.

152
»Sie besuchten auch gemeinsam Franz' Ausstellung, in der er zwei Bilder verkauft hatte, dann das Folkwang Museum in Hagen und alle Kunstfreunde in Köln.« Elisabeth Macke-Erdmann, *Erinnerung an August Macke,* Stuttgart 1962, S. 181.

153
Brief von Marc an Kandinsky, 31.7.1911, in: Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 75), S. 49.

154
Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914. Briefe und Erinnerungen,* München u. a. 1994, 2007, S. 105, 117–125. S. a. Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 75), Kandinsky an Marc, 11.8.1911, S. 50–51.

155
1937 als entartet beschlagnahmt, heute im Busch-Reisinger Museum, Cambridge, s. u. a. Mario-Andreas von Lüttichau, »Verlust der Moderne«, S. 201–212, sowie »Bilder-Schicksale«, S. 213–222 (hier S. 221–222), in: Essen 2010 (wie Anm. 141).

156
Zitiert nach Hesse-Frielinghaus 1971 (wie Anm. 141), S. 214.

157
Volprecht 1971 (wie Anm. 141), S. 252; Otterbeck 2007 (wie Anm. 11), S. 228–238, hier S. 231.

158
Nolde erhielt 500 Mark pro Blatt, insgesamt 23.000 Mark; Otterbeck 2007 (wie Anm. 11), S. 237–238.

159
S. a. den Text »Almanach – die Bilder« in dieser Publikation, S. 267.

160
Wassily Kandinsky, »Der Blaue Reiter« (1930), in: Kandinsky 1963 (wie Anm. 63), S. 136.

161
Bremen 2000 (wie Anm. 128), S. 228.

162
In ihrem Nachlass, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, hat sich ein an Münter adressierter Fotoumschlag aus dem Kunstgewerbemuseum Berlin erhalten.

163
Die Objekt- und Herkunftsbezeichnungen der Münchner Werke sind übernommen aus: *Der Blaue Reiter und das Münchner Völkerkundemuseum,* Ausst.-Kat. Staatliches Museum für Völkerkunde München, München 2009, S. 16–39. Als Schlussvignette über dem Verzeichnis der Reproduktionen im Almanach fungiert die kleine Rundabbildung einer bemalten Kalebasse aus Guatemala. Die Herkunft der Fotovorlage ist nicht angegeben. Zu einem Vergleichsbeispiel aus der Münchner

Sammlung s. Elke Bujok, »Zwei Kalebassen, Guatemala«, in: ebd., S. 40.

164
Rudolf Zeller war in dieser Funktion von 1910 bis 1940 am Berner Museum tätig, Direktor war Rudolf Wegeli 1910 bis 1948. S. Karl Zimmermann, »Chronikalische Notizen zur Museumsgeschichte«, in: *100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894–1994,* Separatdruck der Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 1993/94, S. 371–454. Das erste »Historische Museum«, das Gegenstände zur Stadtgeschichte und bereits existierende ethnografische und archäologische Sammlungen aufgenommen hatte (so eine Schenkung des Kupferstechers Wäber, eines Begleiters von James Cook auf dessen dritter Weltreise, 1791 an die Stadt Bern), wurde 1882 eröffnet. Seit 1894 befindet sich das Museum in seinem Gebäude am Helvetiaplatz, die Ethnographische Abteilung umfasst Werke aus Indien, dem Malaiischen Archipel, China, Korea, Japan, Melanesien, Australien, Polynesien, Amerika und Afrika. Macke selbst war in diesem Zeitraum nicht in Bern und hat die Sammlung wohl auch nie besucht.

165
Führer durch das bernische historische Museum, hrsg. von der Direktion, Bern 1912, S. 86–87.

166
»Dahin gehören vor allem die schönen Masken der Bundugesellschaft«, »ihre Ornamentik besteht hauptsächlich in der stilisierten Wiedergabe der Haartracht mit den Kämmen; geschnitzt sind sie aus dem weichen Holz des Seidenwollbaums […] und bei offiziellen Zeremonien werden sie von Priesterinnen angelegt.« Ebd., S. 126.

167
Zitiert nach *Der Blaue Reiter,* hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S. 263f.

168
Westfälisches Landesmuseum Münster, Macke-Archiv. Detailliert analysiert von Ursula Heiderich, »›Der Leib ist die Seele‹. August Mackes Beitrag zum Almanach Der Blaue Reiter«, in: Bremen 2000 (wie Anm. 128), S. 248–254, die auch für den Titel »Die Masken« auf den Bezug zu Mackes Tätigkeit als Bühnenbildner für das Düsseldorfer Schauspielhaus 1904 hinweist, dessen von seinem Freund Wilhelm Schmidtbonn herausgegebene Zeitschrift diesen Namen trug und Notizen Mackes zu seinem ethnografischen Bildmaterial publiziert.

169
S. a. den Text »Exotismus« in dieser Publikation, S. 228.

170
August Macke, »Die Masken«, in: *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 67), S. 24. Zum zitierten Wortgebrauch »Wilde«: »Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners«, S. 22.

171
Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich (Berliner Schriften zur Kunst.* Hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 4), Mainz 1993, darin besonders »Tschudi und sein Verhältnis zu Wassily Kandinsky und Franz Marc 1909–1911«, S. 327–333. Sein Konflikt mit dem Kaiserreich ging als »Tschudi-Affäre« in die Kunstgeschichte ein.

172
Macke/Marc 1964 (wie Anm. 46), S. 77, s. a. Heiderich 2000 (wie Anm. 168), S. 249.

173
Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 75), S. 75f.

174
Andrea Zell, »Hugo von Tschudi – ein Wegbereiter der Museumsarbeit des 20. Jahrhunderts«, in: *Oberbayerisches Archiv.* Hrsg. Historischer Verein von Oberbayern, München, 117/118, 1993/94 (1994), S. 7–83, hier S. 13, 15.

175
Franz Marc, »Geistige Güter«, in: *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 67), S. 2–4.

176
Abgebildet in: Isabelle Jansen, *»Die Blaue Reiterei stürmt voran«. Bildquellen für den Almanach Der Blaue Reiter. Die Sammlung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter,* hrsg. von Helmut Friedel und Isabelle Jansen, Ausst.-Kat. Münter-Haus, Murnau 2012, S. 28, Kat. 5, 6, 7. Hier sind auch zwei Skizzenbuchzeichnungen abgebildet, die Münter nach Vorlagen im Berliner Völkerkundemuseum zeichnete, darunter nach *Menschliche Figur mit dem Kopf eines Welses,* Königreich Benin, S. 17–18 und Abb. 4, 5, 6.

177
Die genoppte Oberfläche des Gewandes der Figur und ihr maskenhaftes Gesicht erklären sich aus einer nach außen gewandten Menschenhaut nach vollzogenem Opferritus für eine gute Ernte: »Anschließend zogen sie dem Opfer die Haut ab, die der Opferpriester oder ein Darsteller des Gottes *Xipe Totec* über Kopf und Körper zog und so zwanzig Tage als Bettler umherzog. Entsprechend wurde *Xipe Totec* als menschliche Figur dargestellt, die mit der abgezogenen Haut eines Menschenopfers bekleidet ist.« Ellen Bujok, »Xipe Totec«, in: München 2009 (wie Anm. 163), S. 29.

178
Dies betrifft selbst die ägyptischen Schattenspielfiguren, die Paul Kahle in zwei Nummern der Zeitschrift *Der Islam* veröffentlicht hatte und die seinen Untersuchungen zufolge zwar auf eine lange Tradition zurückgehen, jedoch teilweise erst nach 1850 entstanden waren. Franz Marcs Bruder Paul hatte Kandinsky auf die Publikationen aufmerksam gemacht. Paul Kahle, »Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten«, in: *Der Islam,* Bd. I, S. 264–299, Bd. II, S. 143–195. S. ders. »Das islamische Schattentheater in Ägypten«, in: *Orientalisches Archiv,* III. Jg., H. 3, S. 103–109, sowie die Briefe und Karten von Kandinsky und Marc an Kahle, in: *»Die Blaue Reiterei stürmt voran«* 2012 (wie Anm. 176), S. 94–97.

179
S. a. den Text »Almanach – die Bilder« in dieser Publikation, S. 267.

180
Zitiert nach Bujoks 2009 (wie Anm. 163), S. 13. Es handelt sich um eine eigenhändige Abschrift des Briefes durch Lucian Scherman, die im Archiv des Völkerkundemuseums verblieben ist und die vielen Abkürzungen erklärt, vgl. Faksimile des Manuskripts ebd., S. 14, Abb. 8.

181
Annegret Hoberg, »Die Malerei allein genügte uns nicht. Wassily Kandinsky und Franz Marc – Neues zum Almanach ›Der Blaue Reiter‹«, in: *Kandinsky* 2008 (wie Anm. 51), S. 82–141, hier S. 134.

182
Michaela Appel in Kat. München 2009 (wie Anm. 163), S. 23–25, Abb. 15, 19.

183
Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten. Mit 150 Abbildungen,* München 1911, S. 1–4, Abb. 1. »In diesem Sinn war der Primitive von der Südsee, der die Holzstatuetten schnitt, Poet. Wir müssen es vermögen, von den Hemmungen abzusehen, die sich aus der kulturellen Sonderentwicklung unseres europäischen Lebens zunächst ergeben. Ein Blick auf einen Akt Gauguins erleichtert die Umstellung der Augen. […] Wir müssen es fertig bringen, die ursprüngliche Betonung der Form zu sehen.« (S. 1).

184
S. a.: *Neolithische Kindheit, Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930,* Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2018, Begleitheft: »Bildatlanten-Projekte der 1920er Jahre«, »Propyläen Kunstgeschichte«, »Orbis Pictus«, »Kulturen der Erde«, »Das Bild« und »Handbuch der Kunstwissenschaft«, 024–025.

185
»Kunsttheorien und Kunstgeschichtsschreibungen werden unter Rekurs auf die Kunst außereuropäischer Kulturen formuliert, um sie im gleichen Zug an den Rand der Künste zu verweisen, ihr den Status der Vorkunst oder des Kunsthandwerks zuzuschreiben.« Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen: ›Weltkunst‹ und die anthropologische Konfiguration der Moderne,* Berlin 2015, S. 10.

186
Viktoria Schmidt-Linsenhoff, »›Negerkunst‹ ohne ›Negerkünstler‹. Zur fotografischen Aneignung außereuropäischer Kunst«, in: *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert,* Band 1: Texte, Band 2: Abbildungen, Marburg 2010, hier Band 1, S. 291. Hier möchten wir ausdrücklich darauf hinweisen, dass es sich bei der Verwendung des N***-Worts um einen Literatur-Titel handelt.

187
Ebd., S. 298–299.

188
Ebd., S. 299.

189
So auch im Nachwort der Edition von 1992, wo es apologetisch heißt: »Das ›Epochale‹ des Buches ›Negerplastik‹ von Carl Einstein ist, daß er die Skulpturen des afrikanischen Kontinents vorurteilslos als Kunst überhaupt und als Plastik insbesondere betrachtete und über sie als solche nachdachte. Und dies in einer Zeit des allgemein praktizierten Kolonialismus mit all seiner inhumanen Politik, die bestimmend die Wissenschaft und Kultur ihrer Zeit prägte.« Rolf-Peter Baacke, »Rezeptionsgeschichtliche Anmerkungen zur ›Negerplastik‹«, in: Carl Einstein, *Negerplastik,* hrsg. von Rolf-Peter Baacke, mit einem Text von Hannes Böhringer, Berlin 1992, S. 153–160, hier S. 153. Zur Verwendung des N***-Worts als Literatur-Zitat s. a. Anm. 186.

190
»Trotz dieser Einstellung wollte Einstein offensichtlich einer weiteren Kritik an den nicht gegebenen Zuordnungen afrikanischer Plastiken entgegen wirken und plante eine weitere Publikation zum Thema.« Sein Buch *Afrikanische Plastik* von 1921 »enthält neben der ausführlichen Beschreibung der auf 48 Tafeln abgebildeten Plastiken und Objekte ein Verzeichnis derselben mit Angaben über Herkunft, Standort und eine wissenschaftlich orientierte Literaturliste.« ebd., S. 156.

191
Lucian Scherman, »Vorwort«, in: *Afrikanische Kunst und ihre Beziehungen zur Hochkultur. Sammlung Coray, Lugano,* Einführung von Meinulf Küsters, Ausst.-Kat. Staatliches Museum für Völkerkunde München, München 1931, S. 3. Zur Verwendung des N***-Worts im historischen Zitat s. a. Anm. 134.

192
Häufig wurde der Terminus in der Kunstgeschichte zur Bezeichnung einer Chronologie verwendet, »Primitive« beispielsweise für die Künstler der Frührenaissance: »Another, equally common, is where the art of savages is styled primitive, and, so often as not, without reference to the precise cultural stage to which they have attained.« Charles Hercules Read, »Presidential Address, Primitive Art and its modern development«, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland,* Vol. XLVIII, 1918, S. 11–21, hier S. 12.

193
S. a. den Text »Das Geistige in der Kunst« in dieser Publikation, S. 143.

194
S. a. Sigrid Köllner, *Der Blaue Reiter und die »Vergleichende Kunstgeschichte«,* Karlsruhe 1984 (Diss.), besonders S. 125–167.

195
Ebd., S. 164; s. a. Magdalena Bushart, »›Echtes bleibt neben Echtem bestehen‹. Zum Bildkonzept des Blauen Reiters«, in: Bremen 2000 (wie Anm. 123), S. 243.

196
Für seinen Vorschlag einer Erwiderung auf die Vinnen-Schrift schrieb Marc am 12.4.1911 an Kandinsky: »Ich denke z. B. an eine Gegenüberstellung von Abbildungen, Maillol neben Taschner und Flossmann, Cézanne neben Groeber, Nissl, Renoir-Akt neben Münzer und Putz, Picasso neben Greiner und Stuck, Derain neben Buttersack und Dill, Matisse neben Erler und Habermann etc.« Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 75), S. 28.

197
Macke/Marc 1964 (wie Anm. 46), S. 72.

198
Franz Marc, »Die neue Malerei«, Erstveröffentlichung in *PAN,* 2. Jg., Nr. 16, März 1912, zitiert nach: Franz Marc. Schriften, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 103. (Ebd., S. 104).

199
Almanach *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 67), S. 1.

200
Vorwort zur 2. Auflage 1914, zitiert nach Marc 1978 (wie Anm. 198), S. 153.

201
Marc 1912/1978 (wie Anm. 198), S. 104.

202
Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 67), S. 99.

203
S. u. a. *Der geraubte Schatten: die Photographie als Ethnographisches Dokument,* Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde Köln, Luzern 1989; Stefan Goldmann, »Wilde in Europa. Aspekte und Orte ihrer Zurschaustellung«, in: Theye 1985 (wie Anm. 19), S. 243–267. Zahllose dieser Bilder sind in den Fotosammlungen ethnologischer Museen von Berlin über Köln bis Dresden erhalten. Ähnliches gilt für die damaligen Schädelsammlungen etwa des Überseemuseums Bremen, dem ehemaligen Museum Godeffroy in Hamburg oder des Instituts von Rudolf Virchow in Berlin.

204
Arthur de Gobineau, *Die Ungleichheit der Menschenrassen,* Berlin 1935, darin etwa die Kapitel »Die besondere Eigenart jeder der drei großen Rassen: soziologische Wirkungen der Mischungen. Überlegenheit der weißen Rasse und in ihr wiederum der arischen Familie«, S. 151–157, oder: »Warum nur die weißen Völker Geschichte haben; und warum fast alle Zivilisationen sich auf der westlichen Halbkugel entwickelten«, S. 355–362.

205
Das Buch der deutschen Kolonien. Herausgegeben unter Mitarbeit der früheren deutschen Gouverneure von Deutsch-Ostafrika, Deutsch-Südwestafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Neuguinea. Vorwort von Dr. Heinrich Schnee, Leipzig 1937. Unter Kapiteln wie »Unser Recht auf Kolonien« und »Gewalt vor Recht – geraubt und aufgeteilt« schrieben auch Mitglieder des Kolonialpolitischen Amts der NSDAP (Reichsleitung). Aus heutiger Sicht ist die Edition vor allem wegen ihres Anhangs von Interesse, dort werden sämtliche Namen und Amtszeiten der »Gouverneure und Reichskommissare unserer Kolonien« akribisch aufgelistet, darunter auch die eingangs erwähnten Jesco von Puttkamer und Lothar von Trotha, S. 433.

206
Kea Wienand, *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960–1990. Eine postkoloniale Relektüre,* Bielefeld 2015, S. 25.

207
Ebd., S. 37–63, hier S. 49.

208
Kandinsky 1912/2019 (wie Anm. 202), S. 99.

MURNAU, SINDELSDORF, TEGERNSEE

Murnau am Staffelsee ist eine alte Marktgemeinde im oberbayerischen Alpenvorland, die über die Bahnstrecke München–Garmisch-Partenkirchen perfekt an München angebunden ist und bereits um 1900 täglich von der Stadt aus angefahren wurde. In der Kunst- und Rezeptionsgeschichte des Blauen Reiter steht der Begriff »Murnau« vor allem für den malerischen Transformationsprozess, den Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky und Marianne von Werefkin gemeinsam während ihrer wiederholten und mehrwöchigen Aufenthalte in Murnau 1908, 1909 und 1910 vollzogen: von einer postimpressionistischen Malerei hin zu einer expressiven, farbfreudigen und von der Wirklichkeit abstrahierenden Malweise, die mehr die inneren Gefühlsregungen wiedergibt als die sinnlich wahrnehmbare Realität. Nachvollziehbar ist dieser Prozess in den zahlreichen Studien, die, in antiakademischer Manier unter freiem Himmel gemalt, das besondere Licht, die Landschaft mit dem Murnauer Moos und den Ort und seine Umgebung festhalten.[1]

»Es war eine schöne, interessante, freudige Arbeitszeit mit viel Gesprächen über Kunst mit den begeisterten ›Giselisten‹«,[2] schrieb Münter rückblickend in ihrem Tagebuch über den ersten Malaufenthalt 1908. »Wir alle 4 strebten sehr und jeder einzelne entwickelte sich. Ich machte eine Masse Studien. Es gab Tage, wo ich 5 Studien malte und viele, wo es 3 wurden und wenige, wo ich gar nicht malte. Wir waren alle fleissig.«[3]

Dass Münter in diesem Zitat die gemeinsam verbrachte Zeit so betont, lädt dazu ein, den alten Marktort im oberbayerischen Alpenvorland sowohl als Stätte der Entwicklung unter künstlerischen Aspekten als auch als Ort der Begegnung und des Austausches zu betrachten.

Von Mitte August bis Ende September 1908 waren Jawlensky und Werefkin erstmals mit Kandinsky und Münter in Murnau und wohnten im Gasthof Griesbräu an der Oberen Hauptstraße. Der produktive Malaufenthalt der vier Künstler*innen war zugleich der Ausgangspunkt für die Planung zur Gründung der Neuen Künstlervereinigung München in Werefkins Salon Ende des Jahres und damit eine Keimzelle des daraus hervorgehenden Blauen Reiter. Im Frühjahr und Sommer 1909 arbeiteten die beiden Paare erneut in Murnau; diesmal wohnten sie zunächst gemeinsam im Privatquartier Echter's Bazar in der Pfarrgasse. Im Juni wechselten Kandinsky und Münter dann in eine kleine Villa am Ortsrand in der heutigen Kottmüllerallee (damals Murnau 33a), die Münter Ende August kaufte und in der Kandinsky und sie bis Sommer 1914 immer wieder wohnten (Abb. 1, 2).

Murnau etablierte sich damit als ein fester Rückzugs- und Inspirationsort für die beiden: In räumlicher Distanz zum städtischen Leben, ganz im Sinne der damals vorherrschenden Utopie einer Reformbewegung, die dem industrialisierten Leben der Großstadt, der Hektik, dem Zeitdruck und der künstlerischen Konkurrenz einen Gegenpol zu bieten versuchte, konnten sie sich der damals zeitgemäßen Illusion des ländlichen Lebens und der damit verbundenen Freiheit hingeben. Hier war es auch, wo sie das erste Mal mit der bayerischen Tradition der Hinterglasmalerei in Berührung kamen und wo erste eigene Hinterglasbilder entstanden.

Das tägliche Leben, eingebunden in die Natur, und die dadurch entfachte Kreativität, die sich wiederum in der Kunst manifestierte, unterstreichen die angestrebte Einheit von Kunst und Leben. Der Garten um das Haus spielte

dabei eine besondere Rolle. Sowohl Kandinsky wie auch Münter investierten in ihn einen Großteil ihrer Energie, wie sich aus zahlreichen Briefen, Notizen und Fotos entnehmen lässt. Dass auch das Haus und das in ihm befindliche Mobiliar in eine ganzheitliche künstlerische Lebensweise integriert wurden, zeigen die vielen selbst bemalten Möbelstücke und architektonischen Elemente. Belebt wurde das ländliche Alltagsleben auch durch Besuche von Familie, Freund*innen und nationalen wie internationalen Künstler*innen.

Fast zur gleichen Zeit wie Münter und Kandinsky zogen Franz Marc und Maria Franck aus dem »lähmende[n] München der anderen Jahre«[4] ins oberbayerische Voralpenland, ohne dass sich die beiden Paare allerdings zu diesem Zeitpunkt kannten. Von 1909 bis 1914 lebten Marc und Franck-Marc in Sindelsdorf in einer einfachen Wohnung im ersten Stock bei Schreinermeister Josef Niggl (heute Franz-Marc-Straße 1); auf dem ungeheizten Speicher unter dem Dach richtete sich Marc sein Atelier ein (Abb. 3).

Hier, in seiner »Sindelsdorfer Ungestörtheit«,[5] fand Marc, nachdem er bereits im Sommeraufenthalt in Lenggries 1908 seine Pferdegruppen entwickelt hatte, zu seinem expressiven Malstil. Werke wie *Gelbe Kuh* (1911), *Der Stier* (1911) und *Blaues Pferd* (1911) sind inspiriert von Tiermotiven, die er auf den Wiesen und Weiden um Sindelsdorf entdeckte.

Auch August und Elisabeth Macke zogen 1909 von Bonn ins bayerische Voralpenland und lebten für ein Jahr in Tegernsee. Ursprünglich auf Einladung des Künstlerfreundes Wilhelm Schmidtbonn, kamen beide im Herbst dort an. Anfang 1910 bezog das Paar eine neue, eigene Wohnung im Staudacherhof in der Tegernseer Bahnhofstraße (Abb. 4). Bis in den Herbst hinein wohnten August und Elisabeth Macke im ersten Stock, bevor sie nach Bonn zurückkehrten. In dieser äußerst produktiven Schaffensphase, in der er seinen individuellen Stil entwickelte, malte Macke Seeansichten, Stillleben, Interieurs, seine Frau Elisabeth und einige Male das Staudacherhaus, in dem es auch zum ersten Besuch von Franz und Maria Franck-Marc kam.

Aber nicht nur Münter und Kandinsky, das Paar Macke sowie Maria Franck-Marc und Franz Marc lebten damals auf dem Land, sondern auch einige jener Künstler*innen, die später Mitstreiter*innen des Blauen Reiter werden sollten. Der Tiermaler Jean Bloé Niestlé, seit 1905 ein enger Freund von Franz Marc, lebte zusammen mit seiner Lebensgefährtin Marguerite Legros in Sindelsdorf. 1909 kamen beide in den Ort und blieben dort bis zu ihrem Umzug nach Seeshaupt im Jahr 1914. Sie wohnten im ersten Stock der damaligen Bäckerei Lautenbacher an der Hauptstraße 15; Niestlé arbeitete in einem Atelier unter dem Dach des Hauses. Heinrich Campendonk, der im Herbst 1911 einer ersten Einladung Marcs nach Sindelsdorf gefolgt war, ließ sich kurz darauf im Ort nieder und lebte dort zusammen mit seiner Partnerin Adelheid Deichmann (genannt Adda) von 1911 bis 1916.[6]

Neben der individuellen künstlerischen Entwicklung der einzelnen Künstler*innen, die sie in den oberbayerischen Gemeinden vollzogen, ist das Dreigestirn Murnau, Sindelsdorf und Tegernsee vor allem auch als Ort der Begegnung und des Austauschs zu verstehen, der Raum für einen dynamischen Prozess kollektiven Arbeitens ermöglichte. Viele Ideen, die das Schaffen und die Visionen der Künstler*innen im Umkreis des Blauen Reiter ausmachten, entstanden hier im freundschaftlichen Miteinander.

1

2

Abb. 1
Das Münter-Haus in Murnau von der Gartenseite aus gesehen, 1909
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 2
Gabriele Münter vor ihrem Haus in Murnau, um 1910
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

3

4

Abb. 3
Franz Marc und Maria Franck-Marc mit Hund Russi vor ihrem Wohnhaus in Sindelsdorf, 1911
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 4
Das Staudacher-Haus in Tegernsee, vor 1914
Foto: August Macke-Haus, Bonn

Rege Besuche untereinander und gemeinsam verbrachte Abende waren fester Bestandteil der auf dem Land lebenden »Künstler*innenkolonie«, als die sie sich teils selbst sah.[7] So kam es während des einjährigen Aufenthaltes in Tegernsee zu regelmäßigen Besuchen zwischen den Paaren Marc und Macke, die sich auch nach der Rückkehr von August und Elisabeth Macke nach Bonn fortsetzten und einen direkten Austausch der jeweiligen Ideen ermöglichten. Ab Frühjahr 1911 intensivierte sich schließlich der Kontakt zwischen Marc und Kandinsky, die sich wechselseitig in Murnau und Sindelsdorf besuchten und gemeinsam die Idee des Blauen Reiter zu entwickeln begannen.[8] Marc maß diesem Austausch und dem gemeinsamen Arbeiten an einem festen Ort bereits damals eine bedeutende Rolle zu und schrieb im Juli 1911 an August und Elisabeth Macke: »Ihr beide müsst wirklich unbedingt in diesem Sommer kommen, meinetwegen so streitlustig, wie ihr wollt. Ich bin überzeugt, dass wir alle ›miteinander‹ schneller und besser vorankommen, als so getrennt.«[9] Im Herbst kamen die Mackes dieser Aufforderung nach und setzten die Arbeit am Almanach in Sindelsdorf fort, der Ende Oktober eine Redaktionssitzung im Haus von Münter und Kandinsky in Murnau folgte.

AS

1
Bereits im Anschluss an den ersten Aufenthalt 1908 schrieb Gabriele Münter nachträglich: »Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen grossen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhaltes, zum Abstrahieren – zum Geben eines Extraktes.« Zitiert nach Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914,* München 2005, S. 45f.

2
Der Begriff »Giselisten« nimmt Bezug auf die Wohnung in der Giselastraße 23, in der Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky in München wohnten und in der Werefkin regelmäßig ihren Salon abhielt, der verschiedenen Künstler*innen, Literat*innen, aber auch Aristokrat*innen und anderen offiziellen Würdenträger*innen einen Ort der Begegnung und des Austauschs bot. Siehe hierzu auch Anna Straetmans, »Konversation als Medium – Der rosafarbene Salon Werefkins und ihr Selbstverständnis als Künstlerin«, in: *Lebensmenschen – Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin,* Ausst.-Kat. Lenbachhaus München und Museum Wiesbaden, hrsg. von Annegret Hoberg, Matthias Mühling und Roman Zieglgänsberger, München 2019, S. 100–107.

3
Zitiert nach Hoberg 2005 (wie Anm. 1), S. 46.

4
Brief an Macke vom 9.8.1910, in: *August Macke, Franz Marc. Briefwechsel,* hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 17.

5
Brief vom 7. 11.1910, in: ebd.

6
Die Paare Niestlé und Campendonk wurden nach ihren späteren Umzügen nach Seeshaupt am Starnberger See durch den Mäzen Bernhard Koehler, einen Onkel Elisabeth Mackes, finanziell unterstützt.

7
Wassily Kandinsky an Gabriele Münter am 26.6.1909, in: Hoberg 2005 (wie Anm. 1), S. 63. Vergleiche hierzu auch den Text »Volkskunst« in dieser Publikation, S. 242–246.

8
Das Murnauer Haus und die Gartenlaube in Sindelsdorf sind bedeutende Orte, an denen Kandinsky und Marc die Redaktionsarbeit des Almanachs *Der Blaue Reiter* betrieben. Dazu meinte Kandinsky später: »Den Namen ›Der Blaue Reiter‹ erfanden wir (Franz Marc und Wassily Kandinsky) am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf.« Zitiert nach *Das Kunstblatt,* 1930, S. 59.

9
Brief vom 9.7.1911, in: Macke/Marc 1964 (wie Anm. 4), S. 58.

Wassily Kandinsky
Murnau – Fußweg und Häuser, 1909
Öl auf Pappe, 32,7 × 44,5 cm
GMS 36, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Murnau – Häusergruppe, 1908
Öl auf Pappe, 32,8 × 40,7 cm
GMS 32, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Murnau – Blick aus dem Fenster des Griesbräu, 1908
Öl auf Pappe, 49,8 × 69,6 cm
GMS 34, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Herbststudie, vermutlich aus Oberau, 1908
Öl auf Pappe, 32,8 × 44,5 cm
GMS 28, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Murnau – Studie für »Landschaft mit Baumstamm«, 1908
Öl auf Pappe, 32,5 × 44,2 cm
GMS 31, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

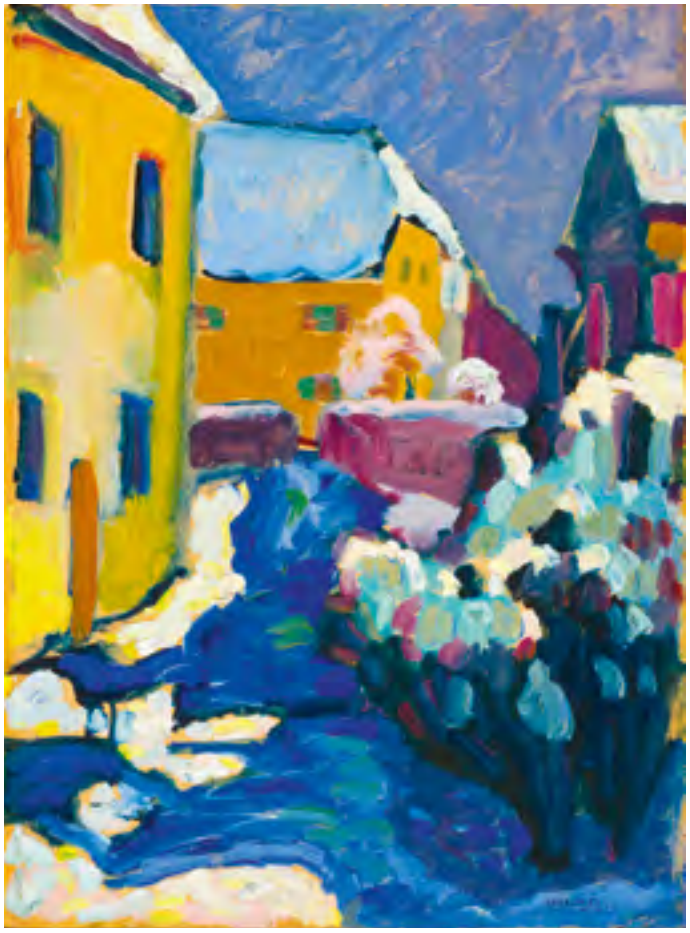
Wassily Kandinsky
Murnau – Blick über den Staffelsee, 1908
Öl auf Pappe, 32,8 × 41 cm
GMS 33, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Blick aufs Murnauer Moos, 1908
Öl auf Pappe, 32,7 × 40,5 cm
GMS 654, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Kochel – Verschneite Bäume, 1909
Öl auf Pappe, 32,8 × 44,5 cm
GMS 38, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Murnau – Grüngasse, 1909
Öl auf Pappe, 33 × 44,6 cm
GMS 42, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Kochel – Friedhof, 1909
Öl auf Pappe, 32,9 × 44,6 cm
GMS 39, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Wassily Kandinsky
Kochel – Friedhof und Pfarrhaus, 1909
Öl auf Pappe, 44,4 × 32,7 cm
GMS 43, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Grabkreuze in Kochel, 1909
Öl auf Pappe, 40,5 × 32,8 cm
GMS 658, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Alexej von Jawlensky
Murnauer Landschaft, 1909
Tempera auf Pappe, 49,7 × 53,6 cm
GMS 678, Gabriele Münter-Stiftung 1957
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Jawlensky und Werefkin, 1909
Öl auf Pappe, 32,7 × 44,5 cm
GMS 655, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Alexej von Jawlensky
Sommerabend in Murnau, 1908/09
Öl auf Pappe, 33,6 × 45,2 cm
G 13109, Schenkung Gabriele Münter 1960

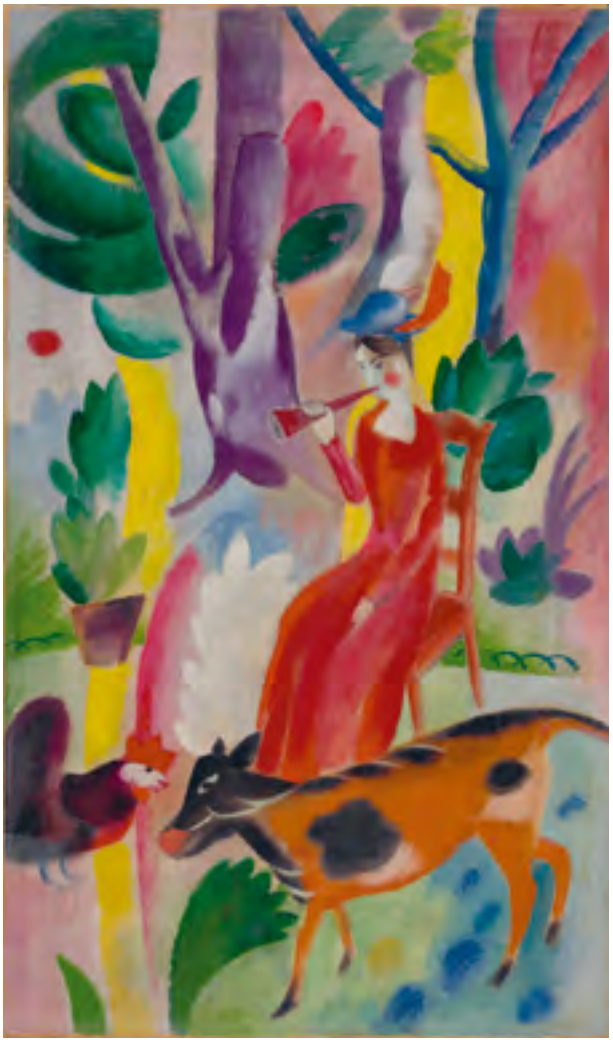
Wassily Kandinsky
Murnau – Studie für Landschaft mit Turm, 1909
Öl auf Pappe, 32,7 × 40,2 cm
GMS 37, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Murnau – Landschaft mit Regenbogen, 1909
Öl auf Pappe, 32,8 × 42,8 cm
GMS 41, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Alexej von Jawlensky
Skizze aus Murnau, 1908/09
Öl auf Pappe, 33,1 × 40,6 cm
GMS 677, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Murnau – Schloss und Kirche, 1909
Öl auf Pappe, 33,1 × 44,8 cm
GMS 40, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Marianne von Werefkin
Wäscherinnen, um 1909
Tempera auf Papier, auf Pappe, 50,5 × 64,6 cm
GMS 711, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Heinrich Campendonk
Schalmeibläserin, 1914
Öl auf Leinwand, auf Pappe aufgezogen,
54,9 × 33 cm
G 12821, erworben von Herbert Campendonk 1961

Gabriele Münter
Spreufuhren, 1910/11
Öl auf Pappe, 32,9 × 40,8 cm
GMS 648, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Murnau – Bäume im Schnee, 1909/10
Öl auf Pappe, ca. 32 × 44 cm
GMS 61, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Herbstlich, 1910
Öl auf Pappe, 32,8 × 40,6 cm
GMS 660, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

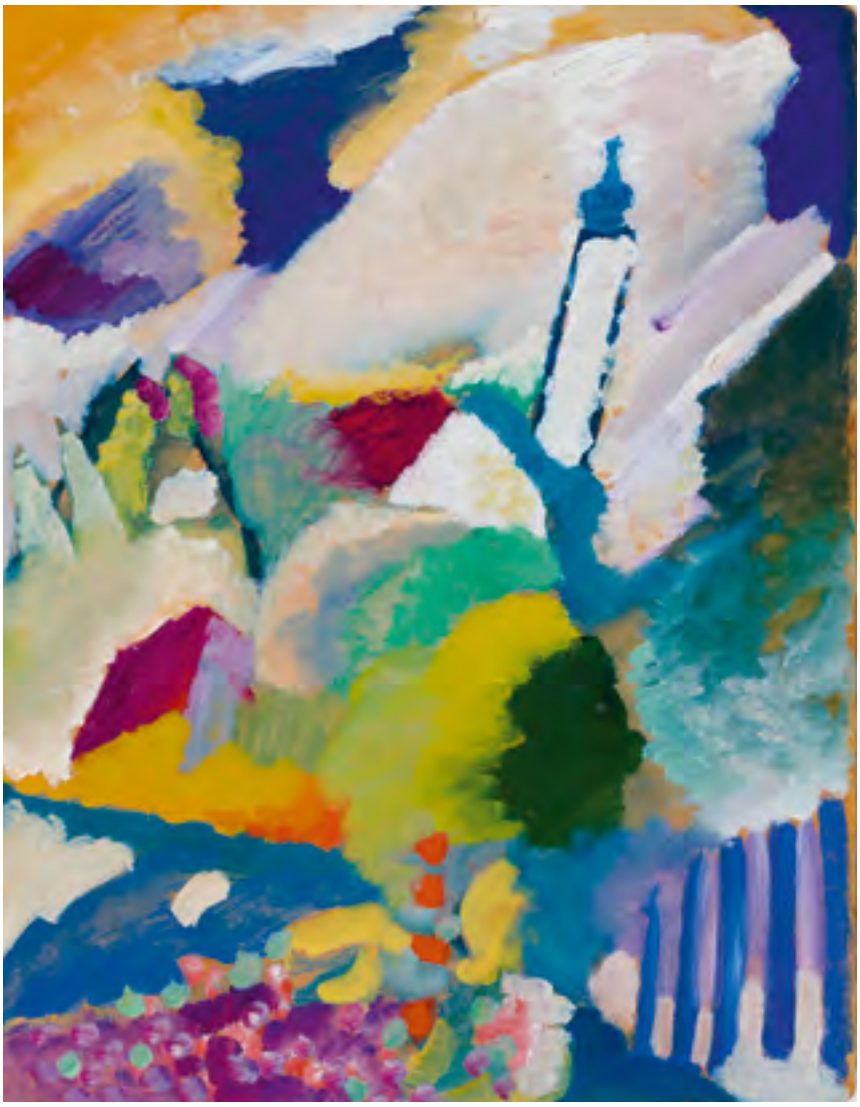
Wassily Kandinsky
Murnau – Landschaft mit kahlem Baum, 1909
Öl auf Pappe, 32,8 × 44,5 cm
GMS 44, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Kochel – Gerade Straße, 1909
Öl auf Pappe, 32,9 × 44,6 cm
GMS 45, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

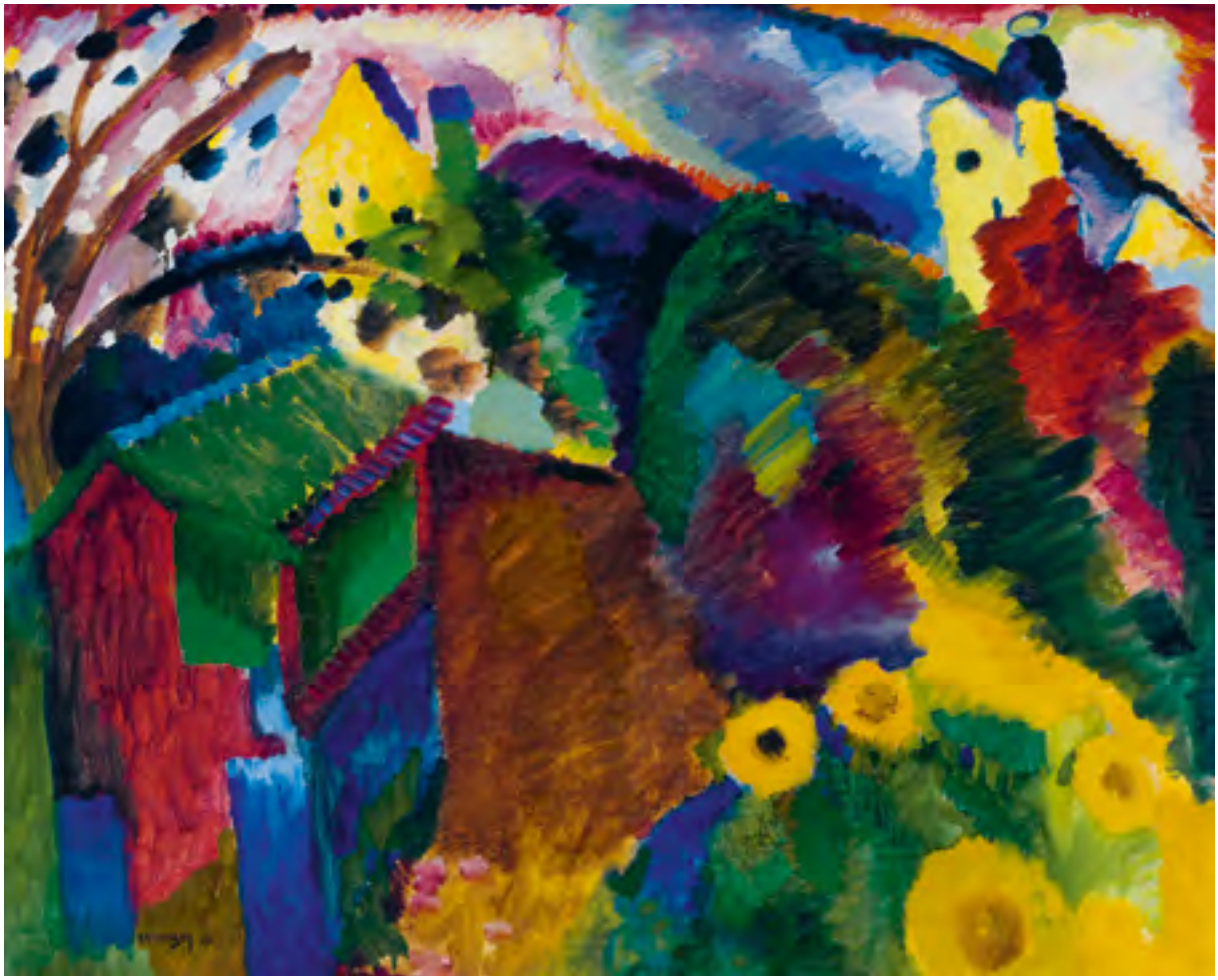
Wassily Kandinsky
Studie für »Winter II«, 1910/11
Öl auf Pappe, 33,1 × 45 cm
GMS 47, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Studie zu »Herbst I«, 1910
Öl auf Pappe, ca. 33 × 45 cm
GMS 48, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Murnau – Berglandschaft mit Kirche, 1910
Öl auf Pappe, 32,7 × 44,8 cm
GMS 46, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von
Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Wassily Kandinsky
Murnau mit Kirche I, 1910
Öl auf Pappe, 64,7 × 50,2 cm
GMS 59, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Wassily Kandinsky
Murnau – Garten, 1910
Öl auf Leinwand, 66 × 82 cm
GMS 60, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Franz Marc
Weidende Pferde I, 1910
Öl auf Leinwand, 64 × 94 cm
G 12576, Schenkung der bayerischen Staatsregierung anlässlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München, 1959

Franz Marc
Zwei Pferde, 1908/09
Bronze, Höhe 16,4 cm
G 13319, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung 1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard Koehler sen., Berlin, erworben von Franz Marc

Franz Marc
Rehe in der Dämmerung, 1909
Öl auf Leinwand, 70,5 × 100,5 cm
G 12763, Schenkung Gabriele Münter 1960,
ehemals Sammlung Bernhard Koehler, Berlin

Jean Bloé Niestlé
Ziehende Stare, 1910
Öl auf Leinwand, 90,8 × 151 cm
G 13338, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass
Bernhard Koehler sen., Berlin, erworben
von Jean Bloé Niestlé

August Macke
Der Geist im Hausgestühl: Stillleben mit Katze, 1910
Öl auf Leinwand, 69 × 74 cm
Privatbesitz

August Macke
Unser Häuschen in Tegernsee, 1910
Öl auf Holz, 30 × 19,5 cm
G 19231, erworben aus Privatbesitz 2019,
Nachlass August Macke

August Macke
Wohnzimmerecke in Tegernsee, 1910
Öl auf Leinwand, 42 × 48 cm
G 13024, Schenkung Bernhard Koehler jr. 1962

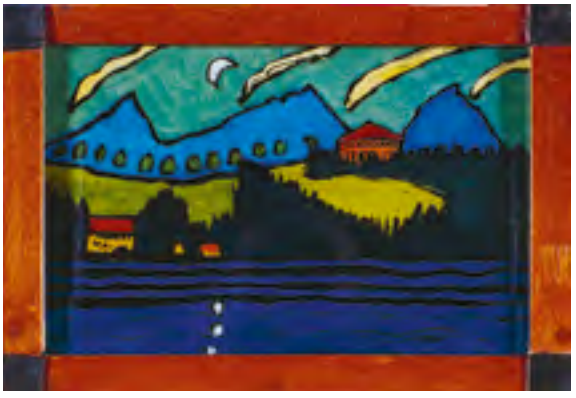
August Macke
Porträt mit Äpfeln, 1909
Öl auf Leinwand, 66 × 59,5 cm
G 13326, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass
Bernhard Koehler sen., Berlin, erworben
von August Macke

Gabriele Münter
Grabkreuze mit rosa Staudengewächsen, 1908
Öl auf Pappe, 40,9 × 32,8 cm
L 135, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Gabriele Münter
Murnauer Bäuerin mit Kindern, um 1909/10
Öl, Tusche, hinter Glas, in originalem Rahmen, 26,1 × 23,3 cm (Rahmenmaß)
GMS 733, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Heiliger Georg I, 1911
Tusche, Öl, Goldbronze, hinter Glas, in originalem Rahmen, 22,9 × 23,5 cm (Rahmenmaß)
GMS 105, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Braumeister Schöttl vom Angerbräu Murnau, um 1910
Tusche, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 22,1 × 16,3 (Rahmenmaß)
G 12189, erworben 1957



Wassily Kandinsky
Mit gelbem Pferd, 1909
Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen,
17,9 × 30,9 cm (Rahmenmaß)
GMS 117, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

August Macke
Zwei Mädchen in Landschaft, 1911
Tusche, Öl, hinter Glas, in bemaltem,
originalem Rahmen, 23,5 × 29,8 cm (Rahmenmaß)
GMS 720, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Bayerische Landschaft mit Einödhof, um 1910
Tusche, Öl, hinter Glas, in bemaltem,
originalem Rahmen, 16,9 × 24 cm (Rahmenmaß)
GMS 735, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Murnau von der Wasserseite, um 1910
Tusche, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen,
10,7 × 15,8 (Rahmenmaß)
GMS 736, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

NEUE KÜNSTLER-VEREINIGUNG MÜNCHEN, NKVM

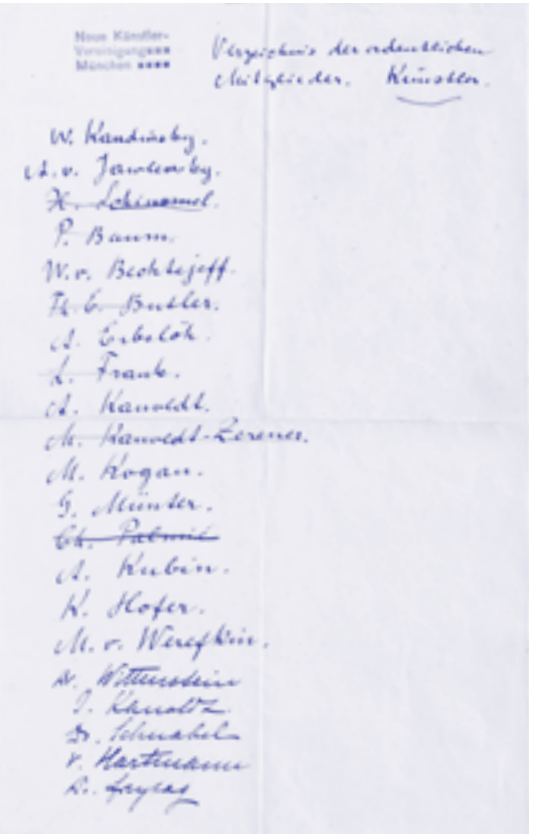
Nach dem produktiven Malaufenthalt von Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin in Murnau 1908 vertieften sich in München die Diskussionen unter den progressiv gesinnten Künstler*innen, die sich regelmäßig in der Wohnung von Werefkin und Jawlensky in Schwabing trafen (Abb. 1). Im Januar 1909 gründeten sie die Neue Künstlervereinigung München (NKVM), um sich eine Plattform für Ausstellungen, Verkäufe und die Propagierung ihrer Ideen zu schaffen. Weitere Gründungsmitglieder waren Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin, Paul Baum, Wladimir von Bechtejeff, Erma Bossi, Mossej Kogan und der Tänzer Alexander Sacharoff (Abb. 2).

Bereits der Gründungskreis zeigt deutlich, dass viele Beteiligte aus Osteuropa oder dem damaligen Russischen Kaiserreich stammten und der Salon Marianne von Werefkins eine Keimzelle der Vereinigung war. Bechtejeff, 1878 in Moskau geboren, siedelte 1902 auf Empfehlung Jawlenskys nach München über. Kogan, 1879 im ehemaligen Bessarabien geboren, arbeitete seit 1903 als Gemmenschneider und Plastiker in München und war vermutlich durch den Galeristen Wladimir Isdebsky in Kontakt zu Jawlensky, Werefkin und Kandinsky gekommen. Bossi, 1875 im damaligen Königreich Kroatien-Slawonien der österreichisch-ungarischen Monarchie geboren, lebte spätestens seit 1908 in München und war in jenem Jahr auch in Murnau mit dabei. Der junge Tänzer Alexander Sacharoff wiederum, 1886 im damals russischen Mariupol geboren, war seit seiner Ankunft in München 1905 eng mit dem Paar Jawlensky und Werefkin befreundet.

Im Gründungszirkular der NKVM vom März 1909 schrieb Kandinsky programmatisch: »Wir gehen aus von dem Gedanken, dass der Künstler ausser den Eindrücken, die er von der äusseren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt; und das Suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sämtlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen sollen – nach Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen, – kurz, das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine Losung, die gegenwärtig wieder immer mehr Künstler geistig vereinigt.« Mit »Synthese« ist hier nicht nur die Neuerung besonders der französischen Nachfolger von Paul Gauguin gemeint, das Bild als eine unabhängige Formeinheit aus Farbflächen und Konturen aufzufassen. Gefordert wird auch eine Synthese von äußerem Motiv und der inneren, emotionalen Vision der Kunstschaffenden, mit der man sich endgültig von einem traditionellen, akademischen Realismus verabschieden wollte.[1]

Die 1. NKVM-Ausstellung wurde im Dezember 1909 in der neu eröffneten Galerie von Heinrich Thannhauser in bester Münchner Innenstadtlage gezeigt, vermittelt von Hugo von Tschudi, dem Museumsdirektor der Münchner Pinakotheken, der zuvor in Berlin wegen seiner fortschrittlichen Ankaufspolitik beurlaubt worden war. Neben Werken der Gründungsmitglieder sowie von Emmy Dresler, Robert Eckert und Carla Pohle war mit Pierre Girieud bereits ein Gast aus Frankreich vertreten. In der Folgezeit bemühte sich die Vereinigung intensiv um den Ausbau internationaler Kontakte; 1910 traten Girieud und Henri Le Fauconnier der NKVM bei (Abb. 3, 4).

1



2

3

4

Abb. 1
Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky und zwei Besucherinnen in ihrem Salon in der Giselastraße 23, München, um 1905
Foto: Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Muralto

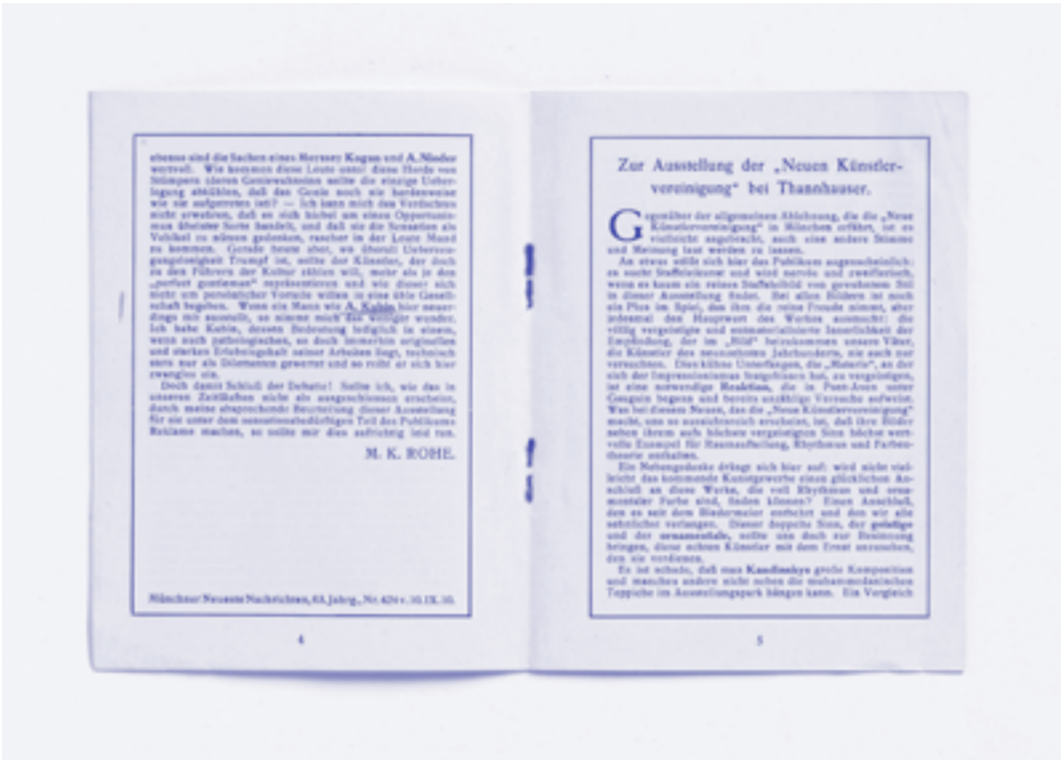
Abb. 2
Mitgliederverzeichnis der Neuen Künstlervereinigung München, 1909
Manuskript von Gabriele Münter
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 3, 4
Anmeldeschein der Neuen Künstlervereinigung München auf Deutsch und Französisch, 1909
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Die 2. NKVM-Ausstellung im September 1910 hatte aufgrund ihrer Gäste aus europäischen Ländern einen internationalen Charakter und präsentierte mindestens 115 Werke, darunter solche von Georges Braque, David und Wladimir Burljuk, Wassily Denissoff, André Derain, Kees van Dongen, Francisco Durrio, Eugen von Kahler, Alexander Mogilewski, Adolf Nieder, Pablo Picasso, Georges Rouault, Edwin Scharff, Séraphin Soudbinine und Maurice de Vlaminck. Dem Katalog wurden fünf Vorworte von Le Fauconnier, David und Wladimir Burljuk, Kandinsky und Odilon Redon vorangestellt sowie ein separates Vorwort zu einer Rouault-Ausstellung. Diese Besonderheit der 2. NKVM-Ausstellung kann nicht genug betont werden: Erstmals in Europa lud eine Künstler*innenvereinigung eine größere Zahl externer Gäste der Avantgarde aus dem europäischen Ausland ein (wenngleich sich die Auswahl auf französische und russische Künstler*innen beschränkte), die damit fast alle zum ersten Mal im Deutschen Kaiserreich vorgestellt wurden.

Die Kontakte zu den französischen Kunstschaffenden hatte Girieud vermittelt, auch zu Picasso, mit dem er damals eng befreundet war. Kandinsky hatte die Kolleg*innen aus dem Russischen Kaiserreich verpflichtet. Die 2. NKVM-Ausstellung 1910 brachte jedoch eine Wende in seinem Verhältnis zur russischen Avantgarde. Bald bedauerte er nicht nur, etwa den noch dem Jugendstil verbundenen Denissoff eingeladen zu haben, im Oktober reiste er nach längerer Zeit auch wieder nach Moskau und Odessa. Er vertiefte die Kontakte zu Nikolai Kulbin, dem St. Petersburger Künstler, Musiktheoretiker und Gründer der Künstler*innenvereinigung Treugolnik (Dreieck), den er später zur Mitarbeit am Almanach aufforderte. In Moskau lernte Kandinsky jetzt auch Aristarch Lentulow, Natalja Gontscharowa und Michail Larionow persönlich kennen, die die Rückbesinnung auf die russische Volkskunst und den Primitivismus der eigenen bäuerlichen Überlieferung weitaus radikaler als die Brüder Burljuk vertraten. Alle waren ihm von David Burljuk für die 2. NKVM-Ausstellung empfohlen worden, damals hatte Kandinsky ihre Einladung nach München jedoch abgelehnt. In Moskau erkannte er nun das Potenzial der sogenannten Neoprimitivisten und der im Entstehen begriffenen Künstler*innenvereinigung Bubnovi Valet (Karo-Bube). Jawlensky und er waren bereits zu deren geplanter erster Ausstellung in Moskau eingeladen worden, nun bemühte sich Kandinsky um die Beteiligung auch anderer Mitglieder der NKVM. Auf der im Dezember 1910 gezeigten Karo-Bube-Ausstellung waren neben Larionow, Gontscharowa, David und Wladimir Burljuk, Pjotr Petrowitsch Kontschalowski, Lentulow, Kasimir Malewitsch, Ilja Maschkow und Alexander Kuprin dann auch die NKVM-Mitglieder Kandinsky, Jawlensky, Münter, Werefkin, Erbslöh, Kanoldt und Bechtejeff vertreten. Bereits zuvor hatte Kandinsky auf eine Einladung der NKVM-Künstler zum Salon 2. Internationale Kunstausstellung von Isdebsky in Odessa hingewirkt, der ebenfalls im Dezember 1910 eröffnete.[2]

Die beiden NKVM-Ausstellungen von 1909 und 1910 in München erhielten vernichtende Kritiken in der Presse. Besonders heftig waren die polemischen Angriffe des Kritikers Maximilian Karl Rohe, bei dem es über diese »Münchner Vereinigung östlicher Europäer« hieß, »daß die Mehrzahl der Mitglieder und Gäste der Vereinigung unheilbar irrsinnig ist, oder aber, daß man es mit schamlosen Bluffern zu tun hat, denen das Sensationsbedürfnis unserer Zeit nicht



5

Abb. 5
Kritik von Franz Marc zur 2. NKVM-Ausstellung, 1910
Veröffentlicht in *Zwei Kritiken. Zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München,* 1910. Achtseitige Broschüre mit den Kritiken von Maximilian Karl Rohe und Franz Marc
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

unbekannt ist und die die Konjunktur zu nutzen versuchen.«[3] Die Kritik veranlasste Franz Marc, der bislang in München weitgehend isoliert gearbeitet hatte, zu einer engagierten Parteinahme für die Gruppe, durch die er in Kontakt zur NKVM kam (Abb. 5): zunächst, während Kandinsky sich in jenem Herbst im Russischen Kaiserreich aufhielt, mit dem Sekretär der Gruppe, Erbslöh, sowie mit Jawlensky und Werefkin. Am 1. Januar 1911 lernte Marc im Salon von Werefkin und Jawlensky erstmals Kandinsky und Münter persönlich kennen, im Februar 1911 wurde er schließlich Mitglied der NKVM. Kandinsky und Marc schlossen sich eng zusammen und gerieten mit ihren künstlerischen Ideen bald in Konflikt mit den gemäßigten Mitgliedern.

Trotz der verheerenden Kritiken verfolgte die NKVM ihre kunstpolitischen Ziele durch Ausstellungstourneen konsequent weiter. Der »Turnus« der ersten Ausstellung 1909–10 wanderte nach Brünn, Elberfeld, Barmen, Hamburg, Düsseldorf, Wiesbaden, Schwerin und Frankfurt am Main. Der »Turnus« der zweiten Ausstellung 1910–11 ging nach Karlsruhe, Mannheim, Hagen, Berlin, Leipzig, Dresden und Weimar. Insbesondere im Rheinland fanden die Werke eine weitaus positivere Aufnahme als in München; die Künstler*innen konnten sich nicht nur über erste Verkäufe oder Einzelausstellungen freuen, sondern betätigten sich auch als erfolgreiche Netzwerker*innen zwischen Kolleg*innen, Galerien und Museumsdirektor*innen.

Ab dem Sommer 1911 planten Kandinsky und Marc unter Mitarbeit von Gabriele Münter die Publikation eines Kunstalmanachs, dem sie den Namen *Der Blaue Reiter* gaben. Beiträge oder Werke ihrer NKVM-Kolleg*innen zogen sie hierfür schon bald nicht mehr in Betracht. Auch bei der Vorbereitung der 3. NKVM-Ausstellung entstanden Konflikte um die Einbeziehung von Künstler*innen aus anderen europäischen Ländern, die Kandinsky und Marc nachdrücklich befürworteten, die Partei um Erbslöh und Kanoldt jedoch zu verhindern wusste. Als am 2. Dezember 1911 die Jury der 3. NKVM-Ausstellung ein fast abstraktes Bild von Kandinsky zurückwies, traten Kandinsky, Marc und Münter aus der NKVM aus und organisierten eine eigene Schau, die berühmt gewordene 1. Blauer Reiter-Ausstellung.

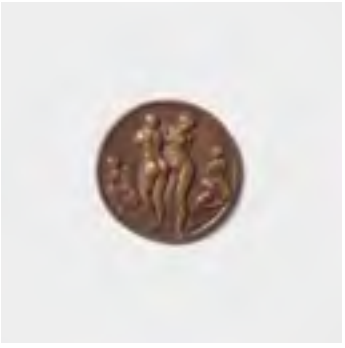
Während im Kreis des Blauen Reiter nun verschiedene Vertreter*innen eines spirituell ausgerichteten Expressionismus zusammenfanden, wanderte die 3. NKVM-Ausstellung in kleiner Besetzung mit Werken von Bossi, Bechtejeff, Erbslöh, Girieud, Jawlensky, Kanoldt, Kogan und Werefkin ins Kunsthaus Zürich, sieben weitere vorgesehene Stationen fanden nicht mehr statt. Als 1912 der Kunsthistoriker Oskar Fischer, auch er Mitglied der NKVM, sein Buch *Das neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung München* publizierte, in dem er Kandinskys Weg in die Abstraktion kritisiert, traten Ende des Jahres auch Werefkin und Jawlensky aus der Gruppe aus, die sich daraufhin auflöste.

AH

1
S. dazu ausführlich: *Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der »Neuen Künstlervereinigung München« zum »Blauen Reiter«*. Hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 1999, hier S. 30.

2
S. a. Annegret Hoberg, »München leuchtet. Kandinsky, Jawlensky, Werefkin und ›Der Blaue Reiter‹«, in: *Russen & Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur,* Ausst.-Kat. Staatliches Historisches Museum, Moskau/Neues Museum, Berlin 2012/13, S. 374–383.

3
Maximilian K. Rohe, »Zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München in H. Thannhausers Moderner Galerie im Arco-Palais«, in: *Münchner Neueste Nachrichten,* 10. September 1910, zitiert nach: Andreas Hüneke, *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung,* Leipzig 1986, S. 29.



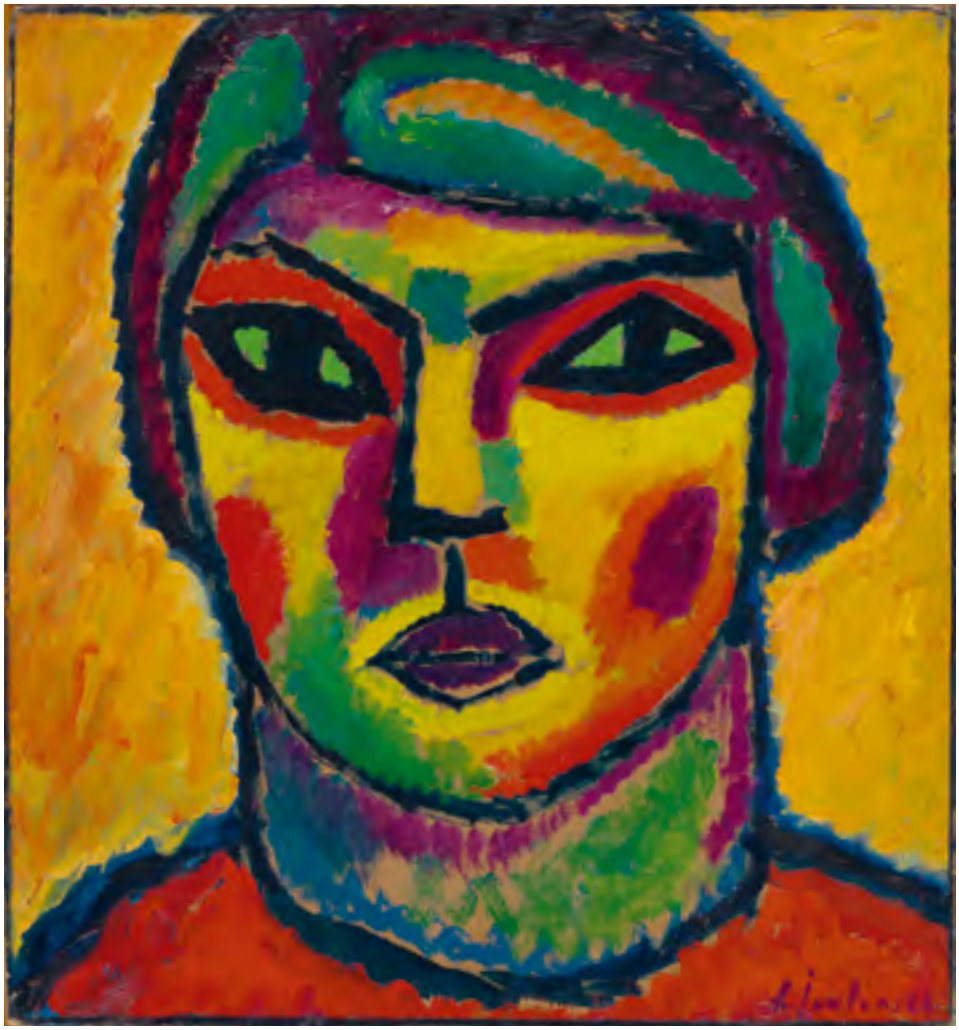
Wassily Kandinsky
Entwurf zur Mitgliedskarte der Neuen Künstlervereinigung München, 1908/09
Holzschnitt, Druck von einem Stock in Schwarz, auf Büttenpapier, Schriftzüge separat gedruckt und mit Holzschnitt zusammengefügt, auf schwarzem Tonpapier montiert, 16 × 16 cm (Blattgröße)
GMS 249, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Mossej Kogan
Medaille der Neuen Künstlervereinigung München, 1910
Bronze, gegossen, Durchmesser 2,9 cm
GMS 695, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Plakat für die erste Ausstellung der
Neuen Künstlervereinigung München, 1909
Farblithografie, 94 × 64 cm
G 14252, erworben 1969

Wladimir von Bechtejeff
Rossebändiger, um 1912
Öl auf Leinwand, 110 × 94 cm
AK 5, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 1965

Emmy Dresler
Spielende Kinder, um 1907
Tempera auf Pappe, 39,7 × 34,8 cm
GMS 740, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Alexej von Jawlensky
Reife, um 1912
Öl auf Pappe, 53,5 × 49,5 cm
G 13000, erworben 1962

Pierre Girieud
Judas, 1908
Öl auf Leinwand, 92,3 × 73 cm
AK 36, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 1987

Alexander Kanoldt
Eiserne Brücke, 1911
Öl auf Leinwand, 40,5 × 60 cm
G 17693, erworben 1993

Alexander Kanoldt
Steinwüste, 1910
Öl auf Pappe, 53,5 × 37,5 cm
AK 52, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 1997

Wassily Kandinsky
Interieur (Mein Esszimmer), 1909
Öl auf Pappe, 50 × 65 cm
GMS 52, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
München – Vor der Stadt, 1908
Öl auf Pappe, 68,8 × 49 cm
GMS 35, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Alfred Kubin
Gewitter, 1906
Gouache, 33,7 × 36,3 cm
G 12415, erworben 1958

Alfred Kubin
Die Ahnung, 1906
Gouache, Aquarell, 30,7 × 25,3 cm
Kub 288, erworben 1971 mit dem Kubin-Archiv
Dr. Kurt Otte, Hamburg

Alfred Kubin
Der Zar bei den Gräbern seiner Vorfahren, 1905
Aquarell in Kleistertechnik, Gouache, Kreide,
24 × 34,2 cm
Kub 284, erworben 1971 mit dem Kubin-Archiv
Dr. Kurt Otte, Hamburg

Alexej von Jawlensky
Stillleben mit Früchten, um 1910
Öl auf Pappe, 48,3 × 67,9 cm
GMS 680, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Erma Bossi
Bildnis eines Mannes, 1910
Öl auf Pappe, 63,5 × 52 cm
FH 504, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Gabriele Münter
Äpfel und Narzissen, 1909
Öl auf Pappe, 66,8 × 50 cm
GMS 653, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Erma Bossi
Interieur mit Lampe, 1909
Öl auf Pappe, 23,5 × 32,6 cm
GMS 673, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

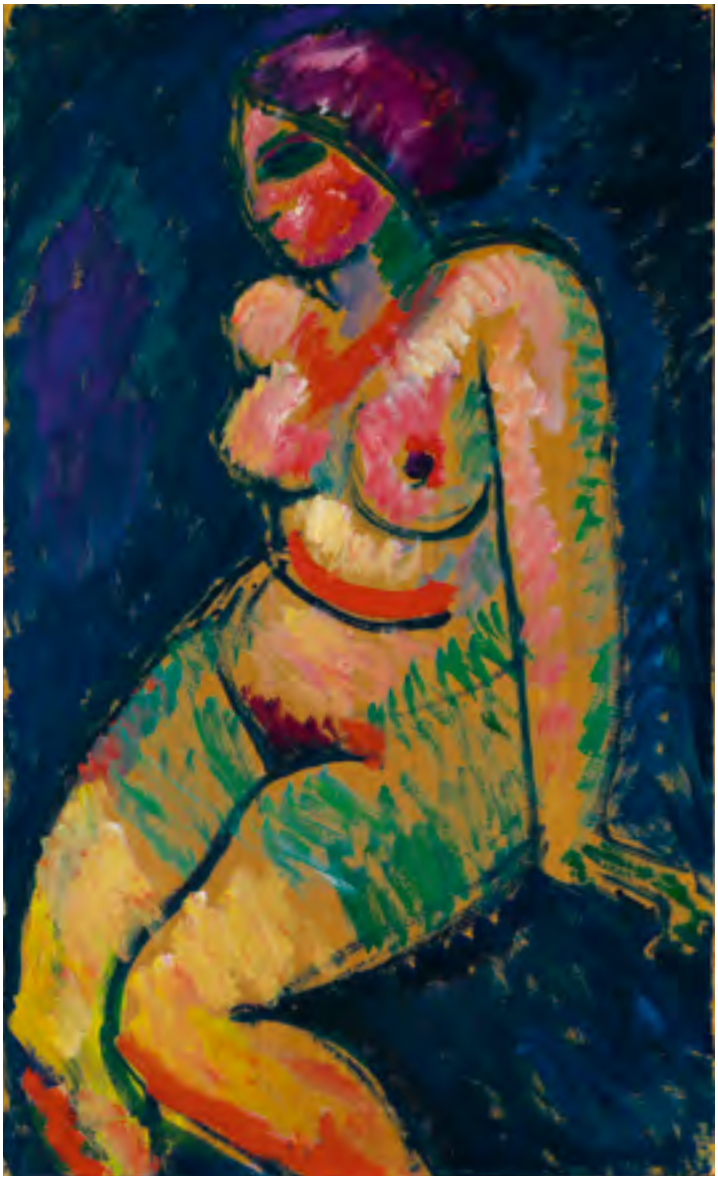
Adolf Erbslöh
Sommerabend, um 1911
Öl auf Leinwand, 49 × 46 cm
G 18639, erworben 2009

Adolf Erbslöh
Märzsonne, 1909
Öl auf Leinwand, 47 × 52 cm
FH 324, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Alexander Kanoldt
Welke Blumen, 1910
Öl auf Pappe, 79,2 × 49,5 cm
G 17965, erworben 1997

Erma Bossi
Zirkus, 1909
Öl auf Pappe, 64 × 79 cm
AK 68, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2004

Marianne von Werefkin
In die Nacht hinein, 1910
Tempera auf Papier auf Pappe, 75,3 × 102,3 cm
FVL 41, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e.V., 2018



Alexej von Jawlensky
Sitzender weiblicher Akt, um 1910
Öl auf Pappe, 70,6 × 42,7 cm
G 12476, erworben 1958

Alexander Sacharoff
Bildnis der Mutter, 1905
Öl auf Leinwand, 25 × 27 cm
AK 20, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 1971 von Clotilde von Derp-Sacharoff

Pierre Girieud
Bildnis der Malerin Emilie Charmy, 1908
Öl auf Pappe, 101,5 × 72 cm
AK 61, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 1999

Wladimir Burljuk
Tänzerin, um 1910
Öl auf Leinwand, 100 × 61 cm
G 12532, erworben 1958

Gabriele Münter
Studie mit weißen Flecken, 1912
Öl auf Pappe, 38,5 × 25,5 cm
GMS 667, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Studie zu *Improvisation Nr. 2 (Trauermarsch)*, 1909
Öl auf Pappe, 49,8 × 69,8 cm
GMS 50, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

DAS GEISTIGE IN DER KUNST

Die Kunst des Blauen Reiter ist der größeren Bewegung des Expressionismus am Beginn des 20. Jahrhunderts zuzurechnen, in deren Ausdruckskunst es um die Darstellung einer subjektiv erlebten Schau der Dinge ging, die die äußere Wirklichkeit durchdringen und ihre innere Welt sichtbar machen wollte. Mit seinem spirituellen Ansatz unterschied sich der Blaue Reiter jedoch von anderen Gruppierungen und eröffnete neue formale Ausdrucksmöglichkeiten, die letztlich in die Abstraktion führen konnten.

Innerhalb der Aktivitäten des Blauen Reiter nehmen Wassily Kandinsky und Franz Marc eine Sonderstellung ein. Obwohl an der Redaktion des Almanachs *Der Blaue Reiter* ein größerer Personenkreis beteiligt war, sind sie als alleinige Herausgeber bereits hervorgehoben. Auch als Autoren gleich mehrerer Beiträge ist ihr Anteil am Buch größer als der aller anderen Beteiligten. Beide engagierten sich zudem in besonderer Weise für die theoretische Fundierung ihrer Kunst, was sich in ihren ästhetischen Schriften manifestiert. Noch heute verblüffen ihre Texte aus der Zeit um 1912 durch das Sendungsbewusstsein, das sich neben ihrer Wahrnehmung eines großen Epochenumbruchs in der Selbstbeschreibung als ganz eigene, zukunftsweisende Form der künstlerischen Avantgarde präsentiert. Als Autoren und Künstler beanspruchen Kandinsky und Marc selbstbewusst eine intellektuelle Rolle, die sich durch ein für die damalige Zeit typisches messianisches Vordenkertum auszeichnet. Hellsichtig stünde allein ihnen die Perspektive zu, aus einem besonderen historischen Moment ihrer Gegenwart heraus die Sinnhaftigkeit einer universalen Kunst der »Menschheit« zu erkennen. Der Begriff der »Avantgarde« als militärischer Begriff prägt ihr Denken und Handeln. Den Ideen Marcs und Kandinskys wohnt insofern eine Perspektive inne, deren utopische Erwartungen genauso interessant sind, wie die ihr eingeschriebenen spirituellen Irrwege nicht außer Acht gelassen werden können. Einer davon ist die oft beschriebene Kontinuität der Äußerungen Marcs bis hin zu seiner Kriegsbegeisterung zu Beginn des Ersten Weltkriegs.[1]

Zu dieser besonderen Form der Avantgarde, die sich gegenüber zeitgleichen Strömungen bis hin zum Kubismus und Brücke-Expressionismus abgrenzt, zählt aber auch die Auseinandersetzung mit einem erweiterten Kunstbegriff. Dabei spielt der Begriff des »Inneren« als Qualitätsmerkmal jedes geglückten Kunstwerks quer durch alle Epochen und Herkunftsländer und unabhängig davon, welche äußere Form es aufweist, eine zentrale Rolle. Das »Innere« wird zum Moment der Vergleichbarkeit aller »echten« Kunst.[2]

Dieses Bewusstsein, mit ihrem Streben nach geistigen Werten etwas Besonderes zu sein, kommt auch in Marcs Almanach-Beitrag »Die ›Wilden‹ Deutschlands« zum Ausdruck. Hier würdigt er die neueste Kunst etwa der Dresdener Brücke, grenzt sie jedoch gegenüber der eigenen Bewegung ab. Im November 1911, einen Monat vor Abspaltung des Blauen Reiter von der NKVM geschrieben, rekurriert der Text auf die fortschrittlichen Ideale dieser Vereinigung. Ihre »schönen, seltsamen Ausstellungen, die die Verzweiflung der Kritiker bildeten«, so Marc, gaben mit Einbeziehung junger Gäste aus Frankreich und dem Russischen Kaiserreich »zu denken, und man begriff, daß es sich in der Kunst um die tiefsten Dinge handelt, daß die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens ist. Die *Mystik* erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst.«[3] Auch weitere berühmte Worte fallen hier, die oft außerhalb dieses Kontextes zitiert werden: »Die schönsten prismatischen

Farben und der berühmte Kubismus sind als Ziel diesen ›Wilden‹ bedeutungslos geworden. Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet. […] Nicht alle offiziellen ›Wilden‹ in Deutschland und außerhalb träumen von dieser Kunst und diesen hohen Zielen. Um so schlimmer für sie. Sie mit ihren kubistischen und sonstigen Programmen werden nach schnellen Siegen an ihrer eigenen Äußerlichkeit zugrunde gehen.«[4]

Die antipodische Setzung »Äußerlichkeit/Innerlichkeit«, Materie und Geist verband die Künstlerfreunde Marc und Kandinsky, so unterschiedlich ihre intellektuelle Herkunft auch war. Bei Marc griff sie zurück auf Ideen der deutschen Romantik und des Idealismus.[5] Kandinsky wiederum war stark geprägt von den Strömungen des Spiritualismus, der sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der russischen Philosophie, Literatur und Kunst dezidiert gegen den Positivismus und Materialismus der höfischen Kultur gewandt hatte und damit zugleich eine Rückbesinnung auf die nationalen Wurzeln vollzog.[6] Der Begriff »duchovnoe«, ins Deutsche übersetzt »das Geistige«, des einflussreichen, später vom Regime verfolgten Philosophen Wladimir Solowjew spielte auch in Kandinskys universitärem Umfeld eine Rolle.[7]

Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst* von 1912 verkündet ebenso wie der Almanach an vielen Stellen die Heilsbotschaft einer kommenden Epoche des »Großen Geistigen«, an der die Künste und die gesamten kulturellen Äußerungen der Zukunft ihren Anteil haben würden (Abb. 1, 2). Im unveröffentlichten Almanach-Vorwort von ihm und Marc heißt es: »Wir stehen in der Thür einer der größten Epochen, die die Menschheit bis jetzt erlebt hat, der Epoche des Großen Geistigen.«[8] In beiden Publikationen fällt auch der für Kandinskys Kunsttheorie zentrale Begriff der »inneren Notwendigkeit«: »Das Wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht.«[9] Wie Marc, wenn auch auf andere Weise, zeigt sich Kandinsky in seinem Almanach-Beitrag »Über die Formfrage« überzeugt, an einer Epochenwende zu stehen, in der sich nach dem Materialismus des 19. Jahrhunderts das Geistige neu formiert: »Diese Merkmale einer großen geistigen Epoche (die prophezeit wurde und heute in einem der ersten Anfangsstadien sich kundgibt), sehen wir in der gegenwärtigen Kunst.«[10] Der Einfluss Kandinskys und seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* auf die Entwicklung der Abstraktion im 20. Jahrhundert ist vielfach beschrieben worden, Leah Dickerman fasst ihn bündig zusammen: »Die Breite und die Intensität der Rezeption von Kandinskys Werk zeichnen ihn als einen der einflussreichsten Theoretiker der Moderne aus.«[11]

Wesentlich weniger ist in der Rezeption auf die Problematik des Absolutheitsanspruchs hingewiesen worden, mit dem Kandinsky und Marc ihre Theorien des Geistigen verfochten. Der moralische Rigorismus, mit dem sie das Prinzip einer »innerlichen«, »wahren« Kunst verfolgten und über andere Tendenzen ihrer Zeit stellten, wird im Begriff des »Führers« besonders deutlich. In *Über das Geistige in der Kunst* beschreibt Kandinsky in seiner metaphernreichen Sprache im Kapitel »Die Bewegung« die erwartete Entwicklung als ein nach oben zeigendes Dreieck: »Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo ›heute‹ die höchste Spitze war, ist ›morgen‹

die nächste Abteilung« – und in der kommenden Epoche sei dort der Künstler und Kulturschaffende zum Führer bestimmt.[12] Dieses Selbstverständnis als Führer einer Masse, die ihren Ideen Folge zu leisten habe, kommt auch in Marcs Vorwort zur zweiten Auflage des Almanachs *Der Blaue Reiter* von 1914 zum Ausdruck, in dessen Tonlage Friedrich Nietzsches Begriff des Artisten als »vornehmste Entwicklungsstufe des Typus« noch deutlicher wird.[13] Vor allem Begrifflichkeiten wie der Aufbau »eines neuen geistigen Reiches«, der »Epoche des großen Geistigen« mögen Assoziationen mit der Zeit des Nationalsozialismus nahelegen, die später und aus einer gänzlich anderen Haltung heraus ebenfalls Führertum und Reinheit propagierte (Abb. 3).[14] Zumindest »eine Tendenz zur Heilsverkündung, etwas absolut Autokratisches, ein Machtanspruch aufs Ganze« ist den Ideen des Blauen Reiter nicht abzusprechen.[15]

Zu der Vielzahl von Einflüssen auf das Konzept der Sichtbarmachung von »Geistigem« in der bildenden Kunst, das zugleich einen Paradigmenwechsel in der Wahl der Motive bedeuten konnte, zählte auch Wilhelm Worringers Dissertation *Abstraktion und Einfühlung,* die 1908 im Piper Verlag erschien, 1911 bereits die dritte Auflage erlebte und nicht nur Künstler wie Kandinsky und Marc elektrisierte (Abb. 4).[16] Beide kannten Worringer, der damals vorübergehend in München lebte.[17] In *Abstraktion und Einfühlung* formuliert er erstmals die damals noch revolutionäre Abkehr von der Mimesis, das heißt der möglichst perfekten Naturnachahmung, wie sie seit der Renaissance im Rückgriff auf die Antike in der europäischen Kunst zur Norm erhoben worden war, in einer theoretischen Schrift. Der Abstraktionsdrang, die »geistige Raumscheu« und »die Angst der Naturvölker vor dem Chaos der Erscheinungen« werden von Worringer zum Ursprung der Kunst deklariert. »Dabei finden wir«, schreibt er, dass »das Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen und schließlich das Kunstwollen gewisser entwickelter orientalischer Kulturvölker diese abstrakte Tendenz zeigt. Der Abstraktionsdrang steht also am Anfang jeder Kunst und bleibt bei gewissen, auf hoher Kulturstufe stehenden Völkern der herrschende, während er z. B. bei den Griechen und anderen Okzidentalen langsam abflaut, um dem Einfühlungsdrang Platz zu machen.«[18] In der Bildung von Ornamenten sah Worringer nicht nur die ersten Abstraktionstendenzen, sondern den Ursprung von Kunstproduktion überhaupt.[19] Diese Aufwertung des Ornaments und weiterer »Randgebiete« der künstlerischen Produktion weltweit bedeutete eine Bestärkung für die Abstraktionstendenz der Moderne, die auf der historischen Stufe ihrer eigenen Gegenwart jedoch zugleich als Ausdruck der Entfremdung von den realen Produktionsverhältnissen und von Bedeutungsverlust gelesen werden kann.[20] Worringers Entwicklungschronologie hierarchisiert dabei vermeintliche Naturvölker und »Primitive« über das zentrale Argument, abstrakte Tendenzen seien höher zu bewerten als der bloße »naturalistische Nachahmungstrieb«. In seiner Polarisierung von Abstraktion und Einfühlung (im Sinne mimetischer Annäherung) proklamiert Worringer insofern weit weniger eine Gleichheit aller Kulturen als der Blaue Reiter.

Der Einfluss der Theosophie auf die Entwicklung der abstrakten Malerei, auf das Werk Kandinskys und weiterer Künstler*innen wie Piet Mondrian oder Hilma af Klint ist häufig Gegenstand kunsthistorischer Forschung, für Kandinsky wird dabei vielfach auf die Rezeption der Schriften von Helena Petrovna Blavatsky hingewiesen.[21] Als herausragendes Beispiel für Kandinskys

1

2

3

4

Abb. 1
Wassily Kandinsky, Einbandentwurf für *Über das Geistige in der Kunst,* um 1910
GMS 611, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Abb. 2
Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst,* R. Piper & Co. Verlag, München 1912
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Abb. 3
Franz Marc, »Geistige Güter« abgedruckt im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Abb. 4
Anzeige für Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst* und Wilhelm Worringers Schrift *Abstraktion und Einfühlung,* abgedruckt im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Versuch der Darstellung übersinnlicher Phänomene wie »Gedanken- und Gefühlsauren« gilt seine *Improvisation 19* (Kat. S. 154). Während die Beschäftigung des Blauen Reiter mit der Theosophie in der Forschung intensiv diskutiert wird, blieben Einflüsse des Buddhismus, der im Münchner Umkreis durch die Editionen des Piper Verlags Aufsehen erregte, bislang kaum beachtet. 1905 erschien eine erste deutsche Übersetzung von *Krischnas Weltengang,* 1911 die erste deutsche Übersetzung von *Die letzten Tage Gotamo Buddhos* von Karl Eugen Neumann.[22] Künstler wie Marc, der in seinen Skizzenbüchern zahlreiche Buddha-Figuren zeichnete und noch in seinen Kriegsbriefen an seine Frau eine »indisch-unzeitgemäße« Haltung empfahl, aber auch Alfred Kubin zeigten sich von diesem spirituellen Ideengut inspiriert.[23]

Für den Zusammenhang der abstrakten Kunst mit den neuesten Entdeckungen der Naturwissenschaften ist in Kandinskys Fall vielfach auf den Zerfall des Atoms hingewiesen worden, den er selbst in *Über das Geistige in der Kunst* nennt. Für Marcs Streben nach Entmaterialisierung rückte in seinen späten Schriften und Werken die Beschäftigung mit den Errungenschaften der modernen Naturwissenschaften in den Mittelpunkt – Röntgenstrahlen, moderne Beleuchtung oder Telegrafie –, wobei er ihre praktische Anwendung mit den Argumenten der Zivilisationskritik ablehnte.[24] Zahlreiche seiner 1914–15 im Krieg verfassten *Aphorismen* kreisen um diesen Sachverhalt, etwa: »Die kommende Zeit, die ›Epoche des Geistigen‹, wie sie Kandinsky nennt, wird ihre ethischen und künstlerischen Formen aus den Gesetzen des exakten Wissens schöpfen.«[25] »Die Welt›an‹schauung der alten Welt wird zur Welt›durch‹schauung der neuen Welt.« Dieses stets in Bezug auf seine Bilder zitierte Diktum Marcs gewinnt angesichts seiner Beschäftigung mit den zeitgleich entdeckten physikalischen Gesetzen eine neue Dimension.[26]

Während Marc das stilistische Vokabular des Kubismus und Futurismus für seine Sichtbarmachung immanenter Naturkräfte umwandelte, führte Kandinskys Ansatz, Geistiges in der Kunst zu veranschaulichen, über das Verhüllen und Verbergen symbolisch eingesetzter figurativer Fragmente zu einem abstrakten Formenmaterial. 1914 erschien die zweite Auflage des Almanachs *Der Blaue Reiter,* ergänzt um zwei Vorwörter von Kandinsky und Marc, die bereits eine spürbare zeitliche Distanz zu ihrem Unternehmen erkennen lassen. Kandinsky stellt fest: »Seit dem Erscheinen dieses Buches sind zwei Jahre vergangen. Eines unserer Ziele – in meinen Augen das Hauptziel – ist fast unerreicht geblieben. Es war, durch Beispiele, durch praktische Zusammenstellungen, durch theoretische Beweise zu zeigen, daß die Formfrage in der Kunst eine sekundäre ist, daß die Kunstfrage vorzüglich eine Inhaltsfrage ist. […] So ist vielleicht die Zeit für das ›Hören‹ und ›Sehen‹ noch nicht reif. Aber auch die berechtigte Hoffnung, dass die Reife kommt, wurzelt in der Notwendigkeit. Und diese Hoffnung ist der wichtigste Grund des wiederholten Erscheinens des ›Blauen Reiters‹.«[27]

Mit ihrem Glauben an die universale Bedeutung von »reiner Kunst«[28] sowie an den Universalismus der abstrakten Formensprache trieben die Herausgeber die Auffassung von autonomer Kunst und damit einen bereits von der Aufklärung im Europa des 18. Jahrhunderts geprägten Begriff auf die Spitze. Andererseits mutet ihre Vision vom Geistigen in der Kunst wie eine der letzten künstlerischen Utopien des 20. Jahrhunderts an.

Ihr Ideal der Avantgarde prägte jahrzehntelang das Ideal der (westlichen) Avantgarden nach 1945, zugleich wurde die Freiheit der Kunst aber auch als Metapher für die Freiheit der Lebensformen im Ost-West-Konflikt der Nachkriegszeit instrumentalisiert.[29]

AH, MM

1
Vgl. Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne,* Köln 1996, S. 180ff. Wyss hat wohl die bisher schärfste Kritik am Blauen Reiter formuliert. Er hat jedoch weniger das größere Umfeld im Blick mit all seinen unterschiedlichen Persönlichkeiten und Facetten als die »avantgardistischen« Protagonisten Franz Marc und Wassily Kandinsky.

2
S. a. Annegret Hoberg, »Kandinsky, Marc und das Sendungsbewusstsein der Avantgarde«, in: *Der Blaue Reiter. Marc, Macke, Kandinsky, Münter, Jawlensky aus der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München,* Ausst.-Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden 2009, S. 55–69, hier S. 55.

3
Der Blaue Reiter 1912: Reprint der Originalausgabe für das Lenbachhaus anlässlich des Programms Museum Global der Kulturstiftung des Bundes, München 2019, S. 7.

4
Ebd.

5
S. u. a. Carla Schulz-Hoffmann, »Franz Marc und die Romantik. Zur Bedeutung romantischer Denkvorstellungen in seinen Schriften«, in: *Franz Marc 1880–1916,* Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 1980, S. 95–111.

6
Dazu u. a. Noemi Smolik, »Prophet oder Widersacher der Moderne? Kandinskys Weg aus der russischen Provinz in die bayerische Kunstmetropole«, in: *Wassily Kandinsky,* hrsg. von Helmut Friedel und Annegret Hoberg, München 2008, S. 30–53, hier S. 30–38; Anthony Parton, »Avantgarde und mystische Tradition in Rußland 1900–1915«, in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915,* Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 1995, S. 193–215.

7
Smolik 2008 (wie Anm. 6), S. 32.

8
Der Blaue Reiter 1912/2019 (wie Anm. 3), S. IX. In seinem Almanach-Beitrag »Zwei Bilder« äußert Marc ebenfalls die Erwartung, »an der Wende zweier langer Epochen« zu stehen. Ebd., S. 12.

9
Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 3), S. 78. Auch in späteren Schriften, etwa in dem 1918 in der Sowjetunion verfassten Aufsatz »Malerei als reine Kunst«, hält Kandinsky fest: »Das bestimmende Element ist das des Inhalts. *Die Form ist der materielle Ausdruck des abstrakten Inhaltes.* Die Wahl der Form wird also durch die *innere Notwendigkeit* bestimmt, die wesentlich das einzige unveränderliche Gesetz der Kunst ist.« (Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler,* Bern 1963, S. 64.)

10
Der Blaue Reiter 1912/2019 (wie Anm. 3), S. 79.

11
Leah Dickerman, »Vasily Kandinsky, without words«, in: *Inventing Abstraction 1910–1925. How a radical idea changed modern art,* Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, S. 50–53, hier S. 51. (Übersetzung durch die Autorin).

12
Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst,* Bern 1956, S. 29–31.

13
»Wir setzen großen Jahrhunderten ein Nein entgegen. […] Daß uns heute die große Menge nicht folgen kann, wissen wir; ihr ist der Weg zu steil und unbegangen. Aber daß schon heute manche mit uns gehen wollen, das hat das Schicksal dieses ersten Buches uns gelehrt, das wir nun in gleicher Gestalt noch einmal hinausgehen lassen, während wir selbst schon losgelöst von ihm in neuer Arbeit stehen. Wann wir uns zum zweiten Buche sammeln werden, wissen wir nicht. Vielleicht erst, wenn wir uns wieder ganz allein befinden werden; wenn die Modernität aufgehört haben wird, den Urwald der neuen Ideen industrialisieren zu wollen.« Zitiert nach Franz Marc, *Schriften,* Köln 1978, hrsg. von Klaus Lankheit, S. 153–154.

14
Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* endet mit den Sätzen: »Zum Schluß möchte ich bemerken, daß meiner Ansicht nach wir der Zeit des bewußten, vernünftigen Kompositionellen immer näher rücken […], und endlich, daß dieser Geist in der Malerei im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches steht, da dieser Geist die Seele ist der *Epoche des großen Geistigen.*« Kandinsky 1956 (wie Anm. 12), S. 142f.

15
Jürgen Kaube, *Thomas Mann und München 1894–1933, Heller Zauber,* München 2001, S. 220.

16
Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie,* hrsg. von Helga Grebing, mit einer Einleitung von Claudia Öhlschläger, München 2007, S. 8: »Auch die Kulturphilosophen, die Literatur- und Sprachwissenschaftler, später sogar die Filmtheoretiker sahen in ihm einen bedeutenden Anreger.«

17
Siehe dazu den Brief von Kandinsky an Marc, 1.4.1911, über einen Besuch Worringers bei ihm in der Ainmillerstraße: »und er erklärte sich sehr gerne bereit, energisch in einer Art ›Gegenprotest‹ sich zu beteiligen«, in: *Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc,* hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 29. Die wechselseitige Wertschätzung kommt auch in einigen Briefen Worringers 1911/12 an Kandinsky zum Ausdruck, die sich in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung befinden.

18
Worringer 2007 (wie Anm. 16), S. 81. Im Anhang *Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst,* den er der dritten Auflage von 1911 hinzufügte, folgert er aus diesem Gegensatz am Schluss: »Hier das Problem, an dem alle rückschauende Kunstbetrachtung sich orientieren muß, wenn sie nicht in europäischer Beschränktheit verharren will.« Ebd., S. 175.

19
S. Markus Brüderlin, »Einführung: Ornament und Abstraktion«, in: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog,* hrsg. von Markus Brüderlin, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler Basel, Köln 2001, S. 18: »Der Autor stellte in seiner stilpsychologischen Betrachtung dem Einfühlungsdrang, der mit dem Nachahmungstrieb identifiziert werden kann, den Abstraktionsdrang, der ursprünglicher sei, gegenüber. Das zentrale Kapitel war bezeichnenderweise mit ›Ornamentik‹ überschrieben und verfolgte die primären Abstraktionstendenzen vom ägyptischen Ornament über den altgriechischen Dipylonstil bis zur nordischen Bandverflechtung und zur sarazenischen Arabeske.«

20
Öhlschläger 2007 (wie Anm. 16), S. 14–19. Siehe auch Evelin Priebe, *Angst und Abstraktion. Die Funktion der Kunst in der Kunsttheorie Kandinskys,* Frankfurt am Main u. a. 1986.

21
Grundlegend dazu: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting,* Turku 1970; ders., »Kandinsky und das Okkulte« sowie »Die Steiner-Annotationen Kandinskys«, in: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914,* hrsg. von Armin Zweite, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 1984, S. 85–101, 102–105; Parton 1995 (wie Anm. 6). Zur Person Blavatskys s. u. a. Nicholas Goodrick-Clarke, *Die okkulten Wurzeln des Nationalsozialismus,* Graz und Stuttgart 1997; Victor und Victoria Trimondi, *Hitler, Buddha, Krishna. Eine unheilige Allianz vom Dritten Reich bis heute,* Wien 2002.

22
Krischnas Weltengang. Ein indischer Mythos. In zwanzig Andachten aus dem Vischnupuranam, übertragen und mit einem Geleitwort von A. Paul, München 1905; Karl Eugen Neumann, *Die letzten Tage Gotamo Buddhos. Aus dem grossen Verhör über die Erlöschung Mahāparinib – Bānasuttam des Pāli-Kanons,* übersetzt

von Karl Eugen Neumann, München 1911. 1912 folgte Neumanns Edition *Die Reden Gotamo Buddhos,* ebenfalls im Piper Verlag, die bis heute zahlreiche Wiederauflagen erfuhr.

23
Franz an Maria Marc, 12.4.1915, in: *Franz Marc. Briefe aus dem Feld,* neu hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, München und Zürich 1985, S. 65. Kubin schuf ebenfalls zahlreiche Buddha-Figuren, bewältigte die Nachricht von Marcs Tod im Feld mit einer »buddhistischen Krise« und stellte für seinen Freund Fritz von Herzmanovsky-Orlando in einem Brief vom 8.2.1910 eine umfangreiche Liste mit okkulter und buddhistischer Literatur zusammen, vgl. *Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952,* hrsg. und kommentiert von Michael Klein, Salzburg und Wien 1983, S. 43–46.

24
Besonders in seiner theoretischen Schrift *Zur Kritik der Vergangenheit,* 1914, abgedruckt in Lankheit 1978 (wie Anm. 13), S. 117–120. S. dazu auch Annegret Hoberg, »Psyche und Physik. Das Bild der Natur im Spätwerk von Franz Marc«, in: *Franz Marc, Kräfte der Natur. Werke 1912–1915,* Ausst.-Kat. Staatsgalerie Moderner Kunst, München, Westfälisches Landesmuseum Münster, Ostfildern 1993, S. 190–207.

25
Franz Marc, »Die 100 Aphorismen, Das zweite Gesicht, 46. Aphorismus«, in: Lankheit 1978 (wie Anm. 13), S. 199.

26
Die unsichtbaren Wirkkräfte der Natur beginne der neue Europäer mit seinem »zweiten Gesicht« an der Schwelle der gegenwärtigen Zeit erst zu erfassen. Der von Interpreten meist sorgfältig umgangene, scheinbar mysteriöse Untertitel von Marcs bekannten *100 Aphorismen,* nämlich *Das zweite Gesicht,* lässt sich im Zusammenhang der Äußerungen als angeblich hellseherischer Erkenntnis-Sensus des modernen Europäers für die neu entdeckten Naturgesetze und deren Konsequenzen verstehen. Annegret Hoberg, »Über das ›Geistige in der Kunst‹ bei Franz Marc«, in: *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag,* hrsg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, S. 267–277, hier S. 273ff.

27
Zitiert nach *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 3), S. XV.

28
Wassily Kandinsky, »Malerei als reine Kunst«, in: Kandinsky 1963 (wie Anm. 9), S. 63–69.

29
Otto Karl Werckmeister, *The Political Confrontation of the Arts in Europe, from the Great Depression to the Second World War,* arthistoricum.net, Heidelberg 2020, S. 28–29.

Franz Marc
Blaues Pferd I, 1911
Öl auf Leinwand, 112 × 84,5 cm
G 13324, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von Franz Marc

Wassily Kandinsky
Berg, 1909
Öl auf Leinwand, 109 × 109 cm
GMS 54, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

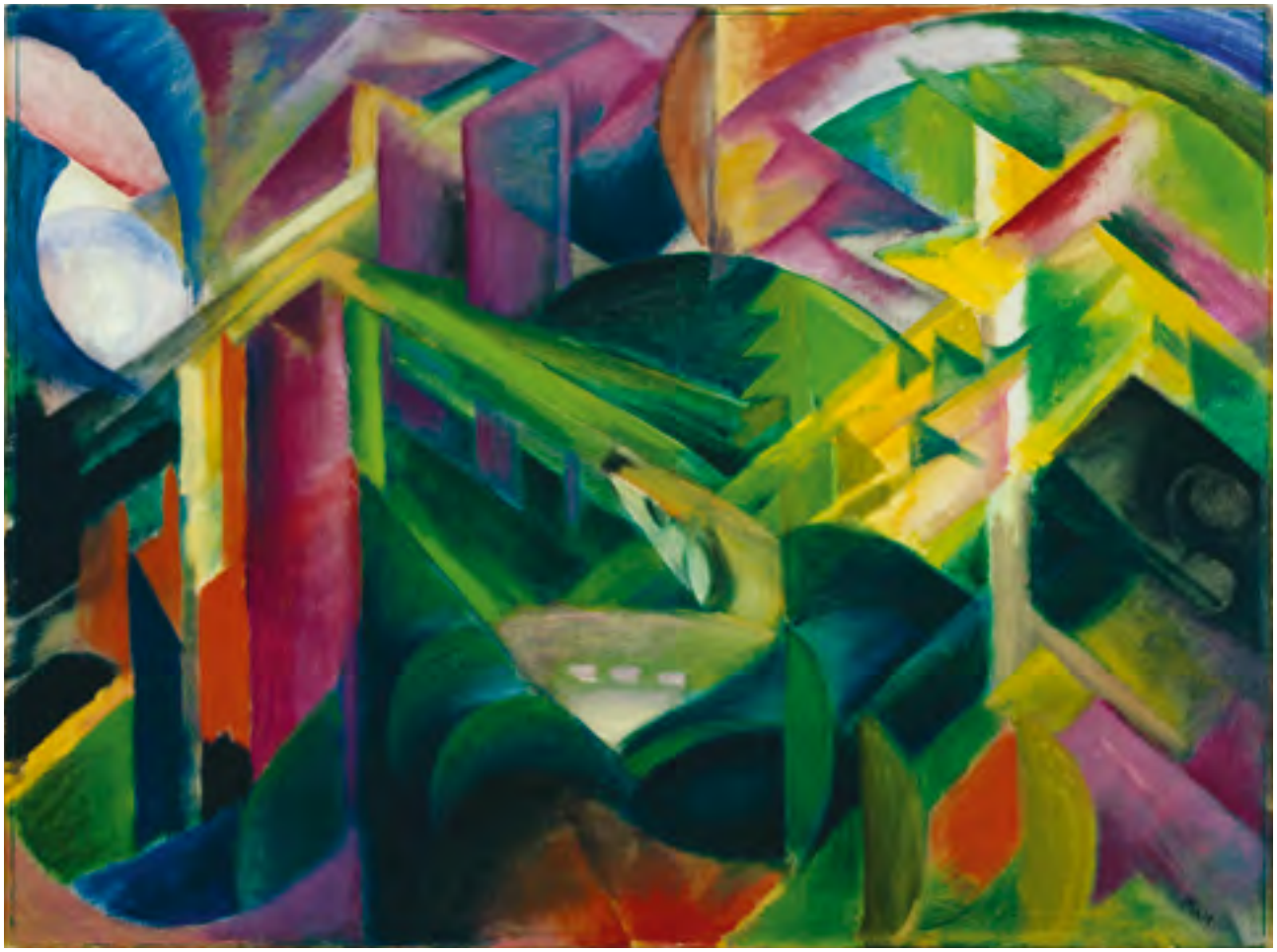
Wassily Kandinsky
Improvisation 19, 1911
Öl auf Leinwand, 120 × 141,5 cm
GMS 79, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Improvisation 26 (*Rudern*), 1912
Öl auf Leinwand, 97 × 107,5 cm
GMS 66, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Romantische Landschaft, 1911
Öl auf Leinwand, 94,3 × 129 cm
GMS 83, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Allerheiligen II, 1911
Öl auf Leinwand, 86 × 99 cm
GMS 62, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Improvisation 19 a, 1911
Öl auf Leinwand, 97 × 106 cm
GMS 84, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Franz Marc
Reh im Klostergarten, 1912
Öl auf Leinwand, 75,7 × 101 cm
G 13323, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von Franz Marc

Franz Marc
Vögel, 1914
Öl auf Leinwand, 109 × 100 cm
G 17489, erworben 1990, Miteigentum
der Bundesrepublik Deutschland aufgrund
Ankaufsunterstützung

ERSTE AUSSTELLUNG DER REDAKTION DER BLAUE REITER

163

In den letzten Monaten des Jahres 1911 verschärften sich die Spannungen zwischen Wassily Kandinsky, Franz Marc und Gabriele Münter und den gemäßigten Mitgliedern der NKVM, nicht zuletzt wegen ihrer Ideen rund um den Almanach. Während der Vorbereitungen für die geplante 3. NKVM-Ausstellung im Dezember in der Münchner Galerie Thannhauser kam es schließlich zu einem Disput um die Einladung internationaler Gäste, wie sie auf der 2. NKVM-Ausstellung 1910 mit französischen und russischen Künstler*innen verwirklicht worden war. Diesmal sperrte sich die Gruppe um Adolf Erbslöh und Alexander Kanoldt entschieden dagegen, die Vorschläge von Kandinsky und Marc zur Beteiligung des in München lebenden deutsch-amerikanischen Malers Albert Bloch oder der in Paris ansässigen russischen Malerin Elisabeth Epstein anzunehmen. Als auf der Jury-Sitzung am 2. Dezember 1911 Kandinskys Gemälde *Komposition V* von der Mehrheit der Mitglieder für die geplante Ausstellung mit der Begründung zurückgewiesen wurde, es sei zu groß, kam es zum Bruch: Kandinsky, Marc und Münter erklärten ihren Austritt aus der Vereinigung und forderten zum Teil noch am selben Tag auswärtige Mitglieder wie Alfred Kubin, Henri Le Fauconnier, Pierre Girieud sowie den Komponisten Thomas von Hartmann auf, sich mit ihnen zu solidarisieren. Jawlensky und Werefkin verblieben hingegen vorerst in der NKVM (Abb. 1, 2).[1]

Schon wenig später dachte die neue, noch namenlose Gruppe daran, eine eigene Ausstellung zu organisieren, die als eine Art Gegenveranstaltung parallel zur 3. NKVM-Ausstellung ebenfalls in den Räumen der Galerie Thannhauser gezeigt werden sollte. Eine Postkarte von Franz Marc an Kandinsky vom 4. Dezember 1911 skizziert das Programm, bei dessen Auswahl der Künstler*innen und weiterer Kunstobjekte die Nähe zum Almanach *Der Blaue Reiter* nicht zu übersehen ist: »L.K., bei Thannhauser einen eigenen Saal für Dezember 2. Hälfte, neben der Vereinigung bekommen, in dem wir 2 ausstellen dürfen, was wir wollen. Also los und Ernst damit. In Eile Fz M.« Und als Zusatz: »Mein Programm: Burljuk, Campendonk, August [Macke], eigene Glasbilder, Schönberg, Bloch, und wenn irgend möglich einen Rousseau (nicht zu groß). Dann Delaunay und eventuell zwei drei alte Sachen (Reisbilder, Glasbilder, Votiv). Es muß was feines werden«[2] (Abb. 3).

Nach zwei Wochen hoch gespannter Betriebsamkeit, während Künstler wie Macke, Heinrich Campendonk, Albert Bloch und Robert Delaunay verständigt und Transporte ihrer Bilder organisiert werden mussten, wurde die Ausstellung am 18. Dezember 1911 unter dem Titel *Die erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* eröffnet und nahm somit explizit Bezug auf das Projekt des Almanachs (Abb. 4). Sie lief bis zum 1. Januar 1912, wurde verlängert bis zum 3. Januar und zeigte laut Katalog 43 Werke von Albert Bloch, David und Wladimir Burljuk, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Elisabeth Epstein, Eugen von Kahler, Wassily Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Gabriele Münter, Jean Bloé Niestlé, Henri Rousseau und Arnold Schönberg. Hinzu kamen sieben Werke außer Katalog, etwa Schönbergs *Nächtliche Landschaft* und die Hinterglasbilder *Mit Sonne* von Kandinsky und *Landschaft mit Tieren und Regenbogen* von Marc. Macke war von Marc hinzugezogen worden, mit dem er seit 1910 befreundet war, dieser wiederum hatte Campendonk an die Münchner Kollegen vermittelt, der daraufhin in die Nachbarschaft von Marc nach Sindelsdorf zog. Bloch hatte sich selbst an den Künstler*innenkreis gewandt. Epstein kannte

1

2

I Ausstellung der Redaktion
„Der Blaue Reiter"

Block A (München)

1 Karlskinade
2 ~~Komposition~~ Häuser und Schornsteine
3 Kranzbrazung
4 Eine Handelskomposition
5 Die drei Pierrots Nr. 2
6 Kopf

Burljuk D. (Moskau)

Kopf — 200 M.
Pferde — 200 M.

Burljuk W. (Krim)

Landschaft — 300 M.
Portraitstudie — 250 M.

3

Abb. 1
Auf dem Balkon von Kandinskys und Münters Wohnung in der Ainmillerstraße 36, München, um 1911/12
Von links: Maria Franck-Marc, Franz Marc, Bernhard Koehler sen., Heinrich Campendonk, Thomas von Hartmann, sitzend: Wassily Kandinsky
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 2
Auf dem Balkon der Ainmillerstraße 36 in München, um 1911/12
Von links: Gabriele Münter, Maria Franck-Marc, Bernhard Koehler, Thomas von Hartmann, Heinrich Campendonk, sitzend: Franz Marc
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 3
1. Ausstellung der Redaktion »Der Blaue Reiter«
Handschriftliche Ausstellungsliste von Wassily Kandinsky und Franz Marc
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Die I. Ausstellung der Redaktion des
Blauen Reiters

4

5

Abb. 4
Die 1. Ausstellung der Redaktion des Blauen Reiters
Dreiseitiger Werbeprospekt mit dem Text »Die große Umwälzung« von Wassily Kandinsky
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Abb. 5
Erste Ausstellung des Blauen Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser München, 1911–12, Raum 1
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Kandinsky bereits seit 1904, ebenso wie Marc den Tiermaler Niestlé. Alle Künstler*innen bis auf Epstein und Niestlé, der sich bald aus dem Projekt zurückzog, waren auch im Almanach vertreten.

Obgleich das Presseecho in München äußerst gering war und in keinem Verhältnis zur Empörung über die vorangegangenen Aktionen der Protagonist*innen stand, konnte die Ausstellung gute Verkaufserfolge im Kreis der »Eingeweihten« verzeichnen. So wurden gleich drei Bilder von Delaunay an Bernhard Koehler, Erbslöh und Jawlensky verkauft. Der Mäzen Koehler erwarb weitere vier Werke anderer Künstler, Kandinsky zwei Bilder von Rousseau und ein Porträt von Epstein. Später gelangte auch die *Landschaft* von Wladimir Burljuk in seinen Besitz.

Als Ausstellungslokal hatte man nicht, wie in Marcs Karte angekündigt, »einen eigenen Saal« bei Thannhauser bekommen. Während die 3. NKVM-Ausstellung gleichzeitig im großen Oberlichtsaal im Erdgeschoss gezeigt wurde, fand die 1. Blauer Reiter-Ausstellung im Obergeschoss der Galerie in drei kleinen Räumen statt, deren Mobiliar die Künstler*innen entfernt und deren Wände sie mit dunklen Papierbahnen verhängt hatten. Von dieser legendär gewordenen 1. Blauer Reiter-Ausstellung haben sich sechs Fotografien Gabriele Münters von unschätzbarem dokumentarischen Wert erhalten. Ein Foto zeigt, zwischen Bildern von Delaunay und Campendonk, die »Rousseau-Gedächtnis-Ecke«: Neben Rousseaus Gemälde *Der Hühnerhof,* das Kandinsky durch Vermittlung von Elisabeth Epstein bei Delaunay erwerben konnte, sieht man das kleine Hinterglasbild *Porträt Henri Rousseau* von Marc, eine Kopie von Rousseaus *Selbstbildnis mit Lampe,* das er Kandinsky zu Weihnachten schenkte. Darunter hängt ein Lorbeerkranz als Zeichen der Verehrung für den 1910 in Paris gestorbenen Künstler, der heute als einer der Hauptvertreter der naiven Malerei gilt. Auf einem kleinen Tisch wurden Prospekte ausgelegt und vermutlich Exemplare von Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst,* das, mit Erscheinungsdatum 1912, bereits Ende 1911 ausgeliefert und in der Ausstellung verkauft wurde (Abb. 5).

Der kleinformatige Ausstellungskatalog enthält als Text lediglich einen kurzen Einleitungssatz Kandinskys: »Wir suchen in dieser kleinen Ausstellung nicht eine präzise und spezielle Form zu propagandieren, sondern wir bezwecken in der Verschiedenheit der vertretenen Formen zu zeigen, wie der innere Wunsch der Künstler sich mannigfaltig gestaltet.« Ein pluralistischer Anspruch, wie er mit größerer Spannweite auch im Almanach vertreten wurde.

Auffallend bei der Zusammensetzung der Künstler*innen ist das weitgehende Fehlen internationaler Gäste, um deren Beteiligung man im Vorfeld so gerungen hatte. Von der französischen Avantgarde war außer Delaunay als »Neuentdeckung« niemand vertreten, und die ehemaligen NKVM-Mitglieder Le Fauconnier und Girieud hatten sich dem Blauen Reiter nicht angeschlossen. Aus dem Russischen Kaiserreich waren nur die Brüder David und Wladimir Burljuk dabei. Mit Natalja Gontscharowa und Michail Larionow war es hingegen seit dem Auftritt der NKVM auf der Moskauer Karo-Bube-Ausstellung Ende 1910 zu Konflikten gekommen: Sie warfen der Partei um die Brüder Burljuk Nachahmung der »Münchner Dekadenz« vor und sprachen sich mit Kasimir Malewitsch dezidiert für den Bezug auf die russische bäuerliche Kunst und die vollständige Ablehnung von als oberflächlich empfundenen westlichen

Einflüssen aus. Zunächst lehnten sie jede weitere Zusammenarbeit mit Kandinsky ab, seine Einladung zur 1. Blauer Reiter-Ausstellung blieb von ihnen unerwidert, doch nach der Schau beteiligten sie sich wenige Wochen später an der 2. Blauer Reiter-Ausstellung 1912. Von den italienischen Futuristen hingegen kannten die Veranstalter*innen damals nur das Manifest. Ihre Bilder traten erst 1913 in ihren Gesichtskreis, ebenso die von jungen Künstler*innen wie dem Amerikaner Marsden Hartley oder dem Niederländer Adrian Korteweg.

Auch die 1. Blauer Reiter-Ausstellung ging wie die NKVM-Schauen auf Tournee, wesentlich von den Protagonisten Marc, Kandinsky und nun auch Macke organisiert. Zunächst wanderte sie in den Gereonsklub von Olga Oppenheimer und Emmy Worringer nach Köln, anschließend in veränderter und erweiterter Form in Herwarth Waldens »Sturm«-Galerie nach Berlin. Es folgten Bremen, Hagen, Frankfurt am Main, Hamburg, 1913 Budapest und erneut Waldens Galerie in Berlin. Dort waren nun auch Werke von Jawlensky und Werefkin einbezogen, ebenso wie auf der Blauer Reiter-Tournee nach Oslo, Helsinki, Trondheim und Göteborg im Jahr 1914.

Als bleibender Impuls der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911–12 ist in erster Linie ihre Offenheit hinsichtlich der künstlerischen Ausdrucksformen zu nennen wie auch ihr Anspruch auf Umsetzung eines inneren, »geistigen« Gehalts. Damit unterschied sie sich von anderen Bewegungen der Avantgarde in Europa und prägte weitere Entwicklungen der Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Abstraktion.

AH

1
In einem viel zitierten Brief von Franz Marc an August Macke heißt es bereits am 10.8.1911, damals noch in Zusammenhang mit der NKVM: »Sieh doch zu, möglichst bald Dich zu uns zu schlagen, und zwar aus folgendem Grunde: Ich sehe, mit Kandinsky, klar voraus, dass die nächste Jury (im Spätherbst) eine schauderhafte Auseinandersetzung geben wird und jetzt oder das nächstemal dann eine Spaltung, respektive Austritt der einen oder anderen Partei; und die Frage wird sein, welche *bleibt*. Wir *wollen* die Vereinigung nicht aufgeben, sondern unfähige Mitglieder müssen eben raus. (Es ist meine feste Überzeugung, dass Kanoldt, Erbslöh, Kogan sich über kurz oder lang als unfähig erweisen werden.) Mit der Stimmenzahl steht es leider so.« Hier fügt Marc drei Kolumnen ein, jeweils durch Fragezeichen voneinander getrennt: links Kandinsky, Münter, Marc, Jawlensky, Werefkin, mittig Kogan, Bechtejeff, rechts Erbslöh, Kanoldt, Dr. Wittenstein, Dr. Schnabel, Frl. Kanoldt. »Der wunde Punkt ist das von rechts nach links unten rollende Geld der Herren Erbslöh und Wittenstein. Natürlich spielt die Baronin hier die Rolle, nicht Jawlensky, aber der ist ein schwacher Mann! Lass Dich bitte nicht abschrecken von dieser Darstellung.« *August Macke, Franz Marc. Briefwechsel,* hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 65. Das Verbleiben von Jawlensky und Werefkin in der NKVM aus persönlicher Rücksichtnahme wird nochmals im Brief von Maria Franck-Marc vom 3.12.1911 an Macke thematisiert, ebd., S. 85.

2
Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 74. Die Karte trägt den Poststempel »4.11.1911« und hat deshalb in der kunsthistorischen Forschung für Verwirrung und die Theorie gesorgt, Kandinsky und Marc hätten mit ihren »Machenschaften« schon Wochen vor ihrem Austritt eine eigene Ausstellung konkret geplant. Die Spannungen Monate zuvor sind bekannt, andererseits aber zeugen die Schilderungen Maria Franck-Marcs und Gabriele Münters in ihren Briefen vom 2.12.1911 und andere Korrespondenzen mit weiteren Beteiligten, alle nach diesem Stichdatum verschickt, von der Eile, mit der diese »Gegenausstellung« geplant wurde. Es handelt sich offenbar tatsächlich um einen – viel diskutierten – fehlerhaften Poststempel mit nicht vorgestelltem Monatsdatum. S. a. Helmut Friedel (Hrsg.), *Das Münter Haus in Murnau,* München 2000, S. 55ff, sowie bereits Karl-Heinz Meißner, »Delaunay-Dokumente«, in: *Delaunay und Deutschland,* Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1985, S. 484.

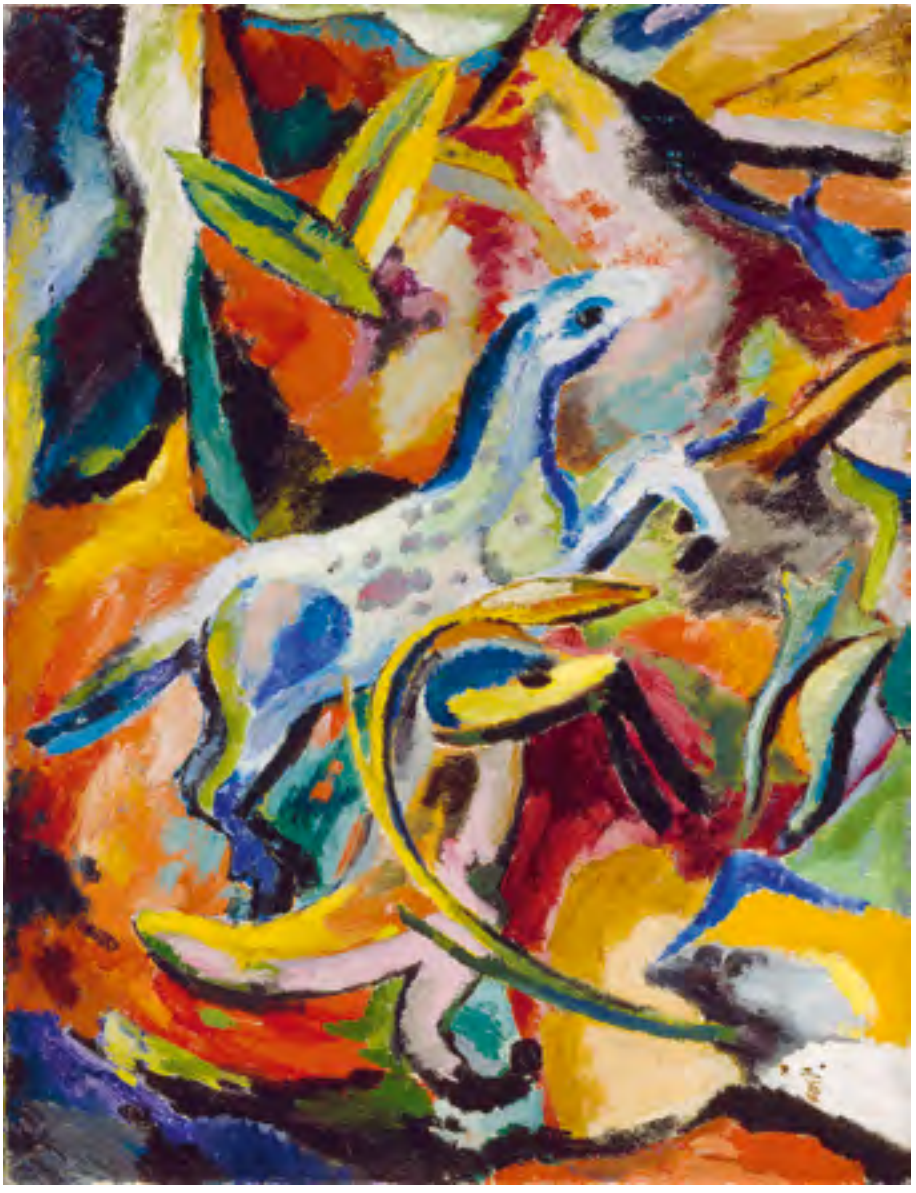
Franz Marc
Bildnis Henri Rousseau, 1911
Tusche, Öl und Metallfolienapplikation,
hinter Glas, in originalem Rahmen,
17,8 × 14,1 cm (Rahmenmaß)
GMS 723, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung
1911, außer Katalog

Henri Rousseau
Der Hühnerhof (La Basse-Cour), 1896–98
Öl auf Leinwand, 24,6 × 32,9 cm
AM 81-65-860, Centre Pompidou, Paris,
Musée national d'art moderne, Fonds Kandinsky,
Legs de Nina Kandinsky 1981
Gezeigt auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung
1911, Nr. 1, abgebildet im Katalog und
im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, S. 81

Albert Bloch
Münchner Häuser mit Turm, 1911
Öl auf Leinwand, 58,2 × 76,7 cm
G 17991, Geschenk von Mrs. Anna F. Bloch,
Lawrence, Kansas (USA), 1997

Wladimir Burljuk
Landschaft (Blühende Bäume im Frühling), 1911
Öl auf Leinwand, 73,2 × 92,5 cm
Privatbesitz, Courtesy Galerie Thomas, München
Vermutlich gezeigt unter dem Titel *Landschaft*
auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911/12,
Nr. 11; ganzseitig abgebildet im Almanach
Der Blaue Reiter, 1912, S. 61, ehemals Eigentum
von Wassily Kandinsky

Wladimir Burljuk
Die Bäume, 1911
Öl auf Leinwand, 64 × 84 cm
AK 31, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, erworben 1980



Heinrich Campendonk
Springendes Pferd, 1911
Öl auf Leinwand, 85 × 65 cm
NI 1234, Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, erworben 1955
Gezeigt auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911, Nr. 14, abgebildet im Katalog und im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, S. 10

Robert Delaunay
Die Stadt (La Ville; La Ville no. 2), 1911
Öl auf Leinwand, 145 × 112 cm
38.464, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection, by gift of Solomon R. Guggenheim, 1938, purchased from the artist by Solomon R. Guggenheim 1938

Elisabeth Epstein
Selbstporträt, 1911
Öl auf Pappe, 67,7 × 52 cm
G 19229, erworben 2019

Elisabeth Epstein
Selbstporträt, 1911
Öl auf Pappe, 67,7 × 52 cm
AK 122, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2019

Eugen von Kahler
Badende, 1910/11
Gouache, weiße Deckfarbe, Tuschfeder auf Pappe, originales Passepartout, 18 × 22,2 cm (Bildgröße)
GMS 683, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt unter dem Titel *Zeichnung (Privatbesitz)* auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911, Nr. 22 oder Nr. 23; Privatbesitz von Kandinsky

Eugen von Kahler
Liebesgarten, 1910/11
Gouache, weiße Deckfarbe, Tuschfeder, auf braunem Papier, auf Karton aufgeklebt, 19 × 27,2 cm (Bildgröße)
GMS 684, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt unter dem Titel *Zeichnung (Privatbesitz)* auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911, Nr. 22 oder Nr. 23; Privatbesitz von Kandinsky, abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, S. 55

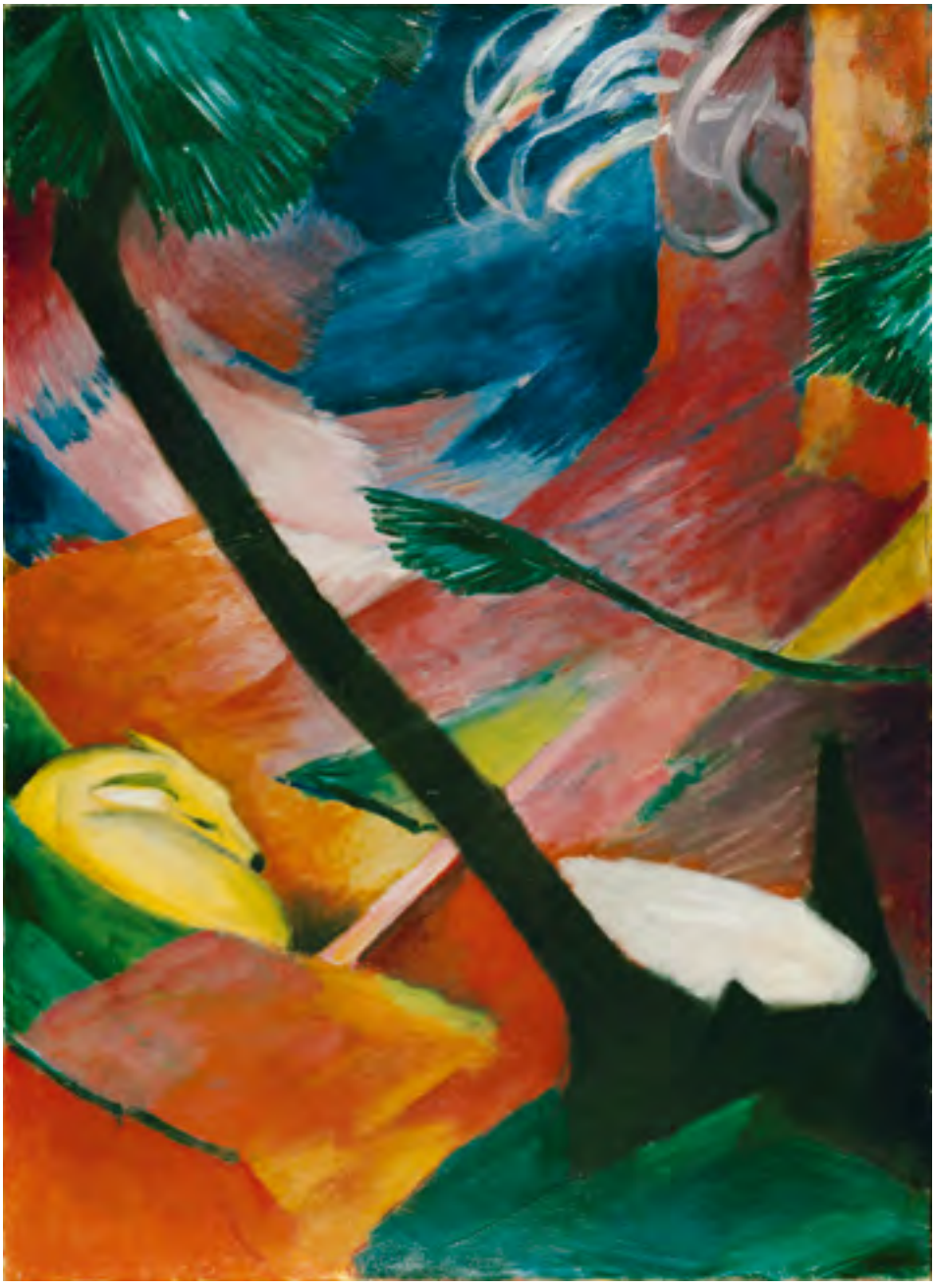
Wassily Kandinsky
Improvisation 21 a, 1911
Öl auf Leinwand, 96 × 105 cm
GMS 82, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Mit Sonne, 1911
Tusche und Öl hinter Ornamentglas in bemaltem, originalem Rahmen, 34,1 × 43,6 cm (Rahmenmaß)
GMS 120, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911, außer Katalog

Wassily Kandinsky
St. Georg II, vermutlich Sommer 1911
Tusche und Öl hinter Ornamentglas in bemaltem, originalem Rahmen, 33,9 × 18,5 (Rahmenmaß)
GMS 110, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911, außer Katalog

August Macke
Blumen im Garten, Clivia und Pelargonien, 1911
Öl auf Leinwand, 90 × 71,5 cm
G 14665, aus dem Vermächtnis von Elly Koehler
(Nachlass Bernhard Koehler jr.) 1971

August Macke
Indianer auf Pferden, 1911
Öl auf Holz, 44 × 60 cm
G 13327, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von August Macke
Gezeigt unter dem Titel *Indianer* auf
der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911, Nr. 28



Franz Marc
Reh im Walde II, 1912
Öl auf Leinwand, 110 × 81 cm
G 13321, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von Franz Marc
Auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911
wurde die Version *Reh im Wald I* gezeigt

Franz Marc
Kühe, rot, grün, gelb, 1911
Öl auf Leinwand, 62 × 87,5 cm
G 13140, erworben mit Mitteln
von Gabriele Münter 1961

Gabriele Münter
Dunkles Stillleben (Geheimnis), 1911
Öl auf Leinwand, 78,5 × 100,5 cm
S 152, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter
Gezeigt unter dem Titel *Stilleben (dunkel)*
auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911,
Nr. 35, abgebildet im Katalog

Jean Bloé Niestlé
Wasserpieper, 1909
Öl auf Leinwand, 64,5 × 90,5 cm
G 13337, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von
Jean Bloé Niestlé

Arnold Schönberg
Selbstporträt (von hinten), 1910
Öl auf Leinwand, 48 × 45 cm
Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA,
Courtesy Arnold Schönberg Center, Wien
Gezeigt auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung
1911, Nr. 41, abgebildet im Katalog und
im Almanach *Der Blaue Reiter*, 1912, S. 85

ZWEITE AUSSTELLUNG DER REDAKTION DER BLAUE REITER. SCHWARZ-WEISS

189

Die zweite Ausstellung *Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss* fand vom 12. Februar bis zum 18. März 1912 in der neu gegründeten Münchner Kunsthandlung Hans Goltz statt. Heinrich Thannhauser hatte nach den heftigen Kritiken an der ersten Ausstellung und den vorangegangenen Schauen der NKVM nicht mehr den Mut, sich weiteren Angriffen auszusetzen. Ihr Untertitel »Schwarz-Weiss« bedeutete, dass ausschließlich Grafiken, allerdings auch farbige Aquarelle, Gouachen und Farbstiftzeichnungen gezeigt wurden, und lehnte sich offensichtlich an die »Schwarz-Weiß-Ausstellungen« der Berliner Secession an, an denen Kandinsky 1907–08 beteiligt war. Der Begriff »Schwarzweißkunst« wiederum war von Max Liebermann eingeführt worden, der ab 1901 unter diesem Titel Ausstellungen exklusiv mit Grafiken zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler zeigte.

Die 2. Blauer Reiter-Ausstellung, innerhalb von sechs Wochen nach der 1. Blauer Reiter-Ausstellung im Winter 1911–12 organisiert, war mit 315 Blättern sehr umfangreich. Sie zeigte keineswegs nur Werke von Künstler*innen des engeren Kreises wie Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Heinrich Campendonk, Albert Bloch, Paul Klee und Alfred Kubin. Bemerkenswert war die starke Präsenz von Brücke-Künstlern wie Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Max Pechstein sowie von Georg Tappert und Wilhelm Morgner. Zudem waren mit Hans Arp, Wilhelm Gimmi und Walter Helbig Mitglieder des Modernen Bundes aus der Schweiz vertreten, ebenso die russischen Künstlerkolleg*innen Natalja Gontscharowa, Michail Larionow und Kasimir Malewitsch. Auch hatten Kandinsky und Marc erneut Gäste der französischen Avantgarde um Pablo Picasso eingeladen, die sie schon bei der 2. NKVM-Ausstellung 1910 in Deutschland vorgestellt hatten. Für die Katalogproduktion trafen deren fotografische Werkreproduktionen allerdings zu spät ein. Der kleine Katalog im Münchner Bruckmann Verlag bildete deshalb unter Verzicht auf die französischen Künstler eine kleine Auswahl von zwanzig Werken alphabetisch nach Künstlernamen ab. Dennoch lässt das Bildmaterial auf den ersten Blick den heterogenen, lebendigen Charakter der Ausstellung erkennen, etwa bei der Abfolge der Zeichnungen von Arp, Bloch, Maria Franck-Marc, Gimmi, Gontscharowa und Heckel, mit denen auch Tendenzen einer bewusst naiven, »primitiven« Kunst herausgestellt wurden.

Zwischen der Ausstellung, ihrem Katalog und dem im Mai 1912 erschienenen Almanach *Der Blaue Reiter* gibt es enge Bezüge, teilweise verwendeten beide Publikationen dieselben Fotos. Mackes *Ballettskizze* wurde im Almanach mit einer Grafik von Hans Baldung Grien kombiniert, Heckels Lithografie *Zirkus* einem »russischen Volksblatt« gegenübergestellt. Einige dieser »Lubki« genannten russischen Volksbilderbögen aus dem Besitz Kandinskys wurden auch in der Ausstellung gezeigt und riefen bei dem ohnehin ablehnend reagierenden Publikum besonderen Unmut hervor. Offenbar wurde ihre Schlichtheit, die an die Formensprache volkstümlicher mittelalterlicher Flugblätter anknüpft, als besonders ungelenk und »primitiv« empfunden.

Nach der Eröffnung schrieb Marc an Macke nach Bonn: »Lieber August, beifolgend drei Kataloge. Bruckmann hat sie ziemlich dumm gesetzt, aber sie sehen doch, glaub ich, in der Zusammenstellung der Abbildungen sehr anregend aus […]. Goltz wird von den Münchnern wegen dieser Ausstellung wütend angegriffen; es ist eine solche ordinär aufgeregte Stimmung dagegen, daß er sich gar nicht zu helfen weiß. Das hat er nicht geahnt, ich allerdings in dem

Maße auch nicht.«[1] Trotz der negativen Reaktion des Münchner Publikums versuchte Marc, die Ausstellung anderen Orten anzubieten, und tatsächlich konnte die umfangreiche Schau an zweiter Station im Wallraf-Richartz-Museum in Köln gezeigt werden.

Von den Künstler*innen des Blauen Reiter waren Paul Klee mit 17 Blättern, Münter mit 14 Arbeiten, Kandinsky mit 12 Aquarellen und Kubin mit elf Federzeichnungen am prominentesten vertreten. Klee und Kubin traten erstmals im Kreis des Blauen Reiter auf, da beide als Zeichner an der ersten Ausstellung 1911–12, die fast ausschließlich Gemälde zeigte, nicht beteiligt waren. Klee wurde später zum engsten Weggefährten von Kandinsky, als sich beide nach dem Ersten Weltkrieg als Lehrer am Bauhaus trafen und die eigentliche Rezeption ihres Werks einzusetzen begann.

Macke zeigte auf der *Schwarz-Weiss*-Ausstellung ein Dutzend nicht benannte Zeichnungen sowie vier betitelte Arbeiten. Zwei davon, *Ausladen eines Lastkahns* und *Männer am Ufer,* lassen sich durch die rückseitigen Originalaufkleber der 2. Blauer Reiter-Ausstellung identifizieren. Auch Grafiken Münters sind durch ihre rückseitigen Aufkleber als Exponate der Ausstellung zu bestimmen, etwa *Landschaft mit Regenbogen* und *Berglandschaft (Dorf vor Gebirge),* ebenso das *Aquarell Nr. 3 (Liebesgarten)* von Kandinsky.

Als gemeinsames Konzept, unter dem die unterschiedlichen künstlerischen Positionen vereinigt wurden, hatte Marc für die zweite Ausstellung in einem Brief an Kandinsky vom 3. Januar 1912 zunächst das Diktum »Los vom Programm!« formuliert. Dass beide ihre nationalen und internationalen Gäste nach einem sehr bewussten Auswahlverfahren aussuchten, zeigt unter anderem ihre Diskussion um die Einladung der Brücke-Künstler. Nachdem Kandinsky am 31. Dezember 1911 an Marc geschrieben hatte: »Vergeßen Sie nicht die Berliner zu unserer Schwarz-Weißen aufzufordern?«, antwortete dieser kurz darauf aus Berlin: »L.K., Heute Vormittag waren wir bei Pechstein und Kirchner; bei denen weht wirklich künstlerische Luft. Ein Riesenmaterial für unsere Schwarz-Weiß-Ausstellung, an der sie sehr gerne und ohne jede Prätention mittun.« Und bald konnte er melden: »Für die Schwarz-Weiß-Ausstellung kolossales Material.«

Kandinsky erhielt in München unterdessen Besuch von einem »jungen Schweizer« – von Hans Arp, der ihm neue Kontakte bei der Zürcher Künstlervereinigung Moderner Bund eröffnete: »Jedenfalls haben wir jetzt die Schweizer! Das war so eine unangenehme Lücke. Fühlen Sie, wie tatsächlich alle Nationen zueinander mystisch gestoßen werden?« Bei dieser Gelegenheit forderte Kandinsky Arp spontan auf, sich nicht nur an der Ausstellung zu beteiligen, sondern auch Buchstabenvignetten für den Almanach zu zeichnen.

In der Diskussion um die Brücke-Künstler ließ Kandinsky hingegen zunehmend Vorbehalte erkennen; offenbar empfand er den Expressionismus der Brücke als zu »äußerlich« und zu materialistisch, als dass er vollständig seinen Idealen von »innerer Bedeutung« in der Kunst genügt hätte: »Von 24 Fotos sind 9 + ½ Akte mit und ohne Schamhaare, 5 Badende und 2 Circusbilder. Sie wißen, daß ich keinem Künstler vorwerfen möchte, daß er gerade das und nicht etwas anderes zum Ausgangspunkt seiner Bilder nimmt. Ich konnte aber hier die Statistik nicht ganz umgehen: sie kam von selbst. Sehen Sie: Sie machen oft Tiere, Macke – Indianer, Boote, Arp – Riesenköpfe, Delaunay – Städte, Kubin – ›Träume‹, Kahler – Phantasien, Schönberg – ›Visionen‹ usw.«

Bis kurz vor Eröffnung der zweiten Ausstellung zog sich der Konflikt über die Bedeutung der Brücke hin, die Marc wiederholt hellsichtig verteidigte, wie er sich auch offener als Kandinsky zur Malerei der italienischen Futuristen stellte, die beide zu einem späteren Zeitpunkt diskutierten. Als es um die Abbildungen im Almanach ging, begründete Kandinsky in einem ungewöhnlich emotionalen Brief nochmals seine Haltung zu den Berliner Künstlern: »Ausstellen muß man solche Sachen. Sie aber im Dokument unserer heutigen Kunst (und das soll unser Buch werden) zu verewigen, als einigermaßen entscheidende, dirigierende Kraft, – ist in meinen Augen nicht richtig«, womit er nochmals die Bedeutung des Almanachs für ihn unterstrich. »So wäre ich jedenfalls gegen große Reproduktionen. (…) Die kleine Reproduktion heißt: auch das wird gemacht. Die große: das wird gemacht.« Der Almanach zeigte schließlich sechs kleine Reproduktionen von Werken der Brücke-Künstler. Marc wiederum setzte sich mit seiner Fürsprache für sie in der 2. Blauer Reiter-Ausstellung durch und erreichte, dass sie mit einer großen Zahl von Blättern vertreten waren.

Einig waren sich Kandinsky, Marc und Münter, die an der Organisation der Ausstellung mitwirkte, stets in ihrer Überzeugung, nur »echte« und »innerlich empfundene« Kunst zu akzeptieren. Mit der zweiten Ausstellung 1912 erweiterten sie zwar durch ihre Einbeziehung der zeitgleichen Avantgarden aus der Schweiz, Frankreich und Russland das »Princip des Internationalen«, wie sie es im unveröffentlichten Vorwort für den Almanach forderten, dieses blieb allerdings auf die Wahrnehmung einiger weniger Länder Europas beschränkt.

AH

1
Brief von Ende Februar 1912, in: *August Macke, Franz Marc. Briefwechsel,* hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 105.

2
Brief vom 14.1.1912, in: *Wassily Kandinsky, Franz Marc: Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc,* hrsg. von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 113.

1

2

Abb. 1, 2
Cover und Titelblatt des Katalogs *Die zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss,* Hans Goltz Kunsthandlung, München, Februar–April 1912
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Albert Bloch
Harlekinade, 1911
Aquarell und Tuschfeder über Bleistift,
23,1 × 30,8 cm
G 19178, Schenkung Christian Strenger 2018,
ehemals Eigentum von Paul Klee

Maria Franck-Marc
Tanzende Schafe, 1908
Gouache, weiße Deckfarbe, Aquarell und Kreide
über Bleistift, 37,5 × 48,5 cm
G 19052, erworben aus Privatbesitz 2017,
Nachlass Maria Marc
Gezeigt auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung
1912, Nr. 18 oder Nr. 19 unter dem Titel
Kinderbild I oder *Kinderbild II;* Abbildung
im Katalog

Natalja Gontscharowa
Weinlese, um 1910
Bleistift, 28,5 × 37 cm
AM 81-65-855, Centre Pompidou, Paris,
Musée national d'art moderne, Fonds Kandinsky,
Legs de Nina Kandinsky 1981
Gezeigt auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung
1912, Nr. 27, abgebildet im Katalog und
im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, S. 107

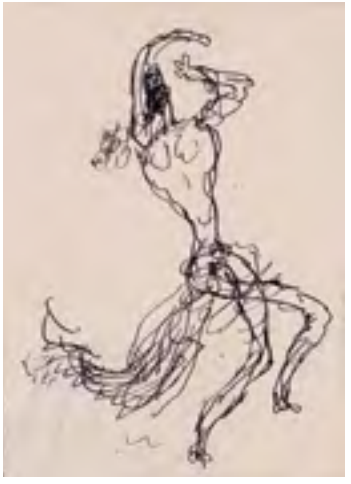
Wassily Kandinsky
Entwurf zu *Allerheiligen II (Komposition mit Heiligen)*, 1911
Aquarell, Tusche, über Bleistift, 31,5 × 48 cm
GMS 616, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf zu *Komposition II*, um 1910
Aquarell, Bleistift auf Karton, 32,9 × 32,9 cm
GMS 353, Gabriele Münter-Stiftung 1957
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf zu *Improvisation 24 (Troika II)*,
1911/12
Aquarell, weiße Deckfarbe, Tusche,
Bleistift auf Pergamentpapier,
auf Karton aufgezogen, 26,4 × 37,3 cm
GMS 152, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Aquarell Nr. 3 (Liebesgarten), 1911/12
Aquarell und Tusche über Bleistift,
in bemaltem, originalem Rahmen
40,2 × 45,3 cm (Rahmenmaß)
GMS 148, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt unter den Titeln *Aquarell I* bis
Aquarell XII auf der 2. Blauer Reiter-
Ausstellung 1912, Nr. 61 bis Nr. 72

Ernst Ludwig Kirchner
Vier Tänzerinnen, 1911
Lithografie, 31,5 × 42 cm
Privatsammlung Süddeutschland
Gezeigt auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung
1912, Nr. 86–96, abgebildet im Katalog und
im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, S. 6



Paul Klee
Wunderbarer Fischzug, 1913/126 (A)
Tuschfeder auf Büttenpapier auf Karton
kaschiert, 17,2 × 7,5 cm (Bildgröße)
GMS 689, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Paul Klee
Vier Figuren an zwei Tischen, 1912/28
Tuschfeder auf Büttenpapier, auf Karton
aufgezogen, 6,7 × 10,6 cm (Bildgröße)
G 13117, aus dem Vermächtnis Gabriele Münters
erworben 1963

Paul Klee
Tänzerin, 1912/29 (A)
Tuschfeder auf Büttenpapier, auf Karton
aufgezogen, 8,7 × 6,2 cm (Bildgröße)
G 13118, aus dem Vermächtnis Gabriele Münters
erworben 1963

Paul Klee
Das Schlachtfeld, 1913/2 (A)
Gouache, auf graues Büttenpapier und Karton aufgezogen, 11,7 × 21 cm (Bildgröße)
AK 6, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 1966

Paul Klee
Straßen-Zweigung, 1913/27 (B)
Aquarell, Kohle, Tuschfeder auf Büttenpapier,
auf Karton aufgezogen, 13,4 × 26 cm
G 13119, aus dem Vermächtnis Gabriele Münters
erworben 1963

Alfred Kubin
Der Luftgeist, 1912
Tuschfeder, Gouache, Aquarell und farbige Kreide auf Katasterpapier, 13,8 × 21,6 cm
GMS 701, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Alfred Kubin
Begegnung, um 1911
Tuschfeder auf Katasterpapier, 19,4 × 13,8 cm
GMS 700, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Alfred Kubin
Arche Noah: Die Landung, 1911
Tuschfeder auf Katasterpapier,
26,7 × 38,2 cm
G 19048, erworben 2017

Alfred Kubin
Schlangen in der Stadt, 1911
Tuschfeder auf Katasterpapier, 27,4 × 34,6 cm
G 19049, erworben 2017
Gezeigt auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung
1912, Nr. 285

August Macke
Männer am Ufer, 1912
Bleistift auf Papier, auf Karton aufgezogen,
8 × 11 cm (Bildgröße)
G 13410, erworben 1965
Gezeigt unter den Titeln *Zeichnungen I–XII*
auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung 1912,
Nr. 131 bis Nr. 142

August Macke
Ausladen eines Lastkahnes, 1912
Bleistift auf Papier, auf Karton aufgezogen,
8 × 11 cm (Bildgröße)
G 13409, erworben 1965
Gezeigt unter den Titeln *Zeichnungen I–XII*
auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung 1912,
Nr. 131 bis Nr. 142

Franz Marc
Rotes und blaues Pferd, 1912
Tempera, Aquarell über Bleistift auf Papier,
auf Karton aufgezogen, 26,3 × 34,3 cm
GMS 706, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wilhelm Morgner
Ziegelei, 1911
Kohle auf Papier, 48 × 62 cm
Museum Wilhelm Morgner, Soest, erworben seitens der Stadt Soest von der Mutter des Künstlers 1931
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*, 1912, S. 72

Gabriele Münter
Entwurf zu *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch,* 1910
Bleistift, 16 × 21,1 cm
GMS 1067, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Berglandschaft (Dorf vor Gebirge), 1911
Aquarell, Tusche auf Papier, auf graues Papier aufgezogen, auf schwarze Pappe aufgeklebt, 18,6 × 27,3 cm
GMS 1075, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt unter dem Titel *Berglandschaft* (Aquarell) auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung 1912, Nr. 186

Gabriele Münter
Landschaft mit Regenbogen, 1911
Aquarell, Tuschfeder auf grauem Papier, auf schwarzen Karton aufgezogen, 28,7 × 37,9 cm
GMS 996, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt unter dem Titel *Zeichnung* auf der 2. Blauer Reiter-Ausstellung 1912, Nr. 185

Robert Delaunay
Eiffelturm, 1911
Bleistift, 25 × 16,3 cm
GMS 675, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Gezeigt unter dem Titel *Zeichnung (Privatbesitz)* auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911; von Delaunay an Kandinsky geschenkt, für dessen Vermittlung von zwei Rousseau-Gemälden an Bernhard Koehler

ALMANACH DER BLAUE REITER

215

Almanach – das Buch

Der von Wassily Kandinsky und Franz Marc herausgegebene Almanach *Der Blaue Reiter* erschien nach monatelanger Vorarbeit im Mai 1912 im Münchner Piper Verlag. Weniger eine Schrift mit einheitlichem künstlerischem Programm als eine Botschaft über die grundlegende Erneuerung der geistigen Kultur und des gesamten Lebens, sollte »die Publikation ein Sammelplatz derjenigen Bestrebungen sein […], deren Grundtendenz ist, die bisherigen Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens zu erweitern«, wie Kandinsky schrieb.[1]

Am 1. Januar 1911 lernten sich Marc und Kandinsky auf einer Einladung bei Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky kennen – eine Begegnung, aus der eine der folgenreichsten Künstlerfreundschaften des 20. Jahrhunderts werden sollte. Im Februar 1911 wurde Marc noch als Mitglied und »3. Vorsitzender« in die Neue Künstlervereinigung München aufgenommen. In einem berühmt gewordenen Brief vom 19. Juni 1911 schrieb Kandinsky an ihn: »Nun! ich habe einen neuen Plan. Piper muss Verlag besorgen und wir beide … die Redakteure sein. Eine Art Almanach (Jahres=) mit Reproduktionen und Artikeln ** nur von Künstlern stammend. In dem Buch muß sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müßten diesem Spiegel das volle Leben geben. […]. Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh [eine Kinderzeichnung], einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso u. drgl. noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Literaten und Musiker. Das Buch kann ›Die Kette‹ heißen oder auch anders.«[2] Bereits in dieser ersten Ideenskizze sieht Kandinsky neben der periodischen Erscheinungsweise in Form eines Almanachs ausschließlich Künstler*innen als Beitragende vor und benennt auch die vergleichende Gegenüberstellung von Kunstwerken verschiedener Völker und Zeiten sowie von »Hochkunst« und sogenannter primitiver Kunst als tragendes Prinzip des geplanten Buches.

Nach dem Sommer mit Besuchen in Sindelsdorf und Murnau gingen die Arbeiten in die konkrete Phase. Am 8. September kündigte Kandinsky Marc erneut zur »Besprechung der Einzelheiten der Almanacharbeit« einen Besuch in Sindelsdorf an. Noch am selben Abend informierte Marc seinen Freund August Macke in Bonn über das Projekt: »Wir wollen einen ›Almanach‹ gründen, der das Organ aller neuen echten Ideen unserer Tage werden soll. Malerei, Musik, Bühne etc. Er soll zugleich in Paris, München und Moskau erscheinen,

mit vielen Illustrationen. In Paris sollen Le Fauconnier und Girieud die erste Mitarbeiterschaft übernehmen, an Musikern haben wir Schönberg und einige Moskauer, ausserdem dort die Burljuks. – Es soll vor allem durch vergleichendes Material viel erklärt werden. – Deine alten Pläne, vergleichende Kunstgeschichte zu treiben, haben hier ihren Platz. Wir werden alte Glasbilder, französische und russische Volksblätter bringen, neben fremden und eigenen neuen Sachen, zuweilen dazwischen einmal ›Münchner moderne Malerei‹ zum Vergleich. Wir erhoffen soviel Heilsames und Anregendes davon, auch direkt für die eigene Arbeit, zur Klärung der Ideen, dass dieser Almanach unser ganzer Traum geworden ist.«[3] Zwei Tage später schrieb Marc an den Verleger Reinhard Piper und legte ein provisorisches Inhaltsverzeichnis für den Almanach bei.[4] Darin lässt sich das Konzept zum damaligen Planungsstand ablesen: Nach zwei Vorworten sollten die Beiträge unter den Rubriken »Malerei«, »Musik«, »Bühne« und »Chronik« folgen, am Schluss wurden Beispiele für Reproduktionen genannt. Von den sechs vorgesehenen Artikeln zur Malerei wurden nur drei verwirklicht, Kandinskys hier noch »Konstruktion« genannter Aufsatz »Über die Formfrage«, Marcs »Die ›Wilden‹ Deutschlands« und David Burljuks »Die ›Wilden‹ Rußlands«. Das ersehnte Pendant von Henri Le Fauconnier, »Die ›Wilden‹ Frankreichs«, blieb ebenso aus wie Pierre Girieuds Artikel »Sienna« und Max Pechsteins »Neue Secession«. Von den Beiträgen zu Musik und Bühne waren neben denen von Kandinsky allein sechs von russischen Musikern und Komponisten vorgesehen. Dies veranlasste Piper offenbar dazu, Marc zu bedenken zu geben, noch einige deutsche Autoren hinzuzuziehen.[5]

Überschrieben ist das provisorische Inhaltsverzeichnis in Marcs Brief mit »Der Blaue Reiter. Heft I« – was belegt, dass der Name »Der Blaue Reiter« für den Almanach spätestens in der ersten Septemberwoche gefunden wurde. Für das Titelbild auf dem Einband schuf Kandinsky um dieselbe Zeit elf Entwürfe in Aquarell und Tuschfeder.[6] Fast alle zeigen einen triumphierend nach oben springenden Reiter, der ein flatterndes Tuch emporhält, das wohl als Symbol für die sieghafte Kraft des Geistes gemeint war. Auf manchen Entwürfen findet sich bereits der Titelschriftzug »Der Blaue Reiter«. Für die endgültige Fassung des Umschlagbildes entschied sich Kandinsky jedoch für ein anderes Motiv, das in narrativer Symbolik die Intentionen des Buches bildlich zum Ausdruck bringt. Es erscheint nun die Figur eines Reiters in Gestalt des »Heiligen Georg«, des christlichen Drachentöters. Der bewaffnete Ritter sitzt auf einem hoch aufsteigenden Schimmel, während sich unter ihm der besiegte Drache windet. Vorn rechts wendet sich die Prinzessin aus der Heiligenlegende ihrem Befreier zu. Formal verrät die Darstellung deutlich den Einfluss der volkstümlichen, religiösen Hinterglasmalerei, die Kandinsky und seine Gefährt*innen in den Murnauer Jahren für sich entdeckt hatten und deren naive, antinaturalistische Figurenauffassung ihrer Arbeit wichtige Impulse gegeben hatte. Im fertigen Almanach werden sie mit einer größeren Zahl von Abbildungen vertreten sein.[7] Doch mit ihrer eigenwilligen Stilisierung und der blauen Färbung erhebt Kandinskys Georgs-Figur weit mehr als etwa die Heiligengestalt der populären Hinterglasmalerei den Anspruch, Botschafter einer universellen Bedeutung zu sein. Pferde und Reiter spielen in den Bildern Kandinskys eine große Rolle, sie stehen wie Marcs *Blaue Pferde* für Sehnsucht und Aufbruch in eine neue Ära des Geistigen, sodass der »Blaue Reiter« zu einem Symbol der

Kunstwende werden konnte.[8] In diesem Sinne ist auch der Name »Der Blaue Reiter« zu verstehen, der bald zum Sammelnamen der Bewegung wurde.[9]

Für den Druck des Buchumschlags schuf Kandinsky einen Farbholzschnitt von seinem Aquarell. Dabei fiel am 21. September 1911 bei einem Treffen Kandinskys mit Piper und dessen Hersteller Adolf Hammelmann eine wichtige Entscheidung: Letztere waren gegen die Verwendung des Wortes »Almanach«.[10] Tatsächlich fehlt dieses auf dem späteren Titelbild. Diese Entscheidung sollte sich im Nachhinein bestätigen, denn obgleich man noch bis 1914 an die Herausgabe eines zweiten Bandes dachte, blieb es bei dem einzigen *Almanach Der Blaue Reiter,* der schließlich im Mai 1912 erschien.[11]

Eine im Herbst 1911 von Kandinsky verfasste Werbekarte machte den Titel »Der Blaue Reiter« offiziell.[12] Gegenüber der von Marc im Vormonat aufgezeichneten Version hatte sich das Inhaltsverzeichnis verdichtet, als neue Mitarbeiter erschienen Roger Allard, der über die französische Malerei schrieb, und August Macke mit seinem Aufsatz »Die Masken«. Die Rubriken waren verschwunden und damit die Gattungsgrenzen zwischen den Künsten im Inhaltsverzeichnis weitgehend aufgehoben. Unter den »etwa 100 Reproduktionen« nannte Kandinsky nun neben der bayerischen, französischen und russischen Volkskunst auch »primitive, römische, gotische Kunst, ägyptische Schattenfiguren, Kinderkunst usw.« Bei der Kunst des 20. Jahrhunderts waren Jawlensky und Werefkin weggefallen, andere wie Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh und Arnold Schönberg hinzugekommen. Neu war ebenfalls die letzte Position: »Musik-Beilagen: Lieder von Alban Berg, Anton von Webern«.[13]

In den folgenden Monaten arbeiteten Kandinsky, Marc und Münter intensiv am Almanach, schrieben Künstlerkolleg*innen in Russland, Frankreich, Deutschland und Österreich um Text- und Bildbeiträge an, korrespondierten mit Galeristen und ethnografischen Museen wegen Fotovorlagen. Ihre Briefe spiegeln einerseits einen begeisterten Elan, etwa wenn Kandinsky angesichts der Abbildungen von Henri Matisse, Robert Delaunay, Paul Klee und Eugen von Kahler schrieb: »Es ist so glücklich fein, daß es jetzt so verschiedene Klänge gibt. Und zusammen ist es die Symphonie des XX. Jahrhundert.«[14] Andererseits mussten sie empfindliche Rückschläge ihrer hochfliegenden Pläne hinnehmen, besonders hinsichtlich der Textbeiträge. Vor allem Le Fauconnier und Girieud erwiesen sich als unzuverlässig. Le Fauconnier, der seit 1910 NKVM-Mitglied war und als Verbindungsmann zum französischen Kubismus galt, sagte schon bald seinen Aufsatz ab, ist im Almanach jedoch mit zwei Reproduktionen seiner Werke vertreten. Bei Girieud wiederum bemühte man sich vergeblich, Fotos oder Originale aus dessen Sammlung volkstümlicher französischer Bilderbögen, der sogenannten Images d'Épinal, zu bekommen, die als Gegenstücke zu den russischen Lubki reproduziert werden sollten.[15] Die hohe Wertschätzung, die Girieud damals im Münchner Künstlerkreis genoss, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Kandinsky und Marc ihn auch um einen schriftlichen Beitrag zum Almanach baten, der allerdings ebenfalls ausblieb.

Auch andere Autoren waren mit ihren Textbeiträgen säumig und mussten wiederholt angeschrieben werden. Die dringende Bitte Münters, »Wir warten sehr auf Artikel und Bildmaterial«, von September 1911 sollte Kandinsky in den nächsten Wochen mit steigender Intensität wiederholen.[16]

1

2

3

4

Abb. 1, 2, 3
Großformatiger Subskriptionsprospekt für den Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912
4 Seiten mit 6 Illustrationen, Text von Franz Marc
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Abb. 4
Franz Marc und Wassily Kandinsky mit dem Titelholzschnitt für den Almanach *Der Blaue Reiter* auf dem Balkon der Ainmillerstraße 36, München, 1911/12
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Die Texte der beiden Redakteure Kandinsky und Marc für den Almanach bilden in der fertigen Publikation eine Art programmatische Klammer um die anderen Beiträge: Drei kurze Aufsätze von Marc, »Geistige Güter«, »Die ›Neuen Wilden‹ Deutschlands« und »Zwei Bilder«, leiten das Buch ein. Es folgen die Textbeiträge von Burljuk, Macke, Schönberg, Allard, Thomas von Hartmann, Erwin von Busse, Leonid Sabanejew und Nikolai Kulbin. Am Ende steht der weitaus längste Text, Kandinskys Aufsatz »Über die Formfrage«, gefolgt von seiner Abhandlung »Über Bühnenkomposition« und seinem Bühnenstück »Der gelbe Klang«. Am Schluss des Buches sind Partituren nach Liedern von Schönberg, Anton von Webern und Alban Berg eingeheftet.

Im Frühjahr 1912, die beiden Blauer Reiter-Ausstellungen in den Münchner Galerien Thannhauser und Goltz hatten bereits stattgefunden, näherte sich das Buch seiner Fertigstellung. Am 6. April konnte Kandinsky an Marc aus dem Verlag berichten: »Die schon gedruckten Bogen sehen ganz famos aus. Im ganzen sind es 131 Seiten und 141 Reproduktionen.«[17] Am 11. Mai 1912 kamen dann endlich die ersehnten Freiexemplare an. Bis auf kleine nicht durchgeführte Korrekturen zeigte sich besonders Marc vom Resultat beglückt: »Der Eindruck des Buches ist doch ein fabelhafter. Ich hatte ein solches Glücksgefühl, es endlich fertig vor mir zu sehen. Eines bin ich auch sicher: Viele Stille im Lande und junge Kräfte werden uns heimlich Dank wissen, sich an dem Buch begeistern und die Welt nach ihm prüfen; könnten das Buch und die kommenden Bände doch zu einem Sachsenspiegel werden für unsere zerrissene Zeit.«[18]

In fast allen Texten kommt der besondere Charakter des Kreises um den Blauen Reiter zum Ausdruck, sein spezifisch spiritueller Ansatz, der ihn von den anderen Künstler*innengruppen zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterscheiden sollte. Die Überzeugung, am Anfang einer neuen Ära des »Großen Geistigen« zu stehen, wird auch im Vorwort der beiden Herausgeber verkündet, das aus unbekannten Gründen im fertigen Buch nicht veröffentlicht wurde.[19] Am Schluss bekräftigen die unterzeichnenden Redakteure hier: »Es sollte wohl überflüssig sein, speziell zu unterstreichen, dass in unserem Falle das Princip des Internationalen das einzig mögliche ist. Heutzutage muß aber auch das bemerkt werden: das einzelne Volk ist einer der Schöpfer des Ganzen und kann nie als Ganzes angesehen werden. Das Nationale, gleich dem Persönlichen spiegelt sich in jedem großen Werke von selbst ab. In der letzten Consequenz aber ist diese Färbung eine nebensächliche. Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit.«[20]

Kein gemeinsamer Formenkanon, sondern die »mystisch-innerliche Konstruktion« im Kunstwerk sollte das verbindende Moment bilden, das den Almanach mit seinem Geflecht aus Texten und Bildern durchzieht. Durch diesen offenen Stilbegriff, der auch unter Berufung auf »primitive« Kunst nur das »Echte« und Unverfälschte gleich welcher Gestalt gelten lassen will, sollten traditionelle Formgesetze auf noch radikalere, weil grundsätzliche Weise als von den zeitgleichen Avantgarden negiert werden.

Geprägt von der Zeit der kolonialen Weltordnung vor dem Ersten Weltkrieg, gelang es allerdings auch dem Blauen Reiter nicht, eine emanzipatorische Kunstpraxis jenseits nationaler Zugehörigkeit, tradierter Hierarchien und Gattungen durchzusetzen. Die Bildstrecke des Almanachs spricht von der Utopie eines globalen, gleichberechtigten Kunstverständnisses seitens der Redaktion,

die sich nur bedingt auf eine Realität auch des eigenen Denkens und Handelns zurückführen lässt. Allein, dass viele der anonymen Objekte der Volkskunst, der »primitive[n], römische[n], gotische[n] Kunst, ägyptische[n] Schattenfiguren etc.«, über die Infrastrukturen kolonialer Machtverhältnisse nach Europa gelangt waren, wurde überhaupt nicht als Problemstellung verstanden. Dass diese Objekte nicht nur als Repräsentanten einer bewunderten Ästhetik oder als reine Form begriffen werden sollten, da ihre Präsenz in europäischen Schausammlungen und Abbildung in Publikationen auch eine zumindest zweifelhafte Inbesitznahme von materiellem und geistigem Eigentum darstellt, ist jedoch seit Langem und aus gutem Grund ein fester Bestandteil von Forschung und öffentlicher Debatte.

Die geistige Überhöhung kreativen Handelns sowohl im Almanach *Der Blaue Reiter* als auch in den ästhetischen Schriften der Protagonisten wie etwa Wassily Kandinskys oder Franz Marcs war wiederum bereits unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg Gegenstand einer mehrmaligen, bis heute anhaltenden Kritik. Diese umfasst eine Distanzierung vom Irrationalen und vom esoterischen Denken, ist teilweise aber auch von grundsätzlich antimodernen Ressentiments geprägt.

AH, MM

1
Wassily Kandinsky, Text in der Anzeige für den Almanach in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst,* München 1912 (erschienen im Dezember 1911), in: Annegret Hoberg, »Die Blaue Reiterei stürmt voran … Entstehung, Inhalt und Form eines Jahrhundertwerks«, in: *Der Almanach Der Blaue Reiter, Reprint,* München 2008, Begleitband, S. 15, Abb. 6.

2
Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 40f. Als Anmerkung hat Kandinsky ergänzt: »** und Chronik!! d.h. Berichte über Ausstellungen – Kritik auch von Künstlern geschrieben.«

3
August Macke, Franz Marc. Briefwechsel, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 72. Manche dieser Ideen, darunter der entlarvend gemeinte Vergleich von sogenannter Münchner moderner Malerei mit »echter« Avantgarde, sind später nicht verwirklicht worden.

4
Der Brief ist als Faksimile abgebildet in: Klaus Lankheit, *Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe,* München 1965, S. 305–308. Zitiert nach: Reinhard Piper, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953,* hrsg. von Ulrike Buergel-Goodwin und Wolfram Göbel, München 1979, S. 123–125.

5
In Pipers prinzipiell sehr entgegenkommendem Brief zur Kostenkalkulation des Almanachs an Marc vom 12.9.1911 heißt es: »Wenn ich meine private Meinung zu der redaktionellen Zusammensetzung des Almanach äussern darf, so möchte ich raten, noch einige deutsche Autoren und Künstler heranzuziehen. Das Ausland, besonders die Slaven, überwiegen ganz beträchtlich. Da die Publikation aber in Deutschland ihre Wirkung sucht, wäre es zum Mindesten vom praktischen Standpunkt aus – mögen Sie den auch als höchst banal empfinden – besser, wenn auch Deutsche stärker daran beteiligt wären. Vielleicht wenden Sie sich an Worringer, Niemeyer und andere. Mit besten Grüssen auch an Herrn Kandinsky.« Zitiert nach Piper 1979 (wie Anm. 4), S. 126.

6
Zehn Entwürfe befinden sich im Lenbachhaus München, ein elfter Entwurf im Centre Pompidou, Paris.

7
Auch ein dem endgültigen Almanach-Titel sehr ähnliches Hinterglasbild Kandinskys, *Heiliger Georg II,* verdeutlicht diesen Zusammenhang. Zu den zahlreichen Georgs-Gestalten in Kandinskys und auch Münters Werken s. u. a. den Tafelteil dieser Publikation.

8
Vgl. Armin Zweite, »Zur Geschichte des ›Blauen Reiters‹«, in: *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München,* hrsg. und mit einer Einführung von Armin Zweite sowie Bildkommentaren von Annegret Hoberg, München 1991, S. 11–58, hier S. 39.

9
Dieser spirituelle Anspruch ging weit über die oft zitierte prosaische Äußerung hinaus, die Kandinsky in beinahe ironischer Untertreibung für *Das Kunstblatt* von 1930 festhielt: »Den Namen ›Der Blaue Reiter‹ erfanden wir am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf; beide liebten wir Blau, Marc – Pferde, ich – Reiter. So kam der Name von selbst.« Wassily Kandinsky, »Der Blaue Reiter«, in: *Essays über Kunst und Künstler,* hrsg. und kommentiert von Max Bill, Bern 1963, S. 137, Anm. 1.

10
Vgl. Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 2), S. 60.

11
Zur verschiedenen Ausstattung des Almanachs – allgemeine Ausgabe, Luxusausgabe, Museumsausgabe – s. Hoberg 2008 (wie Anm. 1), S. 38–44.

12
Der handschriftliche Entwurf ist als Faksimile abgebildet in Lankheit 1965 (wie Anm. 4), S. 309f.

13
Ein ähnliches Inhaltsverzeichnis findet sich im Werbeanhang von Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst,* erschienen im Dezember 1911.

14
Am 9.10.1911 an Franz Marc, Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 2), S. 64.

15
Der heute weitgehend in Vergessenheit geratene Künstler, der nach dem Ersten Weltkrieg zurückgezogen in seiner Heimatstadt Marseille lebte, zählte in den Jahren nach 1900 zum engeren Kreis der Avantgarde um Picasso in Paris. Im Mai 1911 erhielt Girieud zusammen mit Franz Marc eine Doppelausstellung in der Galerie Thannhauser und reiste dafür nach München, wo er bei Jawlensky und Werefkin wohnte.

16
Zitiert nach: *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung,* hsrg. von Jelena Hahl-Koch, mit einem Essay von Hartmut Zelinsky, Salzburg und Wien 1980, S. 30.

17
Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 2), S. 160.

18
Ebd., S. 169.

19
1965 von Klaus Lankheit erstmals nach einem maschinenschriftlichen Manuskript aus dem Nachlass August Mackes publiziert, konnte das bis dahin unbekannte Originalmanuskript, abgefasst in Gabriele Münters Handschrift und mit den beiden Unterschriften von Wassily Kandinsky und Franz Marc versehen, zum ersten Mal in Hoberg 2008 (wie Anm. 1), S. 52–53 veröffentlicht werden. S. a. den vollständigen Faksimileabdruck in: *Der Blaue Reiter 1912: Reprint der Originalausgabe für das Lenbachhaus anlässlich des Programms Museum Global der Kulturstiftung des Bundes,* München 2019, S. XI–XIV.

20
Vermutlich spätestens im Oktober 1911 verfasst. In der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, wird auch eine zeitgenössische maschinenschriftliche Übersetzung des Textes mit dem Titel »Le chevalier bleu, organe d'un art naissant« aufbewahrt, die vermutlich von Franz Marc angefertigt wurde und zeigt, wie ernst es den Redakteuren mit der Internationalität, aber zunächst auch mit der Veröffentlichung des Vorworts war, das indessen schon bald in den Inhaltsverzeichnissen der Ankündigungen des Almanachs nicht mehr auftauchte.

Ostasiatische Holzschnitte

Der von Wassily Kandinsky und Franz Marc herausgegebene, im Mai 1912 veröffentlichte Almanach *Der Blaue Reiter* versammelt Bildmaterialien unterschiedlicher Herkunft. Unter den insgesamt 141 Abbildungen im Buch finden sich auch acht prägnante Beispiele für ostasiatische Zeichnungen und Holzschnitte: die japanische Tuschezeichnung eines Löwenhundes, fünf nach Tuschezeichnungen reproduzierte Motive aus japanischen Büchern, ein im Ausschnitt wiedergegebener japanischer Farbholzschnitt (Abb. 1) und eine vermutlich chinesische Malerei, die zwei Fabeltiere zeigt.[1] Auch wenn die Anzahl der Abbildungen im Vergleich zu den bayerischen, russischen und anderen internationalen Bildbeispielen verhältnismäßig gering ausfällt, so verdeutlichen sie doch den hohen Stellenwert, den die Künstler*innen im Umkreis des Blauen Reiter der japanischen Kunst insbesondere zu Beginn ihrer künstlerischen Entwicklung zukommen ließen: Die acht im Almanach abgebildeten Blätter stammten allesamt aus Marcs persönlicher Sammlung japanischer Holzschnitte, Zeichnungen und Kunstwerke.[2]

Ganz im Sinne des damaligen Zeitgeistes begannen viele Künstler*innen, japanische Farbholzschnitte und kunstgewerbliche Objekte zu sammeln. Mit der imperialistisch motivierten, erzwungenen Öffnung Japans durch westliche Mächte im Jahr 1853 wurde die fast 250 Jahre dauernde, selbst gewählte Isolation des Landes, die darauf abzielte, es vor äußeren Einflüssen weitestgehend zu schützen, beendet. In der nachfolgenden Meiji-Periode war Japan stark an einem Anschluss an den Westen interessiert.[3] Die daraus resultierenden regen Handelsbeziehungen und eine ab 1867 seitens der japanischen Politik offensiv betriebene Präsenz auf den internationalen Großausstellungen führten in den 1880er Jahren zu einer stetig wachsenden Sammelleidenschaft und Japan-Mode in Europa und den USA, die um die Jahrhundertwende ihren Höhepunkt erreichte. Im Zuge dieses Trends entwickelten einige japanische Unternehmen spezielle Produkte für den Export. Auch wurde der Massenexport von Kulturschätzen und Kunstwerken von staatlicher Seite finanziert und gefördert.[4] Neben den Großausstellungen versorgten neu entstandene Geschäfte mit besonderen Handelsbeziehungen nach Japan westliche Sammler*innen mit den beliebten und gefragten Waren.[5]

Als populäre Druckwerke, die geografische Grenzen leicht überwinden, ermöglichten vor allem die japanischen Farbholzschnitte (»ukiyo-e«, »Bilder

der fließenden Welt«) mit ihren direkt aus dem Alltag und der Geschichte Japans entstammenden Motiven den westlichen Ländern Einblicke in eine »fremde«, ihnen bis dahin verschlossene Welt. Die volkstümlichen Darstellungen zeigten das Leben und Vergnügen in den Metropolen der Edo-Zeit (1603–1868): Theater, ihre Starschauspieler, Ringkämpfe, Feste, Prostitution, Alltagsleben und Landschaftsdarstellungen. Dank ihrer hohen Auflagen hatten sie eine weite Verbreitung, konnten relativ preiswert erworben werden und entwickelten sich rasch zur bekanntesten und am meisten zirkulierenden Kunstware des Landes.[6] Übten diese Holzschnitte schon auf das allgemein kunstinteressierte Publikum eine starke Anziehungskraft aus, so lösten sie bei Künstler*innen einen noch stärkeren Reiz aus. Alles an diesen Blättern schien der traditionellen europäischen Sehweise entgegenzutreten: die Themen, die Motive, die Kompositionsprinzipien und die Farbkombinationen. Bei ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und dem Versuch, den vorherrschenden Naturalismus einer als steif empfundenen akademischen Historienmalerei zu überwinden, musste die japanische Bildästhetik die westliche Kunst zum damaligen Zeitpunkt geradezu beflügeln. Charakteristisch für den klassischen japanischen Farbholzschnitt sind die fehlenden Licht- und Schatteneffekte, die uneindeutige Perspektive, die farbig gefüllten oder weiß gelassenen Flächen und die mit klaren, flüssigen Linien gezeichneten, lediglich angedeuteten Formen, die ebenso raffiniert wie elaboriert die Idee oder das Wesen des dargestellten Motivs wiederzugeben suchen.

Im Vergleich zu den großen und auf Vollständigkeit ausgelegten Kollektionen, die heute den Grundstock bedeutender Museumssammlungen wie etwa der des British Museum in London bilden, sind die von Künstler*innen angelegten Sammlungen von japanischen Holzschnitten und Kunstgegenständen meist sehr viel bescheidener und intuitiver zusammengestellt und spiegeln die individuelle Motivation der einzelnen Sammler*innen wider. Dabei betrachteten die Künstler*innen die japanischen Kunstwerke meist ohne gründliche Kenntnisse des kulturellen Hintergrunds vor allem aus ihrem jeweiligen visuellen Verständnis heraus. An mancher Stelle reichte ihre Leidenschaft für die japanische Kunst auch über den künstlerischen Rahmen hinaus und sie hegten geschäftliche Ambitionen, die den Erwerb und anschließenden Weiterverkauf der so beliebten Sammelware mit einschloss.[7]

Auch die Künstler*innen und Mitstreiter*innen im Umkreis des Blauen Reiter ließen sich von den japanischen Holzschnitten begeistern und inspirieren. Teilweise besaßen sie ein großes Konvolut selbst gesammelter Objekte.[8] Franz Marc beschäftigte sich ungefähr seit 1901/02 intensiv mit japanischen Holzschnitten und teilte diese Leidenschaft ab 1905 mit seiner späteren Ehefrau Maria Franck-Marc. Anhand zahlreicher Schriftzeugnisse lässt sich nachvollziehen, mit welch tiefgreifendem Interesse er die japanische Kunst über Jahre hinweg rezipierte und sich von ihr inspirieren ließ. Auch die Freundschaft zwischen August Macke und Franz Marc, die sich Anfang 1910 erstmals begegneten, entwickelte sich zunehmend über ihre gemeinsame Leidenschaft für die japanische Kunst. Macke besaß, ähnlich wie Marc, eine umfangreiche Sammlung kunstgewerblicher japanischer Objekte, »ukiyo-e« und explizit erotische »shunga«-Blätter (»Frühlingsbilder«). Der enge Kontakt der beiden Künstler intensivierte nicht nur ihre Auseinandersetzung mit ostasiatischer Kunst

sowie deren Wertschätzung, sondern schloss auch den Erwerb und Handel von Holzschnitten mit ein. Dies fand in München hauptsächlich über die Kunsthandlung E. Kratzer statt, die auch eine Anzeige im Anhang des Almanachs veröffentlichte. Elisabeth Macke erinnerte sich: »Marc führte August zu dem russischen Ritter von Pohoretzki, einem früheren Baron, der unter dem Namen Heinrich Kratzer in der Türkenstraße 69 ein Zigarrengeschäft führte, wo er den Arbeitern billige Zigaretten verkaufte. Hinter dem Vorhang des Ladens ging er in ein kleines Nebengemach, in dem er auf Stellagen japanische Kleinkunst, Broncen, Nezuke und Speckstein figuren aufbewahrte, wertvolle Cloisonnéväschen und Schälchen, feinste Porzellane, daneben Kakemonos, Holzschnitte aller bekannten Japaner. Mit pfiffigem Lächeln führte er die auserwählten Besucher und Kenner in dieses kleine Reich, kredenzte mit Anmut und Gastlichkeit aus zarten Schalen den Sakhe (Reiswein), und holte zuletzt seine besonderen Kostbarkeiten, eigentlich nur für männliche Blicke bestimmt, hervor, die feinsten erotischen Blätter. Marc hatte ihm manchen Kunden zugeführt und auf diese Weise immer ein wenig verdient.« [9]

Auch Alexej von Jawlensky besaß eine umfangreiche Sammlung von Holzschnitten, die vor allem »yakusha-e« (Schauspielerbildnisse des Kabuki-Theaters) und »bijin-ga« (Bildnisse einer schönen Person, vornehmlich einer Kurtisane oder Geisha) und damit die beliebtesten Themen der »ukiyo-e« umfasste. Zudem besaß er diverse »shunga«-Blätter. Ein dezidiert problematisches Frauenbild, wie es sich vor allem in der zeitgenössischen französischen Kunst in der Rezeption und Aneignung dieser expliziten Darstellungen beobachten lässt, gibt es beim Blauen Reiter jedoch nicht.[10]

Wann genau Jawlensky damit begann, Holzschnitte zu sammeln, die ihn in der Weiterentwicklung seiner eigenen künstlerischen Arbeit stark beeinflussten, ist nicht eindeutig belegt. Während die französischen Einflüsse auf sein Œuvre relativ gut erforscht sind, war seine Leidenschaft für die japanische Kunst lange unbekannt. Auch gibt es keine genauen Aufzeichnungen über entsprechende Werke in seinem Besitz, es lassen sich allerdings Hinweise in den Tagebüchern von Marianne von Werefkin finden. Ein japanischer Holzschnitt taucht erstmals um 1913 auf einer Fotografie auf, die Jawlensky in seinem Münchner Atelier zeigt, bereits ab 1907 finden sich jedoch Anklänge an Japanisches in Arbeiten von Werefkin. Möglich ist, dass die groß angelegte Ausstellung *Japan und Ostasien in der Kunst* 1909 in München (Abb. 2) eine entscheidende, wenn auch vergleichsweise späte Inspiration darstellte, eine eigene Sammlung aufzubauen.[11]

Auch Reinhard Piper, der Verleger des Almanachs, mit dem Marc und Kandinsky in engem Kontakt standen, teilte die Leidenschaft für die Künste Japans. Seit seinem Besuch in Paris 1902 war er nicht nur ein begeisterter Sammler japanischer Farbholzschnitte, sondern gab auch mehrere Werke zur japanischen Kunst heraus, unter anderem das Buch *Der japanische Holzschnitt* von Julius Kurth, das 1911 erschien und im Anhang des Almanachs mit einer ganzseitigen Anzeige beworben wurde (Abb. 3).

AS

1

2

3

Abb. 1
Doppelseite aus dem Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912

Abb. 2
Plakat zur Ausstellung *Japan und Ostasien in der Kunst,* München 1909, von Oskar Graf
Münchner Stadtmuseum

Abb. 3
Anzeige im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, über das Verlagsprogramm von R. Piper zu ostasiatischer Kunst

1
Die formale und inhaltliche Nähe und die mangelnde oder laienhafte Kenntnis kultureller Unterschiede führten oft dazu, dass im Westen nicht zwischen japanischer und chinesischer Kunst unterschieden wurde.

2
Die Bildauswahl für den Almanach wurde vermutlich zu einem großen Teil in einer gemeinsamen Redaktionssitzung am 24. und 25.10.1911 in Murnau getroffen. Vgl. *Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc,* hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 67, sowie *August Macke, Franz Marc. Briefwechsel,* hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 77.

3
Die Meiji-Regierung erkannte die internationale Bedeutung der Weltausstellungen und nutzte diese fortan als Bühne, um die »eigene Kultur« zu präsentieren. Die Eigendarstellung als Land mit hoch entwickelter Kultur und Kunst zielte darauf ab, sich gegenüber den westlichen Industriegiganten als ebenbürtig zu positionieren und von den kolonisierten Nachbarländern abzugrenzen. Einerseits präsentierte Japan auf den Weltausstellungen daher seine lange Tradition, andererseits unternahm es alle nur erdenklichen Maßnahmen, um Anschluss an den Weltmarkt zu erreichen, in dem es die einzige Prävention vor der Vereinnahmung durch die Kolonialmächte jener Zeit sah. Vgl. Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst: »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus,* München 1996, S. 30.

4
Japan exportierte Artefakte des alten Japans in den Westen und finanzierte damit unter anderem auch die eigene Modernisierung. Vgl. Mariko Takagi, *Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen. Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie,* Braunschweig 2012, S. 121.

5
Frankreich war in dieser Hinsicht Vorreiter. Durch die Weltausstellungen 1867, 1889 und 1900 in Paris und Kunsthändler und Importeure wie Tadamasa Hayashi oder Siegfried Bing, der auch das monatlich erscheinende Magazin *Le Japon artistique* herausgab, bot die Stadt viele Möglichkeiten, sich über japanische Kunst zu informieren und diese zu kaufen. Eigene Holzschnittsammlungen legten beispielsweise Claude Monet, Vincent van Gogh und Edgar Degas an, um nur einige zu nennen.

6
Die im Europa des 19. Jahrhunderts begehrten Drucke waren in Japan seit Mitte des 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts ein weitverbreiteter Massenartikel. »ukiyo-e« galten für Japaner*innen zu jenem Zeitpunkt als vergleichsweise gering geschätzte Volkskunst ohne besonderen Wert, die erst durch die steigende Nachfrage aus dem Ausland einen neuen Stellenwert erlangten und auch im Inland wiederentdeckt wurden. Vgl. Takagi 2012 (wie Anm. 4), S. 97 und S. 103f.

7
Aus Werefkins und Jawlenskys Sammlung sind heute ca. 80 japanische Grafiken erhalten. Besonders wertvolle Stücke wurden bereits früh von ihnen weiterveräußert. Auch Marcs Sammlung ist heute nicht mehr vollständig, da der Künstler bis 1915 gelegentlich mit japanischer Kunst, insbesondere mit »shunga« (deren Verbleib unbekannt ist), handelte, um seinen Lebensunterhalt aufzubessern. In seinem Nachlass befanden sich noch mindestens 80 Blätter, von denen 21 Tuschezeichnungen und Holzschnitte sowie 17 illustrierte Bücher an das Schloßmuseum Murnau gingen.

8
1992 wurden die japanischen Farbholzschnitte aus dem Nachlass Jawlenskys erstmals in einer Ausstellung in Bad Homburg präsentiert. Das Schloßmuseum Murnau setzte sich in der Ausstellung *Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan* 2011 erstmals mit dem Einfluss japanischer Kunst auf die Künstler*innen des Blauen Reiter auseinander. In der Ausstellung *Vom Japonismus zu Zen. Paul Klee und der Ferne Osten* im Zentrum Paul Klee in Bern wurde 2013 erstmals auf die Beschäftigung Paul Klees mit ostasiatischer Kunst verwiesen.

9
Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerungen an August Macke,* Stuttgart 1962, S. 146.

10
Ein Grund liegt darin, dass es sich beim Blauen Reiter um eine der wenigen Bewegungen handelt, in der es viele aktiv mitgestaltende Künstlerinnen gab, die der Zeit entsprechend als mehr oder weniger emanzipiert gelten können. Auch gab es mit Alexander Sacharoff zumindest eine, unter heutigen Gesichtspunkten, intersexuell geltende Geschlechteridentität im Umkreis. Das, was heute als missbräuchliche Geschlechterhierarchien innerhalb der Künstlergruppe Brücke offen diskutiert wird, erkannte und artikulierte Kandinsky bereits damals. In einem Brief an Franz Marc vom 14.1.1912 äußerte er sich bezüglich der Auswahl an Drucken, Radierungen, Zeichnungen und Aquarellen, die ihm Marc von den Brücke-Künstlern zur Voransicht für die zweite Ausstellung des Blauen Reiter aus Berlin schickte: »Von den 24 Fotos sind 9 + 1/2 Akte mit oder ohne Schamhaare, 5 Badende und 2 Circusbilder. Sie wißen, daß ich keinen Künstler verwerfen möchte, daß er gerade das und nicht etwas anderes zum Ausgangspunkt seiner Bilder nimmt. Ich konnte aber hier die Statistik nicht ganz umgehen: sie kam von selbst.« *Kandinsky/Marc* 1983 (wie Anm. 2), S. 113.

11
»Gerade in München war seit langem das höchste Interesse für jene künstlerische Kultur, sowie ein großes Verständnis vor allem in Künstlerkreisen lebendig«, schreiben die Organisator*innen der Ausstellung Cäcilie und Otto Graf im Katalog. Brigitte Salmen, »Vorwort«, in: *Die Maler des »Blauen Reiter« und Japan,* Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2011, S. 8.

Exotismus

Der Blick auf Japan

Bei der Begegnung der westlichen Welt mit der ostasiatischen Kunst ab Mitte des 19. Jahrhunderts spielten die »ukiyo-e« eine primäre Rolle.[1] In der Kunst- und Kulturgeschichte wird die Aneignung japanischer Motivik, die sich entlang der Auseinandersetzung mit den japanischen Holzschnitten entwickelte, als klassischer »japonisme« oder »Japonismus« bezeichnet, der vor allem von Frankreich ausging. Der Begriff versucht, die folgenreiche Entwicklung der europäischen und US-amerikanischen Kunst zu fassen, die auf der Auseinandersetzung mit den ostasiatischen Kunstwerken zum Ende des 19. Jahrhunderts basierte. Zu jener Zeit wurde das westliche Bild von Japan geformt, einschließlich seiner Stereotypen und Klischees, von denen einige auch heute noch bestehen[2] und bei deren Ausbildung die japanische Regierung durch gezielte Einflussnahme, unter anderem bei den Weltausstellungen, eine aktive Rolle einnahm. Die in der westlichen Welt als faszinierend und bereichernd empfundene Begegnung mit japanischen Kunstwerken hatte jedoch nur wenig mit der damaligen Kultur des Landes zu tun. Nach der vor allem durch die USA forcierten wirtschaftlichen Öffnung Japans wurden Kulturgüter importiert, deren Rezeption in westlichen Kunstkreisen von einem Japan-Bild geprägt war, das mehr auf Wunschbildern und Fantasien basierte als auf der Realität.[3] Nicht selten zeigte sich das in einer in Europa und den USA durch die Folgen der aggressiven Industrialisierung entstandenen Sehnsucht nach der vermeintlich »unschuldigen«, »reinen« Kultur eines fernen, kaum aus eigener Anschauung bekannten Landes. Der Japonismus erweist sich in diesem Sinne als gezieltes, selektives Lernen von einer als »fremd« wahrgenommenen Kultur, um die »eigenen«, als einengend empfundenen Darstellungsgewohnheiten produktiv zu erweitern.[4] In der Auseinandersetzung mit den japanischen Vorbildern – die sich zumeist auf rein ästhetische Aspekte beschränkte – widmeten sich die westlichen Künstler*innen ihren individuellen Interessen am »Anderen«. Sie befassten sich mit den Elementen, die sie inspirierten, legten diese nach ihren Bedürfnissen aus und integrierten sie in das eigene Werk. Es gibt folglich keinen singulären Japonismus, sondern eine dynamische Vielzahl, die so vielfältig ist wie die Künstler*innen selbst. Westliche Künstler*innen erkannten in der japanischen Kunst insbesondere jene von Reinheit und Reduktion geprägte »Moderne«, nach der sie

selbst strebten. Sie hielten eine Abkehr vom vorherrschenden akademischen Naturalismus für notwendig und sahen in ihr eine entscheidende Vorlage für eine radikal neue Bildsprache. Der Wiener Kunsthistoriker Franz Wickhoff notierte Ende des 19. Jahrhunderts: »Mit Staunen sahen die Künstler, die in London und Paris an der Spitze der modernen Bewegung standen, in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, dass vieles, was sie anstrebten, die Japaner schon geleistet hatten, dass die Japaner, ein Volk von so feinem Kunstsinne wie nur immer die alten Griechen, der europäischen Kunstbewegung vorausgeeilt waren.«[5]

Auch die Künstler*innen des Blauen Reiter fanden in der japanischen Ästhetik einen Ausdruck ihres eigenen Bestrebens, statt eines »realistischen« Abbildes der sinnlich wahrnehmbaren Natur das »Wesen« der Dinge darzustellen und die Empfindungen, die von ihnen hervorgerufen wurden. Es ging ihnen nicht um das Kopieren der japanischen Kunst, sondern darum, die gewonnenen Einsichten in eine eigene Formensprache und einen neuen malerischen Ausdruck zu übersetzen. Vorbilder anderer europäischer Künstler*innen ermöglichten ihnen dabei einen ersten indirekten Zugang. Vor allem Vincent van Gogh spielte in dieser Hinsicht eine bedeutende Vorreiterrolle. Er sammelte bereits früh »ukiyo-e« und nahm Anregungen aus den japanischen Farbholzschnitten in seine Malerei auf.[6] Alexej von Jawlenskys Interesse für die japanische Kunst begann höchstwahrscheinlich 1903, als er während einer Reise nach Frankreich Vorbilder wie van Gogh und Paul Gauguin für seine Kunst entdeckte. Auch Franz Marc erkannte in van Goghs Arbeiten die von ihm selbst angestrebte innere, durch Reduktion erreichte Ausdrucksstärke. 1907 schrieb er an Maria Franck-Marc: »Van Gogh ist für mich die teuerste, größte, rührendste Malergestalt, die ich kenne. Ein Stück einfachster Natur zu malen und dahinein allen Glauben und alle Sehnsucht hineinzumalen, das ist doch das Würdigste.«[7] (Siehe hierzu Franz Marcs *Eichbäumchen,* Kat. S. 302.) In der Nachfolge van Goghs ließ sich Marc von japanischen Holzschnitten, Anleitungsbüchern für das Malen von Tieren und Pflanzen sowie von Alltagsgegenständen für seine eigene, der Natur verbundene Kunst anregen. Vor allem die auf Tierdarstellungen bezogenen Gestaltungselemente – Verzicht auf eine exakte Naturwiedergabe durch die Eigenständigkeit der Linie, flächige Malweise und Reduktion der Form – nutzte er als Vorbild für eigene Bilder. 1903 schrieb er nach einem Besuch in Paris, bei dem er die japanische Kunst im Original kennenlernte: »Ich male jetzt schon überhaupt nur mehr das allereinfachste; […] In mir lebt jetzt eine Stimme, die mir immerwährend sagt zurück zur Natur, zum allereinfachsten; denn nur in dem liegt die Symbolik, das Pathos und das Geheimnisvolle in der Natur.«[8] Über das stilistische Interesse hinaus erkannte Marc in der japanischen Kunst vor allem aber eine grundsätzliche Übereinstimmung und verwandte Geisteshaltung, wie es Reinhard Piper in seinem 1910 verlegten Buch *Das Tier in der Kunst* ausdrückte (Abb. 1), wenn er das »Naturgefühl« und den »Natureindruck« in der japanischen Kunst betont.[9] Im Almanach *Der Blaue Reiter* stellte Marc den Ausschnitt eines Holzschnitts von Utagawa Kuniyoshi dem Porträt des *Bildnis des Docteur Gachet* von van Gogh gegenüber (s. S. 226, Abb. 1), und August Macke behauptete in seinem Beitrag »Die Masken« die Vergleichbarkeit der beiden Bildnisse: »Stammt das Portrait des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben wie die im Holzdruck geformte erstaunte Fratze des japanischen Gauklers?«[10] Auch Wassily Kandinsky

1

2

Abb. 1
Anzeige im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, für Reinhard Pipers *Das Tier in der Kunst,* R. Piper & Co. Verlag, München, 1910

Abb. 2
Postkarte zur Ausstellung *Japan und Ostasien in der Kunst,* München 1909
Münchner Stadtmuseum

sah in der japanischen Kunst eher eine übergeordnete Geisteshaltung als eine bloß vordergründige Inspiration. Im Anschluss an seinen Besuch der großen Ausstellung *Japan und Ostasien in der Kunst* 1909 in München (Abb. 2) berichtete er: »Ein ganzer Raum war mit graphischen Arbeiten gefüllt, die dem Thema Landschaft gewidmet waren. Hier fanden sich neben Holzschnitten, die echt östliche Begabung zeigten, winzige Details in einem einheitlichen Klang zu vereinen, auch Werke von ungewöhnlicher Großzügigkeit und Abstraktion in der Behandlung von Formen und Farben, die ganz und gar einem eigenen, von rein künstlerischem Temperament erfüllten Rhythmus gehorchten. Wie vieles wird einem an der westlichen Kunst wieder und wieder klar, wenn man diese unendlich mannigfaltigen, im Wesentlichen aber einem gemeinsamen Grund-›Klang‹ untergeordneten und durch ihn bestimmten Werke des Ostens sieht!«[11]

Dass die ostasiatischen Kunstwerke im Almanach trotz des hohen Stellenwerts, den ihnen die Künstler*innen des Blauen Reiter in ihrer eigenen Kunst zukommen ließen, keine zentrale Rolle einnahmen, liegt wohl überwiegend daran, dass zum Zeitpunkt des Erscheinens des Almanachs die Japan-Begeisterung in der westlichen Kunst nichts Neues mehr war. Insbesondere die französischen Künstler*innen hatten die Impulse aus Japan längst in ihre Werke integriert und wandten sich anderen Anregungen zu. Die anfängliche Neugierde auf das jahrhundertelang abgeschottete Land und seine Kunst und Kultur hatte im Laufe der Zeit spürbar abgenommen. Die Übersättigung des Marktes mit japanischen Gütern mag dabei eine wichtige Rolle gespielt haben, insbesondere aber die wirtschaftliche Expansion Japans unter der Meiji-Restauration zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die zu einer deutlichen Industrialisierung und Modernisierung geführt hatte. Japan eignete sich nicht mehr als romantisierte Projektionsfläche des Westens für die eigene Sehnsucht nach dem »Ursprünglichen« und »Naiven«. Nahtlos ging dessen Begeisterung von Japan über auf andere Kulturen. Wie viele ihrer europäischen Zeitgenossinnen und Zeitgenossen begeisterten sich auch die Mitglieder des Blauen Reiter für Objekte aus Ozeanien oder Afrika und meinten, in ihnen einen erstrebenswerten »Primitivismus« der Form zu erkennen. So stellte Marc gegenüber Macke am 14.1.1911 fest: »Ich war sehr ausgiebig im Völkermuseum, um die Kunstmittel ›primitiver Völker‹ (wie sich Koehler und die meisten Kritiker von heute ausdrücken, wenn sie unsere Bestrebungen charakterisieren wollen) zu studieren. Ich blieb schließlich staunend und erschüttert an den Schnitzereien der Kameruner hängen, die vielleicht nur noch von den erhabenen Werken der Inkas überboten werden. Ich finde es so selbstverständlich, dass wir in diesem kalten Frührot künstlerischer Intelligenz die Wiedergeburt unseres Kunstfühlens suchen und nicht in Kulturen, die schon eine tausendjährige Bahn durchlaufen haben, wie die Japaner oder die italienische Renaissance. […] wir müssen Asketen werden.«[12]

Der Blick auf andere Länder

Das rege Interesse vieler Künstler*innen der damaligen Zeit an der Kunstproduktion »anderer«, ihnen bisher unbekannter Kulturen ist nicht vorstellbar, ohne zwei Faktoren in direkten Zusammenhang zu bringen: die bereits erwähnte Sehnsucht des Westens nach dem »Ursprünglichen« und »Natürlichen« in Verbindung mit den Auswirkungen der Industrialisierung, vor allem aber der geopolitische und wirtschaftliche Expansionsdrang der Kolonialmächte. Die generelle »Exotismusbewegung«[13] der westlichen Welt, in deren Zusammenhang auch der Japonismus[14] zu sehen ist, steht damit in direktem Bezug zur Kolonialzeit oder, im Falle Japans, in Zusammenhang mit der aggressiven Öffnung bisher unerschlossener Binnenmärkte. In diesem Kontext kommt die Frage auf, was die Künstler*innen des Blauen Reiter in den »anderen« Kunstformen und Kulturen »sehen wollten und sehen konnten«[15] und wie sie auf diese »anderen« Kulturen geantwortet haben. Denn zahlreiche Bilder der Künstler*innen des Blauen Reiter sagen erheblich mehr über ihre eigenen Sehnsüchte, Vorstellungen und Selbsteinschätzungen aus als über die Kunst, mit der sie sich aufrichtig zu befassen meinten.

Generell beschreibt Exotismus ein Sehnsuchts- und Fluchtmoment des Westens, das mit der Konstruktion eines auf den eigenen Fantasien beruhenden Wunschbildes des »Fremden« einhergeht. Gespeist wurde diese Form des Eskapismus vornehmlich durch Sekundärerfahrungen aus Romanen, Filmen, Reiseführern und Ausstellungen. Unterschieden werden kann zwischen dem geografischen Exotismus, der sich auf mehr oder weniger entfernte Orte bezieht, und dem chronologischen Exotismus, der auf eine andere Zeit (wie beispielsweise vergangene, scheinbar idealere Epochen) Bezug nimmt.[16]

In der Zeit der industrialisierten Moderne entstand ein Bedürfnis nach Konsum und Unterhaltung, das von neuen Medien wie Fotografie, Film und Werbung gestillt wurde. Diese griffen inhaltlich die damalige Suche nach einem vermeintlich unschuldigeren Leben auf und unterstrichen sie. Kommerzielle Spektakel, darunter auch die zahlreichen »Völkerschauen«, führten dem Publikum Menschen anderer Kulturen in leicht konsumierbaren Stereotypen und Verallgemeinerungen auf erniedrigende Weise vor (Abb. 3). Diese Inszenierungen spiegelten offenkundig das Weltbild der Kolonialzeit wider, das auf »europäische[n] Überlegenheitsphantasien«[17] basierte und strukturelle Ungleichheiten zwischen Kolonist*innen und Kolonisierten verfestigte.[18]

Auch die Künstler*innen des Blauen Reiter setzten sich in dieser Zeit mit »neuen« Inspirationsquellen auseinander, in denen sie eine unverfälschte, ausdrucksstarke Bildsprache gemäß ihren eigenen Vorstellungen verwirklicht sahen. Wassily Kandinsky ließ sich vor allem von der russischen und bayerischen Volkskunst inspirieren, wobei auch Nachklänge seiner 1904 gemeinsam mit Gabriele Münter unternommenen Reise nach Tunesien in seinen Arbeiten zu erkennen sind. August Mackes Interesse galt neben imaginären »orientalistischen« Bildwelten dem »Indianer«.[19] 1909 begann er, Bilder zu malen, die einen romantisch verklärten Blick auf US-amerikanische »Native Americans« boten, gefördert durch Schriftsteller wie Karl May und die Abenteuergeschichten der deutschen Wildwestromantik. Mackes Darstellungen greifen dabei nicht nur auf die dort vorherrschenden Vorstellungen zurück, sondern sind gleich-

3

4

5

Abb. 3
Völkerschau, München, 1901
Foto von Gabriele Münter
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 4
Plakat *Sioux Indianer,* Druckerei Adolph Friedländer, Nr. 6290
Archiv Carl Hagenbeck, Hamburg

Abb. 5
Wohnung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in der Ainmiller-straße 36 in München, an der Wand Hinterglasbilder unter anderem aus Indien
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

zeitig von kommerziellen Spektakeln wie Wildwestshows, Zirkussen und »Völkerschauen« inspiriert, die vor dem Ersten Weltkrieg zahlreich im Deutschen Reich zu sehen waren. Das Paradebeispiel war *Buffalo Bill's Wild West,* eine Show, die sich aus William F. Cody als Buffalo Bill und mehr als zweihundert Cowboys und Native Americans zusammensetzte. Das Spektakel folgte einem festen Drehbuch und umfasste historische Inszenierungen, militärische und sportliche Darbietungen sowie dramatische Episoden, die das Leben im Wilden Westen darstellen sollten. In ganz Europa folgte die dreistündige Schau diesem Grundmuster.[20] Buffalo Bill verkörperte jenen imaginären Cowboy, den die Besucher*innen aus den Büchern von Karl May und James Fenimore Coopers *Lederstrumpf* kannten. Auch die mehr als 350, zwischen 1907 und 1914 aus den USA exportierten Spielfilme spiegelten das stereotype Bild des »guten Cowboys« und »bösen Indianers« wider und stellten damit das Gegenteil der historischen Wirklichkeit dar, um eine scheinbar gerechtfertigte Grundlage zur Unterjochung der US-amerikanischen Native Americans zu liefern und diese als heroischen Akt darzustellen. Carl Hagenbeck präsentierte zeitgleich in seinem Tierpark in Hamburg-Stellingen Native Americans als lebende Exponate (Abb. 4). In seinem »Menschenzoo« waren künstlich errichtete Gebäude im Stil des Herkunftslandes zu sehen, vor denen die dort zur Schau gestellten Menschen »ihre« Handwerke, Gesänge und Tänze vorführten. In Anbetracht solcher, allein für den europäischen Voyeurismus inszenierter Spektakel kann der oft als »unschuldig« wahrgenommene Begriff »Indianer« in keinem Kontext mehr als unschuldig gelten.[21] Die europäische Rezeption des »Wilden Westens« basierte insofern primär auf der Übernahme vorgefertigter Bilder und den damit verbundenen Ideologien.

In seinem Almanach-Beitrag »Die Masken« verglich Macke 1911 unter anderem Militärparaden, den Kinobesuch und das Varietétheater mit Stammesritualen und religiösen Erfahrungen und setzte damit Formen der modernen westlichen Unterhaltungsindustrie mit seiner Rezeption »fremder« Kulturen gleich.[22] Auch Franz Marc schrieb im Vorwort der zweiten Auflage des Almanachs von 1914 rückblickend: »Wir gingen mit der Wünschelrute durch die Kunst der Zeiten und der Gegenwart. Wir zeigten nur das Lebendige, das vom Zwang der Konvention Unberührte. Allem, was in der Kunst aus sich selbst geboren wird, aus sich lebt und nicht auf Krücken der Gewohnheit geht, dem galt unsere hingebungsvolle Liebe.«[23] Die Betrachtung der Quellen und Vorbilder von Macke wie auch von Marc als »unberührte« und »ursprüngliche« Ausdrucksformen spiegelt die selektive Wahrnehmung der Künstler*innen des Blauen Reiter im Blick auf die Kunst und Gebräuche anderer Kulturen (Abb. 5). Ihre jeweilige Vorstellung vom »Wilden Westen«, von Japan und dem »exotischen Fremden« prägte ihre Auseinandersetzung mit neuen visuellen Impulsen jenseits des europäischen Kanons.

AS

1
Vgl. hierzu den Text »Ostasiatische Holzschnitte« in dieser Publikation, S. 223–227.

2
In seinem 1887 erschienenen autobiografischen Roman *Madame Chrysanthème* sucht der französische Marineoffizier Pierre Loti (1850–1923) nach einer Frau, die genauso »japanisch« sein soll, wie er es sich immer vorgestellt hat – inspiriert von den Figuren, die auf Vasen und Rollbildern zu sehen waren, die zu jener Zeit in Paris zirkulierten. Das Bild jener Frau, das Loti in seinem Roman gestaltete, avancierte seitdem zu einem Sinnbild der japanischen Frau und wurde im Lauf des 20. Jahrhunderts über die Figur Madame Butterfly zu einem Kollektivsymbol, einem Klischee der japanischen Frauen, basierend auf dem westlich maskulinen Blick schlechthin. Es lieferte fortan den Stoff für zahlreiche bis heute rezipierte Opern- und Bühnenstücke in Form der Butterfly-Narrative.

3
Oscar Wilde schrieb in *Der Verfall der Lüge (The Decay of Lying,* 1889) von einem vergeblichen Versuch, den geografischen Ort der Sehnsucht Japan aufzusuchen: »Eigentlich ist das ganze Japan eine reine Erfindung. Es gibt kein solches Land, keine solchen Menschen. Einer unserer entzückendsten Maler begab sich vor kurzem in das Land der Chrysanthemen, in der törichten Hoffnung, er werde die Japaner sehen. Alles, was er sah, und alles, was er malen konnte, waren einige Lampions und Fächer. Die Einwohner zu entdecken, war ihm unmöglich, wie seine reizende Ausstellung in der Galerie der Herren Dowdeswell nur zu deutlich zeigte. Er wusste nicht, dass die Japaner, wie ich es eben sagte, einfach eine Stilart, ein erlesener Kunsteinfall sind. Und deshalb, wenn du einen japanischen Effekt zu sehen wünschst, wirst du dich nicht wie ein Tourist verhalten und nach Tokio reisen. Im Gegenteil, du wirst zu Hause bleiben und dich in die Arbeit bestimmter japanischer Künstler vertiefen, und danach, wenn du den Geist ihres Stils in dich aufgenommen und ihre schöpferische Art des Sehens begriffen hast, wirst du eines Nachmittags im Park sitzen oder die Piccadilly hinunter schlendern, und wenn du dort nicht einen entschieden japanischen Effekt gewahrst, wirst du ihn nirgends sehen.« (Oscar Wilde, *Essays I und II / Sämtliche Werke,* Bd. 7, Frankfurt am Main 1982, S. 422.) Vgl. hierzu auch Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst: »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus,* München 1996; Elisabeth Scherer und Michiko Mae (Hrsg.), *Nipponspiration, Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum,* Berlin 2013.

4
Edmond de Goncourt schrieb 1884: »Nicht mehr und nicht weniger als eine Revolution im Sehen der europäischen Völker, das ist der Japonismus; ich möchte behaupten, er bringt einen neuen Farbensinn, neue dekorative Gestaltung und sogar poetische Phantasie in das Kunstwerk, wie sie noch nie, selbst in den vollendetsten Schöpfungen des Mittelalters oder der Renaissance, existierten.« Zitiert nach Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920,* München 1980, S. 7.

5
Franz Wickhoff, *Kunst und Kunsthandwerk. Die Jugend,* 1898. Zitiert nach Berger 1980 (wie Anm. 4), S. 8.

6
Vgl. *Monet, Gauguin, van Gogh … Inspiration Japan,* Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2014.

7
Günther Meißner, *Franz Marc. Briefe, Schriften, Aufzeichnungen,* Leipzig und Weimar 1989, S. 26.

8
1905 lernte Marc in München den Maler Jean Bloé Niestlé kennen, der später Mitglied des Blauen Reiter werden sollte. Marc bewunderte seine Arbeit und verglich sie in einem Brief an Marie Schür vom 20.10.1905 mit der japanischen Kunst: »Wir besuchten dann einen jungen Kollegen, M. Niestle; es ist ein ganz weltscheuer, blutjunger französischer Tierzeichner von einer so genialen Melancholie, daß es einen krank macht. Er erinnert technisch ganz an die Japaner, nur noch ergreifender, noch innerlicher, und was das wunderbare ist: noch genauer!« Zitiert nach Meißner 1989 (wie Anm. 7), S. 20f.

9
Marc und Piper lernten sich 1910 bei einer Ausstellung Marcs in der Kunsthandlung Brakl kennen, woraufhin Piper Marc bat, einen kurzen kunsttheoretischen Beitrag zu verfassen, der am Ende des Buchs mit seiner Plastik *Zwei Pferde* illustriert wurde. Als Schlussvignette wurde die japanische Tuschzeichnung *Vogel auf einem Zweig* aus Marcs Sammlung eingesetzt.

10
August Macke, »Die Masken«, in: *Der Blaue Reiter 1912: Reprint der Originalausgabe für das Lenbachhaus anlässlich des Programms Museum Global der Kulturstiftung des Bundes,* München 2019, S. 24.

11
Wassily Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889–1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte,* hrsg. von Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München 2007, S. 330.

12
Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 39f.

13
Mariko Takagi, *Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen. Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie,* Braunschweig 2012, S. 101.

14
Michael Siemer versteht den Japonismus neben der Chinoiserie und dem Orientalismus als Teil der Exotismusbewegung. Vgl. Michael Siemer u. a., *Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin,* Hamburg 1999, S. 292f.

15
Mae Michiko, »Japonismus als transkultureller Prozess – Odano Naotake, Katsushika Hokusai und Vincent van Gogh«, in: Essen 2014 (wie Anm. 6), S. 27.

16
Vgl. Takagi 2012 (wie Anm. 13), S. 101, und Stefanie Wolter, *Die Vermarktung des Fremden,* Erlangen und Nürnberg 2005, S. 33.

17
Edward W. Said, *Orientalismus,* Frankfurt am Main 2010, S. 17.

18
Dieser eurozentrische Blick auf die Welt stellt eine spezifische Form des Ethnozentrismus dar und geht bei der Bewertung einer »anderen« Kultur von Europa als Mittelpunkt und Zentrum aus. Dabei wird die »eigene« Kultur als Maßstab gesetzt und als das einzig »Richtige« verstanden. Ethnozentrismus und der Eurozentrismus können auf der Ebene des Kollektivs als Formen der Abgrenzungen des »Eigenen« vom »Fremden« beschrieben werden. Bei Gesellschaften, die sich als geschlossen und kulturell homogen begreifen, ist oft eine ausgeprägte Form des Ethnozentrismus anzutreffen. Damit verbunden ist ein Akt der Interpretation des »Fremden« auf der Grundlage der eigenen Werte- und Normensysteme, die somit als eine Art Filter zur Projektionsfläche, zum Verständnisrahmen und zum Bewertungsmaßstab für andere Kulturen werden. Vgl. Takagi 2012 (wie Anm. 13), S. 27f. und S. 45, und Uta Schaffers, *Konstruktionen der Fremde – Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan,* Berlin 2006, S. 25. Im Ethnozentrismus geht es somit im Wesentlichen um eine einseitige Darstellung des »Fremden«, in der die Perspektive der zu Gegenständen reduzierten Bevölkerungen und Kulturen außer Acht gelassen wird. Denn die als »Fremde« und »exotische Völkergruppen« bewerteten Kulturen wurden in diese Darstellung nicht mit eingebunden und gefragt, ob sie mit einer Beschreibung ihrer gesellschaftlichen und kulturellen

Formen einverstanden sind. Vgl. Gerhard Baer, »Aspekte japanischer Wirklichkeit«, in: Peter Ackermann (Hrsg.), *Japan. Selbstbild Fremdbild,* Zürich 1993, S. 9–18.

19
Bereits in der Programmbroschüre *Sioux-Indianer: Carl Hagenbeck's Tierpark* von 1910 wird auf den bis heute fälschlicherweise gebrauchten Begriff und das Stereotyp der »Indianer« und die damit verbundene fehlende Auseinandersetzung mit der Unterscheidung verschiedener Stämme der Native Americans verwiesen: »Wenn man von Indianern spricht, denkt niemand an die zahlreichen Stämme Brasiliens und des übrigen Südamerikas, noch an die Zentralamerikas oder Mexikos. Immer meint man die durch Sage und Geschichte berühmten ›Prärie-Indianer‹ – Native Americans, die meist dem Stamm der Sioux entstammen –, die in zahllosen Romanen verherrlicht sind, und die eine ebenso umfangreiche Literatur hervorgerufen haben, wie das Rittertum. Ritter- und Indianergeschichten, die werden noch lange das Entzücken unserer Jugend bilden! Die Gestalten aus Lederstrumpf, Pfadfinder, Tecumseh usw. mit den scharfgeschnittenen markanten Gesichtern, den großen Adlernasen und dem charakteristischen Kopfputz aus Kriegsfedern führt uns nun unsere diesjährige Völkerschau in greifbaren Gestalten vor Augen.« Zitiert nach Eric Ames, »Cooper-Welten. Zur Rezeption der Indianer-Truppen in Deutschland 1885–1910«, in: *I Like America: Fiktionen des Wilden Westens,* Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, hrsg. von Pamela Kort und Max Hollein, München 2006, S. 227.

20
Vgl. Frankfurt am Main 2006 (wie Anm. 19), S. 217.

21
Carl Hagenbeck, ein ehemaliger Tierhändler, erfand das Wort »Völkerschau« für die ethnografischen Ausstellungen, die er ab Mitte der 1870er Jahre bis 1910 in Deutschland popularisierte. Zu den ersten nordamerikanischen Native Americans, die in Deutschland präsentiert wurden, gehörte eine Gruppe von neun Irokes*innen und einem Komantschen. Sie wurde 1879 im zoologischen Garten in Dresden und später in Frankfurt am Main, Düsseldorf, Kassel und Hannover zur Schau gestellt. 1885 brachte Hagenbeck neun Bella-Coola nach Deutschland, die innerhalb von zwei Jahren mit nur mäßiger Resonanz in 22 deutschen Städten auftraten. Im Sommer 1910 besuchten hingegen 1,1 Millionen Zuschauer*innen die Auftritte der 42 Native Americans des Oglala-Sioux-Stammes und zehn Cowboys in Hagenbecks Tierpark in Stellingen. Vgl. Frankfurt am Main 2006 (wie Anm. 19), S. 54f.

22
Vgl. August Macke, »Die Masken«, in: *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 10), S. 21–26.

23
Vgl. Franz Marc, »Vorwort«, in: *Der Blaue Reiter,* 2. Aufl., München 1914, S. IV.

Hinterglasbilder

Zur gleichen Zeit, als Alexej von Jawlensky vermutlich seine Sammlung ostasiatischer Holzschnitte aufbaute,[1] machte er Gabriele Münter und Wassily Kandinsky während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Murnau auf die traditionelle Technik der Hinterglasmalerei aufmerksam: »K. u. ich waren ja – ich glaube Frühling 07 [1908] in Tirol – sahen dort schöne gemalte Martel u. sowas. Alte Volkskunst. Aber Glasbilder scheint mir, lernten wir erst hier kennen. Es wird Jawlensky gewesen sein, der zuerst auf Rambold u. die Sammlung Krötz aufmerksam machte. Wir alle war[en] begeistert für die Sachen.«[2] Der Besuch des örtlichen Hinterglasmalers Heinrich Rambold[3] und der umfangreichen Privatsammlung traditionell bayerischer Hinterglasbilder des Braumeisters Johann Krötz in Murnau waren für die dort lebenden oder zu Besuch weilenden Künstler*innen des Blauen Reiter ein regelmäßiges Unterfangen. So berichtet Kandinsky in einem Brief an Münter im Sommer 1911 von einem Besuch mit Franz Marc, Maria Franck-Marc und Bernhard Koehler, dem Onkel von Elisabeth Macke: »Vormittag noch bei Rambold gewesen und Dorf besichtigt.«[4] An anderer Stelle heißt es: »Gestern mit Marc und K. beim Braumeister gewesen u. heute ist mir wieder etwas klar in meinem Bilde geworden. Ach! er hat auch noch wundervolle Sachen.«[5] Kandinsky, Münter und Jawlensky begannen bald darauf, eigene Sammlungen von Hinterglasbildern aufzubauen. Die Arbeiten aus Münters und Kandinskys Sammlung, die zuletzt mindestens 130 Stück umfasste, stammten wohl vornehmlich aus Murnau, Seehausen und von den alljährlich mehrmals in München stattfindenden Jahrmärkten, den sogenannten Dulten, die zur damaligen Zeit ein reiches Angebot an günstigen Hinterglasbildern boten. Innerhalb kurzer Zeit – vom ersten Kennenlernen der als Vorbild dienenden Sammlung Krötz 1908 bis zu den ersten Fotoaufnahmen unter anderem aus ihrer Wohnung in der Ainmillerstraße in München aus dem Jahr 1911, auf denen die teilweise an den Wänden präsentierte Sammlung zu sehen ist (Abb. 1, 2) – stellten sie eine umfangreiche und hochwertige Sammlung von lokalen, aber auch von asiatischen Hinterglasbildern zusammen.[6]

Welche Bedeutung die Künstler*innen des Blauen Reiter der bildnerischen Tradition und Technik der Hinterglasmalerei beimaßen, zeigt sich an den zwölf Hinterglasbildern, die im Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912 abgedruckt sind. Eine Darstellung des Heiligen Martin ist sogar die erste Abbildung des Buches. Alle diese Bilder stammten aus der Sammlung des Braumeisters Krötz

aus Murnau.[7] Auch in der ersten Ausstellung *Der Blaue Reiter* 1911 in der Münchner Galerie Thannhauser waren bereits mehrere Hinterglasbilder zu sehen gewesen.

Die in Deutschland ab dem 14. Jahrhundert betriebene, sehr aufwendige Maltechnik, von der nur eine verschwindend geringe Anzahl an Objekten erhalten geblieben ist, entwickelte sich über drei Jahrhunderte hinweg vor allem in Süddeutschland und Österreich zu einer weit schlichteren Version. Um das Verfahren zu vereinfachen, wurden aus den ursprünglich prunkvollen Malereien reine Konturenbilder, bei denen Schattierungen und Details wegfielen, Formen flächiger wurden und Umrisslinien an Bedeutung gewannen.[8] Anders als bei einem Gemälde wird bei der Hinterglasmalerei die Farbe auf der Rückseite des Bildträgers aufgetragen. Sämtliche Motive und Schriftzüge werden seitenverkehrt gemalt, und auch die Reihenfolge der Arbeitsschritte erfolgt in umgekehrter Reihenfolge: Konturen werden zuerst gemalt, es folgen die Schraffuren, Schatten, Beschriftungen und Details, dann erst werden die Motive ausgemalt. Im letzten Schritt wird schließlich der Hintergrund des Bildes aufgetragen, der die noch übrige Bildfläche verschließt.[9] Viele volkstümliche Hinterglasbilder, vor allem aus dem Raum Oberammergau, besitzen zusätzlich einen bemalten Rahmen.[10] Die weitgehende Abstraktion der Darstellung war dabei vornehmlich eine Folge der arbeitsteiligen Produktion in Heimarbeit, die Glasbilder nach Vorlagen fertigte.[11] Die serielle Herstellung und ein häufig von Hausierhändlern betriebener Vertrieb prägten den Entstehungsprozess dieser populären und kostengünstig produzierten »Mengenware«.[12] Vor allem in Form der hinter Glas gemalten volkstümlichen Heiligen- und Wallfahrtsbilder des späten 18. und des 19. Jahrhunderts fanden die Werke Verbreitung und wurden zu einem beliebten Wandschmuck. Etwa die Hälfte der im Almanach *Der Blaue Reiter* abgebildeten volkstümlichen Hinterglasmalereien stammt aus einer solchen gewerblichen Produktion.[13]

Heinrich Rambold aus Murnau war einer der letzten Künstler der Region, der traditionelle Hinterglasbilder als Souvenirs für Tourist*innen schuf (Abb. 3). Er orientierte sich dabei vor allem an den Heiligendarstellungen und Votivbildern des 19. Jahrhunderts, schuf aber auch eigene Entwürfe in einem expressiveren Farbstil.[14] Gabriele Münter war die Erste aus dem Kreis des Blauen Reiter, die sich mit Hinterglasmalerei beschäftigte. In der Werkstatt von Rambold erlernte sie die Technik und gab diese an befreundete Künstler*innen weiter.[15] Das für die Hinterglasmalerei charakteristische rückwärtige Bemalen des Glases wurde für die Mitglieder des Blauen Reiter vor allem als maltechnisches Experiment bedeutsam, da es keinen akademischen Regeln und Richtlinien folgte.[16] Um sich die Technik anzueignen, kopierte Münter zunächst sowohl historische Vorlagen als auch Rambolds eigene Hinterglasbilder. Erst später übernahm sie die typischen stilisierten Gestaltungselemente in eigene Kompositionen, die schließlich auch über die meist sakralen Motive hinausgingen. Eine intensive Auseinandersetzung mit der Thematik oder der Bedeutung der historischen Bilder war für sie dabei kaum relevant. Kandinsky hingegen, wohl aufgrund seiner Kenntnis ähnlicher Bilderzeugnisse aus seiner russischen Heimat, war bis zu einem gewissen Grad auch an der inhaltlichen Ebene der religiösen Darstellungen interessiert und griff diese auf. Zwischen 1909 und 1918 schuf er in Murnau und später in Moskau insgesamt etwa fünfzig Arbeiten auf Glas und

1

2

3

Abb. 1
Das Esszimmer im Münter-Haus in Murnau, Wand mit Hinterglasbildern von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, 1913
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 2
Sofaecke in der Wohnung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in der Ainmillerstraße 36, München, an der Wand volkstümliche und Hinterglasbilder, 1913
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 3
Heinrich Rambold in seinem Atelier beim Schultern seiner Verkaufskraxe, 1949
Foto: Haus der Bayerischen Geschichte

zeigte 1911–12 drei davon in der 1. Blauer Reiter-Ausstellung in der Galerie Thannhauser in München.[17] Im Unterschied zu Münter kopierte er keine Vorlagen, sondern übersetzte von Beginn an eigene Themen und Motive in die Glasmalerei, vor allem Heilige wie den heiligen Georg und apokalyptische Szenen.[18] Die Holzrahmen fertigte er für sich und Gabriele Münter selbst an und bemalte sie farbig.

Auch für Heinrich Campendonk stellten Hinterglasbilder einen essenziellen Bestandteil seines künstlerischen Œuvres dar, während sie für Franz Marc und August und Elisabeth Macke eine weit weniger bedeutende Rolle spielten.[19] Allerdings erinnert sich Elisabeth Macke: »Als wir bei Marcs in Sindelsdorf zu Besuch waren (ich glaube, es war im Herbst 1911) saßen wir abends um den runden Tisch und malten Glasbilder. Franz und Maria, August und ich und manchmal waren auch Helmuth Macke und Campendonk dabei.«[20] Gabriele Münter bestätigt das, wenn sie schreibt: »In Sindelsdorf malte Campendonk raffinierte Glasbilder mit Stanniol, Gold, Silberpapier etc. Marc machte soviel ich weiß nur ein paar. Einen Kopf Henri Rousseaus nach dessen Selbstbildnis, den er, scheint mir, K. schenkte.«[21] Und auch Briefe, die während der Arbeit am Almanach *Der Blaue Reiter* entstanden, wurden mit kleinen Hinweisen oder Grußformeln versehen, die Bezug auf das gemeinsame Malen von Hinterglasbildern nahmen: »Hier nichts neues. Große allgemeine Glasbilderfabrikation«,[22] schrieb Marc an Kandinsky am 28.10.1911. »Schreiben Sie mir doch, was Sie denken, was Sie empfunden haben und die ganze Glasmal-Co. (Die Bilder möchte ich sehr gerne sehen)«,[23] antwortet Kandinsky am folgenden Tag und schließt den Brief: »Also Glasmalzeit! Ihr Glücklichen!«[24]

AS

1
Vgl. hierzu den Text »Ostasiatische Holzschnitte« in dieser Publikation, S. 223–227.

2
Gabriele Münter, Notiz für Johannes Eichner vom 10.2.1933, zitiert nach Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914,* München 2005, S. 51.

3
Heinrich Rambold (1872–1953) kam bereits als Kind mit dem von Münter in ihrer Tagebuchnotiz genannten Baumeister Krötz und seiner Sammlung von Hinterglasbildern in Kontakt. Seit 1889/90 hatte Johann Krötz Hinterglasbilder gesammelt; möglicherweise stellte er für den daran Interesse zeigenden Rambold Kontakte zur Seehausener Hinterglasmalerfamilie Gege her, in der zu dieser Zeit noch immer nach traditionellen Vorlagen gemalt wurde. Im Jahr 1906 meldete Rambold erstmals das Gewerbe für den »Verkauf von selbstgefertigten Glaswandbildern« an. 1910 inserierte er in einem Führer durch den Markt Murnau, dass er »nach alten Zeichnungen Glasbilder malt«. Vgl. Helmut Friedel (Hrsg.), *Das Münter-Haus: Hinterglasbilder, Schnitzereien und Holzspielzeug,* München 2000, S. 7–9.

4
Brief von Wassily Kandinsky an Gabriele Münter vom 28.7.1911, in: Hoberg 2005 (wie Anm. 2), S. 118f.

5
Ebd., S. 127, Brief von Wassily Kandinsky an Gabriele Münter vom 19.8.1911.

6
Vgl. Friedel 2000 (wie Anm. 3), S. 19.

7
Vgl. ebd., S. 21.

8
Vor allem in Raimundsreut im Bayerischen Wald und in den Nachbardörfern entstanden im späten 18. Jahrhundert Produktionszentren für Hinterglasbilder, die von nicht einschlägig Ausgebildeten in Serie gefertigt wurden. Pro Jahr wurden Anfang des 19. Jahrhunderts in nur fünf hausgewerblich arbeitenden Werkstätten ca. 30.000 bis 40.000 Hinterglasbilder hergestellt. Die Künstler*innen des Blauen Reiter fanden besonders an diesen Bildern mit ihrer reduzierten Darstellung Gefallen. Vgl. ebd., S. 14.

9
Vgl. Simon Steger, Diana Oesterle, Simone Bretz, Lisa Frenzel, Heike Stege, Iris Winkelmeyer, Oliver Hahn und Gisela Geiger, »Kandinsky's fragile art: a multidisciplinary investigation of four early reverse glass paintings (1911–1914) by Wassily Kandinsky«, in: *Heritage Science,* 27, 7, 2019. Bei der Technik der Hinterglasmalerei ist die Glasscheibe Bildträger und Schutzschicht zugleich, sodass das Bild rückwärts aufgebaut werden muss. Ein korrigierendes Übermalen wie beim Tafel- oder Leinwandbild ist nicht mehr möglich.

10
Vgl. ebd.

11
Vgl. ebd., S. 17.

12
Vgl. *Hinterglasmalerei im XX. Jahrhundert,* hrsg. von Klaus Lankheit, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum Mainz, Mainz 1962, Vorwort, S. 2.

13
Vgl. Friedel 2000 (wie Anm. 3), S. 11 und S. 20f. Münters und Kandinskys Sammlung umfasst auch einige asiatische Hinterglasmalereien. Im 18. und 19. Jahrhundert war die Technik auch dort sehr bekannt und verbreitet. Die Bilder aus dem 19. Jahrhundert sind meist Serienprodukte, die oft Gottheiten in unterschiedlichen Inkarnationen wiedergeben.

14
Vgl. Irene Dütsch, »…daß die Glasbilder nicht aussterben…‹ Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Murnauer Hinterglasmalerei«, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde,* München 2002, S. 81–102.

15
Münter selbst schreibt dazu: »Bei Rambold sah ich, daß u. wie man es machen kann – u. ich war in Murnau – u. soviel ich weiß im ganzen Kreis die erste, die Glasscheiben nahm u. auch was machte. Zuerst Kopien – dann auch verschiedene eigene. […] Ich war entzückt für die Technik und wie schön das ging u. erzählte K. immer davon – bis er auch anfing u. dann viele Glasbilder machte.« Gabriele Münter, Notiz für Johannes Eichner vom 10.2.1933, zitiert nach Hoberg 2005 (wie Anm. 2), S. 51f.

16
Auch kunsthistorisch ist die Technik noch wenig erforscht. Die Hinterglasbilder des Blauen Reiter, wenn auch als reizvoll erachtet, galten bisher eher als kuriose Nebenprodukte und wurden aufgrund ihrer Nähe zur Volkskunst und zum Kunsthandwerk weniger beachtet als Arbeiten auf Leinwand oder Papier. Derzeit läuft das umfassende Forschungsprojekt *Hinterglasmalerei als Technik der Klassischen Moderne 1905–1955* am Museum Penzberg – Sammlung Campendonk, Penzberg.

17
In seiner Karriere gestaltete Kandinsky insgesamt mehr als siebzig Hinterglasbilder. Zudem setzte er sich mit Spiegelbildern auseinander, einer traditionellen Variante der Hinterglasmalerei, die vor allem im bayerischen Raimundsreut praktiziert wurde und bei der Teile der Glasfläche mit Metallfolie hinterlegt werden. Vgl. dazu auch *Gabriele Münter: 1877–1962,* hrsg. von Hans Konrad Röthel, Ausst.-Kat. Lenbachhaus, München 1962.

18
Religiöse Themen und Motive sind in Kandinskys Werken von 1911 bis 1914 besonders präsent. Einige Bildthemen wurden zunächst auf Glas gemalt und später auf Leinwand, Papier oder auch als Holzschnitt ausgeführt. So schuf Kandinsky beispielsweise zwei Analogien des Hinterglasbildes *Allerheiligen I* (1911) als Farbholzschnitt und als Ölgemälde auf Karton. Vgl. dazu auch Annegret Hoberg, »Wassily Kandinsky – Absolut. Abstrakt. Konkret«, in: *Kandinsky – Absolut. Abstrakt,* hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München 2008, S. 190–225.

19
Tatsächlich sind von Franz Marc acht Hinterglasbilder bekannt, von Macke zehn. Von Gabriele Münter haben sich mehrere Dutzend Hinterglasbilder erhalten. Von Alexej von Jawlensky hingegen ist kein Hinterglasbild bekannt. Elisabeth Erdmann-Macke berichtete jedoch von einer umfangreichen Sammlung bayerischer Hinterglasbilder, die eine Wand in Jawlenskys Atelier in München bedeckten. Diese Sammlung ist wohl durch Kriegseinwirkung bis auf drei noch erhaltene Bilder verloren gegangen. Vgl. Jutta Hülsewig-Johnen, »Der Blaue Reiter. Avantgarde und Volkskunst«, in: *Der Blaue Reiter. Avantgarde und Volkskunst,* hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2003, S. 21.

20
Zitiert nach ebd.

21
Gabriele Münter, Notiz für Johannes Eichner vom 10.2.1933, zitiert nach Hoberg 2005 (wie Anm. 2), S. 52.

22
Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 67.

23
Ebd., S. 68f.

24
Ebd., S. 69.

Volkskunst

»Soviel gäbe es bei uns zu sehen – (deine Bilder – meine – die Sachen an den Wänden) zu denken – zu thun – zu lesen. Meine Studien habe ich weg getan, um nicht davon abgelenkt zu werden – erst will ich paar Notizen bearbeiten (Bleinotizen malen) u. dann reizen alle Ecken Stilleben. – Mit den Blumen ist es hier so schön! Und der Tisch mit den 17 Madonnen!«[1] So beschrieb Gabriele Münter in einem Brief an Wassily Kandinsky vom Oktober 1910 die Wohn- und Lebenssituation in der Ainmillerstraße in München. Wie Münter, die Madonnenfiguren sammelte, interessierten sich zahlreiche europäische Künstler*innen um die Jahrhundertwende für folkloristische Objekte und regionale Volkskunst, die ihr eigenes künstlerisches Schaffen oft produktiv beeinflussten.[2] Auch diese Sammlungstätigkeit hat viel mit einer Suche nach vermeintlich ursprünglichen Lebenswelten zu tun. Ähnlich wie aus anderen Regionen der Welt stammende Objekte wurde die regionale Volkskunst insbesondere im Umkreis des Blauen Reiter als authentisch und naturnah stilisiert und mystifiziert.

Über die zeitweise Verlegung ihres Lebensmittelpunktes in das ländliche Oberbayern wandten sich die Protagonist*innen des Blauen Reiter der süddeutschen, einige auch der aus ihrer ehemaligen Heimat stammenden russischen Volkskunst zu. In Murnau, Sindelsdorf und Tegernsee pflegten sie eine einfache, ländliche Lebensweise ohne elektrischen Strom und fließendes Wasser, mussten dank einer direkten Bahnanbindung jedoch nie den Bezug zur Großstadt München aufgeben. Die eigenen vier Wände spielten als Projektionsfläche in der Auseinandersetzung mit Volkskunst eine prägende Rolle. Als ständig sichtbare Begleiter im Alltag waren folkloristische Objekte sowohl in den eigenen Räumlichkeiten auf dem Land als auch innerhalb der Stadt omnipräsent und regten zu einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit ihnen an. Wassily Kandinsky beispielsweise hatte um 1897 seine Sammlung russischer Volkskunst mit nach München gebracht, darunter Ikonen und geschnitzte Holzfiguren, Lubki (Volksbilderbögen), Textilien und Alltagsgegenstände.[3] Zu dieser Sammlung gehörten auch bayerische Votivtafeln, Holzskulpturen und religiöse Objekte (Abb. 1, 2). Gabriele Münter sammelte außerdem Kinderspielzeug, Kinderzeichnungen und Keramik. Beide erlernten Techniken der bayerischen Volkskunst und erweiterten ihren Bestand sowohl um einheimische wie eigene Hinterglasmalerei, zudem verzierten sie ihre von Schreinern für das Haus in Murnau angefertigten Holzmöbel mit Malerei (Abb. 3, 4). In ihren Bildern der

Jahre 1908 bis 1914, wiederholt auch in jenen der 1930er Jahre, sind Objekte ihrer eigenen Volkskunstsammlung ein häufiges Motiv, vor allem in Münters Stillleben und in ihren Interieurs wie beispielsweise in *Stillleben mit russischer Decke* (Kat. S. 332). War es für sie neben der Darstellung der Objekte in erster Linie die Stilistik der volkstümlichen Hinterglasmalerei, die für ihre eigene Arbeit entscheidende Impulse gab, so stand für Kandinsky das Religiöse und Mystisch-Spirituelle der Motive im Zentrum. Auch Franz Marc und Maria Franck-Marc sowie Helmuth Macke und Adda und Heinrich Campendonk, die in Sindelsdorf lebten, verarbeiteten Anregungen der Volkskunst und beschäftigten sich mit deren Motiven und Techniken.

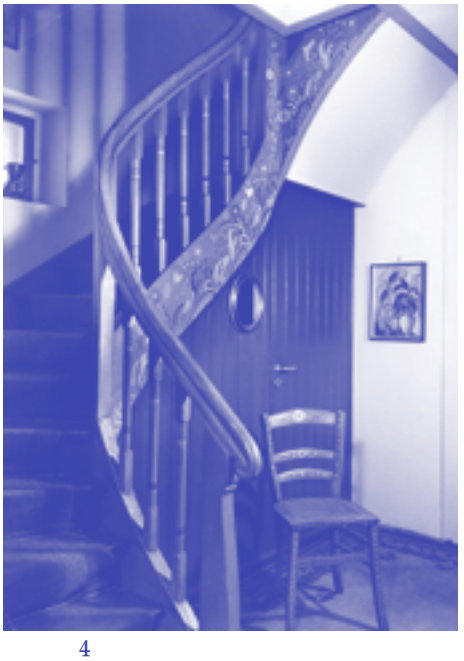
Dieses künstlerische sowie das parallel dazu einsetzende wissenschaftliche Interesse an Volkskultur im Sinne der Suche nach einer lokalen Identität war eng mit den politischen und sozioökonomischen Umbrüchen des modernen Zeitalters verknüpft. Aufgrund der sich rasant ausbreitenden Industrialisierung, der nationalstaatlichen Transformationen und Entwicklungen im Europa des 19. Jahrhunderts, aber auch aufgrund der Alphabetisierung des Volkes entwickelte sich ein starkes Interesse an identitätsstiftenden Erzählungen und Volkskultur.[4] Die Idee einer vermeintlich »genetisch verankerten« Kultur und Kreativität, die den kollektiven »Volksgeist« zum Ausdruck bringt, war dabei eine wesentliche Ideologie.[5] Die lokale Prägung, die regionale Kultur und die materielle wie immaterielle Repräsentation des nationalen Volkes bildeten jene Grundkategorien, die es für zukünftige Generationen, Forscher*innen ebenso wie die allgemeine Bevölkerung, zu bewahren und zu dokumentieren galt.[6] Das Sammeln, Systematisieren und Präsentieren von Volkskunst in den neu entstehenden Museen und Volksbildungsinstitutionen wurde dabei regelrecht ästhetisiert und als »Identitätsarbeit« von einer systematischen Inszenierung und Emotionalisierung durch Feste und Paraden, Gesangs- und Geschichtsvereine sowie Stadttheater begleitet. Sie alle produzierten Bilder und Stimmen, die, obschon häufig selbst gar nicht nationalistisch ausgerichtet, Eingang gefunden haben in eine bis heute präsente, als kollektiv erachtete Nationalkultur.[7] Die damit verbundenen nationalistischen Grundströmungen, die sich parallel zur kapitalistischen Industrialisierung und der Formierung einer neuen Massenkultur herausbildeten, führten auch zu einer noch deutlicheren Ausbildung von Hierarchien zwischen den verschiedenen (Welt-)Kulturen, die sich, ausgehend vom kolonialen Herrschaftsanspruch des Westens, auch durch die Errichtung von separaten Völkerkundemuseen ab Ende des 19. Jahrhunderts verfestigte.[8]

Das wissenschaftliche Interesse an der Sammlung und Erforschung von Folklore und traditionellen Handwerkstechniken entwickelte sich insbesondere in den ländlichen Gebieten. Bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts kümmerten sich in Bayern zahllose lokale wie regionale Geschichts-, Heimat-, Faschings- und Wandervereine um lokale Bräuche und Traditionen. Ihr Interesse reichte von Bauernmalerei über Holzmöbel, Textilgewebe, Porzellanmalerei, Hinterglasbilder, Trachten, Töpferei und Schmuck bis hin zu Architektur, Volksliedern und Volkstanz und schloss alle Disziplinen und Medien mit ein. Diese Begeisterung für die Folklore, bäuerliche Kultur und allgemein das Ländliche intensivierte sich in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts. Der Übergang in das neue Jahrhundert war jedoch fließend, und auch die neue Künstler*innengeneration setzte sich aktiv mit Volkskunst im weitesten Sinne auseinander.

1

2

3



4

Abb. 1
Hinterglaswand, Madonnen- und Hirtenfiguren in Kandinskys und Gabriele Münters Wohnung in der Ainmillerstraße 36, München
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 2
Bilderwand in Wassily Kandinskys und Gabriele Münters Wohnung in der Ainmillerstraße 36, München. U. a. mit zwei Gemälden Jawlenskys, Hinterglasbildern, Lubki und volkstümlichen religiösen Skulpturen
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 3
Zimmer im Murnauer Haus mit Hinterglasbildern an der Wand und einer selbst bemalten Sofalehne
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 4
Von Wassily Kandinsky bemaltes Treppengeländer und Stuhl im Münter-Haus in Murnau, ohne Datum
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Im Streben nach einer Erneuerung in und durch die Kunst bezogen bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts viele Künstler*innen der Jugendstil- und Reformbewegungen Anregungen aus lokalen volkstümlichen Traditionen. Daraus resultierten zahlreiche Künstler*innenkolonien in ländlichen Gebieten, deren Bewohner*innen nach Abgrenzung vom industriellen Zeitalter und dessen Lebensumständen suchten. Es war die Zeit eines ersten »Folklorismus«,[9] der sich jedoch auf elitäre gesellschaftliche Schichten beschränkte. Die Rückbesinnung auf die »eigenen« Wurzeln, vornehmlich auf den Bauernstand und eine stilisierte ländliche Einfachheit, verbanden die Künstler*innen oft mit eigenen, früheren Erlebnissen der Sommerfrische. Damit verbunden war die Vorstellung, dass diese Art des Lebens die Menschen aus den Zwängen von Großstadt und Gesellschaft befreien könne. Inspiriert von der britischen Arts-and-Crafts-Bewegung, spielte für sie insbesondere die Synthese von Kunst und Leben im Sinne eines gesamtkunstwerklichen Ansatzes eine wichtige Rolle. Aus unterschiedlichen Disziplinen stammende Kunstschaffende stellten vorherrschende Hierarchien zwischen angewandter und bildender Kunst infrage, ohne indessen ihre eigene Autor*innenschaft aufzugeben – ein Prinzip, das auch im Umkreis des Blauen Reiter Anwendung fand.

AS

1
Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914. Briefe und Erinnerungen,* München 2005, S. 76f.

2
In seiner Veröffentlichung *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* von 1894 erläuterte der Kunsthistoriker Alois Riegl erstmals den Begriff »Volkskunst«. Vgl. Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie,* Mittenwald 1978.

3
In seinem 1913 verfassten *Rückblick* auf die vergangenen Jahrzehnte seines Lebens und seiner Arbeit stellte Kandinsky eine Verbindung zwischen seinem ersten tiefen Eindruck vom volkstümlichen Schaffen im Russischen Kaiserreich und seiner Begegnung mit der bayerischen sakralen Volkskunst her. 1889 war er während seines Studiums von der Königlichen Gesellschaft für Naturwissenschaften, Anthropologie und Ethnographie ins russische Gouvernement Wologda geschickt worden. Später berichtete er vom Eindruck der Bauernhäuser, in denen die Wände mit Volksbildern und die Wohnstube »dicht und ganz mit gemalten und gedruckten Heiligenbildern bedeckt« waren. Auch ein Sommeraufenthalt in Kallmünz bei Regensburg (1903) wirkte auf Kandinsky anregend, und er wurde von »eine[r] zunehmende[n] Begeisterung für Töpferei, Stickerei und kunstgewerbliche Arbeiten« erfasst. Zitiert nach Helmut Friedel, *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus,* Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, 1995, S. 96. Vgl. auch Elina Knorpp, »Wassily Kandinsky. Ethnografie, Volkskunst und der Blaue Reiter«, in: *Folklore & Avantgarde: Rezeption volkstümlicher Traditionen im Zeitalter der Moderne,* hrsg. von Katia Baudin und Elina Knorpp, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Krefeld, Krefeld 2020, S. 104–110. Natalja Gontscharowa, deren Werke sowohl Teil des Almanachs als auch der zweiten Ausstellung des Blauen Reiter waren, befasste sich ebenfalls intensiv mit der russischen Volkskultur. Sie sammelte Lubki, studierte Ikonen und schuf unter deren Einfluss neoprimitivistische Bilder. 1913 fasste sie zusammen: »Ich habe alles, was mir der Westen geben konnte, gelernt […] jetzt schüttle ich den Staub von meinen Füßen ab und verlasse den Westen, […] mein Weg verläuft zur Quelle aller Kunst, dem Osten.« Zitiert nach Isabel Wünsche, »Natalja Gontscharowa. Orangenverkäuferin. 1916«, in: *Der Kubofuturismus und der Aufbruch der Moderne in Russland. Russische Avantgarde im Museum Ludwig,* hrsg. von Katja Baudin und Elina Knorpp, Köln 2010, S. 70.

4
Vgl. Krefeld 2020 (wie Anm. 3), S. 12–30. Die Gebrüder Grimm begannen ab 1812 damit, deutsche Volksmärchen systematisch aufzuschreiben und zu publizieren. Auch lokal und national verankerte Kunstmärchen wie beispielsweise die von Hans Christian Andersen und Alexander Puschkin erlebten Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur eine neue Blütezeit, sondern trugen entscheidend zur Entwicklung eines autonomen Nationalbewusstseins bei. Richard Wagners »Gesamtkunstwerk«, für das germanische Sagen und Erzählungen das Fundament bildeten, entstand ebenfalls zu diesem Zeitpunkt. Werke wie *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, Die Meistersinger von Nürnberg* und *Der Ring des Nibelungen* spielten auch für Wassily Kandinsky eine große Rolle. Vgl. ebd.

5
Vgl. Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen: »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne,* Berlin 2016, und Wolfgang Kaschuba, »Avantgarde und Volk. Das ›wilde‹ Eigene?«, in: Krefeld 2020, S. 37–42, hier S. 38.

6
Vgl. Kaschuba 2020 (wie Anm. 5), S. 41.

7
Vgl. ebd.

8
Vgl. ebd.

9
Vgl. Helmut Friedel (Hrsg.), *Das Münter-Haus. Hinterglasbilder, Schnitzereien und Holzspielzeug,* München 2000, S. 57. Folklorismus ist ein Begriff, der in den 1960er Jahren in der Volkskunde diskutiert wurde und nachträglich Eingang in die Alltagssprache fand. Grundverständnis des Folklorismus ist das spielerische Fortführen und Nachahmen einer als lokal erachteten Volkskultur durch eine andere Sozialschicht, die auf einem über Werbung und Tourismus kommerzialisierten Verständnis der jeweiligen Kultur basieren.

Eskapismus

Leben und Arbeit der Künstler*innen des Blauen Reiter weisen zahlreiche bürgerliche Fluchtbewegungen auf, etwa die temporäre Verlagerung ihres Lebensmittelpunktes aufs Land nach Murnau und Sindelsdorf. Der Wunsch nach Inspiration durch Einfachheit ging dabei mit einer fast schon eskapistisch zu nennenden und damit durchaus zeittypischen Abwendung von der industrialisierten, in rascher Veränderung begriffenen Gegenwart einher. Insbesondere bei Franz Marc und August Macke artikulierte sich das Streben hin zur Natur aber auch in einem herausgehobenen Interesse an der Tierwelt, die ihrerseits zum Gegenmodell des Zivilisatorischen und zum inhärent »Primitiven« stilisiert wird. Das Phänomen des Eskapismus in Kunst und Geistesgeschichte gehört in das weite Feld der Zivilisationskritik um 1900. Während »die Flucht aus der Zeit« (Hugo Ball) etwa in Wien nach fünfzig Jahren Franz-Joseph-Monarchie mit Erstarrung in neoabsolutistischen Regierungsformen und Bürokratie in Gegenbilder von Traum, Trieb, Untergang und den Bedeutungszuwachs der modernen Seele verlief, mündete sie etwa in Dresden und Berlin in die dezidierte Revolte der »Söhne« gegen die Vätergeneration, wie sie im Expressionismus in bildender Kunst und Literatur zum Ausdruck kam. Doch dessen Aneignung von »Primitivismus« kann hier ebenso wenig thematisiert werden wie die Ansätze zur Lebensreform in Künstler*innenkolonien wie Ascona oder der Anthroposophen um Rudolf Steiner in München und Dornach.

Hier sollen lediglich einige eskapistische Tendenzen im Werk und in der Theorie von Franz Marc und August Macke enggeführt werden. Mit dem Namen »Marc« wird meist unmittelbar die Vorstellung vom Tiermaler assoziiert, und tatsächlich nahm die Tiermalerei für ihn eine zentrale Stellung bei der Suche nach »Reinheit« und »Ursprünglichkeit« ein, die er auf Darstellungen von unschuldigen, in Einklang mit dem Kosmos lebenden animalischen Kreaturen projizierte. Mit dieser Form des Eskapismus realisierte Marc eine besonders augenfällige und bis heute wirkmächtige Abkehr von der modernen Zivilisation. Der Künstler selbst skizziert in einem viel zitierten Brief aus dem Krieg an seine Frau Maria Franck-Marc diese Entwicklung rückblickend: »Ich empfand schon sehr früh den Menschen als ›häßlich‹; das Tier schien mir ›schöner, reiner‹; aber auch an ihm entdeckte ich so viel gefühlswidriges und häßliches, sodaß meine Darstellungen instinktiv (aus einem inneren Zwang) immer schematischer, abstrakter wurden.«[1]

Nach seiner Konzentration auf das Tierbild seit den Aufenthalten auf der Staffelalm bei Kochel vertiefte Marc seine anatomischen Tierstudien 1907 im Zoologischen Garten in Berlin, der 1841 als erster Zoo in Deutschland gegründet worden war.[2] Auch für seine späteren Gemälde ist festzuhalten, dass Marc mit ziemlicher Sicherheit lebendige Tiere wie Tiger und Affen nur im Berliner Zoologischen Garten gesehen hat sowie 1903 in Paris im Jardin des Plantes, der bekanntlich auch den »naiven« Maler Henri Rousseau zu den Fantasien seiner Urwaldbilder anregte, wobei dieser wiederum auch Fotobände als Vorlage benutzte.[3] Beide Künstler machten somit auch keinen Unterschied zwischen einem frei oder in Gefangenschaft lebenden Tier, was Marc für seine Deutung ursprünglicher Kreatürlichkeit offenbar als sekundär erachtete.

Im Jahr nach seinem Berliner Aufenthalt fertigte Marc zum Geldverdienen ein heute gänzlich in Vergessenheit geratenes Malbuch für Kinder an: *Zoologischer Garten. Mal & Bilderbuch. Erster Teil: Wilde Tiere* (Abb. 1).[4] Die zehn darin enthaltenen Lithografien wie *Der Leopard, Der afrikanische Elefant, Das Zebra, Der Makak* sind jeweils in doppelter Ausführung gedruckt, farbig und als Schwarz-Weiß-Version zum Ausmalen (Abb. 2). Die Art der Tierdarstellungen erinnert stark an den populären Transfer des kolonialen Blicks, wie er sich etwa in der Bilderbuchreihe *Eine Reise durch die Deutschen Kolonien,* herausgegeben vom Verlag Kolonialpolitischer Zeitschriften, findet. Diese warben mit Titelbildern im Stil von Kinderbüchern, enthielten im Inneren jedoch ausschließlich Fotos mit erläuternden Texten. Der Umschlag des ersten Bandes *Deutsch-Ostafrika* weist große Ähnlichkeiten mit Marcs Ausmalbuch auf, der vermutlich auch aus kommerziellen Überlegungen heraus solche Darstellungsmodi aufgriff, um sich damals gängiger Wahrnehmungsmuster zu bedienen (Abb. 3). Für das Bild des Affen legte Marc in seinem *Mal & Bilderbuch* mit der Gattung »der Makak« eine feststehende Formel fest, die er noch in seinen späteren Gemälden wie *Affenfries* (1911) oder *Das Äffchen* (Kat. S. 346) ohne größere Varianten einsetzte.

Häufig rückt bei der Einschätzung von Marcs Werk in den Hintergrund, dass Tiermalerei im Zeitalter des Imperialismus insbesondere in Deutschland eine hochgeschätzte Gattung war und quasi als »Hofkunst« des Deutschen Kaiserreichs gefördert wurde.[5] Ein Unterschied zu Marcs Tierbildern liegt allerdings in dem auf die Spitze getriebenen Naturalismus der vom wilhelminischen Hof bevorzugten Kampf- und Jagdbilder. Dennoch sollte man die Voraussetzungen für Marcs Hinwendung zum Tierbild nicht ausschließlich in der Münchner Genremalerei etwa eines Heinrich von Zügel suchen oder in ihr eine unabhängige, individuelle Erfindung sehen. Unbestritten ist, dass es Marc ab 1911 in einem höchst reflektierten Vorgehen nicht nur gelungen ist, seine Tierbilder auf stilisierte Grundgestalten zu verknappen, die Farbe zu naturfernem, symbolischem Ausdruck zu steigern und eine Verschränkung der formalen Beziehung zwischen Tier und Umgebung zu erreichen. Mit seinem viel zitierten Begriff der »Animalisierung« verfolgte er zudem die Absicht einer Verlebendigung, eines Überschreitens der »toten« Materie durch einen lebendigen Gegenstand. Mit der Einführung des »Prädikats« in seine Malerei wollte er, seiner Theorie zufolge, nicht nur »die Natur« darstellen, sondern »das Prädikat des Lebendigen«.[6] Dieses außerordentliche künstlerische Anliegen, mit dem er sozusagen in die Seinsprinzipien der Erscheinungen eindringen wollte und das ihn in seinem

1

2

3

Abb. 1
Cover von Franz Marc für das Album *Zoologischer Garten,* in: *Mal- & Bilderbuch. Erster Teil: Wilde Tiere,* 1908, 11 Lithografien, 10 Seiten und Titelbild

Abb. 2
Franz Marc, *Makak,* Lithografie, aus dem Album *Zoologischer Garten,* 1908, S. 9

Abb. 3
Eine Reise durch die Deutschen Kolonien. I. Band: Deutsch-Ostafrika, Verlag kolonialpolitischer Zeitschriften G.m.b.H., Berlin 1909, Buchumschlag

4

5

Abb. 4
August Macke und Franz Marc,
Paradies, 1912
Ölfarbe auf Putz
Westfälisches Landesmuseum
Münster

Abb. 5
August Macke, »Die Masken«,
in: Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912

Interesse an den abstrakten Wirkkräften der Natur stärkte, erklärt möglicherweise die immer wieder betonte Qualität der Einfühlung und emotionalen Wirkung seiner Bilder.[7] Dazu gehörte auch das Postulat eines – illusionären – Standortwechsels der totalen Einfühlung, kondensiert in seiner viel zitierten Äußerung, sich »in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bilderkreis zu erraten«.[8]

Auch Macke befasste sich mit der Darstellung von Tieren, allerdings fast ausschließlich in der domestizierten Umgebung zoologischer Gärten. Ihre Funktion in seinem Werk als »bürgerliche Paradiese« ist vielfach analysiert worden.[9] Doch natürlich handelt es sich dabei nicht um eine Paradiesvision im Sinne einer umfassenden vorgeschichtlichen Harmonie zwischen Mensch und Tier. Macke fertigte die Studien zu seinen Bildern, etwa zu *Zoologischer Garten* von 1912 (Kat. S. 347), meist im Kölner Zoo und deponierte seine Malutensilien im Zoorestaurant, das die befreundete Familie Worringer betrieb.[10] Bei vielen seiner Zoobilder schimmert die städtische Kulisse im Hintergrund durch, zeitgenössisch gekleidete Besucher*innen verweilen an diesem Erholungsort des bürgerlichen Müßiggangs, der im besten Fall die Illusion einer temporären Flucht in exotische Welten bereithält. Betrachtet man Mackes Bilder mit ihren ins Schauen versunkenen Figuren näher, rückt der Blick als zentrales Motiv in den Mittelpunkt: Es sind Darstellungen des Sehens, deren Schauwert in den ungleich verteilten Machtverhältnissen zwischen den Betrachter*innen und den exponierten Tieren als Grundprinzip des Zoos liegt.[11] Ein stilles Versenken in das Sichtbare dominiert auch zahlreiche seiner Gemälde aus der ruhigen Welt von Passant*innen auf Spaziergängen und vor Modegeschäften, die ihre Lebendigkeit aus den strahlenden Farben von vibrierender Leuchtkraft beziehen.

Weit unbekannter in Mackes Œuvre sind hingegen seine Darstellungen von Rokokoszenen und insbesondere »orientalistischen« Figuren, über die er in Gemälden, Papierarbeiten und kunstgewerblichen Entwürfen märchenhafte oder erotische Szenerien imaginierte. 1912 gestalteten Macke und Marc in Mackes Bonner Atelier ein gemeinsames Wandbild und wählten mit dem Thema *Paradies* eine prototypische Vorstellung des Eskapismus[12] (Abb. 4). Hier finden wir Motive wie die Makak-Äffchen von Marc und ein »orientalisches« Liebespaar von Macke, das heißt, ihr Paradies setzt sich geradezu aus Stereotypen kolonialer Wahrnehmungen zusammen, die in ein zeitloses Ambiente versetzt werden.

In solchen Szenen mögen Momente von Zivilisationskritik und Eskapismus in Mackes Werk augenfälliger sein als in seinen Gemälden zeitgenössischer Vergnügungen, etwa von Zirkusszenen oder spielenden Mädchen im Park. Doch der Wiedererkennungseffekt dieser in harmonischer Ästhetik komponierten Bilder, der sich beim Betrachten dieser Werke häufig einstellt, ist auch einem untergründigen Traditionalismus geschuldet, der auf den Grundmustern eines klassischen Kanons beruht, etwa den harmonischen Proportionen der Renaissancemalerei bei sitzenden Mädchengruppen oder den oft in verlorenem Halbprofil wiedergegebenen, fest gefügten Figuren.[13] Ähnliches gilt für die Werke von Franz Marc: Die anthropomorphe Wirkung vieler seiner großen, symbolisch aufgefassten Tiere ab 1911, in denen die Kreaturen mit häufig meditativ gesenkten Köpfen wie sinnende, menschliche Wesen wirken, erklärt sich auch hier aus Mustern der traditionellen figürlichen Malerei und stiftet

in der Tiermalerei bislang beispiellose Identifikationsmöglichkeiten für die Betrachter*innen.[14] Verstärkt wird die sakrale Aura seiner Tierbilder zudem durch Übernahmen aus der Kunst des östlichen Kulturkreises, etwa indischer oder assyrischer Vorbilder.

Während für Marc die Vorbilder dieser jahrtausendealten Kulturen mit der Entdeckung der sogenannten »primitiven« Kunst in den Hintergrund traten, blieben für Macke die verschiedenen Anregungen ein gleichwertiges, vitalistisch gedeutetes Reservoir, aus dem er sich beliebig bedienen konnte, wie er es auch in seinem Aufsatz »Die Masken« im Almanach formulierte (Abb. 5). Der Kunsthistoriker Gregor Wedekind konstatiert: »Anders als etwa Marc will Macke […] nicht selbst die Perspektive eines Wilden einnehmen, sondern für ihn geht es um Analogien und ein letztlich hierarchieloses Nebeneinander. Wie der überkommene Kunstbegriff eine Ausweitung auf die Stammeskunst erfährt, so erfährt er zugleich eine Ausweitung auf die verschiedensten künstlerischen Ausdrucksformen: ›Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen.‹«[15]

In einem Brief vom 14. Januar 1911 an Macke berichtet Marc von seiner Faszination für die »Schnitzereien der Kameruner« und von »diesem kalten Frührot künstlerischer Intelligenz« im Berliner Völkerkundemuseum,[16] um unmittelbar darauf fortzufahren: »Ich bin in diesem kurzen Winter schon ein ganz anderer Mensch geworden. Ich glaube allmählich wirklich zu begreifen, auf was es für uns ankommt, wenn wir uns überhaupt Künstler nennen wollen; wir müssen Asketen werden, – erschrick nicht; ich meine dies nur in geistigen Beziehungen. Wir müssen tapfer fast auf alles verzichten, was uns als guten Mitteleuropäern bisher teuer und unentbehrlich war; unsere Ideen und Ideale müssen ein härenes Gewand tragen, wir müssen sie mit Heuschrecken und wildem Honig nähren und nicht mit Historie, um aus der Müdigkeit unseres europäischen Ungeschmacks herauszukommen.«[17]

Dieses »Zurück zu den Ursprüngen« heißt allerdings auch Fortschrittsfeindlichkeit und wird hier mit einer fast prätentiösen, an Friedrich Nietzsches Kulturkritik gemahnenden Diktion vorgetragen. Insofern war die Entdeckung der globalen Kunst »primitiver« Völker letztlich auch nur ein Vehikel, um der eigenen Zivilisation zu entkommen, stellte andererseits jedoch ein geradezu basales Urmuster des Eskapismus dar, ein Fluchtbild, hinter das man nicht mehr zurückgehen konnte, es sei denn ins Paradies. Oder man wählte die ultimative Variante des Eskapismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts: die Kriegsbegeisterung, die auch Marc vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit vielen seiner Generation als eine Erwartung, als »Reinigung« und Katharsis teilte, zumindest bis in seine ersten Wochen an der Front und bis zum Kriegstod von Macke, von dem er im Oktober 1914 Gewissheit erlangte.[18]

AH

1
Brief vom 12. 4. 1915, in: Franz Marc, *Briefe aus dem Feld,* hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, München 1982, S. 65.

2
S. dazu ausführlich u. a. Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst,* Köln 1976, S. 40–43.

3
Kai Artinger, *Von der Tierbude zum Turm der Blauen Pferde. Die künstlerische Wahrnehmung der wilden Tiere im Zeitalter der zoologischen Gärten,* Berlin 1995, S. 232.

4
Annegret Hoberg/Isabelle Jansen, *Franz Marc, Werkverzeichnis Marc,* Bd. III, *Skizzenbücher und Druckgraphik,* München/London 2011, Prints, No. 53, S. 391–394. Das Malbuch wurde 1908 von der kleinen Druckerei H. Eigen in der Münchner Schellingstraße verlegt.

5
Artinger 1995 (wie Anm. 3), S. 169–203. Hier stand allerdings das Motiv des Tierkampfs im Vordergrund, in dem sozialdarwinistische Vorstellungen wie auch politische Konflikte metaphorisiert wurden, eine wichtige Figur war der Tiermaler Richard Friese, der mit dem Löwenbild *Räuber in der Wüste* von 1885 zu Ruhm gelangte, »das ganz im zeitgenössischen Trend des Exotismus lag«. S. 173.

6
Franz Marc, *Schriften,* hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 100.

7
S. Annegret Hoberg, »Psyche und Physik. Das Bild der Natur im Spätwerk von Franz Marc«, in: *Franz Marc, Kräfte der Natur. Werke 1912–1915,* hrsg. von Erich Franz, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München/Westfälisches Landesmuseum Münster, Ostfildern 1993/94, S. 198.

8
»Gibt es für den Künstler eine geheimnisvollere Idee als die Vorstellung, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tiers spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund?« Zitiert nach Marc 1978 (wie Anm. 6), S. 99.

9
S. u. a. Janice McCullagh, »Mackes Paradiesvisionen«, in: *August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen,* hrsg. von Ernst-Gerhard Güse, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Städtisches Kunstmuseum Bonn/Lenbachhaus München, München 1987, S. 89–102.

10
Zu dieser Familie gehörten auch der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer und seine Schwester Emmy Worringer, die gemeinsam mit Olga Oppenheimer die fortschrittliche Kölner Künstlervereinigung Gereonsclub betrieben. Dieser bot der Tournee der 1. Blauer Reiter-Ausstellung im Januar 1912 ein erstes Forum im Rheinland und zeigte auch die 2. Blauer Reiter-Ausstellung *Schwarz-Weiss* als einzige weitere Station.

11
Zur Thematik des Sehens in Mackes Bildern s. a. Annegret Hoberg, »Spiegelungen und Selbstbehauptung – Mackes ›Großes helles Schaufenster‹«, in: *Der Blaue Reiter. Kandinsky, Marc und ihre Freunde,* Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Hannover 1989/90, S. 11–18.

12
Pirsig-Marshall, »Die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies. Das Wandbild von Franz Marc und August Macke«, in: *August Macke und Franz Marc. Eine Künstlerfreundschaft,* hrsg. von Volker Adolphs und Annegret Hoberg, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn/Lenbachhaus München, Ostfildern 2014/15, S. 58–67 und S. 220–221.

13
Ursula Heiderich, »August Macke, Franz Marc und die kunsthistorische Tradition«, in: Ausst.-Kat. Bonn/München 2014/15 (wie Anm. 12), S. 38–57. S. a. die zahlreichen Skizzen Mackes nach historischen Bildwerken in: Ursula Heiderich, *August Macke. Die Skizzenbücher,* Bd. I und II, Stuttgart 1987.

14
Zu den zugrunde liegenden Mustern aus Figurenbildern des deutschen Idealismus, etwa von Anselm Feuerbach, s. Johannes Langner, »Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc«, in: *Franz Marc,* Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 1980, S. 50–73. Zum Verhältnis Menschenbild und Tierbild seit Beginn des 19. Jahrhunderts s. a.: Artinger 1995 (wie Anm. 3), Kap. Anthropomorphismus und anthropomorphistisches Tiergenre, S. 35–47.

15
Gregor Wedekind, »Die Masken der Wilden. Primitivismus und Kulturkritik«, in: Ausst.-Kat. Bonn/München 2014/15 (wie Anm. 12), S. 76–87, hier S. 80.

16
S. a. S. 50, 231.

17
August Macke, Franz Marc, *Briefwechsel,* hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 40.

18
Peter-Klaus Schuster, »Vom Tier zum Tod. Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc«, in: Ausst.-Kat. München/Münster 1993/94 (wie Anm. 7), S. 168–189; Annegret Hoberg, *August Macke, Franz Marc. Der Krieg, ihre Schicksale, ihre Frauen,* Köln 2015, S. 84–90, mit weiterer Literatur.

Kinderwelten

Wassily Kandinskys Text »Über die Formfrage« im Almanach *Der Blaue Reiter* ist in seiner methodischen Sprache und Komplexität nichts weniger als die komprimierte Beschreibung einer Ästhetik. Der Text und die ihn begleitende Bildstrecke haben in ihrer Programmatik den Charakter eines Manifests: »Wenn wir aus der selbständigen Wirkung des inneren Klanges die uns hier nötige Folge ziehen, so sehen wir, dass dieser innere Klang an Stärke gewinnt, wenn der ihn unterdrückende äussere praktisch-zweckmässige Sinn entfernt wird. Hier liegt die eine Erklärung der ausgesprochenen Wirkung einer Kinderzeichnung auf den unparteiischen, untraditionellen Beschauer. Das Praktisch-Zweckmässige ist dem Kind fremd, da es jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut und noch die ungetrübte Fähigkeit besitzt, das Ding als solches aufzunehmen. Das Praktisch-Zweckmässige wird erst später durch viele, oft traurige Erfahrungen langsam kennen gelernt. So entblösst sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst. Die Erwachsenen, besonders die Lehrer bemühen sich, dem Kinde das Praktisch-Zweckmässige aufzudrängen und kritisieren dem Kinde seine Zeichnung gerade von diesem flachen Standpunkte aus: ›dein Mensch kann nicht gehen, weil er nur ein Bein hat,‹ ›auf deinem Stuhl kann man nicht sitzen, da er schief ist‹ usw.«[1]

Von den ausgewählten Bildern, die Kandinskys Text begleiten, stammen allein neun von Kindern und Jugendlichen. Vier dieser Werke werden isoliert auf einer ansonsten leeren Doppelseite präsentiert. Es handelt sich um Aquarelle von Lydia Wieber, die diese im Alter von 13 Jahren in einem Schulheft angefertigt hatte und die bislang als verloren galten (Abb. 1 und Kat. S. 382–383). Die querformatige Kinderzeichnung auf Seite 77 stammt von Oskar und Nikolaus Zeh, den Söhnen des Münchner Architekten August Zeh, der mit ihren Werken Publikationen von Kindersprüchen illustrierte. Diese waren bereits bei Piper erschienen, dem Verlag des Almanachs.[2] Von den vier Porträts aus Kinderhand oben auf den Seiten 92 und 93 stammen zwei von Elfriede (Friedel) Schroeter, der Nichte von Gabriele Münter, die anderen dürften von Kindern aus dem Kreis der Freund*innen und Bekannten der Redaktion sein. Obschon somit alle Bilder von identifizierbaren Kindern stammen, werden diese in den Bildunterschriften des Almanachs nicht erwähnt. Die vier Bilder von Lydia Wieber sind einzig mit *Das Sitzen* bezeichnet. Das Bild der Zehs ist mit *Kinder-*

zeichnungen (im Plural) betitelt, und die Herkunft und Autorschaft der weiteren Werke wird gar nicht erst erläutert. Erst das Verzeichnis der Reproduktionen im Anhang gibt den vagen Hinweis, dass es sich um Werke von »Dilettanten« handele. Wichtig war es der Redaktion auch, im Reproduktionsverzeichnis anzumerken, dass die Zeichnungen der Zehs für einen Fries »von Erwachsenen zusammengestellt« worden seien[3] – als sei die Zusammenstellung durch »Erwachsene«, die nicht der Redaktion angehörten, eine unzulässige Beeinflussung von deren Auswahlkriterien. Offensichtlich hatte der Verleger Reinhard Piper auf die Reproduktion der Zeichnung als Querverweis auf eine andere Publikation aus seinem Programm bestanden, und der Redaktionshinweis ist als Distanzierung von dieser im »erwachsenen« Sinne auffällig gelungenen Zeichnung zu verstehen.

Die Anonymisierung der Werke im Almanach jedenfalls ist, wie auch bei den Beispielen der Volkskunst und der nichteuropäischen Kunst, als Stilisierung zum mustergültigen Prinzip zu verstehen: »Das Kind« als ästhetisches Neutrum repräsentiert das Unverbildete, das Naive, das Antiakademische wird zum Ideal. Kinderzeichnungen sind daher ein wichtiges Prinzip innerhalb jenes komplexen Programms, das wir in all seinen widersprüchlichen und problematischen Facetten als »Primitivismus« zu fassen gewohnt sind.[4] Im Primitivismus zählen nicht Individuen, sondern distanzierte Subjekte dienen als Projektionsflächen, die nur der ästhetischen Behauptung der den Primitivismus definierenden Instanz verpflichtet sind. Die vermeintlich unverfälschte Authentizität der ästhetischen Produkte wird bewundert, sie werden zu absoluten und universal gültigen Vorbildern stilisiert, während ihre realen Produzent*innen namenlos bleiben. Diese Entindividualisierung erhebt sie zu einem über Raum und Zeit hinweg gültigen Vorbild, bringt das schöpferische Individuum jedoch gleichzeitig zum Verschwinden. »Das Kind«, »Der Dilettant«, »Der Wilde« oder »Der Geisteskranke« bilden hypothetische Figuren im Baukasten einer modernen Ästhetik, die sich in ihrem selbst gewählten Gegenüber spiegelt.[5]

Im Falle des Blauen Reiter und seines Almanachs ist die Kinderkunst als Spielart des Primitivismus im Sinne einer Ablehnung bürgerlicher Werte zu verstehen. Man schätzt sie als Gegenpol zum Akademismus, erkennt in ihr aber auch eine Opposition zur Leitlinie industriell-kapitalistischer Gesellschaften, der zufolge Kinder zu funktionierenden und wertschöpfenden Erwachsenen diszipliniert werden müssen. Die Beschäftigung mit Kinderkunst oder »primitiven« Objekten und ihnen entlehnten Techniken wie der Hinterglasmalerei dient damit nicht allein der ästhetischen Bildung, sondern ist Teil eines kritisch-emanzipatorischen Denkens. Zeittypisch geht es um nichts weniger als ein Ausscheren aus dem linearen Zeitstrahl der Aufklärung: Die Vernunft als seit Jahrhunderten einzige Kategorie des ästhetischen und gesellschaftlichen Fortschritts hatte ausgedient. Heilung versprach die Umkehrung der Perspektive. So wurde zurückgeblickt, in die Kindheit, in »primitive Zeiten«, um kindlich zu empfinden, zu verlernen, um »wild« zu sein. Der Almanach zeigt deshalb nicht nur Werke, die »anders« und an »anderen« Orten der Welt entstanden, sondern vor allem solche, deren Urheber*innen »unverbildet« sind: »der Zöllner« Henri Rousseau, »das Kind«, »der Bauer« Heinrich Rambold sowie anonyme Subjekte aus fernen Zeiten und Lebensstadien, die mit einem vermeintlich ursprünglichen Schaffensdrang ausgestattet sind.

1

2

3

Abb. 1
Doppelseite aus dem Almanach
Der Blaue Reiter, 1912

Abb. 2
Gabriele Münter, *Zuhören (Bildnis Jawlensky),* 1909
Öl auf Pappe
GMS 657, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Abb. 3
Gabriele Münter, *Im Zimmer,* 1913
Öl auf Leinwand
G 18729, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, erworben 2012 mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung

4

5

6

7

Abb. 4
Gabriele Münters Schwester Emmy mit ihrem Mann Georg Schroeter und Tochter Friedel in Murnau, 1909
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 5, 6
Georg Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. Neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen,* München 1905

Abb. 7
Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, hrsg. von Alexander Koch, Darmstadt. Verschiedene Ausgaben erschienen 1904 und 1905

Münter und Kandinsky legten zwischen 1908 und circa 1914 eine umfangreiche Sammlung von Kinderzeichnungen und -gemälden an, von der sich bis heute in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung etwas mehr als 250 Werke erhalten haben. Der Stellenwert dieser Sammlung zeigt sich nicht nur im Abdruck einiger Bilder im Almanach, sondern auch in der Verwendung vieler Motive in eigenen Werken: Elefanten, Kühe, Pferde, Wägen, Architekturen, Eisenbahnen oder Figuren finden sich als Annäherung an die kindlichen Inspirationsquellen ebenso wie direkte Übernahmen oder vollständige Kopien. In einem ihrer programmatischen Werke, *Im Zimmer* von 1913, zitiert Münter Arbeiten ihrer Nichte Friedel Schroeter direkt als Bild im Bild (Abb. 3 und Kat. S. 352–353). Auch illustriert dieses Werk anschaulich die These, dass das Gestaltungsprinzip von Münter und Alexej von Jawlensky – Kompositionen aus schwarzen Linien, deren definierte Flächen wie in einem Ausmalbuch mit Farbe gefüllt werden – direkt aus Kinderbildern übernommen sei. Bilder von Münter wie *Zuhören* (Abb. 2) von 1909 oder Jawlenskys *Murnauer Landschaft* (Kat. S. 96) aus demselben Jahr stützen diese These. Gleichwohl sollte aber auch das Erkenntnisinteresse der »Erwachsenen« an der »Kinderkunst« nicht außer Acht gelassen werden. Das Sammeln, Betrachten und die Verwendung von Kinderbildern ist im Falle von Münter, Jawlensky und Paul Klee nicht ohne das gemeinsame Arbeiten mit Kindern verständlich. Münter betreute nachweislich ihre Nichten, Jawlensky und Klee standen ihren Söhnen Andreas Jawlensky und Felix Klee bei der kreativen Arbeit zur Seite. Die Anleitung der Kinder folgte dabei dem Prinzip wechselseitiger Projektion, bis nicht mehr nachvollziehbar war, wer wessen Vorstellungswelt letztlich erfüllen wollte, was die Frage nach den Ur- und Vorbildern nicht nur bei der Kinderkunst zu einer indifferenten Angelegenheit werden ließ.[6] Erstaunlich ist in jedem Fall, wie sehr die Werke von Friedel Schroeter oder Andreas Jawlensky der prototypischen Idee eines expressionistischen Bildes entsprechen (Abb. 4 und Kat. S. 352–353).

Auch andere Künstler*innen aus dem Kreis des Blauen Reiter interessierten sich für das Thema Kinderkunst, so etwa Lyonel Feininger, Maria Franck-Marc und August Macke. Von Letzterem stammt der oft zitierte Satz aus seinem Text im Almanach: »Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form?«[7] Dieses Interesse an einer »kindlichen« Ästhetik, die weit über die Zeit des Blauen Reiter nach 1914 hinausreichte, war durchaus zeittypisch und verband sich mit damaligen Tendenzen in der Reformpädagogik. 1905 erschien *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung,* eine groß angelegte Studie des Reformpädagogen Georg Kerschensteiner, die auf der Analyse von rund 300.000 Zeichnungen von 58.000 Volksschulkindern aus München basierte (Abb. 5, 6).[8] Kerschensteiners systematische und typologisierende Studie war vermutlich Vorbild für die Sammlung von Münter und Kandinsky, denn einzelne Motive in Kerschensteiners Buch wie Pflanzen, Bäume oder Reiter decken sich auffällig mit den von ihnen gesammelten. Zum Teil muten einzelne Zeichnungen an wie Werke von Münter selbst. Pferdewagen, reitende Figuren, Bäume und andere Pflanzen finden sich wiederum in Variation oder direkter Übernahme in den Bildern von Münter und Kandinsky wieder. Frappierender noch ist die Übereinstimmung mit Werken von Klee, der sich wahrscheinlich ebenfalls an Kerschensteiners Buch bediente.[9] Die Studie selbst wurde von den Künstler*in-

nen jedoch anders verstanden als von ihrem Autor intendiert. Kerschensteiner beschreibt eindrücklich unterschiedliche Stadien der zeichnerischen Entwicklung. Vom »reinen Schema« bis hin zu »kein Schema« und dem »Versuch einer formgemässen Darstellung« etabliert das Buch Begabung als hierarchisch gestaffelte Ähnlichkeitsbeziehungen zur Realwelt.[10] Die Studie folgt damit einer Entwicklungslinie, die praktisch parallel zu jener der zeitgenössischen Kunstgeschichte verläuft: vom Mittelalter zur Renaissance. Die universelle Bildwerdung gipfelt im glaubwürdigen Ausdruck des Dargestellten als naturnah. Durch brillante Technik kann das schaffende Subjekt das Auge täuschen. Kerschensteiner wählte daher programmatisch als erste Abbildung Albrecht Dürers *Selbstbildnis als 13-Jähriger* von 1484 (Abb. 5). Dürers »Meisterwerk« und nicht etwa eine Zeichnung von anonymer Kinderhand illustriert, was der Autor vor Augen hatte: das Erkennen und die anschließende Förderung von Begabung. Am Ende einer quasi teleologischen Entwicklung könnte so das »Genie« erneut triumphieren. Das »Formgemäße«, die »räumliche Darstellung« sind bei Kerschensteiner das Resultat einer in der Kinderzeichnung angewandten Zentralperspektive, einer zentralen Technik der Bildgestaltung der Renaissance, die erst kurz zuvor von der Kunstgeschichte als Epochenraum eingeführt worden war. Für den Blauen Reiter war Kerschensteiners Ziel – ein Schulunterricht mit »kindgerechter« Begabungsförderung, die zu einer planvoll akademischen, zentralperspektivisch korrekten und der »Natur« der Dinge entsprechenden Gestaltung führt – hingegen das ideologische Gegenbild. Mackes Diskreditierung des »Nachahmers griechischer Form« gegenüber dem kindlichen Gestalten ist im Sinne dieser Ideologie zu verstehen.[11] Der Pfeil des Fortschritts zeigte für den Blauen Reiter in die entgegengesetzte Richtung, denn Bildung produzierte als Ver-Bildung Entfremdung. Die »eigentliche« Begabung lag hingegen im ungestörten und ungehinderten Kindsein. Der Blaue Reiter beschritt damit – um im Vokabular Kerschensteiners zu bleiben – den Weg zum »reinen Schema«, zur naiven und damit authentischen Äußerung. Diese wies durchaus Merkmale »expressionistischer« Bilder auf: Abstraktion, Reduktion auf Umriss und Füllung, dekomponierter, asymmetrischer Bildaufbau oder eine starke Farbigkeit, die dem Realismus der Gegenstandsfarbe entgegensteht. Die Adjektive, die das Prinzip Kindheit beschrieben, sollten von nun an auch die Bilder des Blauen Reiter begleiten: bunt, naiv, wild, unkonventionell und utopisch. Kindheit galt als verlorenen gegangener Zustand, als unterdrückt oder nicht ausgelebt – und wurde schmerzlich vermisst.

Münter selbst wurde von ihren Künstlerkolleg*innen und insbesondere von Kandinsky als ein kindliches Naturtalent verstanden und kultivierte in späteren Jahren diese Lesart ihrer kreativen Persönlichkeit.[12] Insbesondere die klassische Kunstgeschichte hat sich diese Lesart zu eigen gemacht und zitiert wie zum Beweis immer wieder Kandinsky: »Du bist hoffnungslos als Schüler – man kann dir nichts beibringen. Du kannst nur machen, was in Dir gewachsen ist. Du hast alles von Natur. Was ich für dich tun kann, ist, dein Talent zu hüten und zu pflegen, daß nichts Falsches dazukommt.«[13] Münter hatte es verstanden, in ihren Werken den intellektuellen Zielen des Blauen Reiter als »kindlich primitive« Gestaltung perfekte Form zu geben. Historische Glaubwürdigkeit erlangte ihre Position dadurch, dass sie die Beschreibung ihrer künstlerischen Persönlichkeit mit Charaktermerkmalen des Kindlichen (»Wie wenn ein Vogel

ein Lied gesungen hätte«) übernahm und sich entsprechend beschreiben ließ. Heute ist die Komplexität, mit der sie sich in allen Werkphasen mit den »Kinderwelten« beschäftigte, unbestritten. Deutlich sehen wir an dieser erst später einsetzenden Wertschätzung aber auch, dass die Künstlerinnen des Blauen Reiter einer mehrfachen Diskriminierung ausgesetzt waren. Der Zugang zu Akademien war ihnen als Frauen in den meisten Ländern Europas verwehrt, ihre rechtliche Gleichstellung mit Männern allenfalls eine utopische Idee. Die Perspektive männlicher Kollegen, die Künstlerinnen als »naturbegabt« bewunderten, ist bereits insofern zweifelhaft, als dieser Status sich nicht akademisch nobilitieren ließ, unabhängig davon, ob dies von den Künstlerinnen überhaupt angestrebt wurde. Künstlerinnen galten als Laune der Natur, und als Karriereoption stand ihnen nur die kostspielige Privatausbildung bei männlichen Kollegen offen. Hinzu kamen die engen Grenzen einer Kunstgeschichte, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts bis heute ihre Leistungen maximal in der Nähe zu ihren männlichen Pendants erzählt. Münters Anteil an der Redaktion des Blauen Reiter bleibt oft unbeachtet und ihr »qualitätvolles« Werk zeitlich auf die wenigen gemeinsamen Jahre mit Kandinsky reduziert. Bei Maria Franck-Marc überschattete die Beziehung zu Franz Marc noch stärker die Rezeption ihrer eigenen Aktivitäten.[14]

Sowohl Münters als auch Franck-Marcs intensive Beschäftigungen mit dem Thema Kindheit und ihre Darstellungen von Kindern wurden auch aus diesen Gründen bisher wenig programmatisch gelesen. Beide Künstlerinnen haben immer wieder für Kinder gearbeitet und sich intensiv und mit pädagogischer Tiefe mit Spielzeug beschäftigt. Nicht nur kindliche Ästhetik interessierte sie, sondern auch Kinder und deren Weltsicht als Bildmotiv.[15] Das in sich ruhende oder vom eigenen Tun absorbierte Kind, das keine Notiz von der es umgebenden Welt der Erwachsenen nimmt, ist in den Fotografien und Gemälden von Münter und Franck-Marc ein wiederkehrendes Motiv (Kat. S. 358). Eine Parallele findet es in den Texten und Bildern der Monatszeitschrift *Kind und Kunst,* die ihrerseits immer wieder Bilder von Kindern zeigte, deren selbstvergessene Beschäftigung im Spiel als Gegenbild zur unfokussierten Nervosität des modernen Erwachsenen verstanden wurde (Abb. 7).[16] Münter und Franck-Marc haben mit ihren Werken, denen eine umfassende Beschäftigung mit der Welt der Kinder vorausging, insofern eine andere Kategorie des »modernen« Primitivismus definiert. Diese war näher an der eigenen Erfahrungswelt, weniger Projektionsfläche und insbesondere durch die Arbeiten »für« Kinder auch an das Objekt ihres Interesses als ernst zu nehmendes Subjekt gerichtet. Der Abhängigkeit der westlichen Moderne von ihrem »Anderen« haben beide Künstlerinnen eine glaubwürdige Zuwendung zu den Kindern selbst entgegensetzen können. Bei Maria Franck-Marc steht eine Würdigung dieser Leistung allerdings noch aus.

MM

1
Der Blaue Reiter 1912: Reprint der Originalausgabe für das Lenbachhaus anlässlich des Programms Museum Global der Kulturstiftung des Bundes, München 2019, S. 92.

2
Helmut Friedel und Isabelle Jansen (Hrsg.), *»Die Blaue Reiterei stürmt voran …« Bildquellen für den Almanach Der Blaue Reiter. Die Sammlung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter,* München 2012, S. 16.

3
Der Blaue Reiter 1912/2019 (wie Anm. 1), S. 138.

4
Vgl. zum Beispiel Eberhard Schüttpelz, »Bumerangeffekt«, in: *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930,* hrsg. von Anselm Franke und Tom Holert, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin und Zürich 2018, S. 240–243. Dem Primitivismus (1860–1960) sei als Kategorie »eine andere Zeit« eingeschrieben. Ein historischer Moment, der der Gegenwart vorausgegangen sei; vorzeitiger, roher, rückständiger und im Ausdruck ehrlicher und näher an etwas, das es wieder zu erreichen zu erlernen gilt.

5
Joyce S. Cheng, »Primitivism«, in: *Neolithische Kindheit* 2018 (wie Anm. 4), S. 185–187.

6
Die Förderung kreativen Gestaltens von Kindern hatte im Zuge der meisten zeitgenössischen pädagogischen Vorstellungen einen hohen Stellenwert. Eine regelmäßig erscheinende und populäre Zeitschrift widmete sich umfänglich dem Thema des Verstehens, Anleitens und Betreuens von Kindern bei kreativem Handeln. Siehe zum Beispiel die Ausgaben von *Kind und Kunst Okt. 1904–Sept. 1905. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes,* hrsg. von Alexander Koch, Darmstadt.

7
Der Blaue Reiter 1912/2019 (wie Anm. 1), S. 22.

8
Georg Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. Neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen,* München 1905.

9
Jonathan Fineberg, »Paul Klee und die Rückkehr zu den ›Uranfängen‹«, in: *mit dem auge des kindes – Kinderzeichnung und moderne Kunst,* hrsg. von Helmut Friedel und Joseph Helfenstein, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, Kunstmuseum Bern, München und Bern 1995, S. 92ff. Ausführlich bei Otto Karl Werkmeister, *Versuche über Paul Klee,* Frankfurt am Main 1981, S. 124ff.

10
Kerschensteiners (wie Anm. 8) Kategorien typologisieren alle untersuchten Zeichnungen in die gleichen Entwicklungsstadien: »A. Reines Schema, B. Schema gemischt mit Erscheinungs- oder Formgemässem, C. Kein Schema – Versuche einer erscheinungsmässigen Darstellung.« Zudem entwickelt er viele Unterkategorien und gleicht diese mit anderen Daten ab: Alter und Geschlecht des Kindes, besuchte Schule, Beruf des Vaters, häusliche Vorbildung usw.

11
Der Blaue Reiter 1912/2019 (wie Anm. 1), S. 22.

12
Gabriele Münter: Malen ohne Umschweife, hrsg. von Isabelle Jansen, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Matthias Mühling, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 2017, S. 12f; Gisela Kleine, *Gabriele Münter und die Kinderwelt,* Frankfurt am Main und Leipzig 1997, S. 114 und 119ff.

13
Zitiert nach Johannes Eichner, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. Von den Ursprüngen der modernen Kunst,* München 1957, S. 38. Bei Eichner heißt es: »Die kunsterzieherischen Fähigkeiten fanden an Gabriele Münter keine bildsame Schülerin. Er gab es bald auf, sie lehren zu wollen.«

14
Bereits bei der ersten wichtigen Ausstellung zum Blauen Reiter 1949 im Haus der Kunst hatte der Kurator Ludwig Grote Maria Franck-Marc nur als Leihgeberin der Werke von Franz Marc und nicht als Künstlerin akzeptiert. Immer wieder wurden ihre Werke mit der leeren Vokabel der »Qualität« abqualifiziert. Vgl. das Vorwort von Helmut Friedel und Annegret Hoberg in: *Maria Marc. Leben und Werk 1876–1955,* hrsg. von Annegret Hoberg, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, München 1995, S. 7ff. Vgl. auch die Kritiken zur Ausstellung im Lenbachhaus *Maria Marc. Leben und Werk 1876–1955,* 6.12.1995 bis 21.1.1996. Die von Annegret Hoberg erarbeitete Publikation und kuratierte Ausstellung ist die bis heute einzige umfassende Würdigung ihres Gesamtwerkes. Die Gemälde von Gabriele Münter und Maria Franck-Marc und die Fotografien von Gabriele Münter, welche Kinder in dieser »absorbierten Welt« zeigen, wurden teilweise schlicht sexistisch einem unerfüllten Kinderwunsch zugeschrieben.

15
Vgl. Kleine 1995 (wie Anm. 12), insbesondere S. 31.

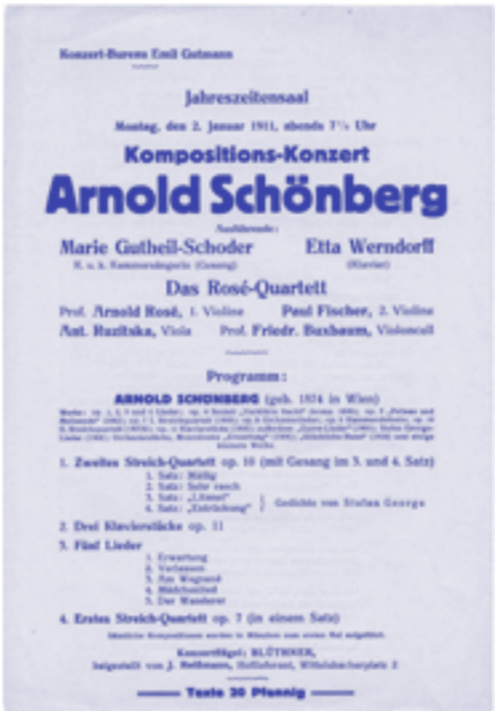
16
Kind und Kunst 1904/05 (wie Anm. 6), S. 67.

Musik

Das Interesse des Kreises um den Blauen Reiter, verstärkt durch den praktizierenden Musiker Paul Klee, ging weit über die neuartige Dissonanz in der zeitgenössischen Musik und Malerei hinaus. Man sah die neue Musik als beispielhaft für die Schöpfung »absoluter« Werke nach eigenen Kompositionsgesetzen an, die man auch in der bildenden Kunst zu verwirklichen strebte. Insbesondere der vom Blauen Reiter für das 20. Jahrhundert geprägte Begriff von Kunst als Ausdruck des Immateriellen und der Wechsel von der Abbildhaftigkeit zur Abstraktion standen der Musik nahe. Darüber hinaus gab es die Vision von einer Synthese der Künste, die die Grenzen zwischen den Gattungen Malerei, Musik, Tanz, Architektur, später auch Fotografie und industrielles Design aufheben sollte und die Wassily Kandinsky noch als Kunstkommissar in der Sowjetunion und als Lehrer am Bauhaus in der Weimarer Republik zu verfolgen suchte.

Im Almanach *Der Blaue Reiter* war die hohe Zahl von acht, zwischenzeitlich sogar neun Beiträgen zur zeitgenössischen Musik vorgesehen. Auch hier setzte man auf internationale Zusammenarbeit und wollte Texte nicht nur aus dem Russischen Kaiserreich, sondern auch aus Italien und Frankreich einbeziehen. Am 1. September 1911 schrieb Kandinsky an Franz Marc, er habe bei seinem Freund, dem russischen Komponisten Thomas von Hartmann, einen Artikel über armenische Musik und eine musikalische Korrespondenz aus dem Russischen Kaiserreich bestellt: »Über die italienische musikalische Bewegung haben wir etwas Material in dem Manifest der ›Futuristi‹, welches mir zugeschickt wurde. Schönberg muß über die deutsche Musik schreiben. Le Fauconnier muß einen Franzosen besorgen. Musik und Malerei werden schon ordentlich beleuchtet. Etwas Noten sollen auch drin sein. Schönberg hat ja z.B. Lieder.«[1] Bald darauf schickte Marc dem Verleger Reinhard Piper ein provisorisches Inhaltsverzeichnis für den Almanach, das unter einer Rubrik »Musik« vier Beiträge listete: eine Einleitung von Kandinsky sowie Beiträge von Arnold Schönberg, Thomas von Hartmann und Nikolai Kulbin. Vier weitere dort skizzierte Beiträge, zu »Farbe – Ton – Zahl« (A. Unkowski), zur »Französischen Musik«, zu den »neuen russischen Harmonien« und zum »System Jaworsky – Gartmann (Hartmann)«, wurden nicht realisiert. Unter einer weiteren Rubrik zu musikalischen Bühnenstücken waren drei Aufsätze aufgeführt, »Über Bühnenkomposition« von Kandinsky, »Monodram« von Nikolai Jewrejnow und »Über ›Die glückliche Hand‹« von Schönberg.

1



Konzert-Bureau Emil Gutmann

Jahreszeitensaal

Montag, den 2. Januar 1911, abends 7½ Uhr

Kompositions-Konzert

Arnold Schönberg

Ausführende:

Marie Gutheil-Schoder — Etta Werndorff

Das Rosé-Quartett

Prof. Arnold Rosé, 1. Violine — Paul Fischer, 2. Violine

Ant. Ruzitska, Viola — Prof. Friedr. Buxbaum, Violoncell

Programm:

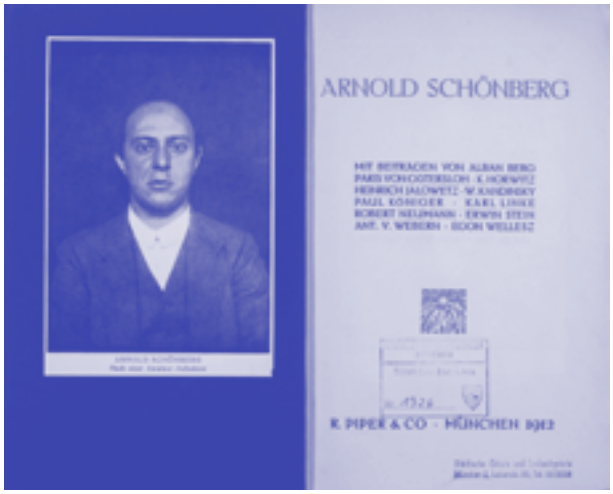
ARNOLD SCHÖNBERG (geb. 1874 in Wien)

1. Zweites Streich-Quartett op. 10 (mit Gesang im 3. und 4. Satz)
   1. Satz: Mäßig
   2. Satz: Sehr rasch
   3. Satz: „Litanei"
   4. Satz: „Entrückung" } Gedichte von Stefan George
2. Drei Klavierstücke op. 11
3. Fünf Lieder
   1. Erwartung
   2. Verlassen
   3. Am Wegrand
   4. Mädchenlied
   5. Der Wanderer
4. Erstes Streich-Quartett op. 7 (in einem Satz)

Konzertflügel: BLÜTHNER,
beigestellt von J. Heilmann, Hoflieferant, Wilhelmshavenplatz 2.

Texte 20 Pfennig

2



3

4

Abb. 1
Thomas von Hartmann, »Über Anarchie in der Musik«, in: Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Abb. 2
Programm des ersten Konzerts von Arnold Schönberg in München, 2. Januar 1911
Arnold Schönberg Center, Wien

Abb. 3
Hommage à Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Ant. v. Webern, Egon Wellesz, R. Piper & Co. Verlag, München 1912, darin: Aufsatz »Die Bilder« von Wassily Kandinsky

Abb. 4
Gabriele Münter, Olga und Thomas von Hartmann in Kochel, 1909
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Im fertigen Buch finden sich schließlich vier externe Aufsätze zur Musik: Schönberg schrieb über »Das Verhältnis zum Text«, Hartmann »Über Anarchie in der Musik« (Abb. 1), Kulbin über »Die freie Musik« und der neu hinzugekommene Leonid Sabanejew über die symphonische Dichtung »›Prometheus‹ von Skrjabin«, die im Mai 1911 uraufgeführt worden war. Zur Thematik der Bühne wurde lediglich Kandinskys Text »Über Bühnenkomposition« veröffentlicht, in dem er sich mit den Neuerungen Richard Wagners auseinandersetzt, die ihm in der Umsetzung der Idee eines Gesamtkunstwerks jedoch nicht weit genug gingen.

Vor dem Inhaltsverzeichnis am Ende des Almanachs sind drei ausklappbare Notenbeilagen eingeheftet: Das Lied *Herzgewächse* von Arnold Schönberg nach einem Text von Maurice Maeterlinck ist auf zwei ausklappbaren Doppelseiten abgedruckt, Partituren der Schönberg-Schüler Alban Berg (nach dem *Glühenden* von Alfred Mombert) und Anton von Webern (nach *Ihr tratet zu dem Herde* aus Stefan Georges Gedichtzyklus *Jahr der Seele)* sind in Auszügen wiedergegeben. Den letzten Textbeitrag im Almanach bildet die Erstveröffentlichung von Kandinskys Bühnenstück *Der gelbe Klang,* eine Art Szenenanweisung, die ein Gesamtkunstwerk aus Musik, Farbe, Tanz, Ton und Licht entwirft.

Am 2. Januar 1911 hatten Franz Marc, Kandinsky, Gabriele Münter und weitere Kolleg*innen der NKVM ein Konzert von Arnold Schönberg in München besucht – gespielt wurden unter anderem das *Zweite Streichquartett op. 10* mit Gesang nach Liedern von Stefan George sowie *Drei Klavierstücke op. 11* – und das Innovative von Schönbergs Musik sofort erfasst (Abb. 2). Marc schrieb an August Macke nach Bonn: »Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich mußte stets an Kandinskys große Komposition denken, der auch keine Spur von Tonart zuläßt, an Kandinskys ›springende Flecken‹ und eine Art weisser Leinwand zwischen den Farbflecken.«[2] Kandinsky selbst schuf unter dem Eindruck des Konzerts nur einen Tag später sein Gemälde *Impression III (Konzert)* (Kat. S. 371), das als ein herausragendes Beispiel für Synästhesie, für die Verbindung von Malerei mit Musik, Tönen und Farben, gilt. Anschließend begann er mit dem ihm bis dahin unbekannten Komponisten einen intensiven Briefwechsel, in dem sich beide unter anderem über das Prinzip der Dissonanz in der neuen Musik wie Malerei austauschten.[3]

Schönberg vertraute Kandinsky zudem an, dass er auch selbst male, und schickte ihm Fotografien seiner Bilder. Kandinsky nahm zwei von ihnen in den Almanach und mehrere Gemälde in die 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911–12 auf. Für das bereits 1912 erschienene Buch *Hommage à Schönberg* lieferte Kandinsky mit seinem Aufsatz »Die Bilder« die früheste Würdigung Schönbergs als Maler (Abb. 3).

In seinem Almanach-Beitrag »Das Verhältnis zum Text« äußert sich Schönberg über die Beziehung seiner Musik zu Lied- und Operntexten und erklärt die »literarisch-illustrative« oder auch Programmmusik – wie Kandinsky die darstellende Malerei – für tot. Lieder nach Gedichten komponiere er oft nur vom Anfangsklang der ersten Worte ausgehend und erfasse dennoch musikalisch ihren Sinn. Und wenn etwa Kandinsky oder Oskar Kokoschka »Bilder malen, denen der stoffliche äußere Gegenstand kaum mehr ist, als ein Anlass, in Farben und Formen zu fantasieren und sich so auszudrücken, wie sich bisher

nur der Musiker ausdrückte, so sind das Symptome für eine allmählich sich ausbreitende Erkenntnis von dem wahren Wesen der Kunst. Und mit großer Freude lese ich Kandinskys Buch ›Ueber das Geistige in der Kunst‹, in welchem der Weg für die Malerei gezeigt wird und die Hoffnung erwacht, dass jene, die nach dem Text, nach dem Stofflichen fragen, bald ausgefragt haben werden.«

Kandinsky übersetzte ein Kapitel aus Schönbergs *Harmonielehre* ins Russische und machte mit seiner Veröffentlichung im Ausstellungskatalog des Salon Isdebsky Odessa 1911 den Komponisten sehr früh im Russischen Kaiserreich bekannt – noch vor Erscheinen der deutschen Gesamtausgabe der *Harmonielehre* in der Universal-Edition Wien, die zu Schönbergs theoretischem Hauptwerk wurde.[4] Auch mit den anderen drei, alle aus dem Russischen Kaiserreich gesandten Almanach-Beiträgen über Musik setzte er sich eingehend auseinander und übertrug sie, teilweise mithilfe von Hartmann, ins Deutsche.

Hartmann, der ab 1908 bei dem Wagner-Schüler Felix Mottl in München studiert hatte, bevor er mit seiner Frau Olga 1910 wieder nach Moskau zurückkehrte, stand als Musiker mit Kandinsky in engem Austausch (Abb. 4). Nach einer ersten Begegnung im Salon von Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky trafen sie sich zufällig auf der Straße, Kandinsky »sprang von seinem Rade herab, wir fingen gleich über Fragen, die uns beide interessierten zu sprechen an. Da es gleich klar wurde, daß wir einander sehr gut verstanden, obwohl er ein Maler und ich ein Componist war, beschlossen wir uns am selben Abende noch zu treffen. Es stellte sich heraus, daß Kandinsky auch seine Wohnung in der ruhigen Ainmillerstraße hatte. Und von der Zeit an sahen wir uns beinahe jeden Abend.«[5] In der Münchner Zeit schrieb Hartmann Partiturfragmente für Kandinskys geplante Bühnenstücke *Violett* und *Die Riesen,* aus denen später *Der gelbe Klang* wurde. Auch in seinem Almanach-Beitrag »Über Anarchie in der Musik« zeigt er sich mit den Theorien seines Malerfreundes konform, wenn er »jedes Mittel, welches aus der inneren Notwendigkeit entsprungen ist« auch in der Musik als »richtig« bezeichnet.

Sabanejews Beitrag über den »›Prometheus‹ von Skrjabin« schließlich beschreibt dessen Ansatz, »alle Erregungsmittel« miteinzubeziehen – Musik, Tanz, Farben, Licht und selbst Düfte. Dabei wird auch das von Skrjabin entwickelte Farbenklavier behandelt, das einer Übertragung von Tönen in Farben dienen sollte, wegen technischer Schwierigkeiten jedoch in kaum einer Aufführung zum Einsatz kam.[6]

Die vermutlich im Oktober 1911 von Kandinsky verfasste, erste gedruckte Werbekarte für den Almanach nennt als weitere Autorin »N. Brüssow« mit einem Artikel »Über Musikwissenschaft«. Mit Nachdruck setzte sich Kandinsky für diesen Text der russischen Musikwissenschaftlerin Nadeshda Jakowlewna Brjussowa, Schwester des Schriftstellers Waleri Brjussow, ein, von dem sich eine 17-seitige deutsche Druckfahne mit dem Titel »Neuere Musiktheorie« in seinem Nachlass erhalten hat. Erst im April 1912, kurz vor Erscheinen des Almanachs, ließ er sich von dem Verleger Piper davon abbringen, diesen umfangreichen Text noch in das Buch mit aufzunehmen.[7]

AH

1
Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 54f.

2
Franz Marc an August Macke, 14.1.1911, in: *August Macke, Franz Marc. Briefwechsel,* hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 40. Im selben Brief heißt es: »Schönberg scheint, wie die Vereinigung, von der unaufhaltsamen Auflösung der europäischen Kunst- und Harmoniegesetze überzeugt und greift zu den musikalischen Kunstmitteln des (bis heute) primitiv gebliebenen Orients. […] Nach dem Konzert tranken wir mit Kandinsky, Jawlensky, Münter und Werefkin einige Fläschlein im Ratskeller. Werefkin ließ sich eine Artischocke servieren. Helmuth, der diese Blüte nicht kannte, frug ganz unschuldig, ob das ein Lotos sei, – tableau!!!« (Ebd., S. 41).

3
Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hrsg. von Jelena Hahl-Koch, mit einem Essay von Hartmut Zelinsky, Salzburg, 1980.

4
S. a. Annegret Hoberg, »Ich sah alle meine Farben im Geiste. Kandinsky und seine Beziehungen zur zeitgenössischen Musik«, in: *Wassily Kandinsky,* hrsg. von Helmut Friedel und Annegret Hoberg, München 2008, S. 148–149.

5
Zitiert nach Jessica Horsley, *Almanach Der Blaue Reiter als Gesamtkunstwerk,* Wien 2006, S. 66f. und Anm. 198.

6
Zum *Prometheus* von Skrjabin s. ausführlich Horsely 2006 (wie Anm. 5), S. 179–207. Noch 1927 schrieb Kandinsky in seinem Aufsatz *Einiges über synthetische Kunst:* »Der erste Versuch, zwei Künste *organisch* für ein Werk zu vereinigen, ist der *Prometheus* von Skrjabin – paralleles Laufen der musikalischen und der malerischen Ele-mente.« In: Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler,* Bern 1963, S. 102.

7
Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 1), 6.4.1912: »Nach langen Zweifeln und nach Beratungen mit Piper beschloß ich doch, die Brüssowa dieses Mal nicht zu bringen. Das können wir in Buch II nachholen. Es ist ja sehr schade, es ging aber nicht anders.«

Almanach – die Bilder

Das auffälligste Merkmal des Almanachs *Der Blaue Reiter* ist die ungewöhnliche Konfrontation von Abbildungen aus verschiedenen Kunstbereichen und Epochen, die zudem nur zu einem geringen Teil eine direkte Verbindung zu den Texten aufweisen, die sie begleiten. Ihre Auswahl folgte dem Leitgedanken, Formfragen seien dem eigentlich Künstlerischen, dem »Echten« und »Unverfälschten« eines Werkes, äußerlich: »Es gibt keine Frage der Form im Prinzip«.[1] Die pluralistische Vielfalt, die Grenzerweiterung und das Zusammenwirken der Künste zeigen sich insbesondere in dem vergleichenden wie assoziativen Gegenüber der Illustrationen: Antike Reliefs stehen neben Kinderzeichnungen, ostasiatische Kunst neben der naiven Malerei eines Henri Rousseau, populäre Volksblätter neben Pablo Picasso, außereuropäische Kunst neben mittelalterlichen Holzschnitten. In einem Erinnerungstext an Franz Marc von 1936 versuchte Wassily Kandinsky, dieses ungewöhnliche und damals neuartige Erscheinungsbild zu beschreiben, ohne den weitreichenden Anspruch zu formulieren, der seinerzeit damit verbunden war: »Es war eine wunderbare Arbeit, und in einigen Monaten hatte Der Blaue Reiter seinen Verleger gefunden. […] Wir hatten zum ersten Mal in Deutschland die Kunst der ›Wilden‹ in einem Kunstbuch gezeigt, die bayrische und russische ›Volkskunst‹ (die Hinter-Glas-Malerei, Die ›Ex-voto‹, die ›Lubki‹), die ›Kinderkunst‹ und die ›dilettantische‹ Kunst. Wir hatten eine Faksimile-Ausgabe von Herzgewächse von Arnold Schönberg herausgegeben, die Musik seiner Schüler Alban Berg und Anton von Webern, und wir zeigten die alte Malerei Seite an Seite mit der modernen«[2] (Abb. 1).

Im ersten Inhaltsverzeichnis vom September 1910 sind unter »Reproduktionen« nur wenige Quellen genannt: »1. bayrische Glasbilder. 2. Images d'Epinal (französ. Volksblätter). 3. Russische Volksblätter. 4. LeFauconnier, Picasso, Marc, Kandinsky, Epstein, Burljuks, Münter, Dilonné, Girieud, Kokoschka, Oppenheimer, Kubin, Jawlensky, Werefkin. 5. deutsche Illustrationen aus 1830.«[3] Die Redakteure wählten bemerkenswert wenige Abbildungen zeitgenössischer Kunst und auch der eigenen Avantgarde aus. »Jawlensky, Werefkin« und Max Oppenheimer schieden schnell aus dem Kreis der Auserwählten aus, und auch in Bezug auf die eigene Kunst ging die Redaktion höchst selektiv vor und reproduzierte nur ein Gemälde von Marc, zwei von Kandinsky, zwei von Gabriele Münter, zwei Werke von August Macke, je ein Werk von Heinrich Campendonk

und Albert Bloch sowie Zeichnungen von Alfred Kubin, Paul Klee und Eugen von Kahler. Die gesamte »Avantgarde«, inklusive der russischen Künstlerkollegen, stellte am Ende weniger als ein Drittel der Reproduktionen und wurde mit einer Fülle von Werken anderer Gattungen, Zeiten und Regionen konfrontiert.[4]

Auch die französische Avantgarde unterlag einer strengen Auswahl; Fotovorlagen bekamen Kandinsky und Marc unter anderem vom Verlag, der selbst Vorschläge machte: »Piper ratet noch folgende Reproduktionen zu bringen: Matisse (ich einverstanden), Van Gogh, Gauguin, Toulouse Lautrec und … Edward Munch (diesen habe ich energisch abgelehnt).«[5] Bezeichnenderweise war die explizite »Seelenkunst« von Munch ebenso unerwünscht wie ein Zuviel an Kubismus, dessen Formzerlegung Kandinsky wie auch Marc zu »äußerlich« schien. Auch der Pariser Galerist Daniel-Henry Kahnweiler und das Auktionshaus Druet schickten Klischees nach Bildern von Picasso, Henri Matisse und Paul Cézanne, wobei Matisse selbst mit Kandinsky korrespondierte und ihm eine uneingeschränkte Abbildungserlaubnis erteilte.[6] Im fertigen Buch sollte Robert Delaunay mit Reproduktionen von drei größeren Werken mit besonderem Gewicht vertreten sein: Sein *Tour Eiffel* bildet eine spektakuläre Doppelseite mit El Grecos *St. Johannes* aus dem Besitz des Sammlers Bernhard Koehler. Die formale Analogie der jeweils hoch aufgerichteten Figuren wirkt aufsehenerregend – der von der Münchner Avantgarde gerade neu entdeckte El Greco scheint seine Aura der »mystisch-innerlichen Konstruktion« auch auf den kubistisch zersplitternden Pariser Turm von Delaunay zu werfen.[7] Von den älteren Modernisten wählte man zwei Cézannes und jeweils ein Werk von Paul Gauguin – ein im Stil der Südseekunst gehaltenes Holzrelief – und Vincent van Gogh aus. Dessen *Bildnis des Docteur Gachet* ist auf einer berühmten Doppelseite mit einem Ausschnitt aus einem japanischen Farbholzschnitt konfrontiert.

Einen besonderen Fall stellt die naive Malerei von Henri Rousseau dar, die der Kreis um den Blauen Reiter unmittelbar nach der gemeinsamen Redaktionssitzung in Murnau für sich entdeckte (Abb. 2). Kandinsky bekam von Reinhard Piper ein Buch über Rousseau mit Abbildungen zugesandt,[8] das er an Marc weiterleitete: »Was für ein wundervoller Mensch dieser Rousseau war! Und natürlich mit dem ›Jenseits‹ in Verbindung gewesen. Und was für eine Tiefe in den Bildern liegt! Gerade vor ein paar Tagen habe ich gedacht: ›No 1 des ›B.R.‹ und kein Rousseau! […] Ich habe gestern sofort an Delonnay geschrieben und gefragt, was er meint, ob Uhde uns Clichés gibt.«[9] Marc antwortete ebenso enthusiastisch und schuf sogar ein Hinterglasbild mit dem Porträt von Rousseau nach Vorlage einer Abbildung von dessen *Selbstbildnis mit Lampe* aus dem Band von Uhde (Kat. S. 170).[10] Dieses Selbstbildnis wurde eines von sieben Werken des Künstlers, mit denen die Herausgeber den »Vater der Naiven« im Almanach prominent präsentierten.[11] Allem Anschein nach repräsentierte Rousseaus Malerei ähnlich wie die volkstümliche Hinterglasmalerei und die rohe »Nurmalerei« eines Arnold Schönberg in den Augen der Redakteure jenen Pol der »großen Realistik«, der neben dem der »großen Abstraktion« ihrem offenen Stilbegriff gemäß gleichberechtigt in einer neuen Epoche der Kunst bestehen konnte.[12] Eine Besonderheit unter den europäischen Avantgarde-Bewegungen stellt die Rezeption der volkstümlichen bayerischen Hinterglas-

malerei und Volkskunst dar. Die Künstler*innen im Umkreis des Blauen Reiter sammelten intensiv Hinterglasmalerei und eigneten sie sich stilistisch an, quasi als Pendant zur formalen Aneignung afrikanischer Plastik durch die französischen Kubisten oder der südpazifischen Kunst durch die Brücke-Expressionisten. Entsprechend großes Gewicht erhielt sie im Almanach, der elf Hinterglasbilder und fünf Votivbilder aus der Murnauer Kirche abbildet.[13] Dieser Bereich der »Volkskunst« wurde durch Kinderkunst, russische Lubki und alte ägyptische Schattenspielfiguren ergänzt.[14] Auf Letztere war Kandinsky im Frühjahr 1911 durch Veröffentlichungen des Orientalisten Paul Kahle in der Zeitschrift *Islam* aufmerksam geworden, die ihm Marcs Bruder, der Byzantinist Paul Marc, zugeschickt hatte. Kandinsky zeigte sich fasziniert von den relativ großformatigen Kunstwerken aus schwarzem Kamelleder, die, auf bewegliche Stangen geheftet, durch Ausstanzungen Licht entweder direkt oder durch farbige Membranen durchließen.[15] Die Figur *Pferd mit Pferdeführer* wählten die Redakteure als eine von lediglich vier Farbabbildungen im Almanach aus.[16] Insgesamt ließen sie neun ägyptische Schattenspielfiguren reproduzieren, zum Teil als kleinere Vignetten, alle eingestreut in die drei Textbeiträge Kandinskys am Ende des Buches.

Auch mittelalterliche Holzschnitte, die damals zusammen mit der Kunst der Gotik von den deutschen Expressionisten als Referenzmodell für eine nordische Kunst des Ausdrucks und der Innerlichkeit rezipiert wurden, fehlten nicht. So flankiert als erste Textillustration des Buches ein mittelalterlicher Holzschnitt Marcs »Geistige Güter«, gefolgt von einer chinesischen Malerei aus seiner Sammlung und einer Schlussvignette von seiner Hand. Der Holzschnitt ist eine von sieben Abbildungsvorlagen, die Kandinsky und Marc auf Anregung Pipers aus einer parallel zum Almanach entstandenen Verlagspublikation, Wilhelm Worringers *Die altdeutsche Buchillustration,* übernommen hatten.[17] Auch Worringers Buch »trug auf seine besondere Weise zur Rechtfertigung expressionistischer Kunst bei, da es die Buchholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts als Inbegriff von ›Ausdruckskunst‹ ins zeitgenössische Bewußtsein zu heben suchte«.[18] Im November 1911 entstand im Verlag ein vierseitiger Subskriptionsprospekt mit mehreren Reproduktionen, zu dessen Bildauswahl Kandinsky Marc mitteilte: »›deutscher Ritter‹, ›Sitzende‹ von Wieber, ›Danse‹ von Matisse, eine ›Maske‹ (mit langer Nase) ein russisches Blatt und auf Drängen von Piper und Hammelmann habe ich mich entschlossen, einen kleinen Holzschnitt von mir zu geben, damit etwas ultramodernes da ist. Sehr angenehm war es mir nicht, aber die Leute können recht haben.«[19] Kandinskys schmaler Holzschnitt mit zwei einen Hügel hinaufsprengenden Reitern steht neben *La Danse* von Matisse, der neukaledonischen *Maske (mit langer Nase)* und einem »deutschen Ritter«, den man für ein mittelalterliches Bild hielt, dessen Vorlage jedoch aus dem 19. Jahrhundert stammte. Die *Sitzende,* eine Zeichnung der etwa dreizehnjährigen Lydia Wieber, verwarf man, stattdessen kamen ein russisches Volksblatt mit einem bewaffneten Reiter und ein Votivbild aus Murnau hinzu.[20]

Im Text des Prospektes schlägt Franz Marc einen mindestens ebenso prophetischen Ton an wie Wassily Kandinsky in seinen Schriften: »Die Kunst geht heute Wege, von denen unsere Väter sich nichts träumen ließen; man steht vor den neuen Werken wie im Traum und hört die apokalyptischen Reiter in den

Lüften; man fühlt eine künstlerische Spannung über ganz Europa, – überall winken neue Künstler sich zu: ein Blick, ein Händedruck genügt, um sich zu verstehen. […] Das hiermit angekündigte erste Buch, dem andere in zwangloser Reihe folgen sollen, umfaßt die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Russland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst, besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühnenideen unserer Zeit.«[21]

Die zeittypischen, gleichwohl unangemessen generalisierenden Begriffe der »Verbindungsfäden« mit »den Primitiven«, »mit Afrika und dem großen Orient« führen zum letzten großen Komplex an Bildwerken im Almanach. Erstmals wurden Werke unterschiedlicher Weltkulturen in einem Kunstbuch gezeigt, wie es Kandinsky in seinem eingangs zitierten Rückblick formuliert hatte. Zudem wurden sie in Kombination mit den Werken europäischer Herkunft verschiedener Gattungen und Epochen scheinbar gleichwertig präsentiert. Auch in diesem Fall fragten die Redakteure zahlreiche Fotos an: beim Museum für Völkerkunde in Berlin, der Ethnographischen Sammlung in München und dem Bernischen Historischen Museum in Bern (Abb. 3). Während ihnen die Sammlungen in Berlin und München aus eigener Anschauung bekannt waren, waren ihnen die Kontakte nach Bern über August Macke beziehungsweise dessen Schweizer Künstlerfreund Louis Moilliet vermittelt worden. Sicher ist, dass sie viele Objekte, wie häufig in der damaligen Zeit des Imperialismus, ohnehin nur anhand von fotografischen Abbildungen in Zeitschriften und wissenschaftlichen Abbildungen rezipierten.[22] Von den vielen Fotos, die ihnen zugesandt wurden, haben sich einige im Nachlass von Kandinsky und Münter erhalten, andere wurden nach Gebrauch zurückgeschickt. Auch Macke war an ihrer Beschaffung beteiligt.[23] Auffällig ist, dass der Almanach über ein Abbildungsverzeichnis am Ende des Buches verfügt. Die Redaktion zeigt damit einerseits Sorgfalt im Hinblick auf die Reproduktionen sowie die Produzent*innen und die Herkunft der Werke und Objekte, deren Nennung im vorderen Teil sehr reduziert ist. Andererseits zeigt sich in diesem Vorgehen jedoch auch die Unzulänglichkeit ihrer Perspektive. So sind die Herkunftsbezeichnungen grundsätzlich unzuverlässig: Ein Lendenschurz aus Zedernbast, Elchleder und weiteren Materialien etwa wurde auf seine bildliche Wirkung reduziert, die Funktion des Objekts nicht angezeigt. Die Bildunterschrift beschränkt sich auf den lakonischen Hinweis »Alaska«. Bereits diese Territorialbezeichnung ist kolonial, obwohl sie sich vom aleutischen »Alax̂sxax̂« herleitet. Sie ruft nicht den Ursprung des Objektes auf (es stammt von der Nordwestküste Nordamerikas, aus Südalaska, von der Gruppe der Tlinkit), sondern die Geschichte einer vielfachen Kolonisierung. Gerade in der Bezeichnung der Objekte offenbaren sich deshalb offenkundige Widersprüche im Konzept des Almanachs, der von einer weltumspannenden und gleichberechtigten Kulturproduktion und Ästhetik träumt, jedoch schon aufgrund der eigenen Hierarchisierung der Abbildungen daran scheitert.

1

2

3

4

Abb. 1
Wassily Kandinsky am Schreibtisch in der Ainmillerstraße 36, München, 1911
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 2
Original-Fotoklischee Henri Rousseau für den Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 3
Briefumschlag einer Fotosendung aus dem Kunstgewerbemuseum Berlin
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Abb. 4
Original-Fotoklischee des Figurenpaares aus Borneo für den Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Als Reproduktionen finden sich im Almanach insgesamt: eine Ahnenfigur aus Borneo, eine Gesichtsmaske aus Gabun und drei bemalte Holzfiguren aus Bali – alles Exponate aus dem Museum in Bern. Aus der Ethnographischen Sammlung in München stammten die Maske eines Krankheitsdämons aus Sri Lanka, eine Figur des Gottes Xipe Totec aus Mexiko, ein Stelzentritt von den Marquesas-Inseln, Polynesien, eine Maske aus Neukaledonien, ferner eine Ahnenfigur von den Osterinseln, ein bemalter und geschnitzter Holzpfosten aus Kamerun, der Lendenschurz aus Nordwestamerika sowie eine brasilianische Kopfmaske aus Bast und Rohrgeflecht aus Nordwestamazonien und eine Reliefplatte aus dem ehemaligen Königreich Benin.[24] Diese völlig unterschiedlichen Werke sind über den Almanach verstreut, nur Mackes Beitrag »Die Masken« enthält als Illustration ausschließlich Abbildungen nichteuropäischer Objekte, darunter die ganzseitige Reproduktion der Holzmaske aus Neukaledonien. Auffallend ist, dass man verhältnismäßig wenige Stücke aus Afrika aufnahm und überhaupt keines aus dem Berliner Museum, von dessen afrikanischer Sammlung sich Kandinsky und Marc in ihren schriftlichen Äußerungen so fasziniert gezeigt hatten.[25] Gleich zwei Mal wurden hingegen Figuren aus Bali reproduziert.

Unter den Stücken aus Ozeanien und dem transatlantischen Raum waren museal bedeutsame Objekte wie die große Kopfmaske eines Tapirs aus Brasilien oder die hölzerne Ahnenfigur von der Osterinsel, die zu den ältesten erhaltenen Stücken ihrer Art gehören. Dennoch kann vorausgesetzt werden, dass der Kenntnisstand der Redakteure über die von ihnen ausgewählten Werke äußerst gering war und sie sich mit Naivität und Unbekümmertheit über deren Herkunft, Geschichte und Funktionen hinwegsetzten, um ihre durchaus eurozentrisch zu nennende Vision neuer Zusammenhänge des »Ursprünglichen« zu entwerfen. Dass sie unter den Werken keine Künstler*innennamen vermerkten, ist zwar dem allgemeinen Wissenschaftsstand der kolonialen Sammlungen ihrer Zeit (und größtenteils bis heute) geschuldet sowie einem anderen Begriff von Schöpfung und Herstellung in den Ursprungsländern. Trotzdem wird nicht einmal erwähnt, um welche Art von Objekten es sich handelt. Nichts soll einen Kontext liefern, der von der reinen Wirkung des Werkes ablenkt. Es geht um »Einfühlung« statt um Auseinandersetzung, insofern soll auch eventuell bestehendes Wissen ausgeblendet werden. Das schlägt bei den Objekten aus den ethnologischen Museen, über die man im Kreis des Blauen Reiter de facto nichts weiß, besonders durch. Bezeichnenderweise finden sich in den Bildunterschriften auch deshalb nur pauschale Länderangaben wie »Brasilien« oder »Mexiko« – eine Ignoranz, die der Direktor des Münchner Völkerkundemuseums, Lucian Scherman, nach Erhalt des Almanachs 1912 monierte.[26]

Tatsächlich interessierten die Redakteure mehr die Objekte als Resultate unbenannter beziehungsweise nicht identifizierter und dadurch mystisch überhöhter Schöpfungsinstanzen. Damit werden ihre Produzenten sowohl auf- als auch abgewertet. Überhöht werden sie als Träger eines protomodernen, allgemein menschlichen Schöpfergeistes. Abgewertet werden sie durch das Desinteresse an jenen Individuen, die diese Objekte schufen und nun in der Gemengelage des »Fremden« verschwinden. Es gab verschiedene Versuche, die Reproduktionen des Almanachs typologisch zu ordnen.[27] Wie auch immer wir die Gruppen sortieren, gibt es jedoch eine klare Hierarchie, die sich entlang

einer Kulturgeschichte des Kontaktes entfaltet: Je weniger Kontakt es zu Produzent*innen gibt, je weniger Wissen und Verbindungen zu ihren Kulturen, desto stärker werden die Objekte zum Spielball eigener ideologischer Interessen – und desto stärker ist auch eine ästhetische Ausbeutung spürbar.

Zu Letzterer trägt im Almanach vor allem das Verfahren von Freistellung und Beschneidung der Abbildungen bei, welches die plastischen und skulpturalen Objekte ganz besonders traf. Pendantfiguren, die auf den Fotovorlagen vorhanden waren, wurden einfach weggelassen (Abb. 4). Diese Art der Bildmanipulation betraf übrigens auch alle volkstümlichen Hinterglas- und Votivbilder sowie die russischen Lubki, bei denen die originalen, oft handgemalten Bildunterschriften weggeschnitten wurden. Die Werke der alten und modernen europäischen Meister hingegen blieben unangetastet.[28] Auch die unterschiedlichen Formate der Reproduktionen sind auffällig: Den tatsächlichen Größenverhältnissen der Objekte entsprechen sie nicht. Kleinere Abbildungen wirken häufig wie Buchornamente im Kontrast zu ihren Nachbarbildern oder zum Text. Welche weitreichenden Konsequenzen dieser Umgang mit den Abbildungen im Almanach und sein Prinzip der Vergleichbarkeit der Kunst verschiedener Identitäten und Zeiten für den Kunstbegriff der Moderne bedeuteten, war den Redakteuren vermutlich nicht bewusst. »Was, so gilt es zu überlegen, sollte in diesem Kontext die Übermacht des ›vergleichenden‹ Materials erklären, welches Bild von der Moderne durch die nicht-moderne Kunst entworfen werden?«[29] Die ausschließliche Fokussierung auf den künstlerischen Gehalt und die Form durch den variablen Einsatz der Bilder bis hin zu deren Manipulation, die vollständige Dekontextualisierung der Werke und Objekte im Dienste des vergleichenden Sehens des bisher Unvergleichbaren sowie die bewusste Entscheidung für eine Reproduktion in Schwarz-Weiß hatte eine Nivellierung der abgebildeten, nicht von identifizierten europäischen Künstler*innen stammenden Kunst zur Folge. Die große Zahl dieser »nicht-modernen« Vergleichsabbildungen sollte jenen Rahmen bieten, »der eine Zusammenschau der Moderne als ›Bewegung‹ erst ermöglichte, ohne sie dabei auf bestimmte Stilphänomene festzulegen«.[30]

Tatsächlich wollten Kandinsky und Marc mit ihren Gegenüberstellungen nicht nur eine neue Variabilität von Bildern schaffen, sondern setzten auf eine Ausblendung von Kontexten, um den »inneren Klang« als Qualität eines Kunstwerks ins Zentrum zu stellen. Im Vorwort für die zweite Auflage des Almanachs von 1914 schrieb Marc: »Wir gingen mit der Wünschelrute durch die Kunst der Zeiten und der Gegenwart. Wir zeigten nur das Lebendige, das vom Zwang der Konvention Unberührte.«[31] Mit diesem Diktat des »Echten« und »Ursprünglichen« folgten sie einem Kunstbegriff europäischer Prägung, der seit der Aufklärung vom Kunstwerk einen unbedingten Idealismus einforderte, was ihrer Auswahl letztlich eine geradezu moralische Kategorie verlieh. Mit ihrem Bildprogramm einer formalen Vergleichbarkeit globaler Kunstproduktion ebneten sie aber auch jenem Pluralismus der Moderne den Weg, für den der Auftrag eines »Geistigen« in der Kunst nur noch von untergeordneter Relevanz sein sollte – und der auch die immanenten Widersprüche innerhalb des Projekts Blauer Reiter sichtbar macht.

AH, MM

1
Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter 1912: Reprint der Originalausgabe für das Lenbachhaus anlässlich des Programms Museum Global der Kulturstiftung des Bundes,* München 2019, S. 88.

2
Wassily Kandinsky, »Franz Marc« (1936), in: Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler,* Bern 1963, S. 200.

3
Brief von Marc an Reinhard Piper, 10.9. 1911, vollständig abgebildet in: *Der Blaue Reiter,* hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, Anhang, S. 305-309, hier S. 309.

4
Von den zahlreichen Fotovorlagen von Larionow bis Malewitsch, die Kandinsky von Künstlerkolleg*innen aus dem Russischen Kaiserreich zugeschickt bekam, wählte man lediglich drei Werke der Brüder David und Wladimir Burljuk sowie eine Zeichnung von Natalja Gontscharowa aus.

5
Kandinsky an Marc, 21.9.1911, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc,* hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München und Zürich 1983, S. 60. Fotos von Werken alter Meister sowie anderer Werke aus seinem Besitz bekam man von dem Sammler Koehler zur Verfügung gestellt.

6
Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 5), S. 64.

7
Zur Neuentdeckung El Grecos, auch durch die von Hugo von Tschudi ausgerichtete Ausstellung der Sammlung Nemes in der Münchner Pinakothek, s. Franz Marc, »Geistige Güter«, in: *Der Blaue Reiter* 1912/2019 (wie Anm. 1), S. 3.

8
Dabei handelte es sich um die französischsprachige Publikation von Wilhelm Uhde, des in Paris lebenden deutschen Kunstschriftstellers und Sammlers, der Rousseau und auch Picasso entdeckt hatte und in enger Beziehung zu seiner früheren Ehefrau Sonia Terk stand, die Robert Delaunay geheiratet hatte.

9
Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 5), S. 68.

10
»L. K., herzlichen Dank für Ihren lieben ausführlichen Brief und vor allem für den wunderbaren Henri Rousseau, der wie ein Blitz in Sindelsdorf einschlug. Nach allem Hin und Her von Ideen und Reden nun plötzlich dieser göttliche Mensch.« Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 5), S. 71f.

11
Die Fotovorlagen hatte nach Uhdes Vermittlung Robert Delaunay geliefert, der als eine Art Nachlassverwalter des 1910 verstorbenen Künstlers fungierte.

12
»Und diese weit, weit voneinander stehenden Grenzen (2 Pole) sind: volle Abstraktion und die reinste Realistik. Ich für meine Person neige immer mehr zur ersten. Die zweite aber ist mir ebenso willkommen.« Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter* 1912/ 2019 (wie Anm. 1), S. 82.

13
Neun der Hinterglasmalereien stammten aus dem Besitz des mit Kandinsky und Münter bekannten Murnauer Bierbrauermeisters Johann Kroetz, dessen umfangreiche Sammlung sich heute im Heimatmuseum Oberammergau befindet. Die Votivbilder in der Kirche Murnau hat Kandinsky offenbar selbst fotografiert, wie aus seinen Briefen an Marc hervorgeht.

14
S. dazu auch S. 77 in dieser Publikation, Fußnote 178.

15
Zu den Schattenspielfiguren s. die Zusammenfassung von Katharina Erling in: *Der Blaue Reiter,* hrsg. von Christine Hopfengart, Ausst-Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 209, sowie ausführlich auch zu den wissenschaftlichen Publikationen Paul Kahles Jessica Horsley, *Almanach Der Blaue Reiter als Gesamtkunstwerk,* Wien 2006, S. 161–176.

16
Die allgemeine Ausgabe des Almanachs von 1912 ist lediglich mit vier (ganzseitigen) Farbabbildungen ausgestattet. Die erste eröffnet als Frontispiz das Buch und zeigt eine vermutlich von Münter stammende kolorierte Nachzeichnung nach einem Hinterglasbild des Heiligen Martin. Im Textblock folgen der farbige Buchdruck von Marcs *Zwei Pferde* und Kandinskys kolorierte Strichätzung *Komposition IV* sowie die kolorierte Reproduktion »egyptische Schattenspielfigur« des *Pferdeführers.* Die Luxus- und Museumsausgabe enthält noch die beiden Farbholzschnitte *Bogenschütze* von Kandinsky und *Fabeltier* von Marc.

17
Dies haben die Redakteure in einer Anmerkung ihres Reproduktionsverzeichnisses korrekt vermerkt; ebenso wird auf Worringers Buch im Anzeigenteil des Almanachs hingewiesen. Die ausgewählten mittelalterlichen Illustrationen sind ausführlich analysiert bei Horsley 2006 (wie Anm. 15), S. 127–161.

18
Gisbert Schüssler in: *Der Almanach »Der Blaue Reiter". Bilder und Bildwerke in Originalen,* Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 1998, S. 169.

19
Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 5), S. 78.

20
Reproduktion des Prospekts nach dem Exemplar im Archiv des Lenbachhauses, s. a. Annegret Hoberg, »Die Malerei allein genügte uns nicht. Wassily Kandinsky und Franz Marc – Neues zum Almanach ›Der Blaue Reiter‹«, in: *Wassily Kandinsky*, hrsg. von Helmut Friedel und Annegret Hoberg, München 2008, Abb. 52, S. 121.

21
Ebd.

22
S. dazu auch S. 63–64.

23
Kandinsky 1963 (wie Anm. 2), S. 136. Marc konnte ihm am 30.10.1911 berichten: »Heute sind wieder an Bruckmann Photos aus dem Ethnographischen abgegangen.« In: Kandinsky/Marc 1983 (wie Anm. 5), S. 70.

24
Als Schlussvignette über dem Verzeichnis der Reproduktionen fungierte die kleine Abbildung einer bemalten Kalebasse aus Guatemala, deren Herkunft nicht bekannt ist. Zur Aufarbeitung der Almanach-Werke aus der Münchner Sammlung s. *Der Blaue Reiter und das Münchner Völkerkundemuseum,* hrsg. von Elke Bujok, Ausst.-Kat. Staatliches Museum für Völkerkunde München, München 2009, hier: Elke Bujok, »Zwei Kalebassen, Guatemala«, S. 40.

25
So Marc an Macke, 14.1.1911: »Ich blieb schließlich staunend und erschüttert an den Schnitzereien der Kameruner hängen, die vielleicht nur noch von den erhabenen Werken der Inkas überboten werden.« S. dazu auch S. 50, 231 in dieser Publikation.

26
S. dazu auch S. 63 in dieser Publikation.

27
Neben dem Ausstellungskatalog Murnau 1998 (wie Anm. 18), der das Abbildungsmaterial in Gruppen zusammenfasste (etwa »Pariser Avantgarde«, »Berliner Kontakte«, »Hinterglasbilder«) und isoliert untersuchte, ist hier besonders die gründliche und erhellende Darstellung von Katharina Erling in Bremen 2000 (wie Anm. 15), S. 188–239 zu nennen, die alle Doppelseiten der historischen Ausgabe analysiert und den aktuellen Forschungsstand bezüglich der außereuropäischen Bildwerke zusammengefasst hat; ebenso: Magdalena Bushart, »›Echtes bleibt neben Echtem bestehen …‹. Zum Bildkonzept des Blauen Reiters«, in: Bremen 2000 (wie Anm. 15), S. 240–247.

28
S. dazu auch S. 63–64 in dieser Publikation.

29
Bushart 2000 (wie Anm. 27), S. 246: »So hatte der Bildvergleich zwei Seiten: Auf der einen Seite bot er als selbstgesetzte Tradition Rückendeckung für die Formexperimente der Moderne. Auf der anderen Seite wirkte er, so paradox es angesichts der Zurückweisung eines konsistenten Stilbegriffs klingen mag, normierend.«

30
Ebd.

31
Zitiert nach Franz Marc, *Schriften,* hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 153.

ALMANACH DER BLAUE REITER

WERK-ABBILDUNGEN

277

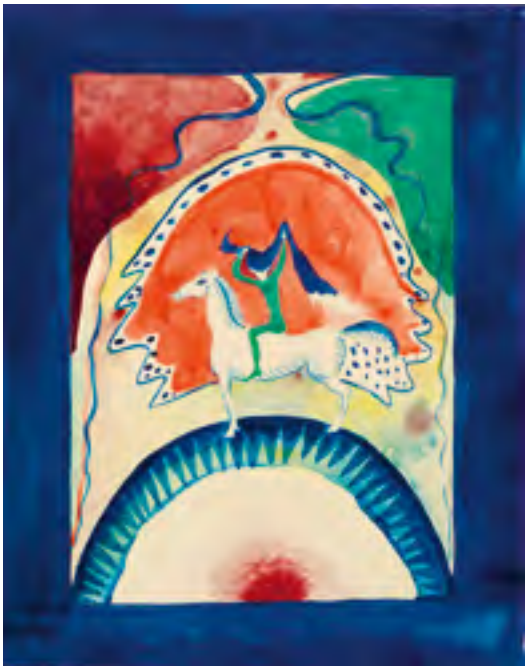
Wassily Kandinsky, Franz Marc
Almanach *Der Blaue Reiter*
1. Auflage 1912
Verlag: R. Piper & Co. Verlag
29,5 × 22,5 cm, 131 S.
AK 105, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vermutlich aus dem Nachlass von Gabriele Münter

Wassily Kandinsky
Holzschnitt für den Almanach *Der Blaue Reiter,*
1911
Farbholzschnitt, zwei Stöcke, Druck in der
Folge Blau, Schwarz, 27,9 × 21,1 cm
GMS 320, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell, Tusche über Bleistift, 27,7 × 21,9 cm
GMS 602, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell, Tusche, weiße Deckfarbe über
Bleistift, 27,7 × 21,9 cm
GMS 604, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell, Tusche über Bleistift, 27,7 × 21,9 cm
GMS 605, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell über Bleistift, 27,5 × 21,8 cm
GMS 601, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von
Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell, Tusche über Bleistift, 27,7 × 21,8 cm
GMS 610, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell über Bleistift, 27,7 × 21,8 cm
GMS 603, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell über Bleistift, 28 × 21,7 cm
GMS 609, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell, Tusche über Bleistift, 27,8 × 21,8 cm
GMS 606, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Umschlag des Almanachs
Der Blaue Reiter, 1911
Aquarell, Tusche, blauer Buntstift über
Bleistift, 27,7 × 22,1 cm
GMS 607, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Endgültiger Entwurf für den Umschlag des Almanachs *Der Blaue Reiter*, 1911
Aquarell, Tusche, blauer Buntstift über Bleistift, 27,9 × 21,9 cm
GMS 608, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Hokusai-Schule
Ziege, 2. Hälfte 19. Jh.
Tuschpinsel auf dünnem Japanpapier, 14 × 21 cm
FM 113, Franz Marc Museum, Kochel a. See,
Franz Marc Stiftung, Dauerleihgabe
der Erbengemeinschaft nach Maria Marc,
Nachlass Franz Marc

Utagawa Kuniyoshi
Zwei Fischer, Ausschnitt aus dem Triptychon
Die Verspottung des Kanshin, um 1835
Farbholzschnitt, 36,1 × 24,5 cm
FM 107, Franz Marc Museum, Kochel a. See,
Franz Marc Stiftung, Dauerleihgabe
der Erbengemeinschaft nach Maria Marc,
Nachlass Franz Marc
Abgebildet als Anschnitt im Almanach
Der Blaue Reiter, 1912, vor S. 113

Katsushika Hokusai
Feuerwerk an der Ryōgoku-Brücke (Ryôgokubashi yûsuzumi hanabi kenbutsu no zu), um 1786/87
Blatt der Serie *Neue Auflage der Perspektivbilder (Shinpan uki-e)*
Farbholzschnitt (»nishiki-e«), 22,6 × 34,7 cm, großes Blatt, Querformat (»ōban«, »yoko-e«)
AK 94/1, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2009, ehemals Sammlung Alexej von Jawlensky

Toyohara Kunichika
Schauspielerbild, 1869
Farbholzschnitt (»nishiki-e«), 37 × 24,2 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
AK 94/71, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2009, ehemals Sammlung Alexej von Jawlensky

Utagawa Hiroshige II
Felsen in der Futami-Bucht (Ise Futamigaura),
1859
Blatt der Serie *Hundert berühmte Ansichten aus den verschiedenen Provinzen des Landes (Shokoku meisho hyakkei)*
Farbholzschnitt (»nishiki-e«), Abschattung (»bokashi«), 33,4 × 21,9 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
AK 94/76, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2009, ehemals Sammlung Alexej von Jawlensky

Utagawa Kunisada
Drei Frauen bei Neujahrsvorbereitungen,
1830er Jahre
Blatt der Serie *Acht Ansichten von Tatsumi (Tatsumi Hakkei no uchi)*
Farbholzschnitt (»nishiki-e«), Triptychon,
l. u. m.: schwarzer Überdruck (»tsuya-zuri«),
l. u. m.: Glimmerdruck (»kira-zuri«),
r.: Abschattung (»bokashi«), je Blatt
37 × 24 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
AK 94/48 (rechts), AK 94/47 (Mitte), AK 94/46 (links), Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2009, ehemals Sammlung Alexej von Jawlensky

Katsushika Hokusai
Verlag: Nishimuraya Yohachi
Schnee bei Koishikawa (Koishikawa yuki no ashita), um 1829–33
Blatt der Serie *Sechsunddreißig Ansichten des Berges Fuji (Fugaku sanjūrokkei)*
Farbholzschnitt, 25,5 × 37,5 cm, großes Blatt, Querformat (»ōban«, »yoko-e«)
AK 94/3, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2009, ehemals Sammlung Alexej von Jawlensky

Utagawa Hiroshige,
Utagawa Hiroshige II
Verlag: Tsutaya
Zwei Pferde vor dem Berg Fuji, 1858
Blatt der Serie *36 Ansichten des Fuji (Fuji sanjūrokkei)*
Farbholzschnitt, 34,8 × 23,5 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
FM 106, Franz Marc Museum, Kochel a. See, Franz Marc Stiftung, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft nach Maria Marc, Nachlass Franz Marc

Utagawa Kunisada
Iwai Hanshirō V. als Kurtisane, um 1828–30
Blatt der Serie *Die Darsteller der 108 Helden des Suikoden (Haiyū Suikoden gōketsu hyakūhachi nin [ikko])*
Farbholzschnitt (»nishiki-e«), schwarzer, glänzender Überdruck (»tsura-zuri«), Blindprägung (»kara-zuri«), 37 × 24 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
AK 94/16, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2009, ehemals Sammlung Alexej von Jawlensky

Utagawa Kunisada
Onoe Eisaburō als bedrängte junge Frau,
1830er Jahre
Farbholzschnitt (»nishiki-e«), Abschattung (»bokashi«), 35,5 × 25,2 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«), wahrscheinlich mittleres Blatt eines Triptychons
AK 94/33, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2009, ehemals Sammlung Alexej von Jawlensky

Utagawa Kunisada
Nakamura Shikan II. als Krieger, um 1828–30
Blatt der Serie *Die Darsteller der 108 Helden des Suikoden (Haiyū Suikoden gōketsu hyakūhachi nin [ikko])*
Farbholzschnitt (»nishiki-e«), schwarzer, glänzender Überdruck (»tsura-zuri«), 37 × 24 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
AK 94/15, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 2009, ehemals Sammlung Alexej von Jawlensky

Utagawa Kunisada und Utagawa Hiroshige
Station Seki
Blatt der Serie *Die 53 Stationen (des Tōkaidō-Weges) von zwei Pinseln (Sō-hitsu gojûsan tsugi)*
Farbholzschnitt, 36,8 × 25,4 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
11648, Schlossmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Utagawa Hiroshige
Station Shirazuka, erste Auflage um 1840
Blatt der Serie *53 Stationen des Tōkaido (Tōkaido gojusan tsugi)*, *Kyōoka Tōkaido*-Serie
16,3 × 21,5 cm, mittleres Blatt, Querformat (»chūban«, »yoko-e«)
11641, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Utagawa Kunisada
Verlag: Yamazakiya Seichichi
Schauspieler in der Rolle eines Fuchses unter Kirschblüten, 1856
Farbholzschnitt, 38,2 × 49,7 cm
11644, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Utagawa Kuniyasu
Schaumiger Schnee eines Traumes vom morgendlichen Krähenschrei (Akegarasu yume no awayuki), 1811–15
Der Schauspieler Segawa Kikunojō (IV oder V) in der Rolle der Kurtisane Urazato im Schnee sitzend
Farbholzschnitt, 35,5 × 24,5 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
11649, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Anonym, China
Zwei handkolorierte Drucke mit Figuren aus dem volkstümlichen chinesischen Theater, Ende 19. Jh.
Schwarzdruck mit Farben auf Papier, je ca. 36,5 × 30,5 cm
11637, 11638, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Utagawa Yoshitsuya
Verlag: Azumaya Daisuke
Der Dämonenvertreiber Shōki, Hashika yakubyō yoke (Schutz vor der Masern-Epidemie), 1862
Farbholzschnitt, 37 × 25 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
11646, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Toyohara Kunichika
Japaner in Polizeiuniform (Yokohama-e)
Farbholzschnitt, 37 × 25 cm, großes Blatt, Hochformat (»ōban«, »tate-e«)
11651, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Ansichten der östlichen Hauptstadt und Heldengeschichten (*Edo Meisho*), posthum herausgegeben um 1890
Verlag: Yamadaya Shojiro
Mit farbigen Holzschnittillustrationen von Utagawa (Andō) Hiroshige (1797–1858) und Utagawa Kunisada (1786–1865)
Buch, Leporello, 24,1 × 18 cm
11471, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Glücksverheissende Sammlung (Omedeta zukushi),
1879 (Meiji 12-Stempel)
Autor: Shokusanjin (Ōta Nanpo)
Verlag: »Daikokuya« Matsuki Heikichi IV
(bekannt als »Daihei«)
Buch, Fadenheftung, 17,9 × 12 cm
Bez.: »ex libris Marie Franck dedic.
Frz. M. Juli 1907«
11463, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009
aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Hundert Entwürfe von Kōrin (Korin Hyaku zu), 1815
Illustrationen von: Ogata Kōrin (1685–1716), kopiert von Aikawa Minwa (?–1821)
Verfasser des Vorworts: Bosai Kameda Ko
Buch, Fadenheftung, 45 Seiten mit S/W-Dekor, zwei Bände, je 25,1 × 18,1 cm
11459, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc

Mallehrbuch der Blumen, Vögel und Landschaften (Kacho Sansui Zushiki)
Hokusai-Schule und Katsushika Isai (1821–80)
4. Band von 5 Bänden, blauer Einband
Buch, Fadenheftung, 12,2 × 17,7 cm, 2 Seiten Vorwort, 39 Seiten mit S/W-Illustrationen
11467, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009 aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc
Abgebildet mit einer Zeichnung im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, vor S. 14

Franz Marc
Eichbäumchen, 1909
Öl auf Leinwand, 84,3 × 104,5 cm
G 12765, erworben mit Mitteln aus dem
Vermächtnis Gabriele Münters 1961

Alexej von Jawlensky
Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff, 1909
weitgehend Öl auf Pappe (Kostüm: wasserlösliches Bindemittel), 69,5 × 66,5 cm
G 13388, erworben 1965 aus dem Eigentum von Clotilde von Derp-Sacharoff

August Macke
Unsere Straße in Grau, 1911
Öl auf Leinwand, 80 × 57,5 cm
G 13333, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von August Macke

Franz Marc
Rehe im Schnee II, 1911
Öl auf Leinwand, 84,7 × 84,5 cm
G 14641, gestiftet von Elly Koehler
als Dank an Hans Konrad Röthel 1971

Anonym, Südostasien/Indonesien/Bali,
verm. Gianyar
bemalte Holzplastik (Mutter mit Kind),
um 1900
Farbmittel, Holz, Höhe 56 cm
E/ 1905.257.0002/2, Bernisches Historisches
Museum, Bern, erworben um 1904 durch
Ernst Müller in Indonesien, Schenkung 1912
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, nach S. 42

Anonym, Südostasien/Indonesien/Bali,
verm. Gianyar
Holzstatuette (Frau), um 1900
Farbmittel, Holz, 31,5 × 9 × 9 cm
E/1905.257.0001/2, Bernisches Historisches
Museum, Bern, erworben um 1904 durch
Ernst Müller in Indonesien, Schenkung 1912
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, S. 34

Anonym, Südostasien/Indonesien/Bali,
verm. Gianyar
Holzstatuette (Mann), um 1900
Farbmittel, Holz, 33 × 8,5 × 8,5 cm
E/1905.257.0001/1, Bernisches Historisches
Museum, Bern, erworben um 1904 durch
Ernst Müller in Indonesien, Schenkung 1912
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, S. 34

Anonym
Magerer Wolf, 19. Jh.
Netsuke, Buchsbaum, Elfenbeinintarsien,
Höhe 5,2 cm
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc

Tanaka Minko
Ziege (hitsuji), um 1812
Netsuke, Buchsbaum, Höhe 3,8 cm
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc

Anonym
Chinesische Porzellanfigürchen, Anfang 20. Jh.
Porzellan, glasiert, einzeln oder in Gruppen
auf kleinen Sockeln aus Kaolinmasse montiert
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc

Anonym, Japan
Daikoku, einer der sieben japanischen
Glücksgötter *(shichifukujin)*, Anfang 20. Jh.
Hinoki-Holz, Höhe 9,2 cm
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc

Anonym
Stehender Mann, Anfang 20. Jh.
Steinzeug, glasiert, Höhe 6,5 cm
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc

Anonym, China
Stempel, um 1908
Speckstein, Höhe 2 cm
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc

Anonym
Chinesische Schnupftabakflasche, Ende 19. Jh.
Eisglas, an einigen Stellen bernsteinfarben
mit schwarzem Glasüberfang, Höhe 6 cm
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc

Anonym
Fukurokuju, einer der sieben japanischen
Glücksgötter *(shichifukujin)*, Ende 19. Jh.
Schwarzer Speckstein, 22,4 × 6,2 × 5,8 cm
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc

Franz Marc
Schlüssellochbeschlag (Panther, ein Pferd anspringend), 1910
Ziselierte Bronze, 11,6 × 3,5 cm
G 15919, erworben 1979

Franz Marc
Tasse, 1910/11
Alabastergips, Höhe 6,5 cm,
Durchmesser 9 cm
AK 22, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 1975

Franz Marc
Schlüssellochbeschlag in Form eines Schwertstichblattes (Adam und Eva), 1910
Bronze, 7 × 6,8 cm
G 19252, Schenkung 2020,
Nachlass August Macke

Franz Marc
Gürtelschließe (Löwin, von Pfeil durchbohrt), 1909/10
ziselierte Bronze, 6,1 × 7,1 cm
G 15920, erworben 1979

Franz Marc
Mörser und Stößel, 1910
graviertes und ziseliertes Messing,
22,5 × 20,5 × 15,2 cm
G 15918, erworben 1979

Wassily Kandinsky
Orientalisches, 1909
Öl auf Pappe, 69,5 × 96,5 cm
GMS 55, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Alfred Kubin
Buddhist im Walde, um 1907
Gouache auf Katasterpapier,
39,7 × 37,5 cm
G 19050, erworben 2017

August Macke
Reitende Indianer beim Zelt, 1911
Öl auf Holz, 26,5 × 35,5 cm
G 13261, erworben 1964

August Macke
Drei Mädchen in einer Barke, 1912
Gouache, Öl, hinter Glas,
34,5 × 53,5 cm
G 12983, erworben 1962

August Macke
Türkisches Café, 1914
Öl auf Holz, 60 × 35 cm
G 13325, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass
Bernhard Koehler sen., Berlin,
erworben von August Macke

Wassily Kandinsky
Improvisation 6 (Afrikanisches), 1909
Öl auf Leinwand, 107 × 95,5 cm
GMS 56, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Hl. Martin, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen, 32,9 × 25,5 cm (Rahmenmaß)
H 29, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Heilige Anna, ohne Datum
Tusche, Öl, Silberfarbe, hinter Glas, in originalem Rahmen, 27,1 × 21 cm (Rahmenmaß)
H 98, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Zentralindien
Göttin (Shakti, eine Gefährtin des Gottes Shiva), um 1900
Gouache, Öl, Blattmetall, hinter Glas, in originalem Rahmen, 29,7 × 25,1 cm (Rahmenmaß)
H 128, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Bayern
Hl. Magdalena (mit Schädel, im Medaillon), ohne Datum
Gouache, Öl, Goldbronze, hinter Glas, in originalem Rahmen, 29,5 × 23,7 cm (Rahmenmaß)
H 38, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Südindien
Kriegsgott (ein Sohn des Gottes Shiva), um 1900
Gouache, Öl, Blattmetall, hinter Glas, in originalem Rahmen, 46,4 × 41,5 cm (Rahmenmaß)
H 125, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

vermutlich Gabriele Münter
Beichte der Königin von Böhmen beim Hl. Nepomuk, ohne Datum
Tusche, Öl hinter Glas, in originalem Rahmen, 32,7 × 23 cm (Rahmenmaß)
H 115, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

vermutlich Heinrich Rambold
Madonna mit Kind von Loreto, ohne Datum
Tusche, Öl, Goldbronze, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 23,6 × 20,7 cm (Rahmenmaß)
H 105, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

vermutlich Heinrich Rambold
Beichte der Königin von Böhmen beim Hl. Nepomuk, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen, 31,7 × 21,3 cm (Rahmenmaß)
H 114, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

vermutlich Heinrich Rambold
Verkündigung, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen,
35,6 × 24,7 cm (Rahmenmaß)
H 92, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Hl. Dreifaltigkeit, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen,
22,8 × 17,1 cm (Rahmenmaß)
H 50, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Gekreuzigter (vor schwarzem Grund), ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen,
33,5 × 24,8 cm (Rahmenmaß)
H 53, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Hl. Florian und Hl. Sebastian, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen,
25,2 × 18,9 cm (Rahmenmaß)
H 43, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Werdenfelser Land
Hl. Dreifaltigkeit (mit Gnadenstuhl),
Mitte 19. Jh.
Gouache, Öl, Blattmetall, hinter Glas, in originalem Rahmen, 37 × 26,6 cm (Rahmenmaß)
H 46, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Hl. Familie (Jesuskind stehend zwischen Maria und Josef), ohne Datum
Tusche, Öl, Silberfarbe, hinter Glas, in originalem Rahmen, 33,2 × 23,4 cm (Rahmenmaß)
H 86, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

vermutlich Heinrich Rambold
Hl. Walburga, ohne Datum
Tusche, Öl, Goldbronze, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 17,9 × 16,1 cm (Rahmenmaß)
H 67, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Herz Maria, ohne Datum
Gouache, Öl hinter Glas in originalem Rahmen, 29,8 × 21,2 cm (Rahmenmaß)
H 83, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Votivbild, um 1908/09
Tusche, Öl, hinter Glas in bemaltem, originalem Rahmen, 23,2 × 16,9 cm (Rahmenmaß)
GMS 731, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Krönung Marias (mit Christus und Gottvater), ohne Datum
Gouache, Öl, Silberfarbe, hinter Glas, in originalem Rahmen, 24,9 × 17,3 cm (Rahmenmaß)
H 85, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Heinrich Rambold
Exvoto für bettlägerigen Bauern, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen, 24,3 × 16,3 cm (Rahmenmaß)
H 74, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Zentralindien
Hanuman, General des Affenheeres, um 1900
Gouache, Öl, Blattmetall, hinter Glas, in originalem Rahmen, 29,4 × 24,5 cm (Rahmenmaß)
H 130, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
St. Elisabeth, ohne Datum
Gouache, Öl, Goldbronze, hinter Glas, in originalem Rahmen, 22,8 × 16 cm (Rahmenmaß)
H 62, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Heinrich Rambold
Das liegende Kind Jesus, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 23,6 × 28,9 cm (Rahmenmaß)
H 63, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Hl. Josef im Rund, ohne Datum
Gouache, Öl, Goldbronze, hinter Glas, in originalem Rahmen, 22,1 × 16 cm (Rahmenmaß)
H 61, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Apokalyptische Reiter II, 1914
Tusche, Öl hinter Glas, in originalem Rahmen,
32,5 × 23,5 cm (Rahmenmaß)
GMS 106, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Dame in Moskau, 1912
Tusche, Öl, hinter Kathedralglas, in bemaltem,
originalem Rahmen, 35,7 × 33,2 cm (Rahmenmaß)
GMS 124, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Kavalier mit Trompete, um 1912
Tusche, Öl, Metallfolienapplikation, hinter
Kathedralglas in bemaltem, originalem Rahmen,
33,2 × 22,4 cm (Rahmenmaß)
GMS 128, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

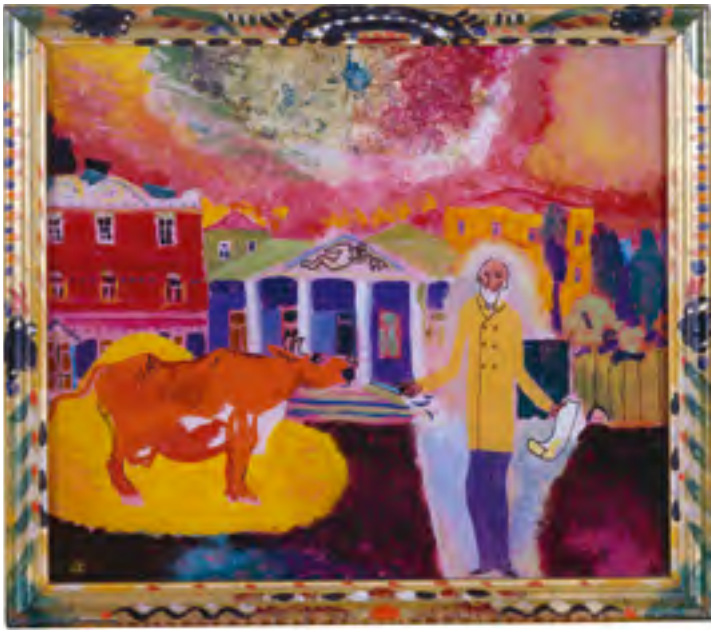
Wassily Kandinsky
Phantasievogel und schwarzer Panther
(auch *Höllenhund und Paradiesvogel*), 1911
Tusche, Öl, Silberbronze, hinter Glas, in
originalem Rahmen, 13,7 × 12,3 cm (Rahmenmaß)
GMS 116, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
St. Georg III, 1911
Öl, hinter geritztem Spiegel, in originalem Rahmen, 25,9 × 26 cm (Rahmenmaß)
GMS 119, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Stillleben (vor rot-weißem Hintergrund), um 1908/09
Öl, beiges und graues Papier, hinter Glas, in originalem Rahmen, 11 × 14,4 cm (Rahmenmaß)
H 18, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Wassily Kandinsky
Glasbild mit Schwan, um 1912
Öl, hinter Kathedralglas, in bemaltem, originalem Rahmen, 34,7 × 30 cm (Rahmenmaß)
GMS 118, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Allerheiligen II (auch *Komposition mit Heiligen*), 1911
Tusche, Öl hinter Kathedralglas, in bemaltem, originalem Rahmen, 33,7 × 51,1 cm (Rahmenmaß)
GMS 122, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Wassily Kandinsky
Glasbild mit rotem Fleck (auch *Glasbild mit rotem Fleck und schwarzen Linien*), um 1913
Tusche, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen, 30 × 27 cm (Rahmenmaß)
GMS 126, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Große Auferstehung, 1911
Öl, Silberbronze hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 26,9 × 26 cm (Rahmenmaß)
GMS 125, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Kuh in Moskau, 1912
Tusche, Öl, Metallfolienapplikation, hinter Kathedralglas, in bemaltem, originalem Rahmen, 30,6 × 35 cm (Rahmenmaß)
GMS 109, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

August Macke
Im Zirkus, 1911
Tusche, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 16,2 × 13,2 cm (Rahmenmaß)
GMS 721, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

vermutlich Heinrich Rambold
St. Georg, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 36,8 × 38 cm (Rahmenmaß)
H 35, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Rudern, um 1912
Tusche, Harz-Öl-Farbe, Folienapplikationen aus Zinn- und Aluminiumfolien, hinter Ornamentglas, in bemaltem, originalem Rahmen, 24,5 × 28,4 cm (Rahmenmaß)
GMS 108, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

August Macke
Flusslandschaft mit Angler, 1911
Tusche, Öl hinter Glas, in originalem Rahmen, 17,4 × 23,8 cm (Rahmenmaß)
GMS 719, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Die Kuh, 1910
Öl auf Leinwand, 95,5 × 105 cm
GMS 58, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Begegnung, um 1909
bemaltes Holzrelief, 36,5 × 42,5
HP 1, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Wassily Kandinsky
Reiter, um 1909
bemaltes Holzrelief, 29 × 25 cm
HP 2, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Wassily Kandinsky
Vornübergeneigte, um 1909
bemalte Holzskulptur, 12 × 6 × 4 cm
HP 4, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Gabriele Münter
Stillleben mit Figur II, 1910
Öl auf Pappe, 75,8 × 79 cm
S 105, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Gabriele Münter
Madonna mit Christsternen, um 1911
Öl auf Leinwand, 92,5 × 70,5 cm
G 12206, Schenkung der Künstlerin 1957

Anonym, Süddeutschland
Devotionalkopie des Mariengnadenbildes
von Ettal, frühes 19. Jh.
Holz, geschnitzt, mehrfach überfasst,
Höhe 44 cm
HP 5, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-
Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter,
ehemals Eigentum von Gabriele Münter und
Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Stillleben mit russischer Decke, 1910
Öl auf Pappe, 68,5 × 50,1 cm
S 96, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Adda Campendonk (geb. Deichmann)
Hahn, Ziege und Eber, nach einem Entwurf von Franz Marc, um 1912
Wollstickerei, Durchmesser 22 cm
G 13102, erworben mit Mitteln aus dem Vermächtnis Gabriele Münters 1962

Gabriele Münter
Kandinsky und Erma Bossi am Tisch, 1912
Öl auf Leinwand, 95,5 × 125,5 cm
GMS 780, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Maria Franck-Marc
Heilige 3 Könige, um 1911/12
Öl auf Leinwand, 78,4 × 88,2 cm
G 19051, erworben aus Privatbesitz 2017,
Nachlass Maria Marc

Anonym, Sergijew Possad, Russisches Kaiserreich
Schnitzfigürchen (schreitender Mann), um 1900
Holz, Höhe 16 cm
HP 26, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Sergijew Possad, Russisches Kaiserreich
Schnitzfigürchen (stehender Mann), um 1900
Holz, Höhe 16 cm
HP 27, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Hl. Anna, um 1800
Farbig gefasste Holzskulptur,
31,8 × 11,4 × 7 cm
HP 8, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Niederbayern
Heilung von Zahnschmerz, 1841
Votivtafel, Tempera auf Holz,
24,8 × 19,3 cm
I 2, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Aquarell Nr. 8 Jüngster Tag, 1911/12
Aquarell, Tusche, Bleistift, in bemaltem, originalem Rahmen, 31 × 45 cm (Rahmenmaß)
GMS 147, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Süddeutschland
Unfall mit einem Fuhrwerk, 1842
Votivtafel, Öl- und/oder Tempera auf Holz,
30 × 15,2 cm
I 4, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Allerheiligen I, 1911
Öl, Gouache auf Pappe, 50 × 64,8 cm
GMS 71, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Heiliges Abendmahl, 1909/10
Öl, Tusche, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 27,3 × 38,2 cm (Rahmenmaß)
GMS 111, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Grödner Tal
Uhrenständer, um 1800
Holz, geschnitzt, farbig gefasst, 31,5 × 18 cm
HP 9, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Zwei Figuren, um 1908/09
bemaltes Holzrelief, 17,5 × 13 cm
HP 3, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Wassily Kandinsky
Allerheiligen I, 1911
Tusche, Öl, Gold- und Silberbronze, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 38 × 44 cm (Rahmenmaß)
GMS 107, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Heiliger Wladimir, 1911
Tusche, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 32,8 × 29,5 cm (Rahmenmaß)
GMS 127, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Der heilige Gabriel, 1911
Öl, Silber- und Goldbronze, hinter Glas in originalem Rahmen, 42,2 × 27,7 cm (Rahmenmaß)
GMS 123, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Engel des Jüngsten Gerichts (Fragment Jüngstes Gericht), 1911
Öl, Tempera, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 29,8 × 21,3 cm (Rahmenmaß)
GMS 113, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Auferstehung (Jüngstes Gericht), 1911
Öl, hinter Kathedralglas, in bemaltem, originalem Rahmen, 25,4 × 15,3 cm (Rahmenmaß)
GMS 112, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Apokalyptische Reiter I, 1911
Tusche, Öl, Blattmetall, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 33,2 × 24,1 cm (Rahmenmaß)
GMS 121, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Elisabeth Macke
Madonna mit Kind, um 1911
Tusche, Gouache, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 15,7 × 12,8 cm (Rahmenmaß)
H 118, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
S. Maria, um 1908/09
Tusche, Öl, Goldbronze, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 23,7 × 18,5 cm (Rahmenmaß)
GMS 732, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Die Hl. Theresia, um 1908/09
Tusche, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 22,9 × 20 cm (Rahmenmaß)
GMS 730, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Die Heiligen Franz Seraph und Julie, um 1910
Tusche, Öl, Goldbronze, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 26,7 × 21,3 cm (Rahmenmaß)
G 12191, erworben 1957

Gabriele Münter
Madonna mit Kind, um 1909/10
Tusche, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 25,1 × 18,2 cm (Rahmenmaß)
GMS 734, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Hl. Josef mit Jesusknabe, um 1908/09
Tusche, Öl, hinter und auf Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 25,5 × 19,9 cm (Rahmenmaß)
H 116, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Gabriele Münter
Kruzifix in Landschaft, um 1910
Tusche, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen, 17,9 × 24,1 cm (Rahmenmaß)
G 12190, erworben 1957

Franz Marc
Altarschaf aus Lana, Postkarte an
Gabriele Münter, 11. April 1913
Aquarell, Gouache, Tusche, 9 × 14 cm
GMS 741, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Franz Marc
Rotes und blaues Pferd, Postkarte an
Wassily Kandinsky, 5. April 1913
Aquarell über Bleistift, 9 × 14 cm
GMS 743, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Glaspokal, um 1910
Öl hinter Glas, 29 × 13,6 cm
D 2, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Marianne von Werefkin
Zwei Ostereier, mit Darstellungen eines »Auferstehenden« und eines »Thronenden Christus«, um 1909
Bemalte Gänseeier mit farbig bedruckten Bändern, jeweils 17 × 10 × 10 cm
D 25, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Franz Marc
Das Äffchen, 1912
Öl auf Leinwand, 70,4 × 100 cm
G 14664, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass
Bernhard Koehler sen., Berlin,
erworben von August Macke

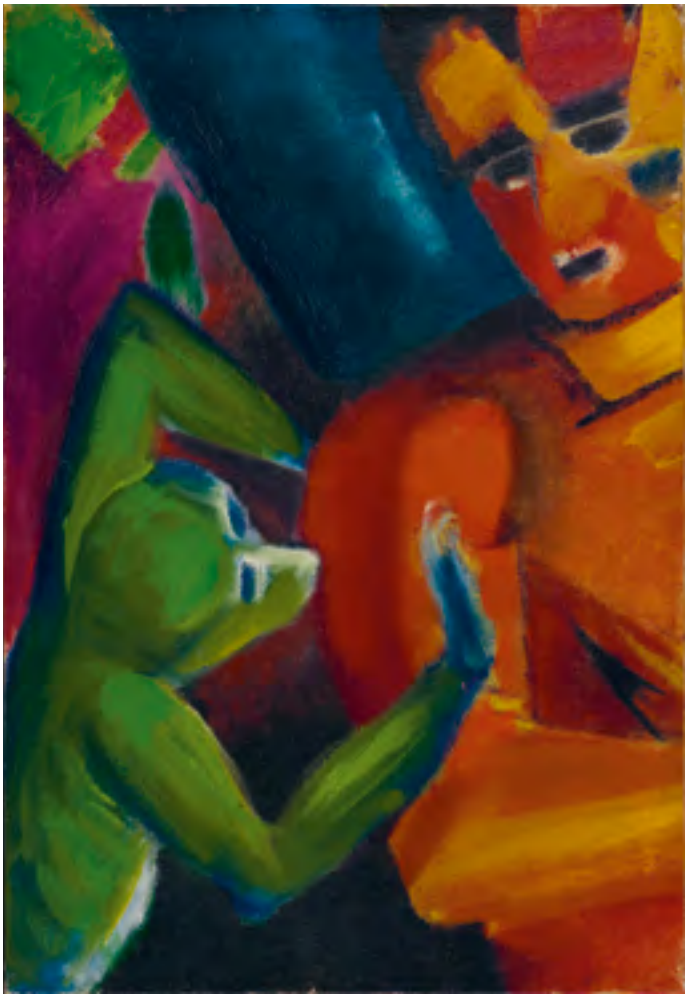
Franz Marc
Der Panther, 1908
Bronze, Höhe 9,8 cm
AK 3, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, erworben 1965

August Macke
Zoologischer Garten I, 1912
Öl auf Leinwand, 58,5 × 98 cm
G 13329, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung 1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard Koehler sen., Berlin, erworben von August Macke

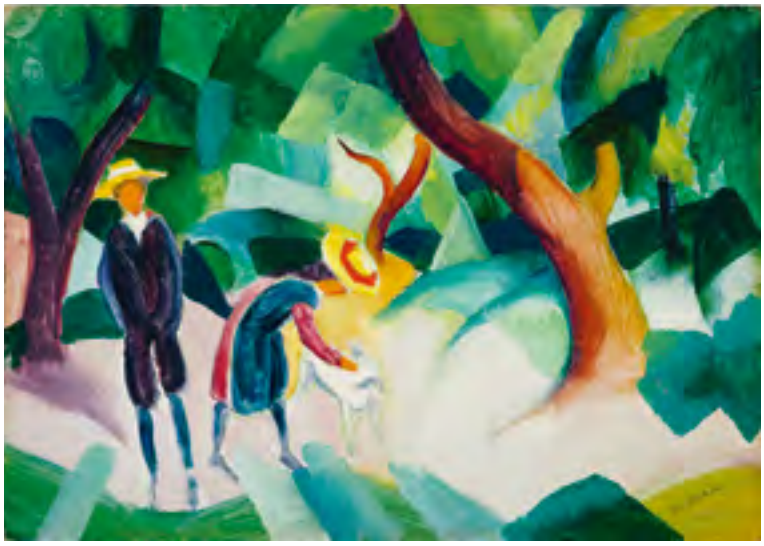
August Macke
Spaziergang auf der Brücke, 1913
Öl auf Pappe, 24,7 × 30,2 cm
G 13332, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von August Macke

August Macke
Promenade, 1913
Öl auf Pappe, 51 × 57 cm
G 13328, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von August Macke

August Macke
Sitzende, um 1912
Bronze, Höhe 23 cm
G 15030, erworben 1974



Franz Marc
Äffchen und Mensch, um 1912
Öl auf Leinwand, 51,5 × 35,5 cm
G 13139, Schenkung Gabriele Münter 1962



August Macke
Kinder mit Ziege, 1913
Öl auf Pappe, 24 × 34 cm
G 13331, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von August Macke

Anonym, Nuku Hiva, Marquesas-Inseln, Polynesien
Stelzentritt *(tapuvae toko)*, vor 1804
Holz, 32,5 × 6,5 × 9 cm
MFK 188, Museum Fünf Kontinente, München,
gesammelt 1804 von Georg Heinrich von
Langsdorff auf Nuku Hiva, erworben 1821
für die Königlich Ethnographische Sammlung
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, S. 32

August Macke
Hutladen, 1913
Öl auf Leinwand, 54,5 × 44 cm
G 13334, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard Koehler sen., Berlin, erworben von August Macke

Anonym, Afrika/Gabun
Bapunu-Maske, vor 1889
Farbmittel, Holz, 34 × 21 × 16 cm
E/1889.332.0002, Bernisches Historisches Museum, Bern, Schenkung Eidgenössisches Generalkommissariat für die Weltausstellung von 1889 in Paris
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, nach S. 102

Andreas Jawlensky
Rote Blumen auf rosa Tisch, 1910
Öl auf Pappe, 49,7 × 53,7 cm
GMS 682, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Elfriede Schroeter
Tante Grete, Oktober 1913
Öl auf Pappe, 33,5 × 36 cm
KIZ 186, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-
Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter,
ehemals Eigentum von Gabriele Münter und
Wassily Kandinsky

Elfriede Schroeter
Friedel Nr. 1, Rudi, Juli 1913
Öl auf Pappe, 35,8 × 33 cm
KIZ 184, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Elfriede Schroeter
Friedel Nr. 4, 19. November 1913
Öl auf Pappe, 25 × 30 cm
KIZ 181, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Elfriede Schroeter
Friedel Nr. 5, Bärchen, 31. Juli 1913
Öl auf Pappe, 36 × 33,5 cm
KIZ 179, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Impression VI (Sonntag), 1911
Öl auf Leinwand, 107,5 × 95 cm
GMS 57, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Tünnes und Gesellschaft (Spielzeug Nr. 2), 1908
Linolschnitt in mehreren Farben auf Japanpapier, 17,5 × 26,1 cm
GMS 875, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Onkel Sam und Gesellschaft (Spielzeug Nr. 3), 1908
Linolschnitt in mehreren Farben auf Japanpapier, 15,5 × 24 cm
GMS 878, Gabriele Münter-Stiftung 1957
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Im Gespräch (Spielzeug Nr. 4), 1908
Linolschnitt in mehreren Farben auf Japanpapier, auf graues Tonpapier geklebt, 18 × 19,6 cm
GMS 881, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Gute Nacht (Spielzeug Nr. 5), 1908
Linolschnitt in mehreren Farben auf Japanpapier, auf graues Tonpapier geklebt, 16,8 × 20,6 cm
GMS 884, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Ohne Titel, ohne Datum
Schwarzer Buntstift, Pastellkreide,
23,9 × 20 cm
KIZ 126, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Ohne Titel, ohne Datum
Aquarell, Buntstift über Bleistift,
17,3 × 10,4 cm
KIZ 203, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Ohne Titel, ohne Datum
Aquarell, Buntstift über Bleistift,
17,2 × 11,4 cm
KIZ 191, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

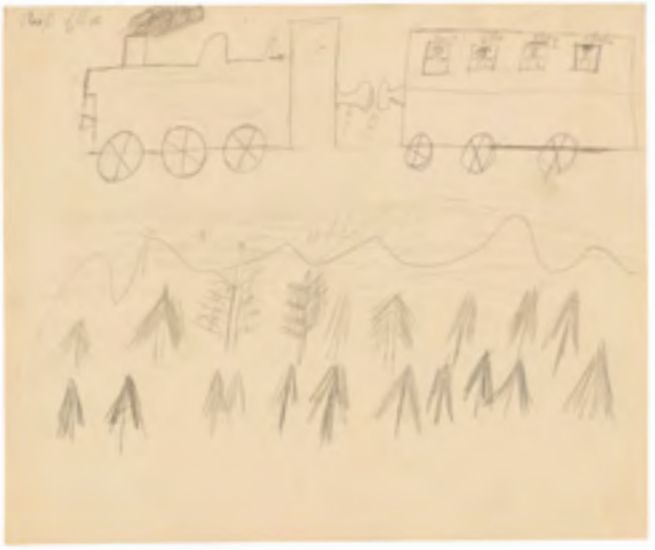
Anonym
Ohne Titel, ohne Datum
Aquarell, Buntstift, auf liniertem Papier,
21 × 22,1 cm
KIZ 46, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Ohne Titel, ohne Datum
Bleistift, Buntstift, 18,5 × 22,9 cm
KIZ 85, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Maria Franck-Marc
Mädchen mit Kleinkind, um 1913
Öl auf Leinwand, 78 × 88 cm
G 19199, erworben aus Privatbesitz 2019,
Nachlass Maria Marc

August Macke
Kinder am Brunnen II, 1910
Öl auf Leinwand, 80,5 × 56,5 cm
FVL 43, Ankauf des Förderverein
Lenbachhaus e.V. 2019, Nachlass
August Macke bis ca. 1961

Wassily Kandinsky
Eisenbahn bei Murnau, 1909
Öl auf Pappe, 36 × 49 cm
GMS 49, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Ella Reiß
Ohne Titel, ohne Datum
Bleistift, 20 × 24 cm
KIZ 138, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Rudi Schindler
Ohne Titel, ohne Datum
Bleistift, Pastellkreide, 23,9 × 19,9 cm
KIZ 121, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Martin Mosner
Ohne Titel, ohne Datum
Bleistift, Pastellkreide 23,9 × 20 cm
KIZ 117, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

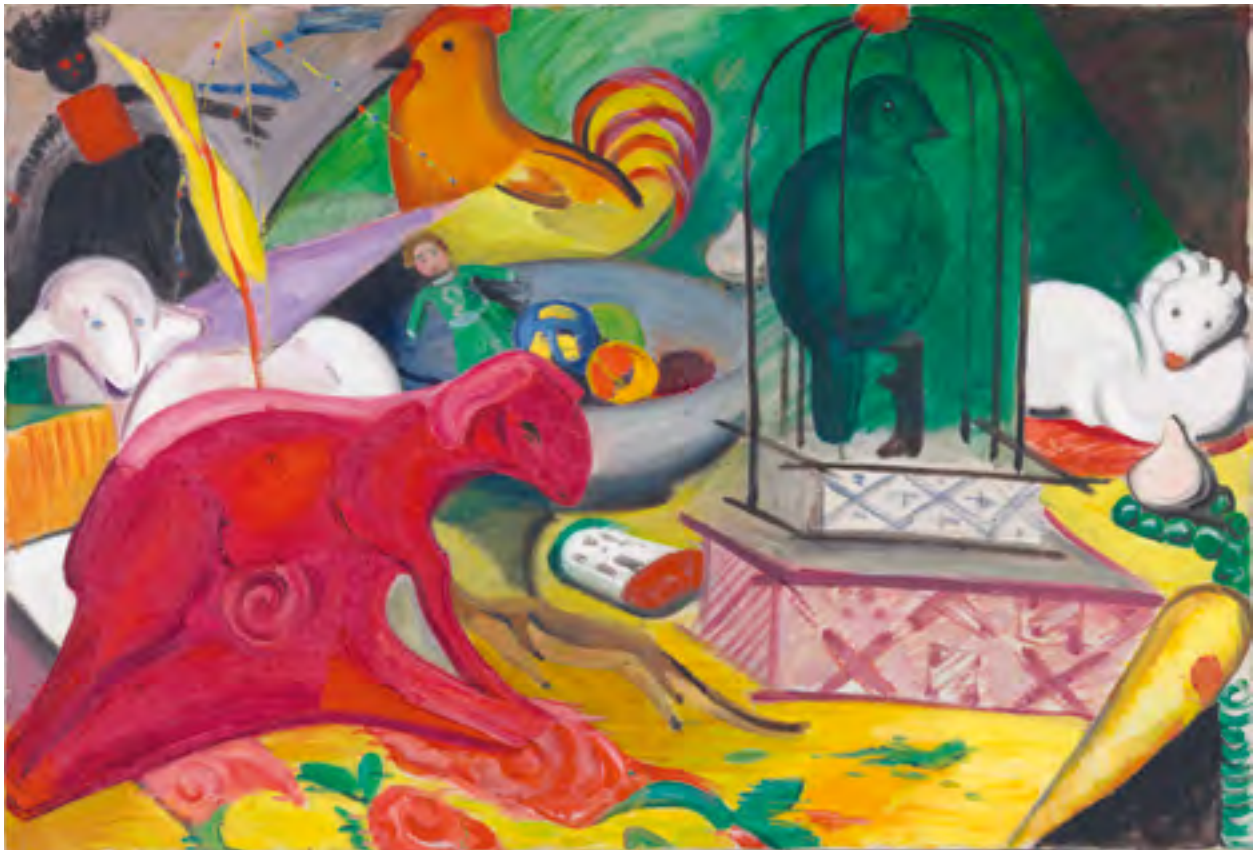
Gabriele Münter
Haus, 1914
Öl auf Pappe, 40,5 × 32,8 cm
Mü 2a, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Gabriele Münter
Mühle, 1914
Öl auf Pappe, 37,1 × 32,8 cm
Mü 3, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Paul Klee
Figuren, Postkarte an Alfred Kubin,
19. Juni 1913
Tusche auf Papier, auf der Anschriftenseite
der Postkarte aufgeklebt, 4 × 4,5 cm
(Bildgröße)
AK 34, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-
Stiftung, München, erworben 1983

Paul Klee
Groteske Frauenfigur, Postkarte an
Gabriele Münter, 26. Juni 1913
Tusche auf Papier, auf der Anschriftenseite
der Postkarte aufgeklebt, 6,6 × 5,1 cm
GMS 725, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Pferde, 1909
Öl auf Leinwand, 97 × 107,3 cm
GMS 53, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky



Maria Franck-Marc
Kinderspielzeug mit Vogelkäfig, um 1911
Öl auf Leinwand, 60,2 × 88,5 cm
G 19053, erworben aus Privatbesitz 2017,
Nachlass Maria Marc

Anonym, Polen oder Ukraine
Zwei Pfeifvögelchen, spätes 19. Jh.
Ton, kalt bemalt, Höhe 10 cm und 9 cm
D 15, D 16, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung, München,
Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Berchtesgaden
Pfeifrössl, spätes 19. Jh.
Holz, gesägt, gedrechselt, bemalt, Höhe 11 cm
HP 42, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-
Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter,
ehemals Eigentum von Gabriele Münter und
Wassily Kandinsky

Anonym, Erzgebirge
Schepperdocke (Klapperpüppchen), um 1900
Holz, gedrechselt, bemalt, Höhe 20,1 cm
HP 19, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-
Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter,
ehemals Eigentum von Gabriele Münter und
Wassily Kandinsky

Lilja Ksida
Ohne Titel, ohne Datum
Bleistift, Buntstift auf liniertem Papier,
18 × 22,4 cm
KIZ 226, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Annemarie Münter
Ohne Titel, 28. August 1913
Aquarell, Bleistift, 21,2 × 16,7 cm
KIZ 113, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Ohne Titel, ohne Datum
Bleistift, auf liniertem Papier, 21 × 16,4 cm
KIZ 149, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Ohne Titel, ohne Datum
Pastellkreide, auf grauem Papier, 26,2 × 29,7 cm
KIZ 175, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Impression III (Konzert), 1911
Öl auf Leinwand, 77,5 × 100 cm
GMS 78, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von
Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Arnold Schönberg
Die glückliche Hand (1. Bild), 1910
Öl auf Karton, 21,8 × 30,2 cm
Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA, courtesy Arnold Schönberg Center, Wien, Nachlass Arnold Schönberg, Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA

Arnold Schönberg
Die glückliche Hand (2. Bild), 1910
Öl auf Karton, 22 × 30 cm
Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA, courtesy Arnold Schönberg Center, Wien, Nachlass Arnold Schönberg, Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA

Arnold Schönberg
Blick, 1910
Öl auf Karton, 32 × 25 cm
Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA, courtesy Arnold Schönberg Center, Wien, Nachlass Arnold Schönberg, Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA

Arnold Schönberg
Satire, ca. 1911
Aquarell, Pastell, Pinsel, Tusche auf Papier, 31,4 × 45 cm
Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA, courtesy Arnold Schönberg Center, Wien, Nachlass Arnold Schönberg, Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA

Wassily Kandinsky
Entwurf für den Farbholzschnitt *Bogenschütze,* 1908/09
Aquarell, Tusche, über Bleistift, auf dünnem Karton, 16,6 × 15,3 cm (Bildgröße)
GMS 459, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky
Bogenschütze, 1908/09
Farbholzschnitt, vier Stöcke, Druck in der Folge Schwarz, Rot, Blau, Gelb, 16,5 × 15,4 cm
GMS 623/2, Gabriele Münter-Stiftung 1957, Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Bildbeigabe im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, vor S. 1

Wassily Kandinsky
St. Georg III, 1911
Tempera auf Leinwand, 97,5 × 107,5 cm
GMS 81, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Russisches Kaiserreich
Der starke, mutige Recke Ilja Muromez,
Lubok, 2. Hälfte 19. Jh.
Lithografie, mit Pinsel koloriert,
35,5 × 44,2 cm
I 18, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, vermutlich China
Zwei Fabeltiere mit Baum und Rosenstrauch,
18. bis 19. Jh.
Gouache, 20,5 × 33 cm
FM 104, Franz Marc Museum, Franz Marc Stiftung, Dauerleihgabe der Erbengemeinschaft nach Maria Marc, Nachlass Franz Marc
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,* 1912, S. 2

Franz Marc
Zinnobergruß, Postkarte an Wassily Kandinsky,
19. April 1913
Aquarell, Gouache, über Bleistift, 14 × 9 cm
GMS 726, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Russisches Kaiserreich
Jeruslan Lasarewitsch tötet ein Seeungeheuer,
Lubok, 1. Hälfte 19. Jh.
Kupferstich mit Pinsel koloriert, 30,4 × 39 cm
I 17, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-
Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter,
ehemals Eigentum von Gabriele Münter und
Wassily Kandinsky

Franz Marc
Vier Füchse, Postkarte an Wassily Kandinsky,
4. Februar 1913
Aquarell, Gouache, Tusche, 14 × 9 cm
GMS 746, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum von
Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Mallehrbuch von Takeuchi Seiho
(Seiho shuga cho)
Buch, Fadenheftung, zweibändig, je 18,2 × 25 cm
Band 1 12 S/W-Abbildungen
Band 2 12 S/W-Abbildungen
11470a und 11470b, Schloßmuseum Murnau,
erworben 2009 aus dem Nachlass von
Franz und Maria Marc
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, mit einzelnen Abbildungen

Wassily Kandinsky
Lyrisches, 1911
Farbholzschnitt, vier Stöcke, Druck in der
Folge Rot, Blau, Gelb, Schwarz auf Japanpapier,
19,2 × 31,5 cm
GMS 303, Gabriele Münter-Stiftung 1957
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Katsushika Hokusai (zugeschr.)
Löwenhund (Shishi), 19. Jh.
Tusche auf Papier, 21,5 × 27,5 cm
11198, Schloßmuseum Murnau, erworben 2009
aus dem Nachlass von Franz und Maria Marc
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, S. 91

Franz Marc
Tiger, 1912
Öl auf Leinwand, 111,7 × 101,8 cm
G 13320, Bernhard und Elly Koehler-Stiftung
1965, Schenkung aus dem Nachlass Bernhard
Koehler sen., Berlin, erworben von Franz Marc

Lydia Wieber
Ohne Titel (Frau sitzend mit grünem Kleid),
1908
Bleistift, Aquarell, 20,9 × 16,2 cm
KIZ 254-14, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung, München,
Nachlass Gabriele Münter
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, nach S. 74

Lydia Wieber
Ohne Titel (Frau sitzend mit rotem Kleid),
1908
Bleistift, Aquarell, 20,9 × 16,2 cm
KIZ 254-8, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung, München,
Nachlass Gabriele Münter
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, nach S. 74

Lydia Wieber
Ohne Titel (Frau sitzend mit gelbem Kleid),
1908
Bleistift, Aquarell, 20,9 × 16,3 cm
KIZ 254-12, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung, München,
Nachlass Gabriele Münter
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, nach S. 74

Lydia Wieber
Im Orient, 1908
Bleistift, Aquarell, 15,7 × 21 cm
KIZ 254-6, Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung, München,
Nachlass Gabriele Münter
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, nach S. 26

Wassily Kandinsky
Entwurf zu *Komposition IV,* 1911
Aquarell, Tusche, über Strichätzung,
19 × 26,3 cm
GMS 460, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, nach S. 64

Gabriele Münter
Mann am Tisch (Kandinsky), 1911
Öl auf Pappe, 50,8 × 68,5 cm
GMS 665, Gabriele Münter-Stiftung 1957
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, S. 108

Anonym, Ceylon (Sri Lanka)
Maske des Maha-Kola, vor 1890
Holz, Anilinfarben, Metall, Haar,
117 × 80 × 31 cm
MFK B-3454, Museum Fünf Kontinente, München,
erworben durch Dr. Max Buchner 1890 in Ceylon
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, nach S. 122

Anonym, Osterinsel, Rapa Nui, Polynesien
Figur eines männlichen Geistwesens
(moai kavakava), vor 1825
Holz, 45,8 × 10 × 11,7 cm
MFK 193, Museum Fünf Kontinente, München,
erworben 1825 in London durch Georg Heinrich
Wagler für die Königlich Ethnographische
Sammlung
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, S. 22

Henri Rousseau
Die Hochzeit (La Noce), um 1905
Öl auf Leinwand, 163 × 114 cm
RF 1960-25, Paris, Musée de l'Orangerie,
Jean Walter and Paul Guillaume Collection
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*,
1912, S. 95

Anonym, Oberbayern
Bauernpaar mit Viehherde, 1853
Votivtafel, Öl- und/oder Tempera auf Holz,
34,5 × 42,1 cm
I 1, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Süddeutschland
Votant mit Hl. Sebastian, 1784
Votivtafel, Öl- und/oder Tempera,
21,2 × 18,3 cm
I 3, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Arnold Schönberg
Nachtstück, 1910
Öl auf Leinwand, 58 × 73 cm
Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA,
courtesy Arnold Schönberg Center, Wien,
Nachlass Arnold Schönberg, Belmont Music
Publishers, Pacific Palisades/CA

Wassily Kandinsky
Improvisation 18 (mit Grabstein), 1911
Öl auf Leinwand, 141 × 120 cm
GMS 77, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Südostasien, Borneo, Kalimantan, Kahayan, Ethnie: Dayak
Ahnenfigur (Mann)
Holz, Azobé (Eisenholz), 190 × 40 × 35 cm
E/ 1906/.253.0032/1, Bernisches Historisches Museum, Bern, erworben durch Ernst Müller in Borneo, Schenkung 1906
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter*, 1912, S. 7

Anonym, Südostasien, Borneo, Kalimantan, Kahayan, Ethnie: Dayak
Ahnenfigur (Frau)
Holz, Azobé (Eisenholz), 168 × 35 × 35 cm
E/ 1906/.253.0032/2, Bernisches Historisches Museum, Bern, erworben durch Ernst Müller in Borneo, Schenkung 1906

Gabriele Münter
Der Tod eines Heiligen, ohne Datum
Tusche, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen
29,8 × 21,1 cm (Rahmenmaß)
H 120, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Gabriele Münter
Heilige Familie, ohne Datum
Tusche, Öl, Blattmetall, hinter Glas, in originalem Rahmen
30,3 × 21,3 cm (Rahmenmaß)
H 121, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym
Das liegende Kind Jesus, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in bemaltem, originalem Rahmen
21,9 × 27,9 cm (Rahmenmaß)
H 64, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Ägypten
Das von einem Diener geführte Pferd,
Schattenfigur, 14.–18. Jh.
Schwarzes Pergament, geschnitten,
Durchbruchtechnik, 63 × 69,5 cm
PS-82/1, Münchner Stadtmuseum
Bildbeigabe im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, vor S. 97

Wilhelm Morgner
Die Holzarbeiter, 1911
Tempera auf Pappe, 56,4 × 60,2 cm
G 19239, erworben 2019

Alfred Kubin
Der Fischer, 1911/12
Bleistift, Tinte auf Katasterpapier,
31,3 × 18,5 cm
Privatbesitz
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, nach S. 96

Anonym, Mexiko, Huexotla, Azteken
Xipe Totec, vor 1519
Keramik, Höhe 16,2 cm
MFK 10.1713, Museum Fünf Kontinente, München,
erworben durch Walter Lehmann 1909 in Mexiko
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, S. 24

Anonym, Neukaledonien, Melanesien
Maske eines Ahnengeistes, vor 1902
Holz, 62,5 × 17 × 18,3 cm
MFK 02-230, Museum Fünf Kontinente, München,
erworben 1902 von der Kunsthändlerin
Florine Langweil in Paris
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, S. 25

Gabriele Münter
Drachenkampf, 1913
Öl auf Pappe, 35,8 × 43,5 cm
V 117, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter

Gabriele Münter
Stillleben mit Heiligem Georg, 1911
Öl auf Pappe, 51,1 × 68 cm
GMS 666, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung der Künstlerin, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky
Abgebildet im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, S. 99

Heinrich Rambold
Heiliger Georg, ohne Datum
Gouache, Öl, hinter Glas, in originalem Rahmen
30,3 × 23,4 cm (Rahmenmaß)
H 34, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-
Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter,
ehemals Eigentum von Gabriele Münter und
Wassily Kandinsky

Anonym, vermutlich Südeuropa
Hl. Georg, 19. Jh.
Öl auf Leinwand, 77,5 × 60 cm
I 42, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Nachlass Gabriele Münter, ehemals Eigentum von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Anonym, Süddeutschland oder Österreich
Hl. Martin, frühes 19. Jh.
Bemalte Holzskulptur, 75 × 55 cm
AM 81-65-1029, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne, Fonds Kandinsky, Legs de Nina Kandinsky 1981

Alfred Kubin
Mädchen und Tiere im Wald, 1912
Tuschfeder auf Katasterpapier, 28 × 25,8 cm
GMS 722, Gabriele Münter-Stiftung 1957,
Schenkung Gabriele Münter, ehemals Eigentum
von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Franz Marc
Fabeltier, 1912
Farbholzschnitt in sieben Farben,
teilweise mit Schablone koloriert
18,5 × 25,1 cm
G 13141, erworben als Geschenk
Gabriele Münters 1961
Bildbeigabe im Almanach *Der Blaue Reiter,*
1912, vor S. 1

MATERIALIEN

Editorische Notiz

Die Informationen zu Material und Technik der abgebildeten Werke des Blauen Reiter folgen kunsthistorischen Konventionen. Hierbei finden sich häufig die klassischen Bezeichnungen »Öl auf Leinwand« oder »Öl auf Pappe«. Kunsttechnologische Forschung zeigt jedoch, dass die Bindemittelsysteme – also Substanzen wie beispielsweise Öl, Harz, Pflanzengummen oder Acryl, die Pigment erst zu Farbe machen – im Kreis des Blauen Reiter äußerst komplex sind. Sowohl eigenhändig hergestellte als auch industrielle Tempera- und Ölfarben lassen sich in der umfangreichen Korrespondenz untereinander, aber auch durch die wissenschaftliche Analyse von Bindemittel- und Pigmentproben nachweisen. Selbst Firnisse, die der Moderne lange abgesprochen wurden, sind nachweisbar.

Die Suche des Blauen Reiter nach einer neuen Bildsprache bildet sich auch in der Suche nach der geeigneten Materie hierfür ab: Sowohl die Auswahl der »reinen«, also den Spektralfarben ähnlichsten Pigmente, als auch Glanzgrad, Textur und Alterungsbeständigkeit der Farben spielten hierbei eine Rolle. Die Lektüre farbtheoretischer Literatur war insbesondere bei Franz Marc, der sich mit einem Prisma weit in das Gebiet der Optik wagte, und Wassily Kandinsky Voraussetzung für die Wahl konkreter Farbmittel. Die Maltechnik der Malerinnen und Maler der Redaktion des Blauen Reiter kann sich also einerseits kaum auf stehende Begriffe wie die oben genannten reduzieren lassen, andererseits verwendeten sie oftmals selbst die Bezeichnung »Öl auf Leinwand«, obgleich das Werk nachweislich keineswegs ausschließlich mit ölhaltiger Farbe gemalt worden war. Dies geschah vermutlich auch, um die mit dem Begriff »Öl« verbundene Vorstellung von Wertigkeit aufrechtzuerhalten. In der vorliegenden Publikation folgen wir daher weitgehend den Angaben aus den Werkverzeichnissen. Liegen detaillierte Untersuchungsergebnisse vor, fassen wir diese kurz zusammen. Die Werkangaben der Leihgaben wurden von den Leihgeber*innen übernommen.

Iris Winkelmeyer

Liste der in der Ausstellung gezeigten Künstler*innen

Weitere, anonym gebliebene Künstler*innen
und Produzent*innen sind aus Mangel an
Informationen hier nicht mit aufgeführt

Wladimir von Bechtejeff
Владимир Георгиевич Бехтеев
1878 Moskau, Russisches Kaiserreich (heute Russische Föderation) – 1971 Moskau, Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (heute Russische Föderation)
Tätig in Moskau, München, Paris, Moskau

Albert Bloch
1882 St. Louis – 1961 Lawrence, Vereinigte Staaten von Amerika
Tätig in St. Louis, München, Ascona, New York, Lawrence

Erma Bossi
1875 Pula, Österreichisch-Ungarische Monarchie (heute Republik Kroatien) – 1952 Mailand, Italienische Republik
Tätig in Triest, München, Paris, Mailand

David Burljuk
Давид Давидович Бурлюк
1882 Charkow, Russisches Kaiserreich (heute Ukraine) – 1967 Southampton, Vereinigte Staaten von Amerika
Tätig in Odessa, Kasan, München, Paris, Moskau, Tokio, Long Island

Wladimir Burljuk
Владимир Давидович Бурлюк
1886 Cherson, Russisches Kaiserreich (heute Ukraine) – 1917 Thessaloniki, Königreich Griechenland (heute Hellenische Republik)
Tätig in Odessa, München, Paris, Kiew

Adelheid (Adda) Campendonk
1887
Tätig in Sindelsdorf, Seeshaupt, Krefeld

Heinrich Campendonk
1889 Krefeld, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1957 Amsterdam, Königreich der Niederlande
Tätig in Krefeld, Sindelsdorf, Seeshaupt, Krefeld, Amsterdam

Robert Delaunay
1885 Paris – 1941 Montpellier, Französische Republik
Tätig in Paris, Madrid, Vila do Conde, Paris, Mougins

Adolf Erbslöh
1881 New York, Vereinigte Staaten von Amerika – 1947 Irschenhausen, Bundesrepublik Deutschland
Tätig in Karlsruhe, München, Brannenburg, Wuppertal, Irschenhausen

Elisabeth Epstein
1879 Schytomir, Russisches Kaiserreich (heute Ukraine) – 1956 Genf, Schweizerische Eidgenossenschaft
Tätig in Moskau, München, Paris, Genf

Maria Franck-Marc
1876 Berlin, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1955 Ried, Bundesrepublik Deutschland
Tätig in Berlin, Worpswede, München, Sindelsdorf, Ried, Ascona, Ried

Pierre Girieud
1875 Paris – 1940 Paris, Französische Republik
Tätig in Marseille, Paris, Siena, Paris, Marseille

Natalja Gontscharowa
Ната́лья Серге́евна Гончаро́ва
1881 Ladyschino bei Tula, Russisches Kaiserreich (heute Russische Föderation) – 1962 Paris, Französische Republik
Tätig in Moskau, Paris

Alexej von Jawlensky
Алексей Георгиевич Явленский
1864 Torschok, Russisches Kaiserreich (heute Russische Föderation) – 1941 Wiesbaden, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland)
Tätig in St. Petersburg, München, Murnau, St. Prex, Ascona, Wiesbaden

Eugen von Kahler
1882 Prag – 1911 Prag, Österreichisch-Ungarische Monarchie (heute Tschechische Republik)
Tätig in Prag, München, Paris, Berlin, Ägypten, Tunesien, Algerien, München, Prag

Wassily Kandinsky
Василий Васильевич Кандинский
1866 Moskau, Russisches Kaiserreich (heute Russische Föderation) – 1944 Paris, Französische Republik
Tätig in Moskau, München, Murnau, Moskau, Weimar, Dessau, Berlin, Paris

Alexander Kanoldt
1881 Karlsruhe – 1939 Berlin, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland)
Tätig in Karlsruhe, München, Breslau

Katsushika Hokusai
葛飾 北斎
1760 Edo (heute Tokio) – 1849 Henjōin, Shōten-chō, Asakusa, Japan
Verwendete im Lauf seines Lebens – wie damals in japanischen Künstler*innenkreisen üblich – mehr als dreißig verschiedene Namen und lebte an circa hundert verschiedenen Orten

Ernst Ludwig Kirchner
1880 Aschaffenburg, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1938 Davos, Schweizerische Eidgenossenschaft
Tätig in Dresden, Moritzburg, Berlin, Fehmarn, Königstein, Davos

Paul Klee
1879 Münchenbuchsee bei Bern – 1940 Muralto-Locarno, Schweizerische Eidgenossenschaft
Tätig in München, Weimar, Dessau, Düsseldorf, Bern

Mossej Kogan
1879 Orhei, Russisches Kaiserreich (heute Republik Moldau) – 1943 Auschwitz, Deutsches Reich (heute Republik Polen)
Tätig in Bern, München, Hagen, Paris, Weimar, Berlin, Amsterdam, Paris

Alfred Kubin
1877 Leitmeritz, Österreichisch-Ungarische Monarchie (heute Tschechische Republik) – 1959 Zwickledt, Republik Österreich
Tätig in München, Zwickledt

August Macke
1887 Meschede, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1914 Souain-Perthes-lès-Hurlus, Französische Republik
Tätig in Düsseldorf, Berlin, Tegernsee, Bonn, Hilfterfingen, Bonn

Elisabeth Macke
1880 Bonn, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1978 Berlin, Bundesrepublik Deutschland
Tätig in Bonn, Tegernsee, Sindelsdorf, Bonn, Berlin, Bonn

Franz Marc
1880 München, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1916 Verdun, Französische Republik
Tätig in München, Kochel, Sindelsdorf, Ried, Hagéville

Wilhelm Morgner
1891 Soest, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1917 Langemarck, Königreich Belgien
Tätig in Worpswede, Soest, Berlin, Soest, Bulgarien, Serbien

Gabriele Münter
1877 Berlin, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1962 Murnau, Bundesrepublik Deutschland
Tätig in Düsseldorf, München, Murnau, Stockholm, Kopenhagen, Berlin, Paris, Murnau

Jean Bloé Niestlé
1884 Neuchâtel, Schweizerische Eidgenossenschaft – 1942 Antony-sur-Seine, Französische Republik
Tätig in Neuchâtel, München, Sindelsdorf, Seeshaupt, Paris, Antony-sur-Seine

Ogata Gekkō
尾形 月耕
1859 Edo – 1920 Tokio, Japan

Heinrich Rambold
1872 Murnau, Deutsches Reich (heute Bundesrepublik Deutschland) – 1953 Murnau, Bundesrepublik Deutschland
Tätig in Seehausen, Murnau

Henri Rousseau
1844 Laval – 1910 Paris, Französische Republik
Tätig in Paris

Alexander Sacharoff
Александр Сахаров
1886 Mariupol, Russisches Kaiserreich (heute Ukraine) – 1963 Siena, Italienische Republik
Tätig in Paris, München, Lausanne, New York, Paris, China, Japan, Südamerika, Paris, Rom

Saigō Kogetsu
西郷 孤月
1873 Fukashi, Chikuma (heute Matsumoto, Nagano) – 1912 Fujimae-cho, Hongo-Komagome, Japan
Tätig in Betsuwa (Koishikawa, Tokio), Kobe, Taiwan

Alexander von Salzmann
1874 Tiflis, Russisches Kaiserreich (heute Georgien) – 1934 Leysin, Schweizerische Eidgenossenschaft
Tätig in Tiflis, München, Hellerau bei Dresden, Tiflis, Paris

Arnold Schönberg
1874 Wien, Österreichisch-Ungarische Monarchie (heute Republik Österreich) – 1951 Los Angeles, Vereinigte Staaten von Amerika
Tätig in Wien, Berlin, Wien, Amsterdam, Berlin, Paris, Boston, New York, Los Angeles

Tanaka Minko
田中 岷江
1735 – 1816
Tätig in Tsu, Japan

Toyohara Kunichika
豊原 国周
1835 Edo – 1900 Edo, Japan

Utagawa Hiroshige
歌川 広重
1797 Edo – 1858 Edo, Japan

Utagawa Hiroshige II
二代 歌川 広重
1826 Edo – 1869 Yokohama, Japan

Utagawa Kunisada
歌川 国貞
1786 Edo – 1865 Edo, Japan

Utagawa Kuniyasu
歌川 国安
1794 Edo, Japan – 1832

Utagawa Kuniyoshi
歌川 国芳
1798 Edo – 1861 Edo, Japan
Tätig in Edo
Verwendete im Lauf seines Lebens – wie damals in japanischen Künstlerkreisen üblich – circa zehn verschiedene Namen

Utagawa Yoshitsuya
歌川 芳艶
1822 Edo, Japan – 1866

Marianne von Werefkin
Марианна Владимировна Верёвкина
1860 Tula, Russisches Kaiserreich (heute Russische Föderation) – 1938 Ascona, Schweizerische Eidgenossenschaft
Tätig in Moskau, St. Petersburg, München, Murnau, St. Prex, Ascona

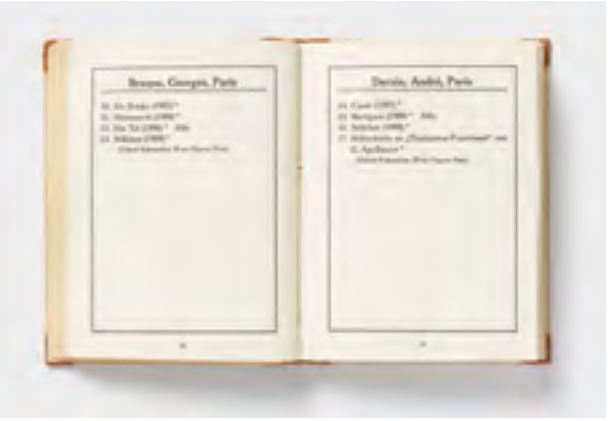
Reprints der Kataloge 1., 2., 3. NKVM-Ausstellung, 1909–12

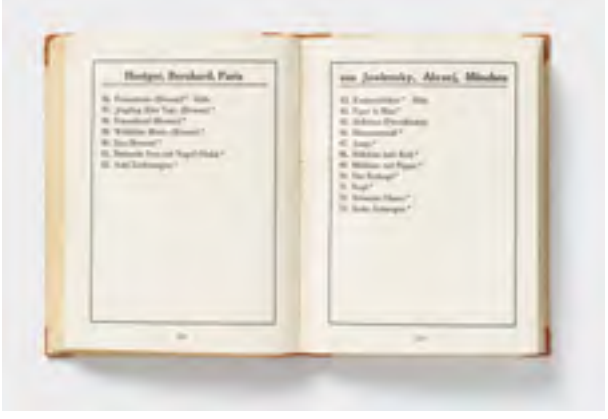
Neue Künstlervereinigung München e.V.
1. Ausstellung
Moderne Galerie Thannhauser, München
1.–15. Dezember 1909. Katalog: 8 S. und 14 Taf., 8°, Turnus 1909/10, mit einem Vorwort (Auszug aus dem Gründungszirkular der NKVM von Wassily Kandinsky), einem Verzeichnis der 128 ausgestellten Werke und Preisverzeichnis.
2. Auflage (mit der die Ausstellung auf Tournee durch Deutschland ging), Turnus 1910

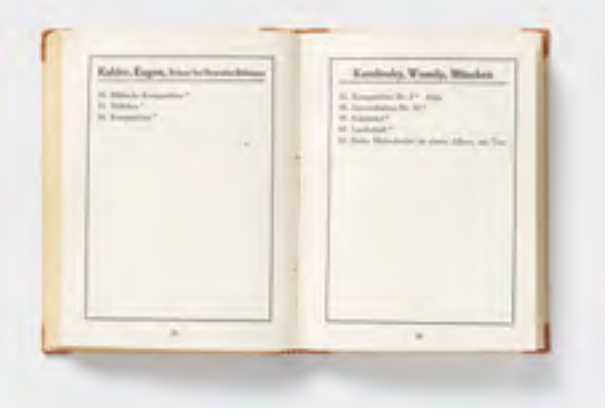
Exemplar: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Neue Künstlervereinigung München e.V.
2. Ausstellung
Moderne Galerie Thannhauser, München
1.–14. September 1910. Katalog: 42 S. und 20 Taf. (und Anzeigen), 8°, Turnus 1910/11, mit Texten von Henri Le Fauconnier, David und Wladimir Burljuk, Wassily Kandinsky, Odilon Redon und einem Verzeichnis der 115 ausgestellten Werke.

Exemplar: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München







Kubin, Alfred, Wernstein am Inn
Jawlensky, Alexander, München

Münter, Gabriele, München
Nieder, Adolf, Bochum

Picasso, Pablo, Paris
Rouault, Georges, Paris

Schanff, Edwin, München
de Vlaminck, Maurice, Paris

von Werefkin, Marianna, München
Burljuk, David, Chevaux

Burljuk, Wladimir, Chevaux
Dmitrieff, Wassily, Moskau

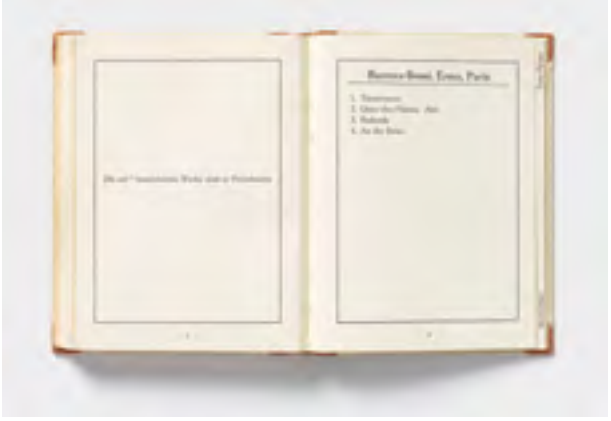
Kubin, Eugen, Schloß bei Zwickledt-Obernberg
Jawlensky, Alexander, München

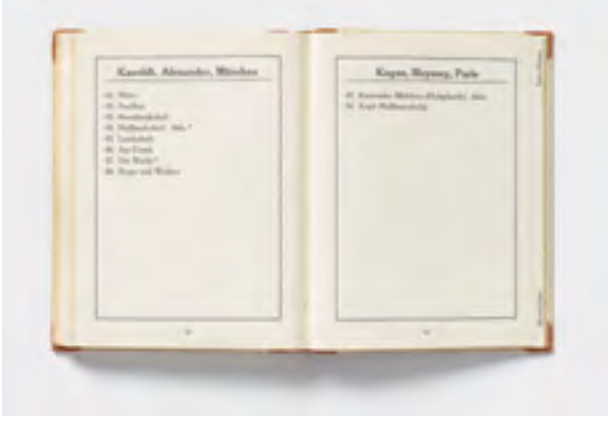
WEIMARFARBE
Weimar-Farbe G. m. b. H. Weimar

JAKOB SCHILLERS Wwe
Buchhandlung und Antiquariat
Modernste Lesezirkel-Literatur
Otto Schmidt-Bertsch
Graphischer Kunstsalon

Neue Künstlervereinigung München e.V.
3. Ausstellung
Moderne Galerie Thannhauser, München
18. Dezember 1911–Januar 1912. Katalog: 13 S. und 8 Taf., 8°, Turnus 1911/12, mit einem Verzeichnis der 58 ausgestellten Werke

Exemplar: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München



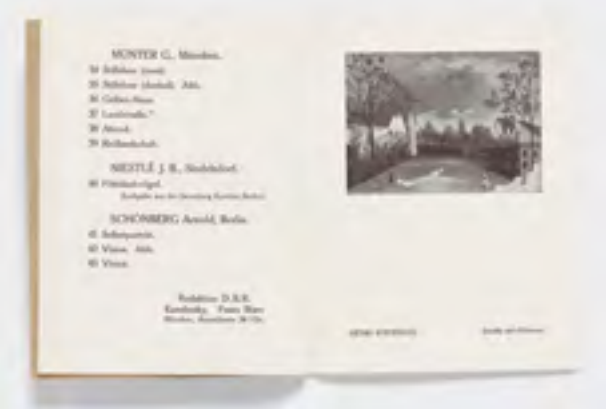


ABBILDUNGEN

Reprints der Kataloge 1., 2. Blauer Reiter-Ausstellung, 1911–12

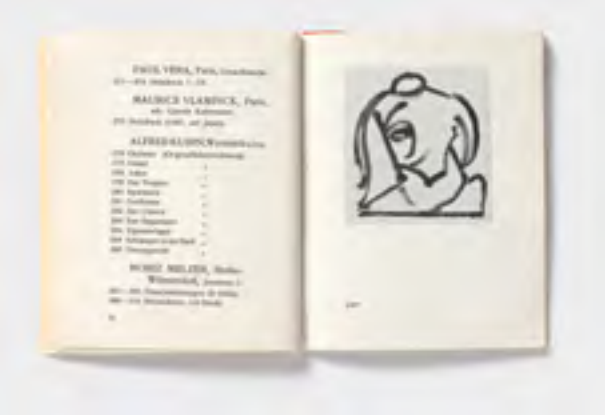
Die Erste Ausstellung der Redaktion
Der Blaue Reiter
Galerie Thannhauser, München
18. Dezember 1911–1. Januar [verlängert bis
3. Januar] 1912. Katalog: 6 S. und 13 Taf., 8°,
mit einem Verzeichnis der 43 ausgestellten Werke.
Auf dem Innentitel Textauszug von Wassily
Kandinsky aus dem 3-seitigen Werbeprospekt
zur Ankündigung »I. Ausstellung der Redaktion
des Blauen Reiters«
Die mit * bezeichneten Werke wurden in der
Ausstellung verkauft

Exemplar: Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München



Die Zweite Ausstellung der Redaktion
Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss
Hans Goltz, Kunsthandlung München
12. Februar bis 18. März 1912. Katalog: 16 S.
und 20 Abb., 8°, mit einer Einleitung von Wassily
Kandinsky und Verzeichnis der 315 ausgestellten
Werke. Auf der Rückseite Anzeige von Hans Goltz

Exemplar: Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
München



HANS GOLTZ
MÜNCHEN
STÄNDIGE AUSSTELLUNG

1. Blauer Reiter-Ausstellung, 1911–12 6 Fotografien von Gabriele Münter

Erste Ausstellung »Der Blaue Reiter«, 1911–12, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 1 (v.l.n.r.): Gabriele Münter, *Dunkles Stillleben (Geheimnis)* (angeschnitten); Wassily Kandinsky, *Komposition V* (im angrenzenden Raum); Albert Bloch, *Drei Pierrots;* Heinrich Campendonk, *Springendes Pferd;* Henri Rousseau, *Der Hühnerhof (La Basse-Cour)*; Franz Marc, *Bildnis Henri Rousseau;* Robert Delaunay, *La Ville no.2* (angeschnitten)
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

6 Fotografien von Gabriele Münter

Erste Ausstellung »Der Blaue Reiter«, 1911–12, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 1 (v.l.n.r.): Robert Delaunay, *La Ville no. 2;* Arnold Schönberg, *Nächtliche Landschaft* (oben); Gabriele Münter, *Reiflandschaft* (unten); August Macke, *Stillleben – Blumenstrauß mit Agave;* Gabriele Münter, *Abend* (oben); Albert Bloch, *Häuser und Schornsteine*
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Erste Ausstellung »Der Blaue Reiter«, 1911–12, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 1 (v.l.n.r.): Jean Bloé Niestlé, *Fitislaubsänger;* Albert Bloch, *Kopf;* Wassily Kandinsky, *Impression Moskau*
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

6 Fotografien von Gabriele Münter

Erste Ausstellung »Der Blaue Reiter«, 1911–12, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 2 (v.l.n.r.): Franz Marc, *Die gelbe Kuh* (angeschnitten); Arnold Schönberg, *Gehendes Selbstporträt (von hinten)*; Wassily Kandinsky, *Der Heilige Georg II;* Wladimir Burljuk, *Porträtstudie* (oben); Gabriele Münter, *Landstraße im Winter* (unten); Franz Marc, *Reh im Walde I;* Wassily Kandinsky, *Komposition V* (angeschnitten) Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Erste Ausstellung »Der Blaue Reiter«, 1911–12, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 2 (v.l.n.r.): Gabriele Münter, *Stillleben (rosa)* (angeschnitten); August Macke, *Indianer auf Pferden* (oben); Robert Delaunay, *St. Séverin no. 1* (unten); David Burljuk, *Pferde* (über der Tür); Franz Marc, *Landschaft mit Pferden und Regenbogen* (oben); Wassily Kandinsky, *Mit Sonne;* Wassily Kandinsky, *Improvisation 22*
Foto: Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

6 Fotografien von Gabriele Münter

Erste Ausstellung »Der Blaue Reiter«, 1911–12, Galerie Heinrich Thannhauser, München; Raum 3 (v.l.n.r.): Franz Marc, *Steiniger Weg* (angeschnitten); Robert Delaunay, *Tour Eiffel;* Elisabeth Epstein, *Porträt* (oben); Heinrich Campendonk, *Frau und Tier* (unten)
Foto: Gabriele Münter-und Johannes Eichner-Stiftung, München

APPENDIX

Wir danken folgenden Leihgeber*innen für
ihre wertvolle Unterstützung:

Bernisches Historisches Museum, Bern
Franz Marc Museum, Kochel a. See
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung,
München
Münchner Stadtmuseum
Museum Fünf Kontinente, München
Schloßmuseum Murnau
The Solomon R. Guggenheim Museum,
New York
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne –
Centre de création industrielle
Paris, Musée de l'Orangerie,
Jean Walter and Paul Guillaume Collection
Saarland Museum – Moderne Galerie, Saarbrücken
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz
Museum Wilhelm Morgner, Soest
Arnold Schönberg Center, Wien

sowie privaten Leihgeber*innen, die nicht
namentlich genannt werden möchten.

Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg,
S. 239, Abb. 3
Bernisches Historisches Museum, Bern,
S. 307, 351, 391
August Macke-Haus, Bonn,
S. 87, Abb. 4
Kunsthalle Bremen – die Kulturgutscanner,
ARTOTHEK
S. 65, Abb. 32
Museum Folkwang Essen,
S. 57, Abb. 23; S. 58, Abb. 26, 27
Archiv Carl Hagenbeck, Hamburg,
S. 233, Abb. 4
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg,
Plakatsammlung,
S. 68, Abb. 35
Franz Marc Museum, Kochel a. See,
S. 47, Abb. 17; S. 57, Abb. 25; S. 286,
287, 291, 376
Rijksmuseum van Oudheden, Leiden,
S. 47, Abb. 19
Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Muralto,
S. 119, Abb. 1
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung,
München,
S. 35, Abb. 6, 9; S. 61, Abb. 29, 30; S. 61,
Abb. 29, 30; S. 65, Abb. 31; S. 86, Abb. 1, 2;
S. 87, Abb. 3; S. 113, 119, Abb. 2; S. 126, 129,
137, 139, S. 165, Abb. 1, 2, 3, S. 166, Abb. 5,
S. 174, 177, 185, 203; S. 229, Abb. 4; S. 233,
Abb. 3, 5; S. 239, Abb. 1, 2; S. 244, Abb. 1, 2, 3,
4; S. 257, Abb. 4; S. 263, Abb. 4; S. 271, Abb. 1,
2, 3, 4; S. 278, S. 288, 289, 290, 291, 292, 293,
310, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 326, 329,
330, 331, 332, 335, 336, 338, 342, 343, 345,
347, 352, 353, 356, 357, 361, 362, 363, 364, 367,
368, 369, 376, 377, 382, 383, 388, 392, 393,
398, 399, 400, 431, 432, 433, 434, 435, 436
Museum Fünf Kontinente, München,
S. 350, 385, 386, 396, 397
Museum Fünf Kontinente, München,
Sammlung Fotografie,
S. 52, Abb. 20; S. 65, Abb. 33
Münchner Stadtarchiv,
S. 32
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Reklamekunst
S. 35, S. 226, Abb. 2; S. 230, Abb. 2
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Puppen-
theater/Schaustellerei
S. 394
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München,
S. 193, Abb. 1, 2; S. 427, 428, 429
LWL – Museum für Kunst und Kultur, Münster,
S. 250, Abb. 4
Schloßmuseum Murnau,
S. 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 378, 380
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
S. 47, Abb. 19; S. 176
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne –
Centre de création industrielle,
bpk-Bildagentur
S. 44, Abb. 15
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne,
Fonds Kandinsky, bpk-Bildagentur
S. 39, Abb. 12; S. 44, Abb. 13, S. 171, 196, 400
Paris, Musée de l'Orangerie, Jean Walter and
Paul Guillaume Collection, bpk-Bildagentur
S. 387
Belmont Music Publishers, Pacific Palisades/CA,
Courtesy Arnold Schönberg Center, Wien,
S. 187; S. 263, Abb. 2; S. 372, 373, 389
Privatbesitz,
S. 396
Privatbesitz, Nachlass Franz Marc,
S. 308, 309
Privatbesitz, Courtesy Galerie Thomas, München,
S. 173
Privatsammlung Süddeutschland,
S. 201
Saarlandmuseum – Moderne Galerie, Saarbrücken,
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz,
Bildarchiv Saarlandmuseum
S. 175
Museum Wilhelm Morgner, Soest,
S. 210

Alle weiteren Abbildungen: Städtische Galerie
im Lenbachaus und Kunstbau München

© 2021 für die abgebildeten Werke von
Albert Bloch: Albert Bloch Foundation
© 2021 für die abgebildeten Werke von
Erma Bossi: Rechtsnachfolger Erma Bossi
© 2021 für die abgebildeten Werke von
Heinrich Campendonk, Andreas Jawlensky
und Gabriele Münter: VG Bild-Kunst, Bonn
© 2021 für die abgebildeten Werke von
Elisabeth Epstein: Rechtsnachfolge
der Künstlerin
© 2021 für die abgebildeten Werke von
Maria Franck-Marc: Erben im Nachlass
Maria Marc
© 2021 für die abgebildeten Werke von
Alfred Kubin: Eberhard Spangenberg,
München / VG Bild-Kunst, Bonn
© 2021 für die abgebildeten Werke von
Albert Renger-Patzsch: Albert Renger-
Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde,
Zülpich / VG Bild-Kunst, Bonn
© 2021 für die abgebildeten Werke von
Alexander Sacharoff: Deutsches Tanzarchiv
Köln
© 2021 für die abgebildeten Werke von
Arnold Schönberg: Belmont Music
Publishers/VG Bild-Kunst, Bonn

Diese Publikation erscheint anlässlich des Projekts

Gruppendynamik – Der Blaue Reiter und Kollektive der Moderne

Das Projekt findet im Rahmen der Initiative »Museum Global. Sammlungen des 20. Jahrhunderts in globaler Perspektive« der Kulturstiftung des Bundes statt.

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Es besteht aus zwei Ausstellungen:

Gruppendynamik – Der Blaue Reiter
Ab 23. März 2021

Gruppendynamik – Kollektive der Moderne
19. Oktober 2021 – 24. April 2022

Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München
Luisenstraße 33
80333 München
lenbachhaus.de

Idee und Konzept
Lenbachhaus
Clara Laila Abid-Alsstar, Karin Althaus, Susanne Böller, Charlotte Coosemans, Elisabeth Giers, Sarah Louisa Henn, Annegret Hoberg, Dierk Höhne, Eva Huttenlauch, Matthias Mühling, Martina Oberprantacher, Sebastian Schneider, Tanja Schomaker, Diana Schuster, Anna Straetmans, Stephanie Weber

Gruppendynamik – Der Blaue Reiter

Die Ausstellung entstand in Kooperation mit der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung.

AUSSTELLUNG

Kurator*innen
Annegret Hoberg, Matthias Mühling, Anna Straetmans

Bildung und Vermittlung
Tanja Schomaker, Clara Laila Abid-Alsstar, Diana Schuster

Provenienzforschung
Sarah Bock, Lisa Kern, Melanie Wittchow

Kommunikation
Claudia Weber, Juness Beshir, Beate Lanzinger, Valerie Maul, Jacqueline Seeliger

Organisation
Stefan Kaltenbach

Restaurierung
Iris Winkelmeyer, Daniel Oggenfuss, Isa Päffgen, Bianca Albrecht, Franziska Motz

Fotoatelier
Simone Gänsheimer, Ernst Jank

Technische Leitung
Andreas Hofstett, Stefan Terhorst

Verwaltung
Hans-Peter Schuster, Achim Salovic, Judith Kellermann, Nadine Rizzin, Thomas Staska

Das Vermittlungsprogramm der Ausstellung wird durch das Vermittlungsteam des Lenbachhauses sowie freie Vermittler*innen betreut und durch Akteur*innen der Projekte Third Space, Kollektiv Crèmbach und Collaboratory erweitert.

Grafische Gestaltung
Anna Cairns, Flo Gaertner
magma design studio

Architektur
Juliette Israël

Gruppendynamik – Der Blaue Reiter

© 2021 Hatje Cantz, Berlin, Städtische Galerie
im Lenbachhaus und Kunstbau München
und Autor*innen

PUBLIKATION

Herausgeber*innen
Matthias Mühling, Annegret Hoberg,
Anna Straetmans – Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München

Expert*innen
Isabelle Jansen, Vanessa Joan Müller

Redaktion
Annegret Hoberg, Anna Straetmans

Projektmanagement
Richard Viktor Hagemann, Hatje Cantz

Lektorat
Vanessa Joan Müller

Lektorat Lenbachhaus
Karin Althaus, Susanne Böller,
Ursula Keltz, Stephanie Weber

Korrektorat
Pia Oddo

Grafische Gestaltung, Satz
Anna Cairns, Flo Gaertner
magma design studio

Schriften
LBH Behrens, Monotype Old Style,
Century Schoolbook Mono

Herstellung
Thomas Lemaître, Hatje Cantz

Reproduktionen
DruckConcept, Berlin

Druck und Bindung
Printer Trento S.r.l.

Papiere
f-color, 120 g/qm
Munken Pure Rough, 120 g/qm
Munken Lynx Rough, 120 g/qm

Erschienen im
Hatje Cantz Verlag GmbH
Mommsenstraße 27
10629 Berlin
hatjecantz.de
Ein Unternehmen der
Ganske Verlagsgruppe

ISBN 978-3-7757-4840-7 (Deutsch)
ISBN 978-3-7757-4841-4 (Englisch)

Printed in Italy

Umschlagabbildung
Wassily Kandinsky, Titelillustration,
Der Blaue Reiter, 1911.
Liniengravur für den Blauen Reiter Katalog,
1911/12

Mitarbeiter*innen Lenbachhaus

Direktor
Matthias Mühling

Geschäftsleiter
Hans-Peter Schuster

Sammlungsleiterinnen
Karin Althaus, Annegret Hoberg, Eva Huttenlauch

Kuratorin für Gegenwartskunst
Stephanie Weber

Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen
Susanne Böller, Sarah Louisa Henn (gefördert von der Kulturstiftung des Bundes), Anna Straetmans (gefördert von der Kulturstiftung des Bundes)

Wissenschaftliches Volontariat
Dierk Höhne

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Assistentin des Direktors
Elisabeth Giers

Assistentin des Direktors
Valerie Maul

Sammlungsarchiv, Provenienzforschung
Sarah Bock, Lisa Kern, Melanie Wittchow, Raimund Beck

Bibliothek
Ursula Keltz

Registrar*innen
Stefan Kaltenbach, Martine Dühr, Karola Rattner

Restaurierung
Iris Winkelmeyer, Bianca Albrecht, Daniel Oggenfuss, Isa Päffgen

Volontärin Restaurierung
Franziska Motz

Kommunikation
Claudia Weber, Beate Lanzinger, Valerie Maul, Jacqueline Seeliger

Volontär Kommunikation
Juness Beshir

Bildung und Vermittlung
Tanja Schomaker, Diana Schuster

Jugendbeirat und Vermittlung
Charlotte Coosemans (gefördert von der Kulturstiftung des Bundes)

Volontärin Vermittlung
Clara Laila Abid Alsstar (gefördert von der Kulturstiftung des Bundes)

Collaboratory – dive.in, Programm für digitale Interaktionen
Laura Wünsche (gefördert von der Kulturstiftung des Bundes)

Freiwilliges Soziales Jahr Kultur
Marlies Rumpl

Fotoatelier
Simone Gänsheimer, Ernst Jank

Verwaltung
Achim Salovic, Siegfried Häusler, Birgit Kammerer, Judith Kellermann, Brigitte Raucheisen, Nadine Rizzin, Thomas Staska

Museumsdienst
Andreas Hofstett, Peter Friedel, Stefan Terhorst