Almanach

Im Mai 1912 veröffentlichten Wassily Kandinsky und Franz Marc den Almanach *Der Blaue Reiter* im Münchener Piper Verlag. Es war kein Buch mit einem einheitlichen Programm, stattdessen kamen verschiedene Künstler*innen aus dem In- und Ausland zu Wort, um die Ziele einer neuen Kunst sowie einer Erweiterung des Ausdrucksvermögens vor allem in der bildenden Kunst und Musik zu formulieren. Zudem wurden hier erstmals Werke unterschiedlicher Bereiche und Epochen, etwa moderne Malerei, Volkskunst und Kunst aus der ganzen Welt, miteinander konfrontiert. Das Titelbild des Almanachs zeigt die Figur des Heiligen Georg, des christlichen Drachentöters. Formal bezieht die Darstellung sich auf die volkstümliche Hinterglasmalerei. Inhaltlich symbolisiert die Titelfigur den Sieg des Geistigen über das Materielle. In diesem Sinne ist auch die Bezeichnung »Der Blaue Reiter« zu verstehen, die bald zum Sammelnamen der Bewegung wurde. Ihr umfassendes Verständnis von Kunst beschrieben Kandinsky und Marc in ihrem damals unveröffentlichten Vorwort zum Almanach: »Es sollte wohl überflüssig sein, speziell zu unterstreichen, dass in unserem Falle das Princip des Internationalen das einzig mögliche ist. [....]. Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit.« Ihre Vision der im Almanach formulierten Gleichberechtigung der Kunst unterschiedlicher Regionen und Epochen war wegweisend, zugleich war ihr Blick jedoch besonders in der Bildauswahl gefangen in der kolonialen Weltordnung vor dem Ersten Weltkrieg und deren Wahrnehmung von Kunstwerken aus globalen Kontexten.

Wassily Kandinsky and Franz Marc's almanac *Der Blaue Reiter* (The Blue Rider) was released in May 1912 by the Munich publisher Piper Verlag. Rather than a book with a single unified theme, it was an anthology that gathered the voices of diverse artists in Germany and abroad on their ambitions for a new art and an expansion of the means of expression, particularly in the visual arts and in music. The almanac was also seminal in confronting art from various domains and historical periods, such as modern painting, folk art, and works from around the world. Its cover shows the figure of Saint George, the dragon-slayer of Christian legend. Its formal design is a nod to the popular art of reverse glass painting. On the symbolic level, the cover figure stands for the triumph of the spiritual over the material; hence also the moniker 'Blue Rider' which soon became the artists' circle's collective name. Kandinsky and Marc outlined their all-embracing conception of art in a preface to the almanac that was not published at the time: 'It should be almost superfluous to specifically emphasize that in our case the principle of internationalism is the only one possible. […] The whole body of work we call art knows neither borders nor nations but only humanity.' The vision set out in the almanac of an equality in art across geographical and historical divisions was groundbreaking; at the same time, the artists' perspective, especially as reflected in the selection of images, was constrained by the colonial world order prevailing before the First World War and its views on works of art from global contexts.

Maria Franck-Marc

Lange wurde Maria Franck-Marc in der Kunstgeschichte nur als Partnerin von Franz Marc erwähnt. Die Malerin und Textilkünstlerin nahm jedoch eine eigenständige künstlerische Position innerhalb des Blauen Reiter ein. Franck-Marc befasste sich in ihrer Kunst und darüber hinaus intensiv mit der Themenwelt des Kindes. Diese war Anfang des 20. Jahrhunderts auch von allgemeiner wissenschaftlicher Relevanz, wie zahlreiche Publikationen, etwa *Das Jahrhundert des Kindes* der Pädagogin und Frauenrechtlerin Ellen Key oder Sigmund Freuds Schriften zur Entwicklungspsychologie, bezeugen.
Innerhalb des Blauen Reiter stand die Beschäftigung mit Kinderwelten programmatisch für »Authentizität« und »Ursprünglichkeit«. Während der Titel des Gemäldes *Kinderspielzeug mit Vogelkäfig* eine seichte Thematik erwarten lässt, überrascht das Werk durch tiefgründige Wendungen, Humor und eine Darstellungsweise mit ungewöhnlichen Perspektiven und intensiver Farbigkeit. 1912 war Franck-Marc auf der *Zweiten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss* in der Kunsthandlung Hans Golz in München vertreten. Eine ihrer Papierarbeiten wurde als eines der wenigen von mehr als 300 Exponaten im Katalog abgebildet – neben Grafiken von Erich Heckel, Natalja Gontscharowa, Wassily Kandinsky und anderen.

For a long time, art historians took note of Maria Franck-Marc only as Franz Marc's life partner. In fact, though, the painter and textile artist held her own within the circle of Blue Rider artists. In her art and beyond, Franck-Marc undertook a probing exploration of the subject of childhood and children's experiences. The topic drew considerable interest from academics at the time, as is attested by numerous publications ranging from the educator and women's rights activist Ellen Key's *The Century of the Child* to Sigmund Freud's contributions to developmental psychology.
The Blue Rider artists associated the study of children's worlds with the programmatic quest for 'authenticity' and 'originality'. The title *Children's Toys with Birdcage* may seem to suggest a rather lightweight theme, but the work delights with profound and unexpected ideas and flashes of humour, rendering the motif in unusual perspectives and intense colours. In 1912, Franck-Marc took part in the *Second Exhibition of the Editorial Board of The Blue Rider. Black and White* held by the art dealer Hans Goltz in Munich. One of her works on paper was among the few exhibits (out of a total of more than three hundred) to be reproduced in the catalogue – together with graphic art by Erich Heckel, Natalja Gontscharowa, Wassily Kandinsky, and others.

Gabriele Münter »Völkerschau« München

Eine weitere Kontaktzone für die Künstler*innen des Blauen Reiter mit dem »Anderen«, dem »Fremden«, waren die sogenannten »Völkerschauen«. Diese Art der Ausstellung ist eng verknüpft mit der deutschen Kolonialgeschichte. Dort wurden indigene Menschen aus Kolonialgebieten wie in einem Zoo zur Schau gestellt. In München organisierte vor allem der Unternehmer Carl Gabriel die »Völkerschauen« auf dem Oktoberfest, die oft von mehr als 10.000 Menschen pro Tag besucht wurden. Wie Fotos von Münter dokumentieren, war sie mit solchen Veranstaltungen, die mitten in der Großstadt stattfanden, vertraut. Kolonialismus und Rassismus, die sich etwa durch Rassentheorien in der Gesellschaft verfestigten, wurden hier durch Erlebniswelten zum Spektakel.

Another scene where the Blue Rider artists came into contact with the 'other' or 'foreign' were ethnological displays. These so-called 'Völkerschauen', which exhibited people from different regions of the world as though in a zoo, are closely intertwined with German colonial history. In Munich, the entrepreneur Carl Gabriel made a name for himself in the business with 'Völkerschauen' at the Oktoberfest that were often seen by over ten thousand people a day. As photos by Münter document, she was familiar with such events, which were held in the heart of the city. They turned colonialism and racism, which racial theories helped entrench in society, into immersive spectacles.

Die Ausstellung islamischer Kunst 1910

Auf der Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst*, die von Mai bis Oktober 1910 auf dem Münchner Messegelände an der Theresienhöhe zu sehen war, wurden über 3600 Werke islamischer Kunst gezeigt, die größtenteils zum ersten Mal überhaupt der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Objekte, die zuvor aus »westlicher« Perspektive als volkstümlich gegolten hatten, wurden in den Rang von »Meisterwerken« erhoben. Die variantenreiche Fülle an Exponaten – unter anderem Textilien und Keramik – hat einen nachhaltigen Eindruck nicht nur in der allgemeinen Bevölkerung, sondern gerade auch bei Künstler*innen hinterlassen, darunter Wassily Kandinsky. In einer Rezension der Ausstellung für die russische Literaturzeitschrift *Apollon* kommentiert Kandinsky die Praxis islamischer Kunst, versteckte Formen innerhalb einer Komposition zu integrieren, und beschreibt ein dadurch angeregtes Gefühl der Offenbarung, das er auch in seiner eigenen Kunst zu formulieren versucht.
Mit welcher – für viele lokale Besucher*innen damals neuartigen – Formen- und Farbwelt das Publikum umgeben war, lässt sich vereinzelt anhand eines dreibändigen Ausstellungskataloges nachempfinden, der zwischen 1910 und 1912 vom Münchner Bruckmann Verlag produziert wurde. Im Rahmen eines Forschungsprojektes zum historischen Bildarchiv des Bruckmann Verlages am Zentralinstitut für Kunstgeschichte wurden nun die fotografischen Vorlagen für diesen Prachtkatalog wiederentdeckt. Die annotierten Fotografien wurden mit Retusche- und Wasserfarben direkt nach dem Original handkoloriert. Sie verraten uns heute viel über den ursprünglichen visuellen Eindruck der Exponate und das kunsteditorische Handwerk um 1910.
(Franziska Lampe)

Exhibition of Islamic Art 1910

The exhibition *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* ('Masterworks of Muhammadan Art'), on view on the fairgrounds at Theresienhöhe in Munich from May – October 1910, showcased over 3,600 works of Islamic art, most of which had never been on public display. Objects previously dismissed, in a 'Western' perspective, as folkloristic were now enshrined as 'masterworks'. The variety and sheer abundance of the exhibits, including textiles and ceramics, made a lasting impression not only on the general population, but also and especially on artists like Wassily Kandinsky. In a review of the exhibition for the Russian literary magazine *Apollon*, Kandinsky remarks on the practice in Islamic art of integrating hidden shapes within a composition and the feeling of revelation that it has instilled in him, a feeling that he is also trying to convey in his own art. Scattered glimpses of the universe of forms and colors that welcomed the visitors to the exhibition – many of whom had never seen anything like it – can be found in the three-volume exhibition catalogue, published by Bruckmann Verlag, Munich, between 1910 and 1912. During a research project of the Zentralinstitut für Kunstgeschichte into the publishing house's historic image archive, scholars recently discovered the original photographs reproduced in the lavish volumes. The annotated pictures were hand-colored before the originals using retouching paints and watercolors. They can now tell us a great deal about the original visual impression made by the exhibits as well as the sophisticated technical skills involved in art publishing around 1910.
(Franziska Lampe)

Zoologische Gärten Zoological Gardens

Der Wunsch, der industrialisierten Gegenwart zu entfliehen, gehört zur Zivilisationskritik um 1900. Mit dem Begriff »Zivilisation« sind im kolonialistischen Kontext westliche und vermeintlich fortschrittlichere Industrienationen gemeint. Auch die Künstler*innen des Blauen Reiter folgten bürgerlichen Fluchtbewegungen, etwa mit ihrem Umzug aufs Land. Bei Franz Marc und August Macke äußerte sich die Hinwendung zur Natur auch in ihrem Interesse an der Tierwelt, die sie zum »reinen« Gegenentwurf zur menschlichen Zivilisation stilisierten.
Macke befasste sich mit der Darstellung von Tieren fast ausschließlich in der domestizierten Umgebung zoologischer Gärten, in der Welt »bürgerlicher Paradiese«. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts spiegelte die Entstehung von Zoos die koloniale Idee wider, die Tierwelt der neu eroberten Gebiete zu präsentieren. Der Tierpark Hellabrunn in München wurde 1911 gegründet, der Kölner Zoo, den Macke besuchte, bereits 1860 – als einer der ersten in Deutschland. Die zoologischen Gärten waren auch ein Ersatz für Reisen und befriedigten die Sehnsucht nach dem vermeintlich »Exotischen«, die in der westlichen Welt insbesondere seit der Romantik mit Forschungsexpeditionen und »Kolonialabenteuern« immer stärker wurde.

The desire to escape the industrialized contemporary world is a hallmark of the critique of civilization around 1900. In the colonial context, 'civilization' is understood to mean the Western and allegedly more advanced industrial nations. The artists of the Blue Rider, too, joined bourgeois escapist movements, for instance by moving to the countryside. In Franz Marc and August Macke, the yearning for nature was also apparent in their interest in the animal world, which they elevated as a 'pure' alternative to civilization.
Macke practiced the depiction of animals almost exclusively in the domesticated environment of zoological gardens, the world of 'bourgeois paradises'. In the late nineteenth and early twentieth centuries, the emergence of zoos reflected the colonial idea of displaying the fauna of the newly conquered territories. Munich's Hellabrunn animal park was established in 1911; the Cologne Zoo, which Macke visited, was one of Germany's oldest, dating back to 1860. Zoological gardens also substituted for physical travel, catering to the Western world's growing yearning for the ostensibly 'exotic', which had been fuelled by Romanticism as well as research expeditions and 'colonial adventures'.

August Macke
Unsere Straße in Grau
Our Street in Grey

Bonn, Bornheimer Straße, August Macke blickt aus dem Fenster seines neuen Ateliers. Ein paar Bäume gegenüber blühen schon, aber sonst: keine Spur von Frühling. Doch ein grauer Tag im Rheinland ist perfekt für eine Übung in Farbnuancen. Macke wählt einen hellen Grauton, variiert ihn leicht durch farbige Beimischungen, dabei bleiben alle Töne in ihrem Farbwert annähernd gleich. Die zuvor beigemischten Farben Gelb, Orange, Rot und Blau sind in reinerer Form gegen das Grau gesetzt.
Im Jahr zuvor hat sich Macke mit Franz Marc in Sindelsdorf angefreundet. Nach seiner Rückkehr nach Bonn pflegten sie intensiven Briefkontakt. Sie tauschten sich auch über ihre Theorien und Übungen zur Farbe sowie das Zusammenspiel von Farben und Stimmungen aus. Bei Marc hat Macke auch Handbücher zur Herstellung von Farbholzschnitten mit japanisierender Bildsprache kennengelernt. Der Japonismus, die Aneignung von nicht selten fehlinterpretierten Prinzipien japanischer Kunst, hatte seit Mitte des 19. Jahrhunderts bereits Generationen avantgardistischer Künstler*innen im Westen inspiriert. Auch in *Unsere Straße in Grau* sind Charakteristika japanischer Holzschnitte wiederzuerkennen, wie etwa der Verzicht auf Licht und Schatten, das unvermittelte Aneinandersetzen farbiger Flächen sowie die reduzierten Figürchen.

Bonn, Bornheimer Straße: August Macke gazes out the window of his new studio. Except for a few trees on the other side of the street that are in early bloom, there is not a trace of spring to be seen. Still, a grey day in the Rhineland is perfect for an exercise in the nuances of colour. Macke chooses a light shade of grey, varies it gently with admixtures of colour, with all hues retaining almost the same tonal value. The same colours he has mixed in – yellow, orange, red, and blue – appear in purer form as accents contrasting with the grey.
The year before, Macke has struck up a friendship with Franz Marc in Sindelsdorf. After his return to Bonn, the two have maintained a lively correspondence, sharing their theories of colour and practical exercises in its use and discussing the interplay between colours and atmospheres. Marc has also introduced Macke to handbooks on how to make colour woodcuts with a Japonesque visual language. Japonism, the adoption of principles of Japanese art – or, in many instances, a misconstruction of those principles – had inspired generations of avant-garde artists in the West since the mid-nineteenth century. Characteristic features of Japanese woodcuts may be recognized in *Our Street in Grey* as well: note, for instance, the absence of light and shadow, the abrupt juxtapositions of fields of colour, and the schematised human figures.

Alexander Sacharoff
Alexander Sakharoff

Der 1886 in Mariupol (heute Ukraine) geborene Tänzer, Choreograf und Künstler Alexander Sacharoff kam 1905 für seine Tanzausbildung nach München und sorgte für Furore: Sowohl in seinen Tanzdarbietungen als auch im Alltag trat er zumeist in »weiblich« konnotierter Kleidung auf. Ein Zeitgenosse kommentiert hierzu 1914: »Sacharoff verwirrt. Er verwirrt uns Heutige.« In München lernte er Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky kennen und wurde Mitglied der Neuen Künstlervereinigung München. Die Gruppe strebte nach »künstlerischer Synthese«, womit zum einen die Einheit von Mensch, Malerei, Musik, Tanz und Theater gemeint war. Zum anderen ging es aber auch darum, einen künstlerischen Ausdruck für das Wechselspiel zwischen äußeren Eindrücken und innerem Erleben zu finden. Für Sacharoff war diese Idee besonders ansprechend, vereinte er in seinen Aufführungen doch verschiedene künstlerische Aspekte: Kostüm- und Bühnenentwurf, Tanz, Musik und Theater. Zugleich verkörperte er den synästhetischen Ansatz einer Grenzüberschreitung auch durch sein geschlechtlich ambivalentes Auftreten: Er verschmolz gesellschaftliche Vorstellungen von Mann und Frau – im gegenwärtigen Sprachgebrauch würde man ihn wohl als nicht-binär bezeichnen. Ebendieser spielerische Umgang mit Geschlechtlichkeit faszinierte insbesondere Werefkin und Jawlensky, die Sacharoff wiederholt porträtiert haben. Ein Jahr bevor er aufgrund des Ersten Weltkriegs München wegen seiner Nationalität verlassen musste, lernte er die Tänzerin Clotilde von Derp kennen. 1919 heirateten die beiden und führten fortan eine platonische Ehe – sexuell fühlte Sacharoff sich zu Männern hingezogen.

Born in Mariupol (now Ukraine) in 1886, the dancer, choreographer, and visual artist Alexander Sakharoff arrived in Munich in 1905 to study dance and immediately caused a stir: he usually appeared in attire coded as ‘female’ both during his performances and in everyday life. A contemporary critic noted in 1914: ‘Sakharoff baffles. He baffles us moderns.’ In Munich, he struck up acquaintances with Marianne Werefkin and Alexej Jawlensky and joined the New Artists’ Association Munich, whose members aspired to an ‘artistic synthesis’. On the one hand, this meant the union of human being, painting, music, dance, and theatre. On the other hand, it implied the quest for a creative articulation of the interplay between impressions received from the outside world and inward experiences. It was an ideal that held particular appeal to Sakharoff, whose productions combined different creative registers: costume and stage design, dance, music, and theatre. Meanwhile, he also embodied the transgressive aspect of synaesthesia in his ambivalently gendered presentation: he blended societal notions about masculinity and femininity – in contemporary parlance, he would probably be described as nonbinary. His play with gender in turn exerted a strong fascination on Werefkin and Jawlensky in particular; both painted several portraits of Sakharoff. When the First World War broke out, he was forced to leave Munich as an enemy alien. The year before, he had met the dancer Clotilde von Derp. The two married in 1919, but their relationship was platonic – Sakharoff was sexually attracted to men.

Moissey Kogan

Die menschliche Figur steht im Zentrum des Werks von Moissey Kogan, das unterschiedliche Medien und Materialien umfasst, darunter Skulpturen in Terrakotta und Bronze, Reliefs, Medaillen, Zeichnungen und Druckgrafik sowie Textilarbeiten. Zu seinen häufig wechselnden Wirkungsorten gehören unter anderem München, Hagen, Paris, Weimar, Berlin und Amsterdam. 1903 studierte Kogan an der Akademie der Bildenden Künste in München, die er jedoch als zu konservativ erachtete und bereits nach einem Semester wieder verließ, um sich dem experimentelleren Kreis der reformorientierten Debschitz-Schule anzuschließen. 1909 wurde er Mitglied der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) und pflegte enge Kontakte zu Alexander Sacharoff, Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky und Wassily Kandinsky. Er stellte auf allen drei NKVM-Ausstellungen aus: auf der ersten vermutlich die Reliefs *Das Goldene Zeitalter*, *Tanzender weiblicher Akt* sowie die Medaille der NKVM. In Paris waren für ihn seine Kontakte zu den Bildhauern Auguste Rodin und Aristide Maillol prägend. Mit der Aktion »Entartete Kunst« des nationalsozialistischen Regimes wurden spätestens 1937 fast vierzig Werke des jüdischen Künstlers aus deutschen Museen beschlagnahmt oder zerstört. 1943 wurde Kogan in das Konzentrations- und Vernichtungslager Ausschwitz deportiert und dort ermordet.

The human figure stands at the centre of Moissey Kogan's oeuvre, which spans a variety of media and materials, including sculptures in terracotta and bronze, reliefs, medals, drawings, prints, and textile works. Kogan led a peripatetic life, working in Munich, Hagen, Paris, Weimar, Berlin, and Amsterdam, among other cities. In 1903, he enrolled at the Academy of Fine Arts in Munich, but the school was too conservative for his taste, and so he left after just one semester and joined the circle of more experimental artists around the Debschitz School. In 1909, he became a member of the New Artists' Association Munich (NKVM) and a close associate of Alexander Sakharoff, Marianne Werefkin, Alexej Jawlensky, and Wassily Kandinsky. He had work in all three exhibitions of the NKVM: the inaugural presentation likely included his reliefs *The Golden Age*, *Dancing Female Nude*, and the NKVM's medal. During his time in Paris, his encounters with the sculptors Auguste Rodin and Aristide Maillol were formative experiences. Almost forty works by the Jewish artist were seized from German museums and in some instances destroyed during the Nazi regime's campaign against 'degenerate art' in 1937. In 1943, Kogan was deported to the Auschwitz concentration and extermination camp, where he was murdered.

1908 veröffentlicht der Münchner Verleger Georg D. W. Callwey, der ab 1894 auch die Kunstzeitschrift *Der Kunstwart* publizierte, ein aus 42 Arbeiten bestehendes Mappenwerk mit dem Titel *Eine neue Sprache?* Die teils zwischen Ornamentik und Abstraktion changierenden Werke, die als Autotypien (ein Hochdruckverfahren) reproduziert wurden, stammen von der 1863 in Königsaal (Zbraslav, heute ein Stadtteil von Prag) geborenen Katharine Schäffner. Die Künstlerin, die neben Druckgrafiken unter anderem auch Ölgemälde und Keramiken anfertigte, studierte in Berlin und München sowie in Prag bei der Malerin und Grafikerin Hermine Laukota. Die beiden Frauen lebten auch von 1901 bis 1903 zusammen. Die eigenwillige Bildsprache von *Eine neue Sprache?* umfasst neben abstrakt-ornamentalen Arbeiten wie etwa *Sturm* oder *Leidenschaft* auch Karikaturen. Mit dieser Mappe konnte Schäffner das Publikum begeistern: Sowohl der Dichter und Kunstkritiker Ferdinand Avenarius als auch der Künstler Kurt Schwitters äußerten sich positiv über das Werk und betonten den Wagemut zur Abstraktion. Tatsächlich sind ihre abstrakten Arbeiten noch vor den frühesten Abstraktionen von Wassily Kandinsky oder František Kupka entstanden. Trotz dieser Anerkennung ist die Künstlerin in Vergessenheit geraten und auch ihre spätere Biografie ist bisher nicht rekonstruiert worden – die letzte bekannte Lebensstation ist ihre Teilnahme an der Ausstellung *Die sudetendeutsche Frau in der bildenden Kunst* in Teplitz-Schönau (heute Teplice) im Jahr 1936.

In 1908, the Munich publisher Georg D. W. Callwey, who had also produced the art magazine *Der Kunstwart* since 1894, released a portfolio of forty-two fine-art prints titled *Eine neue Sprache?* (A New Language?). Balancing partly between ornament and abstraction, the pictures, reproduced as autotypes (a relief printing process), were the work of Katharine Schäffner. Born in Königsaal (now Zbraslav, a district of Prague) in 1863, the artist – besides prints, she produced oil paintings and ceramics, among other media – was trained in Berlin, Munich, and Prague, where she studied with the painter and graphic artist Hermine Laukota. The two women also lived together from 1901 until 1903. The peculiar visual idiom of *Eine neue Sprache?* comprises abstract-ornamental works like *Storm* or *Passion* as well as caricatures. The portfolio proved a great success: the poet and art critic Ferdinand Avenarius praised it and underscored its daring abstraction, as did the artist Kurt Schwitters. In fact, Schäffner's abstract works antedate Wassily Kandinsky's and František Kupka's earliest abstractions. Despite the recognition she garnered from her contemporaries, she is largely forgotten today, and her later life remains shrouded in obscurity – the last known entry in her biography is her participation in the exhibition *Sudeten German Woman in Visual Art* held in Teplitz-Schönau (now Teplice) in 1936.

Else Lasker-Schüler

1912 war ein Schlüsseljahr für Else Lasker-Schüler. Die Dichterin, Erzählerin und Zeichnerin entwarf erstmals ein Bild des Prinzen Jussuf von Theben. Er ist ihr orientalistisches, alttestamentliches, gleichzeitig modernes, genderfluides Alter Ego – Herrscher über ein privates Universum, in das Lasker-Schüler auch zahlreiche Freund*innen einbezog. Franz Marc und Maria Franck-Marc, die sie im selben Jahr in Berlin kennenlernte, werden zu Halbbruder Ruben und Schwester Marei. Man schrieb sich gemalte Postkarten, vertiefte die Seelenverwandtschaft, gab einander künstlerische Impulse. Lasker-Schüler kolorierte nun ihre Federzeichnungen und Lithos, Marc brachte orientalistische Symbole der Freundin in die eigenen Bilder ein. Die Berlinerin im exzentrischen Outfit machte Furore bei einem Besuch in Sindelsdorf und München, wo sie Künstler*innen aus dem Kreis des Blauen Reiter traf.

Als Marc und weitere enge Freunde im ersten Weltkrieg starben, war sie untröstlich und widmete ihnen einen Briefroman. Auch in dem 1923 erschienenen Buch *Theben* mit zehn Gedichten und zehn Zeichnungen stehen Freund*innen im Mittelpunkt. In dem Blatt *Bund der wilden Juden* halten sich Freunde eng umschlungen. Dieser Verbildlichung des biblisch-heroischen Judentums ist ihr Gedicht *Senna Hoy* gegenübergestellt, in dem sie eines verstorbenen schwulen Freunds gedachte. Die Dichterin sah sich 1939 gezwungen, nach Palästina zu emigrieren. Dort zerbrach sie an den Nachrichten aus Europa und an den realen Lebensumständen.

1912 was a watershed year for Else Lasker-Schüler. The poet, novelist, and graphic artist drew the first likeness of Prince Yusuf of Thebes. He is her Orientalist and Old-Testament yet modern and gender-fluid alter ego, ruler over a private universe into which Lasker-Schüler also integrated many of her friends. Franz Marc and Maria Franck-Marc, whom she met in Berlin that year, become the half-brother Ruben and sister Marei. The three wrote each other painted postcards, revelled in their spiritual kinship, stimulated each other's creativity. Lasker-Schüler now added colour to her pen-and-ink drawings and lithographs, while Marc incorporated Orientalist symbols from his friend's work into his own paintings. During a visit to Sindelsdorf and Munich, in an orientalist outfit dazzling locals, Lasker-Schüler was also introduced to the artists of the Blue Rider circle.

When Marc and other close friends died in the First World War, she was inconsolable and dedicated an epistolary novel to them. Her friends also stand at the centre of the book *Theben* (1923), which combines ten poems and ten works of graphic art. The drawing *The League of the Wild Jews* shows friends in a close embrace. The vision of biblical-heroic Judaism is paired with her poem *Senna Hoy*, in which she commemorates a late gay friend. In 1939, the poet was forced to emigrate to Palestine, where she was shattered by the news from Europe and the realities of her new life.

Elisabeth Epstein

Die aus Schytomyr (heute Ukraine) stammende Elisabeth Epstein wirkte als wichtiges Bindeglied zwischen dem Blauen Reiter und der französischen Kunstszene. Sie war zudem eine der wenigen Künstlerinnen, deren Werke auf der 1. Blauer Reiter-Ausstellung 1911–1912 gezeigt wurden. Nach einem zweijährigen Kunststudium in Moskau lebte sie von 1898 bis 1904 in München. Bereits in dieser Zeit lernte sie Wassily Kandinsky kennen. Durch ihre Kollegin Sonia Terk, die später Robert Delaunay heiraten sollte, wurde Epstein in Paris in den Künstlerkreis um Wilhelm Uhdes Galerie einbezogen. 1911 vermittelte Epstein den entscheidenden Kontakt zwischen Delaunay und Kandinsky, der den Franzosen daraufhin zur Teilnahme an der 1. Blauer Reiter-Ausstellung und dem Almanach *Der Blaue Reiter* einlud.

Ihr *Selbstbildnis* von 1911 ist eines von nur zwei bis heute bekannten Gemälden aus der Zeit des Blauen Reiter. Mit den ruhigen klaren Konturen und Flächen erinnert das Werk sowohl an Henri Matisse als auch an die »synthetische« Kunst der Neuen Künstlervereinigung München (NVKM), etwa von Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter und Adolf Erbslöh. Epsteins Werke weisen eine spezifische Form der Gegenständlichkeit auf, die von Kandinsky sehr geschätzt wurde, und die er unter den von ihm formulierten Gegenpolen von »großem Realismus« und »großer Abstraktion« einordnete. Der überlieferte Briefwechsel zwischen Epstein und Kandinsky/Münter belegt ihren intensiven künstlerischen Austausch. 1912 und 1913 erschienen Epsteins Aufsätze *Bildentstehung* und *Das Lächerlichsein* in der Zeitschrift *Der Sturm*. Seit 1929 lebte sie bis zu ihrem Tod in Genf.

A native of Zhytomyr (now Ukraine), Elisabeth Epstein played an important part as a liaison between the Blue Rider and the French art scene. She was also one of the few women artists whose works were shown in the inaugural Blue Rider exhibition in 1911–12. After studying art in Moscow for two years, she lived in Munich from 1898 until 1904. She already made Wassily Kandinsky's acquaintance during this time. Through her colleague Sonia Terk, who would later marry Robert Delaunay, Epstein was admitted into the circle of artists around Wilhelm Uhde's gallery in Paris. In 1911, it was Epstein who introduced Delaunay to Kandinsky, a key event in the history of the Blue Rider; Kandinsky then invited his French colleague to contribute work to the artists' circle's first exhibition and the almanac *Der Blaue Reiter*.

Epstein's 1911 *Self-Portrait* is one of only two paintings by her known to have survived from the Blue Rider period. With calm and lucid contours and colour fields, it is reminiscent both of Henri Matisse's work and of the 'synthetic' art of members of the New Artists' Association Munich (NKVM) like Alexej Jawlensky, Gabriele Münter, and Adolf Erbslöh. Epstein's works evince a specific form of figuration that Kandinsky was very fond of and arrayed under what he framed as painting's defining antithesis between 'great realism' and 'great abstraction'. The extant correspondence between Epstein and Kandinsky/Münter speaks to the lively exchange of creative ideas between them. Epstein's essays on *Bildentstehung* ('The Genesis of the Picture') und *Das Lächerlichsein* ('Ridiculousness') appeared in the magazine *Der Sturm* in 1912 and 1913. She lived in Geneva from 1929 until her death.

Adriaan Korteweg

Die Kunst des Blauen Reiter, vor allem von Wassily Kandinsky und Franz Marc, gab dem jungen Künstler Adriaan Korteweg während seines einjährigen Aufenthalts in München 1913–1914 entscheidende Impulse. Im März 1914 kehrte er nach Amsterdam zurück und nahm bei verschiedenen Malern Unterricht, unter anderem bei Cornelis Spoor, Mitglied der Theosophischen Vereinigung, der sich auch Korteweg anschloss. Seine Begeisterung für die Theosophie teilte er nicht nur mit Kandinsky, sondern auch mit Künstler*innen der niederländischen Avantgarde wie Piet Mondrian und Theo van Doesburg.
Das wahrscheinlich in Amsterdam entstandene Gemälde *Aufbruch* ist ein Hauptwerk aus einer Werkgruppe, die von religiösem und theosophischem Gedankengut geprägt ist. In diesen Werken äußern sich Kortewegs Streben nach Entmaterialisierung in der Malerei und seine Feuervisionen. So schreibt er in seinem Aufsatz *Farbe – Licht – Feuer* von 1914/15: »Alles ist in Bewegung und schlägt Flammen. Viel dumpfe Farben. In der Luft ist ein Dröhnen von sich bewegenden Formen (vgl. schon El Greco).«
1916 wurde Korteweg wegen Verweigerung des Kriegsdiensts inhaftiert, jedoch aufgrund seines schlechten Gesundheitszustands entlassen. Er reiste daraufhin nach Britisch-Indien (bis 1949 unter Kolonialherrschaft, heute Republik Indien) und weiter nach Niederländisch-Indien (bis 1949 unter Kolonialherrschaft, heute Republik Indonesien). Zurück in Madras (heute Chennai), verstarb er dort 1917.

The art of the Blue Rider, and especially of Wassily Kandinsky and Franz Marc, was a source of formative inspirations for the young artist Adriaan Korteweg, who spent a year in Munich in 1913–14. In March 1914, he returned to Amsterdam, where he studied with a number of painters; among them was Cornelis Spoor, a member of the Theosophical Society, which Korteweg also joined. He shared the enthusiasm for theosophy not only with Kandinsky, but also with artists of the Dutch avant-garde like Piet Mondrian and Theo van Doesburg.
Departure, which was likely painted in Amsterdam, is a major work in a series of paintings informed by religious and theosophical ideas. They reflect Korteweg's aspiration to a dematerialisation of art and his fiery visions. In 1914/15, he writes in an essay on *Colour—Light—Fire*: 'Everything is in motion and blazes up. Many dull colours. The air is filled with the din of moving forms (see already El Greco).'
In 1916, Korteweg was arrested for refusing to serve in the military but then released due to his ill health. He traveled to British India (under colonial rule until 1949, now the Republic of India) and on to the Dutch East Indies (under colonial rule until 1949, now the Republic of Indonesia). Having returned to Madras (now Chennai), he died there in 1917.

Der Sturm

Der Sturm wurde mit seiner 1910 von Herwarth Walden gegründeten Zeitschrift und der im März 1912 eröffneten Galerie eines der wichtigsten Foren für avantgardistische Kunst, Lyrik und Kunstkritik, das den etablierten Kulturbetrieb kritisierte. Zwar war auch *Der Sturm* wie die sonstige Kunstwelt, männlich dominiert, ihm kommt aber eine besondere Rolle bei der Förderung von Künstlerinnen zu. So präsentierte die Galerie mit Werken von beinahe 40 Künstlerinnen für die damalige Zeit ungewöhnlich viele Frauen; abgesehen von Oskar Kokoschka veröffentlichte Walden in seiner Zeitschrift von niemandem so viele Holzschnitte wie von Jacoba van Heemskerck. Die Künstlerin gehört zu den bedeutendsten Vertreterinnen der niederländischen Avantgarde. Ihre Bildsprache reicht von rhythmisierten, gegenständlichen Formen zu einer organisch-bewegten Abstraktion.
Die oft als »demokratisches« Medium bezeichnete Druckgrafik spielte eine große Rolle für künstlerische Zirkulation weltweit. Walden veröffentlichte in seiner Zeitschrift nach Werken der Brücke und der europäischen Avantgarde ab 1912 auch zahlreiche Grafiken des Blauen Reiter, darunter Holzschnitte und Zeichnungen von Gabriele Münter. Für Münter war dies ein wichtiger Weg der Sichtbarkeit und Verbreitung.

Der Sturm – the magazine founded by Herwarth Walden in 1910 and the gallery he opened in March 1912 – became one of the most important forums for a critique of established cultural institutions through avant-garde art, poetry, and art criticism. Although *Der Sturm*, like the art world in general, was dominated by men, it nevertheless played a special part in promoting women artists. The gallery showcased work by almost forty women artists, an exceptionally high number by the standards of the time; and Oskar Kokoschka aside, no artist was represented in Walden's journal with more woodcuts than Jacoba van Heemskerck. The artist was among the leading exponents of the Dutch avant-garde, having forged a distinctive visual language that ranged from rhythmically dynamic representational forms to an organic agitated abstraction.
Printmaking, which has often been described as a 'democratic' medium, played a vital role in the global circulation of art. After works by the Brücke artists and the European avant-garde, Walden from 1912 on also published numerous works of graphic art by the Blue Rider, including woodcuts and drawings by Gabriele Münter. For the latter, the magazine was an important source of visibility and medium of dissemination.

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung
Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation

Die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung wurde 1966, vier Jahre nach dem Tod der Künstlerin Gabriele Münter, rechtsfähig. Die Einrichtung der Stiftung basierte auf der testamentarischen Verfügung Münters und ihres Lebensgefährten, des Kunsthistorikers und Philosophen Johannes Eichner. Die beiden verband eine Freundschaft mit Hans Konrad Röthel, der das Lenbachhaus von 1956 bis 1971 als Direktor leitete. Röthel durfte 1956 erstmals die Sammlung Münters in ihrem Haus in Murnau besichtigen, die im Jahr darauf als »Gabriele Münter Stiftung« mit rund 1.200 Werken dem Lenbachhaus geschenkt wurde. Die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung mit Sitz im Lenbachhaus bewahrt den reichen Nachlass der Künstlerin und erforscht ihr Werk kontinuierlich. Stiftung und Museum verbindet eine enge und fruchtbare Zusammenarbeit in Form von Forschungsprojekten, Ausstellungen und Dauerleihgaben von Kunstwerken der Stiftung an das Lenbachhaus. Zu der Stiftung gehört außerdem das Münter-Haus in Murnau, das seit 1999 als Ort der Erinnerung an ihre und Wassily Kandinskys Kunst öffentlich zugänglich ist.

The Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation began operations in 1966, four years after the death of the artist Gabriele Münter. It was created by dispositions in Münter's last will and that of her partner, the art historian and philosopher Johannes Eichner. The two were friends with Hans Konrad Röthel, who led the Lenbachhaus as director from 1956 until 1971. In 1956, Röthel first had the opportunity to see Münter's collection at her home in Murnau; the ca. 1,200 works went to the Lenbachhaus as a donation under the name 'Gabriele Münter Stiftung' the following year. Housed at the Lenbachhaus, the Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation preserves the artist's extensive estate and undertakes ongoing scholarly research into her oeuvre. The foundation and the museum maintain a close and fruitful partnership, with joint research projects, exhibitions, and works of art entrusted to the Lenbachhaus by the foundation on permanent loan. The foundation also owns Münter's home in Murnau, which has been open to the public as a memorial to her and Wassily Kandinsky's art since 1999.

Gabriele Münter Stiftung 1957

The 1957 Donation of Gabriele Münter

Die Sammlung zur Kunst des Blauen Reiter im Lenbachhaus umfasst über 2.000 Kunstwerke und ist damit die umfangreichste weltweit. Sie beinhaltet Werke von über dreißig Künstler*innen des erweiterten Kreises des Blauen Reiter. Der größte Teil des Bestands gehört zu dem so genannten GMS-Inventar. Diese Abkürzung steht für »Gabriele Münter Stiftung«. Das Konvolut, das 1957 als Schenkung Münters anlässlich ihres 80. Geburtstags ans Haus gelangte, umfasst rund 1.200 Inventarnummern. Diese Sammlung, zu der vor allem Werke Gabriele Münters und Wassily Kandinskys gehören, legte den Grundstein für den Ausbau des Lenbachhauses zu einem international bedeutenden Zentrum der Erforschung und Vermittlung des Blauen Reiter. Neben Ausstellungen wurden Werkverzeichnisse, Quelleneditionen und Programme zur Kunst und den Akteur*innen des Blauen Reiter am Haus umgesetzt. Das Lenbachhaus hat die Gabriele Münter Stiftung in den letzten 65 Jahren kontinuierlich durch Ankäufe und Schenkungen ergänzt. Dabei wurden immer wieder neue Schwerpunkte gesetzt und neue Perspektiven auf die Sammlung entwickelt. So kamen zuletzt Werke von Künstler*innen aus dem erweiterten Kreis des Blauen Reiter hinzu, etwa von Elisabeth Epstein und Moissey Kogan.

Encompassing over two thousand works, the collection of art by the Blue Rider at the Lenbachhaus is the largest such collection in the world. It includes creations by more than thirty artists of the extended Blue Rider circle. The great majority of the holdings belong to the so-called GMS inventory. The abbreviation refers to the ‘Gabriele Münter Stiftung’. The catalogue of this set of works, which entered the museum’s possession in 1957 as a donation from Münter on occasion of her eightieth birthday, runs to around 1,200 entries. The arrival of the collection, primarily of works by Gabriele Münter and Wassily Kandinsky, signaled the Lenbachhaus’s emergence as an internationally renowned centre of scholarship on and public engagement with the art of the Blue Rider. In addition to exhibitions, the museum has produced catalogues raisonnés, critical editions of source documents, and programs of events around the art and protagonists of the Blue Rider. Over the past sixty-five years, the Lenbachhaus has continually expanded on the donation of Gabriele Münter with targeted acquisitions and gifts, defining new foci and developing fresh perspectives on the collection. Most recently, for instance, it has welcomed works by artists in the wider orbit of the Blue Rider such as Elisabeth Epstein and Moissey Kogan.

Elly und Bernhard Koehler-Stiftung

Donation of Elly and Bernhard Koehler

Im Jahr 1965 stiftete Elly Koehler 23 Werke (22 Gemälde und eine Plastik) von Franz Marc, August Macke, Alexej von Jawlensky und Jean-Bloé Niestlé auf Wunsch ihres verstorbenen Mannes Bernhard Koehler jun. der Städtischen Galerie im Lenbachhaus. Mit der Elly und Bernhard Koehler-Stiftung konnte der Sammlungsbestand des Blauen Reiter um bedeutende Ikonen wie Marcs *Blaues Pferd* und *Tiger* erweitert werden.

Die Sammlung war größtenteils von Bernhard Koehler sen. aufgebaut worden, einem wohlhabenden Berliner Fabrikanten und Onkel von Mackes Frau Elisabeth. Gemeinsam mit seinem Sohn hatte Koehler sen. in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg eine der bedeutendsten Privatsammlungen moderner Kunst und der Avantgarde im Deutschen Reich zusammengestellt. Besonders dem Blauen Reiter war Koehler sehr verbunden: So unterstützte er 1912 den Druck des Almanachs *Der Blaue Reiter* und sicherte sich durch monatliche Zahlungen an Marc ein Vorkaufsrecht an seinen Werken. Als wichtigster Mäzen des Blauen Reiter kaufte er den Künstlern und Künstlerinnen zahlreiche Werke direkt ab.

Nach seinem Tod 1927 erbte sein Sohn Bernhard die umfangreiche Kunstsammlung. Durch den Bombenangriff auf Berlin am 3. Februar 1945, der das Wohnhaus der Koehlers in der Brandenburgstraße traf, wurde ein Großteil der Sammlung zerstört. Ein Teil der Werke, die ausgelagert worden waren, blieben erhalten und gelangten durch die Schenkung von Elly Koehler zurück an die Wirkungsstätte des Blauen Reiter.

In 1965, Elly Koehler, following the wishes of her late husband Bernhard Koehler Jr., gave twenty-three works of art (twenty-two paintings and one sculpture) by Franz Marc, August Macke, Alexej Jawlensky, and Jean-Bloé Niestlé to the Städtische Galerie im Lenbachhaus. With the donation of Elly and Bernhard Koehler, the museum added iconic major works such as Marc's *Blue Horse* and *Tiger* to its holdings of Blue Rider art.

Much of the collection had been gathered by Bernhard Koehler Sr., an affluent Berlin industrialist and the uncle of Macke's wife Elisabeth. In the years before the First World War, the Koehlers built one of the most significant private collections of modern and avant-garde art in the German Reich. Koehler Sr. was particularly fond of the Blue Rider: in 1912, he underwrote the printing of the almanac *Der Blaue Reiter*, and he supported Marc with monthly payments in return for an option to all his works. The Blue Rider's most important patron, he directly bought many works from the artists.

After his death in 1927, his son Bernhard inherited the extensive art collection. Large parts of it were destroyed during a bombing raid on Berlin on February 3, 1945, when the Koehlers' home on Brandenburgstraße was struck. Some of the works that had been put into storage survived and, thanks to Elly Koehler's generosity, returned to the birthplace of the Blue Rider.

Rudolf Levy

Rudolf Levy wurde 1875 als Sohn einer jüdisch-orthodoxen Familie in Stettin (heute Szczecin) geboren. Er studierte in München und lebte ab 1903 in Paris. Dort gehörte Levy dem legendären Künstler*innenkreis im Café du Dôme an und trat 1908 in die neu gegründete Académie Matisse ein. Gemeinsam mit Hans Purrmann und Oskar Moll war er einer der herausragenden deutschen Schüler von Henri Matisse. Er folgte in seiner Malerei der französischen Kunst und feierte in den 1920er Jahren große Erfolge in Berlin, wo er durch den Galeristen Alfred Flechtheim vertreten wurde und aktiv als Vorstands- und Jurymitglied in der Berliner Secession wirkte. Nach 1933 emigrierte Levy nach Frankreich und in die USA, kehrte jedoch nach Europa zurück. Elf seiner Werke wurden 1937 im Rahmen der Aktion »Entartete Kunst« aus deutschen Museumssammlungen entfernt. Ab 1940 lebte der Maler in Florenz, dort entstand ein eindrucksvolles Spätwerk. Nach der Besetzung Italiens durch das Deutsche Reich tauchte Levy unter. Im Dezember 1943 von der Gestapo verhaftet, wurde Rudolf Levy bei dem Transport oder kurz nach seiner Ankunft im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz ermordet. Das Lenbachhaus war 1954 Ausgangspunkt einer Gedächtnisausstellung zu Levy, die an mehreren Stationen in Deutschland gezeigt wurde.

Rudolf Levy was born to Orthodox Jewish parents in Stettin, now Szczecin, in 1875. After studying in Munich, he moved to Paris in 1903, where he became a member of the legendary circle of artists that met at the Café du Dôme. In 1908, he entered the newly established Académie Matisse; with Hans Purrmann and Oskar Moll, he stood out among Henri Matisse's German students. In the 1920s, his paintings, in which he emulated French models, proved eminently successful in Berlin, where he was represented by the gallery owner Alfred Flechtheim and actively involved in the Berlin Secession, serving on the board and various juries. After 1933, Levy emigrated to France and hence to the United States but returned to Europe. Eleven of his works were removed from German museum collections during the 1937 campaign against 'degenerate art'. In 1940, the painter settled in Florence, where he produced an imposing late oeuvre. When German troops occupied Italy, Rudolf Levy went underground. He was arrested by the Gestapo in December 1943 and murdered during the transport to the Auschwitz concentration and extermination camp or upon his arrival there. In 1954, the Lenbachhaus was the first venue of a commemorative exhibition dedicated to Levy that subsequently went to a series of museums in Germany.

Franz Marc, *Vögel* *Birds*, 1914

Nachweislich befand sich Franz Marcs Gemälde *Vögel* bis 1937 in der Galerie Neue Meister in Dresden. Dort wurde es am 12. August 1937 vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beschlagnahmt; die Maßnahme wurde später mit dem »Gesetz über Einziehung von Produkten entarteter Kunst« vom 31. Mai 1938 als entschädigungslose Einziehung zugunsten des Deutschen Reichs rückwirkend legitimiert. Nur einen Monat später, am 30. Juni 1938, wurde das Kunstwerk neben 124 weiteren Spitzenwerken auf der Auktion *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen* in der Galerie Fischer in Luzern versteigert und von einer amerikanischen Privatperson erworben. Mit dem Verkauf der »entarteten Kunst« erhoffte sich das Deutsche Reich Devisen für die leere Kriegskasse.
1983 wurden die *Vögel* für die Städtische Galerie im Lenbachhaus angekauft. Vorgenanntes Gesetz von 1938 wurde nach dem Zweiten Weltkrieg nicht aufgehoben und gilt bis heute. Entsprechend haben Museen heute keine Möglichkeit, Ansprüche auf beschlagnahmte Werke aus der Aktion »Entartete Kunst« geltend zu machen.

Records show that Franz Marc's painting *Birds* was at the Galerie Neue Meister in Dresden until 1937. On August 12 of that year, it was removed by the Reich Ministry of Public Enlightenment and Propaganda; the measure was later legitimised by the 'Law on the Confiscation of Products of Degenerate Art' of May 31, 1938, which enabled the German Reich to seize such art without compensating the previous owners. Only a month later, on June 30, 1938, the work, together with 124 other outstanding artistic treasures, was sold off at the auction *Paintings and Sculptures by Modern Masters from German Museums* at Galerie Fischer, Lucerne, and purchased by an American private collector. The German authorities hoped that the sale of 'degenerate art' would raise funds in foreign currencies for the Reich's empty war chest.
In 1983, the *Birds* were acquired for Lenbachhaus. The 1938 law was never repealed after the Second World War and so remains in effect today. This is why museums today have no possibility of asserting claims to confiscated works from the 'degenerate art' campaign.

Maria Franck-Marc,
Apfelkorb im Gras *Apple Basket in the Grass*,
ca. 1909

Das Kunstwerk von Maria Franck-Marc blieb nach dem Tod der Künstlerin im Familienbesitz. Aus diesem Nachlass konnte das Lenbachhaus in den letzten Jahren einige Werke der Künstlerin erwerben. Bis 2017 befanden sich in der Sammlung des Museums, abgesehen von Gabriele Münter, nur vereinzelt Werke von Künstlerinnen aus dem inneren Kreis des Blauen Reiter. Die Gründe für diese kunsthistorische »Leerstelle« spiegeln sich auch in der Provenienz der Kunstwerke wider: Im Gegensatz zu den Arbeiten von Franck-Marc zirkulierte ein Großteil der Werke etwa ihres Ehemannes Franz Marc international äußerst rege. Im Durchschnitt besaßen oder handelten sechs verschiedene Personen die Objekte, bevor sie dauerhaft in den Bestand des Lenbachhauses gelangten. Die Werke Franck-Marcs hingegen wurden fast ausschließlich innerhalb ihrer Familie weitervererbt. Entsprechend wurde auch nur ein Werk der Künstlerin im Nationalsozialismus 1937 als »entartet« beschlagnahmt, da unverhältnismäßig wenige ihrer Kunstwerke in öffentlichen Sammlungen präsent waren. Ihr Œuvre sowie ihre Person stehen neben vielen anderen damit beispielhaft für die Unterrepräsentation bedeutender Künstlerinnen im Ausstellungswesen und Kunstmarkt des 20. Jahrhunderts.

After the artist's death, this work by Maria Franck-Marc remained in the possession of her family. In the past few years, the Lenbachhaus was able to acquire several works from her heirs. Until 2017, the museum had only a few scattered works by women artists from the inner circle of the Blue Rider, with the exception of Gabriele Münter. The reasons for this art-historical 'blind spot' are reflected in the provenance of the works we did have: unlike Franck-Marc's creations, the great majority of the works of her husband Franz Marc, for one, were in quite lively international circulation. On average, six people owned or traded the objects before they entered the permanent possession of the Lenbachhaus. Most of Franck-Marc's oeuvre, by contrast, remained in her family. That so very few of her works were in public collections was also why only one of them was confiscated as 'degenerate' by the Nazis in 1937. This history makes Maria Franck-Marc and her oeuvre a paradigmatic example of the underrepresentation of eminent women artists in the exhibition programming and art market of the twentieth century.

Christian Schad, *Operation*, 1929

Bis zum Alter von 40 Jahren war Christian Schad dank des Vermögens seiner Familie frei von materiellen Sorgen. Nach dem Beginn eines Studiums der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste München zog er 1915 in die Schweiz, um dem Kriegsdienst zu entgehen. Nach Stationen in Italien und Wien lebte er ab 1929 als freischaffender Künstler in Berlin. Ende der 1920er Jahre entstanden seine charakteristisch kühlen Werke wie *Operation* (1929) und Darstellungen des zeitgenössischen Lebens in der Großstadt. Bereits im März 1933 wurde Schad NSDAP-Mitglied. Als Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste hatte er Zugang zum Ausstellungsbetrieb, konnte seine Kunstwerke verkaufen und die rationierten Arbeitsmaterialien beziehen. Er porträtierte Schauspielerinnen, Unternehmergattinnen und Wehrmachtsoffiziere. In der NS-Zeit arbeitete er in Motiv, Stil und Technik deutlich konservativer als zuvor.
Schads Familie hatte fast das gesamte Vermögen verloren. Er sicherte sich seinen Lebensunterhalt zwischen 1935 und 1942 als Leiter eines Brauerei-Depots. 1942 nahm er den Auftrag der Stadt Aschaffenburg an, die Stuppacher Madonna von Grünewald zu kopieren.
Nach Kriegsende blieb er in Aschaffenburg, künstlerisch fand er keinen Anschluss mehr. Erst durch eine Berliner Retrospektive 1980 wurden seine Werke der späten 1920er Jahre wiederentdeckt.

Until Christian Schad was forty years old, his family's wealth enabled him to lead a life free from material concerns. Having enrolled at the Academy of Fine Arts Munich to study painting, he left for Switzerland in 1915 to escape military service. After stints in Italy and Vienna, he settled in Berlin in 1929 and dedicated himself entirely to his art. In the late 1920s, he created characteristically chilly paintings like *Operation* (1929) and depictions of contemporary life in the metropolis. Schad joined the Nazi Party early on, in March 1933. As a member of the Reich Chamber of Fine Arts, he had access to public exhibition venues and was able to sell his art and buy rationed supplies. He portrayed actresses, entrepreneur's wives, and Wehrmacht officers. His motifs, style, and technique all grew considerably more conservative during the Nazi period.
Schad's family had lost almost their entire fortune. From 1935 until 1942, he made a living by managing a brewery warehouse. In 1942, he was hired by the municipal authorities of Aschaffenburg to copy Grünewald's Stuppach Madonna.
After the end of the war, he stayed in Aschaffenburg; his art was now out of step with contemporary tendencies. His work from the late 1920s was not rediscovered until a retrospective held in Berlin in 1980.

Josef Scharl, *Selbstbildnis* *Self-Portrait*, 1929

Josef Scharl verkaufte sein Selbstporträt von 1929 noch im selben Jahr an das Lenbachhaus. Zu diesem Zeitpunkt konnte er viele Erfolge verbuchen: Er erhielt ein Stipendium der Villa Massimo in Rom, wurde mehrfach ausgezeichnet und von renommierten Kunsthändler*innen vertreten. Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme 1933 verringerten sich Scharls Handlungsräume drastisch. Seine Kunst wurden von der Presse diffamiert und bei Ausstellungen beschmiert. Er erhielt Ausstellungsverbot und sein Atelier wurde wiederholt durchsucht. 1937 wurden Werke des Künstlers als »entartet« verfemt und zum Großteil aus öffentlichen Sammlungen im Deutschen Reich entfernt. Auch aus der Sammlung des Lenbachhauses wurden laut Beschluss des Städtischen Kunstbeirats im Februar 1937 vier Werke ausgesondert. Scharl emigrierte 1938 ohne seine Familie in die USA. Er kehrte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nie wieder nach Deutschland zurück. Das Selbstbildnis konnte 1952 wieder in den Sammlungsbestand des Lenbachhauses aufgenommen werden.

Josef Scharl sold this self-portrait, created in 1929, to the Lenbachhaus that same year. It was a time when the artist's career was in the ascendant: he had won a residency at Villa Massimo in Rome as well as several awards, and renowned dealers represented him. When the Nazis rose to power in 1933, Scharl's options narrowed sharply. His works were maligned in the press and defaced in exhibitions. He was barred from exhibiting, and the authorities searched his studio on several occasions. In 1937, his art was vilified as 'degenerate', and several works were removed from public collections in the German Reich. At the Lenbachhaus, too, the municipal art advisory council in February 1937 ordered the withdrawal of four works by the artist. In 1938, Scharl left for the United States, leaving his family behind. He never returned to Germany after the end of the Second World War. The self-portrait was restored to the Lenbachhaus' collection in 1952.