UNTER FREIEM HIMMEL DIE GEBURT DER MODERNE AUS DER SKIZZE

En plein air – an der freien Luft – malend, kreierten Gabriele Münter und Wassily Kandinsky impressionistische Landschaftsskizzen, widmeten sich urbanen Panoramen, Architekturen und Szenerien, auch in Form malerisch wirkender Fotografien, die vor allem Münter aufnahm. Ob in der weiten Landschaft, auf Wiesen, in Bergen oder in den Gassen der Medina von Tunis: Ihre Motive fanden sie unter freiem Himmel.

Dabei blieben sie in ihrer Auseinandersetzung mit den gewählten Motiven meist an der Oberfläche und studierten die wahrgenommene Stimmung anhand von Formen, Licht und Farben. Jene Eindrücke, die sie nicht spontan malerisch erfassen konnten, hielten sie in ihren Studien- und Notizbüchern fest, skizzierten mit dem Bleistift Umrisse oder Schattierungen und beschrifteten einzelne Flächen mit Hinweisen zu Farbe und Lichtstimmung. Die Materialität der gemalten Bilder verweist auf Arbeitstempo und -technik; die Farben wurden oft ungemischt mit dem Spachtel oder Palettenmesser aufgetragen, die Druckstellen oder Spuren von Papierfasern in der Pastosität erzählen von ungetrocknet in Malkästen oder Mappen verstauten Resultaten ihrer Ausflüge. Die bereisten Orte sind auch in einzelnen größeren Gemälden festgehalten, diese wurden allerdings auf Grundlage der unterwegs entstandenen Aufzeichnungen erst später im Atelier gemalt.

Auf ihren Reisen bevorzugten Kandinsky und Münter jedoch Ölskizzen – nicht nur aufgrund des mobil gut funktionierenden Formats. Anders als die Begriffe „Skizze" oder „Studie" vermuten lassen, handelt es sich bei Ölstudien um autonome Kunstwerke; im 19. Jahrhundert erlangten sie eine den „fertig ausgeführten" Gemälden gleichberechtigte Position. Die flüchtige Ölstudie betont den Vorrang des Malerischen vor der gegenständlichen Bedeutung. Im Idealfall fing sie den Zauber des vergänglichen, individuell empfundenen Augenblicks ein.

Die Emanzipation der spontanen Skizze als genuine Äußerung künstlerischer Schöpferkraft stand in direktem Zusammenhang mit einem sich verändernden Künstler*innenbild und spielte sich außerhalb der Akademie ab. Auch im Kunstbetrieb begann man, die Ölstudie in ihrer Skizzenhaftigkeit zu favorisieren. Für Kandinsky und Münter hatte das kleinformatige, spontane Landschaftsskizzieren in Öl auf ihren Ausflügen und Reisen also nicht nur praktische Gründe, sondern bedeutete auch, formal antiakademisch und modern zu sein; ihre augenblickliche, vergängliche und subjektive Wahrheit wurde in eine authentische malerische Form gebracht.

UNDER THE OPEN SKY THE BIRTH OF MODERNISM FROM THE SKETCH

Painting *en plein air*—outdoors—they created impressionistic landscape sketches, devoted themselves to urban panoramas, architecture, and sceneries, also in the form of picturesque photographs taken for the most part by Münter. Whether in the wide landscape, on meadows, in mountains or in the alleys of the Medina of Tunis: They found their motifs under the open sky.

In their preoccupation with the chosen places and motifs, they remained primarily on the surface and studied the perceived atmosphere by means of shapes, light, and colors. Those impressions that they could not immediately capture in painting they recorded in their studies and notebooks, sketching outlines or shades with a pencil and inscribing individual areas with notes on color and lighting mood. The material surface of the painted pictures bears evidence to the pace and technique of the work: The paints were often applied unmixed with a spatula or palette knife, and dents or traces of paper fibers in the pastose surface tell of the at times not yet fully dry results of their excursions stored in paint boxes or portfolios.

On their travels, however, Kandinsky and Münter preferred the "unfinished" oil sketch—not only because of its portable, efficacious format. Only partially corresponding to the general associations evoked by the term "sketch," the oil sketches are autonomous works of art with a particularly personal and modern character. The autonomization of the sketch took place in the nineteenth century: It attained a standing on par with that of the "finished" painting. Ideally, its result captured the magic of the transitory, individually felt moment.

The renunciation of the studio picture as a fastidiously thought-out craft in favor of the emancipation process of the spontaneous sketch as a genuine expression of artistic creativity was directly related to a changing image of the artist and took place outside the academy. In the art industry as well, people began to favor the oil study in its sketchiness. For Kandinsky and Münter, the small-format, spontaneous sketching of landscapes in oil on their excursions and travels thus had not only practical reasons, but also meant being formally anti-academic and modern; their momentary, transient, and subjective truth was brought into an authentic painterly form.

GABRIELE MÜNTERS FRÜHE STUDIEN 1901–1902

1901 zog Gabriele Münter nach München in der Hoffnung, hier Kunst studieren zu können. Ihr war, ebenso wie allen anderen Frauen, der Zutritt zu staatlichen deutschen Kunstakademien verwehrt. Frauen wurde ein kreativer, schöpferischer Geist abgesprochen, etabliert war eine rein männlich definierte Künstlerexistenz. Wenn sie sich als Künstlerinnen ausbilden lassen wollten, mussten sie auf privaten Unterricht ausweichen oder am Unterricht einer explizit für „Damen" eingerichteten Akademie teilnehmen.

In ihrem Tagebuch formulierte Münter allerdings ihre Unterforderung durch die Einseitigkeit der Ausbildung, da vorwiegend Porträtzeichnen am lebenden Modell gelehrt wurde. Bei gemeinsam organisierten Zeichenaufenthalten der Damenakademie im Münchener Umland unternahm sie erste Versuche, Landschaften und Ortsansichten direkt vor den Motiven aufs Papier zu bringen. Das Erlernen von Maltechniken, wie es die „professionellen" Künstler in Paris oder auch München praktizierten, war aber wohl nach wie vor nicht Bestandteil der Ausbildung.

Wenn auch der erste Unterricht noch nicht den Wünschen Münters entsprach, so beschrieb sie retrospektiv den Umzug nach München doch als Beginn ihrer Künstlerinnenausbildung: „Mein eigentliches Kunststudium begann ich erst mit 24 Jahren in München, Ostern 1901." Kurz danach „landete [ich] zufällig bei Kandinsky in der Phalanxschule, im Sommer 1902." Dort begann Münter, die Maltechnik und Fertigkeit Kandinskys zu erlernen, die Farbe mit dem Spachtel oder Palettenmesser aufzutragen und die Eindrücke der Landschaft flink zu skizzieren: „Kandinsky lehrte mich die Handhabung des Spachtels, um Effekte zu erzielen… […] schnell genug und mit genügend Selbstvertrauen zu malen, um solche Augenblicke des Lebens rasch und ungezwungen festzuhalten." Münter formuliert die große Schwierigkeit, die Wirkung vermeintlich einfacher, „rasch und ungezwungen" gemalter Bilder zu erzielen. Zeigen ihre frühesten Landschaftsölskizzen – vermutlich 1902 beim Sommeraufenthalt mit Kandinskys Phalanx-Klasse in Kochel entstanden – noch einen glatten Farbauftrag und mit dem Pinsel weich begrünte Baumkronen oder flächig satt gemalte Wiesen und Hügel, weisen andere Studien bereits einen in einzelne Abdrücke des Spachtels zergliederten Farbauftrag auf.

GABRIELE MÜNTER´S EARLY STUDIES 1901–1902

In 1901, Gabriele Münter moved to Munich in the hope to be able to study art there. The admission to state art acadamies in Germany was denied to her as well as all other women during this time. Women were denied a creative, imaginative spirit, and a purely male-defined artistic existence was already well-established. If they were eager to train as artists, they had to resort to private lessons or take classes at academies set up explicitly for "ladies."

In her diary, Münter formulated her sense of being underchallenged by the lopsided training, since lessons consisted primarily of drawing heads after a live model." During jointly organized excursions in environs of Munich, she made her first attempts to draw landscapes and views of places outdoors directly in front of the motifs. During one of these excursions, the photo could have been taken which shows Münter working *en plein air*, protected from the bright sun by an umbrella. However, it is rather safe to assume that the learning of painting techniques, as it was customary for the "professional" artists in Paris or Munich, was still not part of the training.

Münter's drawings from this period reveal, on the one hand, the contents of the drawing lessons, but, on the other hand, also those motifs and themes that would be always of interest to her: people of all ages, animals, landscapes, and architecture. We also encounter these subjects in her photographs from this period which allow us to gauge her artistic eye in another medium. In Münter's sketchbooks, we find drawings recording not only the *contents* of her training but also the teaching *situation* at the ladies' academy: Women drawing at the easel and men standing next to the students as teachers or sitting as models. Even if these initial classes did not yet correspond to Münter's educational aspirations, she retrospectively described the move to Munich as the actual beginning of her training as an artist: "I only began my actual art studies at the age of twenty-four in Munich, around Easter 1901." She was not to stay at this school for long, however, and "ended up with Kandinsky at the Phalanx school by chance in the summer of 1902."

GABRIELE MÜNTER ALS FOTOGRAFIN

Ihre Kodak-Rollfilmkamera trug Gabriele Münter stets bei sich. Vor ihrer Münchner Zeit fertigte sie während eines ausgedehnten Aufenthalts in den USA über 400 Fotografien. Das Medium Fotografie wurde zu ihrem ersten, zentralen Ausdrucksmittel. Mit ihren Aufnahmen erfasste Münter Privates und Gesellschaftliches, sie besitzen noch heute großen dokumentarischen und künstlerischen Wert.

Mit ihrer Kamera hielt sie ihre Familie und die Menschen in ihrem näheren Umfeld fest, später auch die Künstler*innen des Blauen Reiter. Damit sollte sie zur Chronistin sowohl der Familie, ihrer gesamten Jahre mit Kandinsky, als auch der Künstler*innenformation werden. Sie nutzte dafür zunächst eine Kodak „Bull´s Eye No. 2". Das moderne „Kodak Girl", eine durch Werbeanzeigen der Marke bereits in den 1890er Jahren propagierte Figur, sollte – dank einer recht kleinen und leichten Kamera – unabhängig und mobil sein. Obwohl die fotografische Ausbildung bereits um 1900 an eigens gegründeten Schulen möglich war, lernte Münter in den USA autodidaktisch mit dem Medium umzugehen. Es diente ihr als Vehikel, ihren Blick zu schulen, die Aufmerksamkeit auf Neues zu lenken und ganz Eigenes zu gestalten.

Eindrücklich ist ihr souveräner Umang mit Bildstrukturen und die gezielte Auswahl des Bildausschnitts. Münters anspruchsvolle Kompositionen verweisen auf eine souveräne Handhabung der *Bull's Eye*, die auf Brusthöhe gehalten wurde: die Fotografin musste das anvisierte Motiv, von oben in die Kamera blickend, aus dieser Position heraus konzipieren. Motivisch zeigt sich ein Interesse für das alltägliche Leben, das Münters Aufnahmen von Menschen in die Nähe der „Sozialfotografie" rückt. Ihr Blick für soziale Aspekte des menschlichen Lebens blieb jedoch auch immer Ausdruck einer bourgeoisen Faszination für das „Einfache". Das Faszinierende oder Pittoreske für die einen bedeutet für die anderen harten Arbeitsalltag und prekäre Lebensumstände.

In den Jahren mit Kandinsky erhielt die Fotografie Aufgaben, die für das gemeinsame Arbeiten relevant waren. Sie nutzten beide die Fotos als Vorlage für Gemälde und andere Arbeiten und gestalteten ihre gesammelten Motive in verschiedenen Medien.

GABRIELE MÜNTER — THE PHOTOGRAPHER

Gabriele Münter was always carrying her Kodak camera with her. Before she moved to Munich, she had taken more than 400 photographs during a two-year stay in the USA. The medium of photography bacame her first important means of expression. With her photographs she captured her private world and the society around her; today they hold great documentary and artistic value.

With her camera she recorded images of her immediate surroundings, later also the artists of the Blauer Reiter. She thus became the chronicler of her family, the years with Kandinsky, and the artists' group. She initially used a "No. 2 Bull's-Eye Kodak" camera. The modern "Kodak girl," a figure propagated by advertisements of the brand already in the 1890s, was seen as independent and mobile, traveling with her portable, relatively small and light-weight camera in her hands. Although photographic training was already offered at schools founded around 1900 specifically for this purpose, Münter taught herself how to use the medium during her stay in the USA. It served her as a vehicle to train her gaze, to draw attention to new things, and to create something all her own.

Münter thus demonstrates a fine sense for image details and perspective. Her sophisticated compositions not only reveal her artistic view, but also point to a confident handling of the photographic medium, considering the fact that the use of the *Bull's-Eye* was difficult in that it had to be held at chest height and that the photographer had to conceive the targeted motif from this position. As far as motif is concerned, her interest in everyday life places Münter's pictures in the proximity of "social photography." This focus on the social aspects of daily life, however, always carried the expression of a bourgeois fascination for the "simple." What is fascinating or picturesque for some, means hard work and precarious living conditions for others.

During their years together, photography was to play a key role not only for Münter but also for Kandinsky. They used the photographs as reference for paintings and other works, and translated their collected motifs into various media.

WASSILY KANDINSKYS FRÜHE ÖLSTUDIEN 1901–1902

Kandinsky bezeichnete seine frühen Landschaftskizzen von 1901 bis 1906 als „Kleine Ölstudien". Die ersten Beispiele entstanden zwischen Herbst und Winter 1901/02. Ihre Oberflächen sind glänzend, die Farbskala reicht von grauen Schattierungen des Schnees über Dunkelbraun-Schwarz bis zu hellem Ockergelb-Grün.

In seinen *Rückblicken* schrieb Kandinsky über diese Arbeitsphase: „Bei einigermaßen anständigem Wetter malte ich jeden Tag eine oder zwei Studien, hauptsächlich im alten Schwabing, das sich damals langsam zu einem Stadtteil Münchens ausbildete. Zu der Zeit der Enttäuschungen der Atelierarbeit und der auswendig gemalten Bilder, malte ich besonders viel Landschaften [...]. Das Wandern mit dem Malkasten mit dem Gefühl eines Jägers im Herzen empfand ich nicht als so verantwortlich, wie das Malen von Bildern, in denen ich schon damals halb bewußt, halb unbewußt das Kompositionelle suchte. [...] Im Studienmalen ließ ich mich gehen. Ich dachte wenig an Häuser und Bäume, strich mit dem Spachtel farbige Streifen und Flecken auf die Leinwand und ließ sie so stark singen, wie ich nur konnte. In mir klang die Moskauer Vorabendstunde, vor meinen Augen war die kräftige, farbensatte, in den Schatten tief donnernde Skala der Münchner Lichtatmosphäre. Nachher, besonders zu Hause, immer eine tiefe Enttäuschung. Meine Farben erschienen mir schwach, flach, die ganze Studie – eine erfolglose Anstrengung, die Kraft der Natur zu fangen."

Kandinsky beschrieb sehr genau die Herausforderungen und Möglichkeiten impressionistischer Ölstudien: das Leuchtende der teilweise erst auf der Bildfläche gemischten Farben, basierend auf genauer Beobachtung der Umwelt und deshalb undenkbar ohne die physische Nähe des Künstlers zu seinem Motiv. Impressionistische Malweisen und ihre Modernität wirkten in dem später von Münter und Kandinsky mit entwickelten „Expressionismus" nach. Allerdings können Kandinskys damalige Ölstudien keinesfalls in einer linearen Entwicklungschronologie hin zur Abstraktion gesehen werden, wie es später von der Kunstgeschichte gerne konstruiert wurde.

WASSILY KANDINSKY'S EARLY OIL STUDIES 1901–1902

Kandinsky himself described the landscape studies from 1901 to 1906 as "small oil studies." The surfaces of these paintings are glossy, and the color scale ranges from dark brown-black to light ochre yellow-green. The paintings, created in the winter of 1901/02, depict snow-covered landscapes at the fringes of the town with a color palette developed out of the gray shading of the snow.

In his *Reminiscences* Kandinsky described this phase of work: "[...] When the weather was even fairly good, I painted one or two hours every day, particularly in the old Schwabing which at that time gradually developed into a part of Munich. During the time of my disappointment in the studio work and when I was painting from memory, I particularly painted a lot of landscapes. [...] I did not consider the feeling of traveling with a paint box, with the sensation of a hunter in my heart, as responsible, as the painting of pictures in which at that time I already semi-consciously, semi-unconsciously searched for the composition. [...] When painting sketches, I let myself go. I thought little of houses and trees, with my spatula I cut colored stripes and spots on the canvas and let them sing as loud as I could. In me the hour before dusk in Moscow resounded, in my eyes was the strong, colorful scale of the Munich light atmosphere, thundering in its shadows. Later, particularly at home, always deep disappointment. My colors appeared too weak to me, too flat; the entire study—a resultless effort to catch the power of nature."

Kandinsky described very precisely the challenges and possibilities of Impressionist oil studies: the luminousness of the colors, some of which were mixed with the spatula directly on the canvas, was based on close observation of the environment and thus unthinkable without the artist's physical proximity to his motif. The oil studies are evidence of how the later "Expressionism" Kandinsky and Münter helped to develop was inspired by the modernity and technique of these paintings. However, Kandinsky's oil studies at the time can by no means be seen in a linear chronology of development towards abstraction, as was later often argued by art historians.

KOCHEL UND KALLMÜNZ 1902–1903

Im Januar 1902 besuchte Gabriele Münter die aktuelle Ausstellung der Phalanx, einer Künstlervereinigung, deren künstlerischer Leiter Kandinsky war. Neben Ausstellungen unterhielt die Phalanx eine private Kunstschule, die Frauen wie Männern offenstand. Das Zeichnen und Malen nach einem Aktmodell in der Klasse Kandinskys wurde für Münter zu einem „künstlerische[n] Erlebnis": Sie war es nicht gewohnt, als Künstlerin ernst genommen zu werden. Im Sommer 1902 folgte sie seiner Einladung zu einem Mal-Aufenthalt der Klasse in Kochel. Hier näherten sich die beiden künstlerisch wie privat an, waren oft nur zu zweit mit ihren Fahrrädern unterwegs, fotografierten sich gegenseitig. Trotz der privaten Situation Kandinskys, der damals verheiratet war, pflegten sie durch den Austausch von Briefen, Werken und Fotografien ihre Beziehung. Sie festigte sich im Zuge des zweiten Malsommers der Klasse Kandinskys in Kallmünz 1903, auch durch eine inoffizielle „Verlobung".

In Kallmünz entwickelte das Paar eine produktive, kollaborative Arbeitsweise. Malereien, Fotos und Skizzenbücher lassen uns ihre zunächst kurzen Wanderungen und ihren künstlerischen Prozess nacherleben. Dabei lässt sich ein schöner Effekt der wechselseitigen Blicke beobachten: Münter fertigte ihre Ölskizze *Kandinsky beim Landschaftsmalen*, die ihn auf dem Burgberg in Kallmünz beim Malen zeigt. Zeitgleich fotografierte sie dasselbe Motiv in leichter Variation mit dem Titel *Kandinsky beim Landschaftszeichnen* in gespiegelter Perspektive. Die Skizzenbücher Kandinskys wiederum zeigen Impressionen der Kallmünzer Landschaft und auch die Fotos Münters dokumentieren diesen Blick vom Burghügel auf Kallmünz.

Ein solch aufeinander bezogenes künstlerisches Arbeiten führten sie während der gemeinsamen Reisen fort. Münter beschrieb die Schwierigkeit, die Wirkung vermeintlich einfacher, „rasch und ungezwungen" gemalter Bilder zu erzielen. Das spontane Fixieren eines Seh-Eindrucks, eines Augenblicks, setzt Übung und das Wissen darüber voraus, mit welchem Werkzeug eine bestimmte ungemischte Farbe mit einer freien und doch gezielten Geste zusammengebracht werden muss. Die unterwegs entstandenen Studien wurden zudem im Atelier für eine Auseinandersetzung mit demselben Motiv in anderen Medien, in Gemälden und Holzschnitten genutzt.

KOCHEL AND KALLMÜNZ 1902–1903

In January 1902, Gabriele Münter visited the latest exhibition of the Phalanx group, an artists' association of which Kandinsky was the artistic director. Organizing joint exhibitions, the group also maintained a private art school, for women and men alike. The painting from a nude model in Kandinsky's class was "a new artistic experience" for her. As a woman artist, it was new to her to be taken seriously. After these first encounters with Kandinsky, Münter accepted his invitation in the summer of 1902 to take part in his class' painting sojourn in Kochel. Already that summer, the two of them grew closer, both artistically and personally; often, the two set out alone on their bicycles, taking photographs of each other. Despite Kandinsky's situation—he was married at the time— the two continued to cultivate their relationship by exchanging letters, works, and photographs. Their relationship was strengthened during the second summer painting sojourn of Kandinsky's class in Kallmünz, also through their unofficial "engagement."

In Kallmünz, the couple developed a productive collaborative working method. Paintings, photos, and sketchbooks allow us to follow their artistic process. We can observe reciprocal effects on their individual works: Münter produced her oil sketch *Kandinsky Painting a Landscape*, which depicts him painting on the "castle hill" in Kallmünz. At the same time, she photographed the same motif in slight variation and in mirrored perspective with the title *Kandinsky Drawing a Landscape*. Kandinsky's sketchbooks, in turn, reveal impressions of the Kallmünz landscape, and Münter's photographs as well document the view of Kallmünz from the castle hill.

Their interrelated artistic work was to continue in the years to come during their travels together. Münter formulated the great difficulty of achieving the effect of ostensibly simple, "quickly and casually" painted pictures. The spontaneous fixating of a visual impression, of a moment, requires practice and the knowledge of with which tool a certain unmixed color has to be brought together with an unconstrained but nevertheless purposeful gesture in order to produce the desired result. The studies made *en route* were the basis for further examination in the studio, their translation into various different mediums, such as painting or woodcut.

RADL UND REFORMKLEID

Als Gabriele Münter 1901 nach München zog, war sie positiv überrascht, dass die Stadt als Hochburg des Radsports galt und zumindest im Englischen Garten Frauen auf Fahrrädern nichts Außergewöhnliches mehr darstellten. Gabriele Münter war eine für ihre Zeit vergleichsweise emanzipierte, sportliche Frau. Sie liebte Schwimmen und Fahrradfahren. Das Radfahren galt jedoch für Frauen als unschickliche Form der Mobilität. Für die Bewegungsfreiheit und den „Herrensitz" war eine „männlichere" Kleidung notwendig: Die „Amazonen des Zweirads" verzichteten auf das Schnürkorsett und trugen gerne eine „Radbux" – einen weit geschnittenen Hosenrock.

Auch jenseits sportlicher Betätigung trug Münter selbst entworfene oder so genannte Reformkleider. Die Reformkleidbewegung Ende des 19. Jahrhunderts verband gesundheitliche mit emanzipatorischen Anliegen. Sie propagierte die „natürliche" Form des Körpers, der nicht länger von der Kleidung deformiert werden sollte. Künstlerinnen begannen zudem, selbst ihre Kleidung zu gestalten. Lose sitzende Kleider galten als typisch für einen bohèmehaften Lebensstil. Münter fertigte wiederholt Perlenstickereien nach Entwürfen von Kandinsky, überhaupt wirkte die Beziehung der beiden wie ein Katalysator für die Ausführung von Stickerei- und Kleiderentwürfen.

Dank des eigenen Fahrrads erweiterte sich auch Münters Bewegungsradius und ihr Verhältnis zur Malerei. Kandinsky, selbst ein passionierter Radfahrer, propagierte das Malen unter freiem Himmel. Unterwegs mit dem Rad eröffnete sich eine neue Wahrnehmung: Wie in einer langsamen Kamerafahrt bewegten sie sich entlang von Landschaftsformationen und Ortschaften und nahmen die Umgebung aus unterschiedlichen Perspektiven wahr.

Ihre Radtouren markieren den Beginn ihrer privaten wie künstlerischen Beziehung. Münter war neben Kandinsky die einzige Teilnehmerin des Sommerkurses der Phalanx-Klasse mit einem eigenen Fahrrad. Deshalb machten sie häufig zu zweit Ausflüge; im Sommer 1902 kamen sie sich in Kochel näher. Wenige Jahre später, als sie sich mit Kandinsky auf Reisen befand, ließ sie sich ihr Fahrrad ins italienische Genua schicken – „weil man ohne Rad doch nur ein halber Mensch ist."

BICYCLE AND REFORM DRESS

When Gabriele Münter moved to Munich in 1901, she was pleasantly surprised that the city was considered a stronghold of cycling and that, at least in the English Garden, women on bicycles were no longer unusual. For her time, Gabriele Münter was a relatively emancipated woman. She loved to swim or to ride the bicycle, which represented, in the late 19th century, a rather novel form of mobility that was regarded as "unseemly" and "unladylike." This was mainly due to the clothing associated with cycling: the "Amazons of the bicycle" dispensed with the laced corset in favor of a "Radbux" (wide-cut culottes).

Even beyond athletic activity, the artist wore self-designed or so-called reform dresses. The reform dress movement that emerged in Germany in the late nineteenth century combined both health-related and emancipatory concerns and propagated the "natural" form of the body, which was no longer to be deformed by clothing. Women artists began creating their own individual clothing. Loose-fitting dresses and blouses were interpreted as a sign of an artistic and bohemian lifestyle. Münter repeatedly produced bead embroideries for herself based on designs by Kandinsky; in other contexts as well, the relationship between the two served as a catalyst for the execution of embroidery and dress designs.

With the bicycle, Münter's radius of movement and her relationship to painting also expanded. Kandinsky, himself a passionate cyclist who liked to explore the Bavarian countryside, also propagated painting under the open sky. Cycling opened up completely new possibilities for the perception of one's surroundings. Impressions were received not as a static sequence of individual images, but rather as a slowly flowing sequence and continuously changing succession of scenes.

Their bicycle tours thus marked the beginning of a private and artistic relationship. Münter was the only course participant who, besides Kandinsky, owned her own bicycle. The two of them therefore made frequent trips together and became closer in Kochel in the summer of 1902. A few years later, when she and Kandinsky traveled together, she had her bicycle sent to Genoa in Italy—"because without a bicycle you are only half a person."

UNTERWEGS
HOLLAND 1904

Nach dem zweiten gemeinsamen Malsommer 1903 in Kallmünz begann das Paar zu reisen. Wandernd, mit dem Fahrrad, mit Zug, Kutsche oder Einspänner, mit dem Rheindampfer und mit dem Schiff übers Mittelmeer erkundeten sie Orte in Europa und Nordafrika. Immer wieder unterbrochen, etwa durch Aufenthalte bei Verwandten im Rheinland oder in Odessa, waren Münter und Kandinsky seit ihrer inoffiziellen Verlobung im Sommer 1903 fast ausnahmslos gemeinsam unterwegs. Die Reisen erzählen uns von einer Beziehung, die nur unterwegs gelebt werden durfte, weil sie noch keinen Ort, keine Legitimation hatte. Die Zeugnisse der Reisen geben uns Einblicke in die künstlerische Tätigkeit, aber auch in eine Zeit des Kolonialismus und aufkommenden Maßentourismus.

Die ausgesuchten Zielorte gehörten ausnahmslos zum touristischen Mainstream. Diesen Mainstream etablierten in Deutschland insbesondere die Reisehandbücher von Karl Baedeker. Auch Kandinsky schrieb an Münter: „Besorg, wenn möglich, einen Ba[edeker]." Die „Baedekers" führten alle Reisenden an dieselben Orte, zu denselben Motiven. Die von Kandinsky und Münter gewählten Ansichten sind durchaus Zeugnisse touristischer Routen und vorgeprägter Bilder. Zwar wollten sie antiakademisch und frei sein, bewegten sich aber als privilegiertes Paar in einem massentauglichen Strom. Ihre Studien zeigen trotzdem auch ihre jeweiligen individuellen Interessen, sowohl inhaltlich wie formal.

Beispielhaft für diesen Zugang steht die Hollandreise: Rund einen Monat lang bereisten Münter und Kandinsky im Frühsommer 1904 Orte in Nord- und Südholland, darunter Rotterdam, Haarlem, Amsterdam und Volendam. Eine Postkarte mit einer Windmühle und dem Titel „Hollandsch Pittoresque" fasst ihren Aufenthalt treffend zusammen. In den Skizzenbüchern beider finden sich Windmühlen, arbeitende Männer und Frauen in traditioneller Tracht, Kinder, die einen Kanal entlanglaufen, Fischer- und Segelboote. Alle Szenen offenbaren Interesse für volkstümliche Motive. Dies war die Perspektive, die privilegierte Tourist*innen, die sich von der „Einfachheit" und „Ursprünglichkeit" inspirieren ließen, in der Regel einnahmen. Ihr Interesse für das als unverfälscht empfundene „Andere" spiegelt gesellschaftliche Zugehörigkeiten und Machverhältnisse und äußert sich in der Motivwahl – etwa wenn die beiden Kamelreiter*innen in Tunis, Fischerdörfer in der Nähe von Amsterdam oder Wäscherinnen an der Rivieraküste zum Gegenstand ihrer Bilder machten.

EN ROUTE
HOLLAND 1904

Directly after the joint painting summer of 1903 in Kallmünz, the couple started traveling. They traveled on foot, by bicycle, train, coach, or one-horse carriage, by steamboat along the Rhine, and by ship across the Mediterranean all the way to North Africa. Although their travels were repeatedly interrupted, for example by stays with their respective relatives in the Rhineland or in Odessa, they were on route together, almost non-stop, ever since their unofficial engagement in the summer of 1903. Their journeys tell us about a relationship which could only be lived on the road and in relative anonymity: for as long as it wasn't legitimized, it didn't have a set location. The works and written sources from this time allow us to gauge their artistic interests in a time of colonialism and nascent mass tourism.

The destinations they selected for their stays were all well-known tourist locations. In the German-speaking world, this tourist mainstream was established largely by Karl Baedeker's travel guides. Kandinsky wrote to Münter: "If possible, get a Ba[edeker]." The guide books took everyone to the same places and vistas. Thus, the artists chose their motifs following pre-established routes and commercially reproduced images. The strove to be anti-academic and free, but at the same time, as a privileged couple, they moved within a readily available mass infrastructure. However, their sketches and paintings still correspond to their own idiosyncratic artistic focal points, both in terms of form and content.

One can observe this approach in their journey to Holland: For about a month in early summer of 1904, Kandinsky and Münter traveled to North and South Holland, visiting Rotterdam, Haarlem, Amsterdam, and Volendam, among other towns. A postcard depicting a windmill captioned "Hollandsch Pittoresque" quite aptly summarizes their sojourn. In the sketchbooks of both artists, we find windmills, men and women working in traditional Dutch costume, children walking along a canal, fishing and sailing boats. All scenes reveal the view of an artist couple interested in folk motifs, and, contemporaneously, the perspective of well-to-do tourists inspired by the local population's "simplicity" and "authenticity." The interest in the "other," which was perceived as unadulteratedly "original" and "simple," mirrors their own social affiliations and the overall balance of power. This perspective was evident, when they made camel riders in Tunis, fishing villages near Amsterdam or laundry women on the coast of the Riviera the subject of their pictures.

TUNESIEN 1904–1905

Am 6. Dezember 1904 brachen Kandinsky und Münter nach Tunis auf. Sie reisten von Marseille mit dem Schiff entlang der etablierten Route nach Bizerta, wo sie über „Heilig Abend" blieben. Sie wohnten für vier Monate in Tunis und besuchten von dort aus die nahe gelegenen Städte Karthago, Sousse und Kairouan. Münter machte in Tunesien rund 180 Aufnahmen. Es ist die größte Fotoserie der gemeinsamen Reisejahre. Die Fotos zeigen Ansichten von Gassen und Plätzen, Torbögen mit ihren Licht- und Schattenspielen und Menschen, die die Szene beleben. Ihre Motive fanden sie an leicht zugänglichen Orten.

Im März 1905 fotografierte Münter kostümierte Teilnehmer*innen eines Straßenumzugs, darunter Reiter, die auf geschmückten Pferden und mit wehenden Fahnen durch die Straße galoppieren. Kandinsky verarbeitete dieses Motiv in seiner Gouache *Arabische Reiterei*, die er – ebenso wie das Bild *Landstraße* – mit Temperafarbe auf dunklem Karton malte und erzeugt damit eine Art „Negativeffekt". In derselben Weise näherte er sich religiösen und folkloristischen Motiven aus seiner russischen Heimat. Kandinskys künstlerisches Vorgehen offenbart keine spezifische Inszenierung des „Fremden" in einem eigen-artigen Stil, der diese Inhalte diskriminiert. Dennoch zeigen einige der Bilder eine stereotype Darstellung der Menschen.

Kandinsky hatte die Reise vorgeschlagen: „[...] nach Marseille fahren und mit dem Dampfer nach Afrika. Winter dort und Frühling in Spanien und Frankreich. Sommer eventuell in Schweden." Er nennt „Afrika" in einem Zug mit europäischen Zielen. Für Europäer*innen aus den kolonialen Besatzungsmächten war es einfach zu reisen. Seit 1881 stand Tunesien unter französischem Protektorat. So gab es zahlreiche französische Hotels und es konnte mit Francs bezahlt werden. Am Ablegehafen Marseille wurden attraktive Winterangebote für Tunis unter dem Dach des *Office d'Hivernage et de Colonisation*, zuständig für „Überwinterung und Kolonisierung", kostenlos verteilt. Auch der *Baedeker* für Unteritalien enthielt „Ausflüge" nach Tunis und Umgebung. Neben einem komfortablen „europäischen Viertel" wurden die „unverfälscht orientalischen" Stadtteile angepriesen. Karl Mays *Orientzyklus* war äußerst populär, und auf dem Oktoberfest war im September 1904 „Tunis in München" zu erleben. Das allseits beworbene, für europäische Tourist*innen in Nordafrika komfortabel erfahrbare „Orienterlebnis" basierte auf einem kolonialen Selbstverständnis.

TUNISIA 1904–1905

On December 6, 1904, Kandinsky and Münter left for Tunis, traveling from Marseille by steamship along the established route to Bizerte, where they stayed for Christmas Eve. They lived in Tunis for four months, and from there they visited the nearby cities of Carthage, Sousse, and Kairouan. Münter shot roughly 180 photographs in Tunisia. It is the largest photo series from their years of traveling together. The photos show views of narrow streets and squares, archways with their play of light and shadow, and people enlivening the respective scene. The artists found their motifs in easily accessible places.

In March 1905, Münter photographed the costumed participants in a street parade, including riders galloping through the street on decorated horses with waving flags. Kandinsky adapted this motif for his gouache *Arab Horsemen*, which – as with the picture *Highway* – he executed with tempera paint on dark cardboard. The contrast between the colors and the painting support creates a kind of "negative effect." He approached religious and folkloric motifs from his Russian homeland in much the same way. Kandinsky's artistic procedure thus does not reveal a specific staging of the "foreign" in a uniquely individual style that discriminates against these contents. Nevertheless, some of the pictures do indeed show a stereotypical representation of people.

Kandinsky had suggested: "[...] to Marseille and take the steamer to Africa. Winter there and spring in Spain and France. Summer possibly in Sweden." He mentions "Africa" in one breath together with European destinations, thus revealing how uncomplicated it was to travel there – at least for Europeans from the colonial occupying powers. Tunisia had been under French protectorate since 1881; there were numerous French hotels, and visitors could pay with francs. At the port of departure in Marseille, attractive winter offers for Tunis were distributed free of charge under the umbrella of the *Office d'Hivernage et de Colonisation*, responsible for "wintering and colonisation." The *Baedeker* guide for Lower Italy included "excursions" to Tunis and the surrounding area. In addition to a comfortable "European quarter," the "genuine oriental" districts were highly praised. Karl May's *Orient Cycle* was extremely popular, and "Tunis in Munich" was staged at the Oktoberfest in September 1904. The widely advertised "Oriental Adventure," which European tourists could comfortably experience in North Africa, was based on a colonialist self-image.

ITALIENISCHE RIVIERA 1905–1906

Ihr nächster Aufenthalt im Ausland führte Münter und Kandinsky an die Italienische Riviera, wohin sie im Dezember 1905 aufbrachen – über Mailand und Genua nach Rapallo, wo sie vier Monate blieben und auch Santa Margherita, Chiavari, Sestri Levante und Moneglia besuchten. Kandinsky hatte vorgeschlagen, die in Deutschland kühlen Monate in Italien zu verbringen. Im schönen Rapallo an der Riviera dei Fiori (Blumenriviera), die wegen ihrer milden Winter viele Besucher*innen unter anderem aus Russland anzog, mieteten sie sich ein Haus mitsamt Köchin und ausreichend Platz, sodass beide ein eigenes Atelier zur Verfügung hatten. Münter hatte hier erstmals nach fast zweijähriger Reisetätigkeit einen eigenen Haushalt zur Verfügung. Angeblich soll Kandinsky dort so glücklich gewesen sein, dass er in Betracht zog, sich dauerhaft niederzulassen, „aber als er im Frühjahr bemerkte, daß Schlangen aus ihren Verstecken hervorkamen, strebte er eilig fort, ließ die Rivieraschönheit im Stich und fuhr mit Gabriele Münter nach Paris."

In Rapallo selbst sowie in Sestri Levante und Santa Margherita fertigte Kandinsky zahlreiche Ölstudien, Münter malte ebenfalls, fotografierte aber mehr. Fast 80 Aufnahmen von der Rivieraküste bilden nach denen aus Tunesien das zweitgrößte Konvolut an Fotografien der gemeinsamen Reisen. Als Motive wählte sie die bewegte See, die Segel- und Fischerboote auf dem Meer oder am Strand sowie Wäscherinnen. Viele von Kandinskys Studien zeigen dieselben Ansichten wie Münters Fotografien.

Immer wieder rückte die Künstlerin auch gestrandete Holzboote ins Zentrum ihrer Zeichnungen und Fotos. Münters schneebedecktes Schiffsskelett *Verfallener Rumpf eines Bootes auf verschneitem Strand* zeigt das nur für milde Monate geeignete Boot im Schnee versinkend, nutzlos zerfallend. Gleichzeitig reflektiert das Licht wunderschön auf dem Schnee und verleiht dem Bild einen stillen Zauber. Kandinsky widmete sich den Holzbooten ebenfalls in einigen Ölstudien, das Boot als Metapher des Menschen auf seinem Lebensweg sollte für Kandinskys Œuvre zu einem Leitmotiv werden.

ITALIAN RIVIERA 1905–1906

Their next stay abroad took Münter and Kandinsky to Rapallo, to where they set off on December 9, 1905, via Milan and Genoa. They also visited Santa Margherita, Chiavari, Sestri Levante, and Moneglia. It had been Kandinsky's suggestion to spend the colder months in Italy. In beautiful Rapallo on the Italian Riviera dei Fiori, which, due to its mild winters, attracted many visitors—also from Russia—they rented a house on Via Montebello with a cook and sufficient space so that both could maintain separate studios. For the first time after almost two years of traveling, Münter had a household of her own. Kandinsky was supposedly so happy there that he considered settling down permanently; "but when he noticed in the spring that snakes came out of their hiding places, he hurried away, abandoning the beauty of the Riviera, and traveled on to Paris with Gabriele Münter."

In Rapallo itself, as well as in Sestri Levante and Santa Margherita, Kandinsky produced numerous oil studies; Münter also painted, but took more photographs. Nearly eighty photos of the coast along the Riviera make up the second largest group—after those from Tunisia—of photographs taken on their trips together. As motifs, she chose the stormy sea, the sailing and fishing boats on the sea or at the beach as well as washerwomen. Many of Kandinsky's studies depict the same view as Münter's photographs.

In her drawings, studies, and photographs, the artist repeatedly focused on stranded wooden boats. Münter's snow-covered skeleton of a ship *Derelict hull of a boat on a snowy beach* depicts the boat, suitable only for mild months, sinking into the snow, uselessly withering away. At the same time, the light reflects beautifully on the snow and lends the picture a calm sense of magic. Kandinsky also devoted himself to wooden boats in several oil studies, the boat as a metaphor of the human being on his or her path through life should become a leitmotif in Kandinsky's oeuvre.

PARIS 1906–1907

Für ein ganzes Jahr – vom 22. Mai 1906 bis zum 1. Juni 1907 – lebten Kandinsky und Münter in Paris. Sie wohnten in der Vorstadt Sèvres, in der Nähe des Parks St. Cloud. In Sèvres schufen beide zahlreiche Ölstudien, darunter Impressionen vom Park, von Alleen und Straßen. Im Frühjahr 1907 stellte Münter in der Exposition du Salon des Artistes Indépendants sechs ihrer Ölskizzen aus. Für ihr Studium in der Académie de la Grande Chaumière mietete Münter zudem ein Zimmer in der Innenstadt. Sie belegte einen Pinselzeichenkurs und beschäftigte sich ausgiebig mit der Technik des Linol- und Farbholzschnitts. Ein Großteil ihres druckgrafischen Werks entstand in der Pariser Zeit. Fünf ihrer aktuellen Linolschnitte konnte sie 1907 im Salon d'Automne zeigen.

Münters Ölstudien veränderten sich in der Pariser Zeit, sie zeigen eine differenziert gestaltete Oberflächenstruktur mit grob gestrichenen Farbstreifen neben feinen Linienführungen. Münters Gestaltung gibt dem Schnee auf den Dächern der vorstädtischen Nachbarschaft farbig schimmernde Reflexe. Anlässlich einer Einzelausstellung 1908 im Kunstsalon Lenoble in Köln beschrieb die *Kölnische Zeitung* die Künstlerin als „reine Impressionistin echt pariserischen Stils."

Auch Kandinsky entwickelte seinen Malstil weiter. Seine auf den Bildgrund gespachtelten Farbflecken wirken wie pointillistische Bildfragmente, wie sie typisch sind für eine post-impressionistische Malweise, allerdings grobteiliger und mit starken Farbkontrasten. In vielen seiner gegen Ende der Reisejahre gefertigten Ölstudien tendieren die auffällig modellierten, äußerst pastosen Spachtelzüge und -flecken dazu, sich zu verselbstständigen und den Bildgegenstand durch Farbe beinahe zu verdecken.

Die im Neoimpressionismus angestrebte Unabhängigkeit der Farbe erschien Kandinsky vorbildhaft: „Das ‚Licht- und Luftproblem' der Impressionisten interessierte mich sehr wenig [...]. Wichtiger erschien mir die Theorie der Neoimpressionisten, die im letzten Grunde von der Farbenwirkung sprach und die Luft in Ruhe ließ." Seine letzten in der Spachteltechnik gemalten Ölstudien wie *Park von Saint Cloud* zeigen, dass es ihm weniger auf den Gegenstand der Naturstudie ankam, als auf seine Gestaltung durch die Farbe als eigenmächtiges Material.

PARIS 1906–1907

Kandinsky and Münter lived in Paris for one year—from May 22, 1906 to June 1, 1907. They lived near the Parc de Saint-Cloud in the Parisian suburb of Sèvres. There, they made numerous oil sketches, impressions of the park, tree-lined promenades, and avenues. In the spring of 1907, Münter exhibited six of her oil sketches at the Exposition du Salon des Artistes Indépendants. As she also attended classes at the Académie de la Grande Chaumière, Münter rented a room in the city center. She took a brush drawing course and delved intensively into the printing techniques of the linocut and the colored woodcut. A large part of her oeuvre of prints was created during the time spent in Paris. In 1907, she was able to present five of her recent linocuts at the Salon d'Automne.

Münter's oil studies gradually evolved in the course of the year in Paris. The surface structure is more differentiated, showing coarsely painted color stripes as well as fine lines. Münter gives the snowy roofs of the suburban neighborhood shimmering color reflections. On the occasion of a solo exhibition of Gabriele Münter's work at Kunstsalon Lenoble in Cologne in January 1908, the newspaper *Kölnische Zeitung* described the artist as a "pure Impressionist after the genuine Parisian fashion."

Kandinsky's painting style also changed during this time. His dabs of paint applied to the painting ground with a spatula appear like the Pointillist pictorial fragments, which are typical for a post-Impressionist painting style, but are much coarser and stronger in contrast. In many of his oil studies made towards the end of the travel years, the strikingly modeled, extremely pastose spatula strokes and dabs tend to take on a life of their own, almost obscuring the subject of the painting with paint.

Kandinsky recognized the significance of the Neoimpressionists' aspiration to emancipate color from subject matter: "The Impressionists' 'problem of light and air' interested me very little. [...] More important seemed to me the theory of the Neo-Impressionists, which, in the final analysis, spoke of the effect of color and left the air alone." His last oil studies painted in the spatula technique, such as *Parc de Saint Cloud*, reveal that he was less concerned with the object of the nature study than with its characterization through the material of the paint and the growing autonomy of color.

SÜDTIROL 1908

Am vorläufigen Abschluss ihrer Reisejahre stand ein Frühling in Südtirol, wohin Kandinsky und Münter von April bis Anfang Juni 1908 über Klausen, Waidbruck und Atzwang nach Bozen und bis nach Campill wanderten. Für gut drei Wochen hielten sie sich in und um Lana auf. Südtirol war ein beliebtes Ausflugsziel, insbesondere im Frühling. Sie machten sich eigens nach Lana auf, um dort die frühsommerliche Blüte der Obstbäume zu bewundern und zu studieren.

Die Impression der berauschenden Blüten des Frühsommers ist in Münters Studie *Baumblüte in Lana* festgehalten. Die Ölstudie markiert einen Schlusspunkt in der von Kandinsky und Münter mit dem Spachtel oder Palettenmesser betriebenen impressionistischen Technik. Münter hat in Südtirol zum ersten Mal Bilder gemalt, die einen Pinselstrich zeigen, der mit nur wenigen Andeutungen die Landschaft präzise erfasst und charakterisiert. Deutlich wird dies durch die beiden unmittelbar nach *Baumblüte in Lana* entstandenen Studien *Vor Lana*. Sie zeigen Täler Südtirols unter einem weiten Himmel, die Veränderung der Farben durch das unterschiedliche Wetter ist präzise beobachtet und durch eine einerseits leuchtende, andererseits matte Farbpalette angezeigt. In geradezu idealtypischer impressionistischer Manier wird auf die kleinste Veränderung des Lichts durch die Wetterbedingungen maltechnisch reagiert. Der Duktus des Pinsels auf den beiden Bildern zeugt von sicheren, schnellen Malbewegungen. Es ist jedoch ein Pinselstrich, den wir aus dem Impressionismus so nicht kennen. Hier ist erstmalig die für Münter so typische Technik bezeugt, die ihren spezifischen Beitrag zur expressionistischen Malerei des 20. Jahrhunderts darstellt.

Kandinsky skizzierte ebenfalls zwei Varianten der Baumblüte, die denen von Münter stark ähneln. Die gemeinsamen Reisejahre sind nicht als kurze, irrelevante Zwischenstation vor der „großen" Zeit des Blauen Reiter zu sehen, sondern als Zeit des Studiums und der Sensibilisierung.

Von Südtirol aus traten sie den anderthalbwöchigen Rückweg an, auf dem sie abwechselnd wanderten, mit der Postkutsche oder dem Einspänner fuhren oder sich in die Bahn setzten. Am 8. Juni 1908 erreichten sie München und markierten mit dieser Ankunft vorerst das Ende ihres unruhig wechselvollen gemeinsamen „Nomadenlebens".

SOUTH TYROL 1908

At the provisional conclusion of their travel years, they spent the spring of 1908 in South Tyrol, where Kandinsky and Münter hiked via Klausen, Waidbruck, and Atzwang to Bolzano and as far as Lungiarü. They stayed in and around Lana for about three weeks. South Tyrol was a popular excursion destination, especially in the spring. They made a special trip to Lana to admire and study the early summer blossoming of the fruit trees there.

The impressions of the intoxicating blossoms of early summer are recorded in Münter's study *Flowering Trees in Lana*. The oil study, which vividly accentuates the white blossoms of the fruit trees with a pastose application of paint, marks a final point in the Impressionist technique that Kandinsky and Münter typically executed with a spatula or palette knife. In South Tyrol, Münter first painted pictures that reveal a brush stroke that precisely captures and characterizes the landscape with only a few suggestions. This becomes clear in the two studies *Outside Lana*, which were created immediately after *Flowering Trees in Lana*. They depict valleys in South Tyrol under a vast sky. In an ideal-typical Impressionistic manner, Münter precisely rendered the slightest changes in color that she observed in different weather conditions—working with a bright palette in one picture and a matte one in the other. The brushstroke in the two pictures testifies to confident, rapid painting movements. It is a type of brushstroke that we do not know from Impressionism. Here, for the first time, becomes apparent Münter's typical technique, which represents her specific contribution to Expressionist painting of the twentieth century.

Kandinsky also sketched two variants of the flowering trees, which are very similar to those of Münter. The years of their joint travels should not be regarded as a short, irrelevant stopover before the "grand" period of the Blauer Reiter, but instead as a time of study and sensitization.

From South Tyrol, they started on their one-and-a-half week return journey by foot, carriage, or train. They reached Munich on June 8, 1908, and this arrival marked the provisional end of their restlessly eventful "nomadic life" together.