



Die Blauen Reiter— reiter— innen

HIRMER

Marianne von Werefkin
Gabriele Münter
Maria Franck-Marc
Erma Bossi
Sonia Delaunay-Terk
Emmi Dresler
Elisabeth Epstein
Elisabeth Erdmann-Macke
Natalia Goncharova
Else Lasker-Schüler
Olga Meerson
Carla Pohle

Die Blauen Reiter— reiter— innen

Herausgegeben von

Henrike Hans, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen

Melanie Vietmeier, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Roman Zieglgänsberger, Museum Wiesbaden

Schirmherrin der Ausstellung

Iris Berben

**Museum
Wiesbaden**

**PAULA
MODERSOHN-
BECKER
MUSEUM**

LENBACHHAUS

**museo
comunale
d'arte
moderna
ascona**
gm
a

Die Blauen Reiter— reiter— innen

Marianne von Werefkin
Gabriele Münter
Maria Franck-Marc
Erma Bossi
Sonia Delaunay-Terk
Emmi Dresler
Elisabeth Epstein
Elisabeth Erdmann-Macke
Natalia Goncharova
Else Lasker-Schüler
Olga Meerson
Carla Pohle

HIRMER

— Inhalt

- 6 Vorwort
- 12 Grußworte
- 14 Dank

Essays

- 16 **Melanie Vietmeier**
Die Blauen Reiterreiterinnen – sichtbar – selbstbewusst – strategisch
- 38 **Roman Zieglgänsberger**
Aus dem Hintergrund – Die Blauen Reiterinnen Münter und Werefkin
- 56 **Isabel Wünsche**
Das internationale Netzwerk der Blauen Reiterinnen
- 68 **Henrike Hans**
Die Frauen und der Kanon – Zur Rezeption der Künstlerinnen des Blauen Reiter

Die Künstlerinnen

- 82 **Mara Folini Ceccarelli**
Marianne von Werefkin – Die Ethik der Subjektivität
- 112 **Isabelle Jansen**
»also morgen geht's wieder los in was Neues,
Unbekanntes« – Gabriele Münter, eine freie Künstlerin
- 142 **Melanie Vietmeier**
Maria Franck-Marc – »meine Sehnsucht ist die Kunst«
- 168 **Sandra Uhrig**
Erma Bossi – Spurensuche
- 182 **Waleria Dorogova**
Rivalität und Verheißung – Sonia Delaunay und die strategische Rolle
des Blauen Reiter
- 194 **Bettina Löwen**
Emmi Dresler – Das Große im Kleinen

- 208 [Melanie Vietmeier](#)
Elisabeth Epstein – Netzwerke und Freundschaften
- 222 [Klara Drenker-Nagels](#)
Elisabeth Erdmann-Macke – »Mein zweites Ich«
- 230 [Henrike Hans](#)
Natalia Goncharova – Grenzgängerin
- 242 [Nicholas Maniu](#)
Zwischen Travestie und Mythos – Geschlechtliche Ambivalenz,
jüdische Identität und poetische Solidarität bei Else Lasker-Schüler
- 254 [Sandra Uhrig](#)
Olga Meerson – Moskau München Paris
- 264 [Melanie Vietmeier](#)
Carla Pohle – Grafikerin im Kreis der Neuen Künstlervereinigung
München

Kontexte

- 284 [Karin Althaus](#)
»Ueber das künstlerische Studium der Frau« –
Zur Ausbildung von Künstlerinnen um 1880 bis 1920
- 300 [Laura Mokrahs und Sylvia Schütz](#)
»Frei leben!« – Prekäre Bedingungen für Schriftstellerinnen der
Boheme in München
- 310 [Beate Söntgen](#)
Schwellenbewohnerinnen – »Blaue Reiterreiterinnen« zwischen Kunst,
Kunsthandwerk und Emanzipation

Anhang

- 318 [Werkliste](#)
325 [Bibliografie](#)
333 [Bildnachweis](#)
334 [Impressum](#)



↑ Else Lasker-Schüler, *Jussuf prince Tiba*, 1913 – [Kat. 67]

*Hochverehrte Prinzessin,
vieladeliger, wildes Junge,
süße Malerin,
wann darf ich kommen – ich
träume von der Süßigkeit
Ihrer Bilder.
(Der Prinz von Theben)
Else Lasker-Schüler
(Des blauen Reiterreiterin
Freundin.)*

Im Jahr 1913 schrieb Else Lasker-Schüler diese Zeilen an ihre Freundin Marianne von Werefkin. Lasker-Schüler spielte mit Geschlechterrollen und Identitäten; als ihr Alter Ego wählte sie die Bezeichnung »Prinz von Theben«. Ihre Wortschöpfung der »blauen Reiterreiterin« für Marianne von Werefkin als Künstlerin des Kreises steht leitmotivisch über dem Ausstellungsprojekt.

Mit diesem widmet sich erstmals eine groß angelegte Werkschau den Künstlerinnen im Umfeld des Blauen Reiter und rückt deren bedeutenden Beitrag zur Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts in den Fokus. Als Kosmopolitinnen, Mäzeninnen und Pionierinnen einer neuartigen Kunst wagten sie es, nationale, gesellschaftliche und künstlerische Grenzen zu überschreiten. Ihre Lebensläufe waren geprägt von Selbstbehauptung, Emanzipation und künstlerischem Aufbruch.

»Ab nach München«, schrieb Gabriele Münter euphorisch, als sie ihr dortiges Kunststudium aufnahm. Dabei zeugte es von großem Mut, die Kunst als Beruf zu wählen: Noch war Frauen der Zugang zu Kunstakademien verwehrt, Gleichstellung wurde durch Gesetze unterbunden. Jedoch bot die selbstorganisierte Damen-Akademie in München erste Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen und verschiedene Vereine kämpften für das Frauenwahlrecht. Die selbstbewusste Haltung der Frauen, mit großer Selbstverständlichkeit die Ausbildung und den Beruf der Künstlerin zu wählen, übertrug sich auch auf ihr Kunstschaffen selbst. In ihren Bildern, Briefen und Texten suchten sie einen neuen Zugang zur Welt und trugen mit ihren Ideen maßgeblich zur Entstehung einer expressionistischen Kunst bei. So spiegeln Porträts, Stilleben und Landschaften einen bis dahin unbekannten Umgang mit Farbe und Form wider. Die Künstlerinnen entwickelten innovative Ansätze in der Auseinandersetzung mit Natur, Spiritualität und menschlicher Existenz. Ihr Blick auf soziale Realitäten sowie antibürgerliche und unangepasste Identitäten zeugt von einer bewussten Abgrenzung von traditionellen Normen in einem männlich dominierten Kunstsystem.

Die vorgestellten Künstlerinnen waren Freundinnen und Konkurrentinnen, Mitbegründerinnen der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) und aktiv im Kreis des Blauen Reiter. Bereits um 1900/02 etablierte Werefkin ihren »Rosa Salon«, in dem künstlerische und politische Themen diskutiert

wurden und eine neue Strömung der Kunst ihren Weg fand. Münter war in allen Ausstellungen des Blauen Reiter und auch als bekannteste Künstlerin in der renommierten Galerie Der Sturm vertreten. Dank Elisabeth Epsteins grenzüberschreitendem Netzwerk und ihrer Kontakte zu Robert Delaunay und Sonia Delaunay-Terk beteiligte sich zudem die französische Avantgarde an den Aktivitäten des Blauen Reiter. Carla Pohle vermittelte in ihrer Grafik eine soziale und politische Botschaft, die Armut, Klasse und Krieg in den Fokus nahm.

Zeitlich spannen Ausstellung und vorliegender Katalog einen Bogen von der Bedeutung Münchens um 1900 als Ort einer starken Frauenrechtsbewegung über die künstlerisch aktive Phase des Blauen Reiter bis hin zum Wirken der Künstlerinnen während der Weimarer Republik, im Exil und bis in die 1940er-Jahre. Mit einem besonderen Augenmerk auf sozial konstruierte Rollenbilder, Identitätsfragen und Geschlechterrollen sowie auf die internationalen Netzwerke zwischen München, Paris und Moskau wird die vielfältige Ästhetik der Blauen Reiterreiterinnen erstmals gewürdigt.

Die Ausstellung versammelt Werke von Erma Bossi, Sonia Delaunay-Terk, Emmi Dresler, Elisabeth Epstein, Elisabeth Erdmann-Macke, Natalia Goncharova, Else Lasker-Schüler, Maria Franck-Marc, Olga Meerson, Gabriele Münter, Carla Pohle und Marianne von Werefkin. Einige der ausgestellten Arbeiten sind mittlerweile weltberühmt und waren international in zahlreichen Ländern Europas, in Japan und den USA zu sehen, etwa das *Stilleben mit Sessel*, das Münter 1909 geschaffen hat, zuletzt ausgestellt in Madrid, Paris und New York. Das Selbstporträt von Epstein aus dem Jahr 1911, das das Cover dieses Katalogs zierte, hatte einen großen Auftritt in der Tate Modern in London im Jahr 2024 und war bereits Plakatmotiv für Projekte des Lenbachhauses zum Blauen Reiter, während Goncharovas um 1910 entstandenes Gemälde *Baignade* bereits in New York, Philadelphia und Paris präsentiert wurde. Andere Werke des Ausstellungsprojekts waren hingegen selten in der Öffentlichkeit zu sehen und bieten kunsthistorische Überraschungen, etwa die Arbeiten von Dresler, Meerson oder Pohle.

Der Bildauswahl ist gemeinsam, dass es sich nicht nur um Werke handelt, deren ästhetische Qualität für den Kreis der Künstlerinnen steht, sondern sie auch als Dokumente einer spezifischen historischen Situation herangezogen werden können. Ausdrücklich sollten die Werke zugleich als Zeitzeugnisse untersucht und gezielt danach befragt werden, welche belastbaren Aussagen über Geschlechterverhältnisse aus ihnen abgeleitet werden können. Wer ist beispielsweise wie dargestellt? Lassen sich daraus Rückschlüsse auf die Netzwerke der Künstlerinnen ziehen? So legen Münter oder Meerson beispielsweise großen Wert auf die Dokumentation ihres unmittelbaren Umfelds. Noch interessanter ist die Frage nach Selbstdarstellung und Selbstinszenierung. Die Selbstporträts von Epstein, Münter oder Werefkin sind keineswegs idealisiert, sondern zeigen vielmehr Frauen, die sich als ernsthaft reflektierende Künstlerinnen verstehen, anstatt sich für Gegenwart oder Nachwelt zu stilisieren.

Insofern bietet die Ausstellung mehr als eine bloße Fokussierung auf die Künstlerinnen; sie verfolgt vielmehr das Ziel, sich aus der Perspektive

der Gegenwart unter Zuhilfenahme von Forschungsergebnissen der letzten Jahre auch einer identitätspolitischen und quellenkundlichen Forschungsperspektive zu widmen. Bemerkenswerte monografische Ausstellungsprojekte zum Werk etwa von Bossi, Franck-Marc, Meerson, Münter, Pohle oder Werefkin haben als inspirierende Grundlage gedient und dieses Projekt überhaupt erst möglich gemacht.

Zudem befinden sich in den reichen Archiven des Museums Wiesbaden, des Lenbachhauses, der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung sowie weiterer Institutionen zahlreiche Archivalien, etwa Briefwechsel oder Unterlagen zu den Redaktionssitzungen des Blauen Reiter, die im Hinblick auf das vorliegende Thema bewusst »gegen den Strich« gelesen wurden. So fiel auch die Wahl auf den Titel dieser Publikation: *Die Blauen Reiterreiterinnen*. Als Selbstbezeichnung aus der Feder Lasker-Schülers gelesen, erscheint er aus heutiger Perspektive als geradezu hellsichtiger Hinweis auf das umkämpfte Terrain geschlechtergerechter Sprache.

In der Überzeugung, dass dieses Projekt zu einem besseren Verständnis einer bedeutenden Epoche der Moderne beitragen wird, waren Ausstellung und Katalog in ihrer spezifischen Fokussierung auf Künstlerinnen längst überfällig. Ein Ausstellungsvorhaben wie dieses bedarf einer intensiven Kooperation. Dabei haben sich vier Museen mit gemeinsamer Tatkraft und Leidenschaft sowie vergleichbarer historischer Verantwortung zusammengeschlossen: das Museum Wiesbaden, das Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen, die Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München sowie das Museo Comunale d'Arte Moderna in Ascona, an das die Fondazione Marianne Werefkin angeschlossen ist. Die Mitarbeiter*innen dieser Häuser verfügen über eine über Jahrzehnte gewachsene Expertise, die für dieses Projekt unerlässlich ist. Zugleich sind diese Museen durch ihre Sammlungsschwerpunkte und ihre Aufgaben in der Nachlasspflege in besonderer Weise der Bewahrung der Werke vieler der hier vertretenen Künstlerinnen verpflichtet. Eine geeignetere Konstellation für ein solch umfassendes Unterfangen ist kaum vorstellbar. Dies haben auch die zahlreichen engagierten Institutionen und Personen erkannt, die das Projekt unterstützen. Sowohl die Kulturstiftung der Länder als auch die Ernst von Siemens Kunststiftung fördern alle drei deutschen Stationen.

Im Museum Wiesbaden wird die Ausstellung überdies durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain sowie den Verein der Freunde des Museums Wiesbaden e. V. unterstützt. Im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen ermöglichen die Karin und Uwe Hollweg Stiftung und die Sparkasse Bremen das ambitionierte Ausstellungsprojekt. In der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München sind es die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, die Eva Margarete Lückenhaus-Stiftung, die Herbert Schuchardt-Stiftung und der Förderverein Lenbachhaus e. V., die sich dem Unternehmen mit großem Engagement widmen. Die Ausstellung im Museo Comunale d'Arte Moderna in Ascona wird von Repubblica e Cantone Ticino – Dipartimento dell'educazione, della cultura e dello sport – Ufficio fondi Swisslos – Aiuto federale per la lingua e la cultura italiana unterstützt.

Allen, die zur finanziellen oder ideellen Unterstützung dieser wichtigen Ausstellung beigetragen haben, gilt unser großer Dank. Besonders danken wir den vielen engagierten Mitarbeiter*innen, die in den Museen unermüdlich daran gearbeitet haben, diese Ausstellung zu realisieren. Stellvertretend seien Roman Zieglgänsberger, Melanie Vietmeier und Henrike Hans genannt, die mit Leidenschaft, kritischem Geist und großer Detailgenauigkeit Präsentationen entwickelt haben, die neueste Forschung in ein sinnlich erfahrbares und zugleich erkenntnisreiches Ausstellungserlebnis übersetzen.

Allen Mitarbeiter*innen der vier Museen gilt unser herzlichster Dank. Dankbar sind wir auch der Deutschen UNESCO-Kommission, die für 2027 die Schirmherrschaft für ein Gedenkjahr zu Ehren von Gabriele Münter übernommen hat.

Da wir diese Ausstellungen mit dem inhaltlichen Anliegen entwickelt haben, starke Frauen in Kunst und Kultur sichtbar zu machen, gilt unser herzlicher Dank Iris Berben für die Schirmherrschaft, die sie für die Ausstellung *Die Blauen Reiterreiterinnen* übernommen hat.

Ganz herzlich danken wir allen Autor*innen für ihre kenntnis- und aufschlussreichen Beiträge zum Katalog: Karin Althaus, Waleria Dorogova, Klara Drenker-Nagels, Bettina Löwen, Nicholas Maniu, Laura Mokrohs, Sylvia Schütz, Beate Söntgen und Isabel Wünsche. Isabelle Jansen, Maite Ruge und Sandra Uhrig danken wir darüber hinaus besonders für ihre Unterstützung der Ausstellung und des Katalogs.

Dem Hirmer Verlag, Kerstin Ludolph und Jutta Allekotte, danken wir für die verlässliche und hervorragende Zusammenarbeit an diesem Katalog. Für ihre umsichtigen Lektorate danken wir Claudia Wagner, Mike Pilewski und Monica Valdetaro sowie für die versierte Übersetzung der Texte Laura Bennet, Ursina Fasani, Gérard Goodrow, David Sánchez, Andrea Michler und Daniele Raffaele Gambone. Uta Kopp und Eva-Maria Bolz gilt unser herzlicher Dank für die eindrucksvolle Gestaltung.

Andreas Henning

Museum Wiesbaden – Hessisches Landesmuseum für
Kunst und Natur

Matthias Mühling

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Frank Schmidt

Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen

Mara Folini Ceccarelli

Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona



↑ Auf dem Balkon von Kandinskys und Münters Wohnung in der Ainmillerstraße 36, München, um 1911/12 – Gabriele Münter, Maria Franck-Marc, Bernhard Koehler sen., Thomas von Hartmann, Heinrich Campendonk (v. l. n. r.), sitzend: Franz Marc – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Wie etabliert sich in der Kunstwelt und Kunstgeschichtsschreibung ein Kanon? Mit dieser Frage hat sich die Künstlerformation Blauer Reiter intensiv auseinandergesetzt – und wurde schließlich selbst Teil des Kanons. Dabei verengte sich die Sichtweise auf diesen visionären Kreis und so wurden nach dem Zweiten Weltkrieg fast nur noch die männlichen Vertreter des Blauen Reiter besprochen und ausgestellt. Die weiblichen Positionen hingegen gerieten teilweise in Vergessenheit oder verloren ihre Sichtbarkeit. Dies möchte ein Zusammenschluss führender Museen der klassischen Moderne in Deutschland ändern. Die Kooperation verfolgt mit der Ausstellung *Die Blauen Reiterreiterinnen* das Ziel, die prägenden Künstlerinnen dieser Bewegung zu würdigen, wieder ins Blickfeld zu rücken und schließlich auch im Kanon zu verankern.

Die beteiligten Häuser bringen in die Forschung neue Perspektiven, weitreichende Erfahrung und eigene Sammlungsbestände ein: Das Museum Wiesbaden treibt seit Jahrzehnten maßgeblich die wissenschaftliche Erforschung Marianne von Werefkins voran und hat eine der ersten Überblicksausstellungen zu *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts* erarbeitet (1990), in der unter vielen anderen auch Werke von drei Frauen aus dem Kreis des Blauen Reiter – Sonia Delaunay-Terk, Natalia Goncharova und Gabriele Münter – gezeigt wurden. Das Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen verfügt als erstes einer Malerin gewidmetes öffentliches Haus über anerkannte Autorität auf dem Gebiet der Erforschung von Künstlerinnen. Das Lenbachhaus in München wiederum steht weltweit wie kein anderes Museum für die wissenschaftliche Erforschung des Blauen Reiter und ist überdies das erste Haus, das seit dem horizontenerweiternden *Museum Global/Gruppendynamik*-Projekt (2021–2023) konsequent die Frauen im Umfeld des Blauen Reiter in die permanente Sammlungspräsentation einbezieht.

Die Kulturstiftung der Länder fördert besonders gern Projekte, die sich durch Innovationsfreude, institutionelle Kooperation und eine intensive Auseinandersetzung mit den eigenen Beständen und Sammlungsgeschichten auszeichnen. Insbesondere dann, wenn bislang wenig beleuchtete Bereiche oder vernachlässigte Positionen – wie die Künstlerinnen des Blauen Reiter – sichtbar gemacht werden. Es ist uns daher eine große Freude, dass wir dieses längst überfällige Ausstellungsprojekt unterstützen und in diesem Zuge auch ein länderübergreifendes wissenschaftliches Netzwerk stärken konnten. Die Ergebnisse eröffnen einen neuen Blick auf den Blauen Reiter und setzen einen Impuls zur Kanonerweiterung – mit Wirkung über den Zeitraum und die Orte der Ausstellung hinaus.

Dr. Christine Regus
Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder

Es gab viele größere und kleinere deutsche Künstler*innenvereinigungen der Avantgarde, die mutig genug waren, zwischen 1908 und 1911 kompromisslos eine neue progressive Richtung einzuschlagen, um den sie einschränkenden konservativen Akademismus hinter sich zu lassen. Die meisten von ihnen, insbesondere die beiden bekanntesten – Brücke und Der Blaue Reiter – wurden landauf, landab bereits vielfach und, so dachte man, in aller Breite vorgestellt. Aber halt: Hier gilt es, präziser zu sein, denn was den Blauen Reiter betrifft, muss ein kleines entscheidendes Wort hinzugefügt werden. Für diesen Kreis gilt nämlich, dass dies bislang nur ›vermeintlich‹ in aller Breite geschah.

Die Bedeutung der Künstlerinnen sowohl für den Blauen Reiter wie für den deutschen Expressionismus insgesamt wurde unterschätzt und aus diesem Grund wohl bis heute kaum behandelt. In Einzelausstellungen und Publikationen sind einige der dazugehörigen Protagonistinnen zwar thematisiert worden – etwa Erma Bossi, Maria Franck-Marc oder Olga Meerson – und manche wie Natalia Goncharova, Gabriele Münter oder Marianne von Werefkin sind mittlerweile auch im Kanon der Kunstgeschichte berücksichtigt, jedoch immer, wenn ein Projekt zum Blauen Reiter im Gesamten anberaumt wurde, degradierte man sie wieder zu Randfiguren und ließ sie im Hintergrund nahezu unsichtbar werden.

Dass dies in Zukunft nicht mehr der Fall sein wird, dafür sorgt der tiefschürfende, facettenreiche wie in vielfacher Hinsicht überraschende Katalog *Die Blauen Reiterreiterinnen*, in dem einiges, was man lediglich gehaut hat, bestätigt wird und anderes, was man nicht wissen konnte, weil es schlicht über Jahrzehnte unbeleuchtet blieb, jetzt im Rampenlicht steht und strahlt.

Es ist nicht das erste Mal, dass die Ernst von Siemens Kunststiftung ein derart Augen öffnendes Katalogprojekt unterstützt. 2015 war dies etwa mit den *Sturm-Frauen* und den Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin der Fall. Auch wurden immer wieder Ankäufe für Museen gefördert, mit welchen die Sichtbarkeit von Künstlerinnen mit ihren Leistungen in der Öffentlichkeit gefördert werden sollten. Eine dieser Erwerbungen, das aufschlussreiche Gemälde *Im Zimmer* von Gabriele Münter, → **Abb. S. 131** die 2011 für die Sammlung des Lenbachhauses glückte, sei hier stellvertretend erwähnt, weil sie Teil der Ausstellungstournee ist und nach Wiesbaden auch in Bremen, München und Ascona zu sehen sein wird.

Wir hatten also mehrere sehr gute Gründe, als uns die Förderanfrage für den Ausstellungskatalog *Die Blauen Reiterreiterinnen* erreichte, aus voller Überzeugung und mit großer Freude »Ja« zu sagen. Das inhaltlich dichte und gleichermaßen sinnliche Bucherlebnis lädt Sie dazu ein, den Blauen Reiter aus offenerer Perspektive neu zu entdecken.

Dr. Martin Hoernes

Generalsekretär Ernst von Siemens Kunststiftung

Wir danken den Förder*innen und Sponsor*innen

— der Ausstellungstournee



— des Katalogs



— der Ausstellungen in Wiesbaden



KULTURFONDS
Frankfurt RheinMain

**Freunde des
Museums
Wiesbaden**

— in Bremen



**Die Sparkasse
Bremen**

— in München

**Gabriele Münter- und
Johannes Eichner-Stiftung**

**FÖRDERVEREIN
LENBACHHAUS E.V.**

**Eva Margarete Lückenhof-Stiftung
Herbert Schuchardt-Stiftung**

— in Ascona

Repubblica e Cantone Ticino
DECS



--- Dank

Besonderer Dank für ihre großzügige Unterstützung gilt den im Folgenden aufgeführten Museen, Institutionen und privaten Leihgeber*innen, die zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben:

- Centre Pompidou, Collection Mnam / Cci | *Laurent Le Bon und Angela Lampe*
- Ernst von Siemens Kunststiftung | *Martin Hoernes*
- Franz Marc Museum, Kochel am See | *Jessica Keilholz-Busch*
- Franz Marc Stiftung, Kochel am See | *Prinzessin Elisabeth zu Sayn-Wittgenstein*
- Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München | *Isabelle Jansen*
- Hamburger Kunsthalle | *Alexander Klar*
- Hessen Kassel Heritage – Neue Galerie | *Martin Faass*
- Jüdisches Museum Frankfurt | *Mirjam Wenzel*
- Kunsthalle Bielefeld | *Christina Végh*
- Kunsthalle Emden | *Ina Grätz und Silke Oldenburg*
- Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser | *Florence Thurmes und Anja Richter*
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf | *Susanne Gaensheimer*
- Museum Ludwig, Köln | *Yilmaz Dziewior*
- Nachlass Maria Franck-Marc
- Privatsammlung Alexandra Aichberger
- Sammlung Oßwald & Schwarz, Kaiserslautern
- Schloßmuseum Murnau | *Sandra Uhrig*
- Von der Heydt-Museum, Wuppertal | *Roland Mönig*
- Zentrum für verfolgte Künste, Solingen | *Jürgen Kaumkötter und Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal | Hajo Jahn*
- sowie allen privaten Leihgeber*innen, die ungenannt bleiben möchten.

Die Blauen Reiter- reiterinnen sichtbar selbstbewusst strategisch

Der Blaue Reiter war ein Kreis von unterschiedlichsten Persönlichkeiten, die im Bereich der ästhetischen Theorie, Malerei, Grafik, Literatur und Musik Visionäres geleistet haben. Mit seinen beiden in den Jahren 1911 und 1912 organisierten Ausstellungen und dem 1912 herausgegebenen Almanach steht er für eine Subjektivierung in der Kunst, die Befreiung der Farbe vom Gegenstand und die Idee einer Gleichwertigkeit von künstlerischen Ausdrucksformen unterschiedlicher Epochen, Gattungen und Regionen. Damit ist er Teil der internationalen Avantgardebewegungen vor dem Ersten Weltkrieg. Die beteiligten Personen



Abb. 1 Gabriele Münter, *Die Unvergleichliche* (Die Dichterin Sylvia von Harden), 1928 – [Kat. 146]



Abb. 2 Auf dem Balkon von Kandinskys und Münters Wohnung in der Ainmillerstraße 36, München, um 1911/12 – Maria Franck-Marc, Franz Marc, Bernhard Koehler sen., Heinrich Campendonk, Thomas von Hartmann (v. l. n. r.), sitzend: Wassily Kandinsky – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

kamen aus verschiedenen Ländern wie dem Deutschen Reich, der Französischen Republik, den USA und dem Russischen Kaiserreich. Zu den Besonderheiten des Blauen Reiter gehört die für das frühe 20. Jahrhundert ungewöhnlich hohe Anzahl von Frauen, die in dieser Bewegung aktiv waren und sie entscheidend mitgeprägt haben. Diese Besonderheit möchten wir mit unserem gemeinsamen Ausstellungsprojekt würdigen und erstmals näher untersuchen.

Mit der Publikation von Carl Einstein *Kunst des 20. Jahrhunderts* als Band 16 der *Propyläen Kunstgeschichte* erhielt der Blaue Reiter 1931 erstmals einen Platz im Kanon der europäischen Moderne. In der dritten Auflage führte Einstein den Blauen Reiter als »Künstlergruppe« ein, und zwar als »eine Gemeinschaft von Männern«, die der Kunst ein »neues Ziel setzten«.¹ Die Künstlerinnen des Kreises wurden nicht einmal als Randnotiz erwähnt. Er würdigte vor allem Wassily Kandinsky, Paul Klee und Franz Marc.² In dieser Konzentration auf wenige Namen liegt das Hauptproblem der Rezeptionsgeschichte der Zeit der Weimarer Republik. Auch die weitere Auseinandersetzung mit dem Blauen Reiter verlief nicht geradlinig. Sie umfasst die kunsthistorischen Debatten der Zwischenkriegszeit über den Begriff des Expressionismus, die nationalsozialistische Verfolgung der Beteiligten und Diffamierung ihrer Werke sowie die teils unkritische Begeisterung der Nachkriegsjahrzehnte ab 1945. Diese Deutungsstränge werden bis heute fortgeschrieben und haben sich dabei zu verfestigten Mustern entwickelt.³

In Bezug auf die Rolle der Künstlerinnen für den Blauen Reiter bestimmt Einsteins Haltung – trotz des Einzugs feministischer Perspektiven in die Kunstgeschichte seit den 1970er-Jahren und zahlreicher Ausstellungen zu Künstlerinnen seither⁴ – noch immer weitgehend die Rezeption des Blauen Reiter. Aus dieser einseitigen Betrachtung resultieren bis heute etliche Forschungslücken. Unser Ausstellungsprojekt und der Katalog rücken nun erstmals den Kreis der Künstlerinnen aus dem Umfeld des Blauen Reiter ins Zentrum. Dabei ist dem Projekt ein Paradox inhärent: Indem es auf eine Revision der Kunstgeschichte abzielt, wiederholt es das Differenzdenken, das es im Grunde zu überwinden sucht. Die Ausstellungen verstehen sich jedoch nicht als ein Schritt, lediglich dem Kanon weitere Positionen hinzuzufügen, sondern streben vielmehr eine Neulektüre an, die den Blauen Reiter als Bewegung zeigt, dessen Vielstimmigkeit und Radikalität ohne die involvierten Künstlerinnen nicht denkbar ist.

Ein Fokus liegt dabei auf Geschlechterfragen sowie den historischen und sozialen Rahmenbedingungen für Kunst und Leben dieser Künstlerinnen. Dass den Beteiligten die herrschenden Geschlechterverhältnisse mehr als bewusst waren, zeigt ein Zitat aus einem Brief von Else Lasker-Schüler an Marianne von Werefkin, das der Ausstellung den Titel gibt: *Die Blauen Reiterreiterinnen*.⁵ Als historisches Zeugnis ist uns der Brief eine Verpflichtung, die Quellenlage und den historischen Kontext sorgfältig hinsichtlich der Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechterverhältnisse zu untersuchen. Welche ästhetischen Strategien haben die Künstlerinnen entwickelt, um sich in einem kompetitiven Feld zu behaupten? Welche Selbstwahrnehmung hatten sie? Welche Fremdbezeichnungen und Zuschreibungen haben sie erfahren? Vor dieser Folie beleuchten die Essays dieser Publikation insbesondere die Netzwerke, Inspirationsquellen, Ausstellungen und Publikationen sowie Freundschaften und Rivalitäten der Blauen Reiterreiterinnen. Dabei werden Fragen zu Identität, Mobilität und transnationalen Austauschprozessen im zeithistorischen und soziopolitischen Kontext verortet.

Wie der Blaue Reiter keine Gruppe im engeren Sinne war → Abb. 2 und auch keine Vereinigung mit Mitgliedsverzeichnis und Statuten, so sind die Beziehungsgeflechte der Künstlerinnen aus dem Kreis heterogen. Einige waren eng befreundet, andere stellten zusammen aus, manche haben sich vermutlich nie getroffen. Im Mittelpunkt des Projekts stehen die acht Künstlerinnen, die mindestens an einer der drei Ausstellungen der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) der Jahre 1909 bis 1911 oder den beiden Präsentationen des Blauen Reiter 1911 und 1912 teilgenommen haben. Den *inner circle* bilden Elisabeth Epstein, Maria Franck-Marc, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin. Engere oder losere Verbindungen bestanden zu Erma Bossi, Emmi Dresler sowie

Natalia Goncharova, die auf der zweiten Ausstellung des Blauen Reiter vertreten war, sowie zu der wenig bekannten Carla Pohle, die an der ersten Ausstellung der NKVM teilnahm. Aufgrund ihrer engen Kontakte zu diesem Kreis werden darüber hinaus die Malerin Olga Meerson, die mit Meerson und Epstein befreundete Sonia Delaunay-Terk, Elisabeth Erdmann-Macke sowie die expressionistische Schriftstellerin und Grafikerin Else Lasker-Schüler miteinbezogen.⁶

Identität, Fremdzuschreibung und Selbstwahrnehmung

Der erwähnte Brief von Lasker-Schüler an Werefkin aus dem Jahr 1913 steht leitmotivisch über dem Ausstellungsprojekt, da er zeigt, dass die Künstlerinnen des Kreises die herrschenden Geschlechterverhältnisse poetisch und ästhetisch infrage stellen und verändern wollten:

*Hochverehrte Prinzessin,
vieladeliger, wildes Junge,
süße Malerin,
wann darf ich kommen – ich
träume von der Süßigkeit
Ihrer Bilder.
(Der Prinz von Theben)
Else Lasker-Schüler
(Des blauen Reiterreiterin
Freundin.)⁷*

Die empathische und zugleich grammatikalische Irregularität der Ansprache dieses Briefes offenbart, wie bewusst sich Lasker-Schüler war, dass die Zuschreibungen der Sprache von »männlich« und »weiblich« keineswegs ausreichen, um der Vielfalt ihrer Empfindungen Ausdruck zu verleihen. Die Lebensrealität der Blauen Reiterreiterinnen war zu Beginn des 20. Jahrhunderts – analog zur Sprache – im engen Korsett geschlechtsspezifischer Rollenmuster gefangen. Es galt also, eine Ausdrucksform zu finden, die der Komplexität der unkonventionellen emanzipatorischen Bestrebungen angemessen war. Lasker-Schülers poetische Überformung des eindeutig männlich konnotierten Namens der Bewegung, Blauer Reiter, ist daher für unser Projekt titelgebend und zugleich inspirierendes Bild. Auch die Anrede für Werefkin, »wildes Junge, süße Malerin«, zeigt den spielerischen Umgang mit Rollenklischees. Wie in dem zitierten Brief spielt Lasker-Schüler zudem in ihrem Gedicht »Marianne Werefkin« mit fluiden Identitäten, indem sie die Künstlerin als

»adeligen Straßenjungen«⁸ bezeichnet und zu ihrer Kunst bemerkt: »Hier fiel vom Himmel eine Meisterin«.⁹ Dies macht deutlich, dass ein historisches Bewusstsein des Blauen Reiter darüber existierte, wie sehr die Frauen in ihren Rollen gefangen waren, und dass diese den Willen hatten, die gesellschaftlich zugewiesenen Grenzen zu überwinden.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Geschlechter juristisch wie gesellschaftlich klar festgelegt. Frauen war im Deutschen Kaiserreich unter anderem der Zugang zu den Kunstakademien verwehrt – dies änderte sich erst zu Beginn der Weimarer Republik. Politische Forderungen nach einem Frauenwahlrecht und besserer Ausbildung verhandelten Geschlecht somit als streitbare Kategorie. Lasker-Schülers Formulierungen nehmen vorweg, was am Ende des Jahrhunderts etwa mit Judith Butlers Postulat über die Konstruiertheit und Performativität von Geschlecht¹⁰ innerhalb der Queer Theory diskutiert wurde. Die Auflösung geschlechtlicher Grenzen prägte nicht nur die Art, wie die Dichterin Werefkin ansprach, sondern auch ihre eigene literarische Selbstinszenierung. So unterschrieb Lasker-Schüler mit ihrem Alter Ego »Der Prinz von Theben«, als das sie sich auch in Selbstporträts darstellte. → Abb. S. 6 Den Drang, sich sozialen Normen zu entziehen, formulierte sie zudem poetisch in ihrem Gedicht »Weltflucht«: »Ich will in das Grenzenlose / Zu mir zurück, [...] Um zu entfliehn / Meinwärts!«¹¹ Auch Werefkin fühlte sich nicht verpflichtet, den Erwartungen der Gesellschaft zu entsprechen, da diese, wie sie sagte, ihr selbst nie etwas gegeben habe. Im Gegensatz zu vielen ihrer Zeitgenossinnen empfand sie die gesellschaftlichen Konventionen weiblicher Darstellung als entwürdigend – etwa die Gepflogenheit, Frauen auf Bällen wie Objekte zur Schau zu stellen.¹² Später formulierte sie ihr Selbstverständnis noch radikaler mit den Worten: »Ich bin nicht Mann, ich bin nicht Frau, ich bin ich.«¹³ Eindeutig bringt sie hier ein nicht-binäres, geschlechterübergreifendes Selbstverständnis zum Ausdruck – nicht nur in der Kunst.

Erstaunlich ist, dass die so offensichtliche Thematik der Geschlechterverhältnisse in der Nachkriegskunstgeschichte kaum untersucht wurde. Für eine quellenkritische Analyse der komplexen und widersprüchlichen Biografien gab es bisher wenig Interesse. Im Gegenteil wurden sie eher entlang konventioneller Rollenmuster beschrieben. Beispielsweise stilisierte Münters zweiter Lebenspartner, der Kunsthistoriker Johannes Eichner, die Künstlerin als »Naturkind« und reproduzierte damit stereotype Vorstellungen von weiblicher, intuitiver Kunst.¹⁴ Dieses Klischee von Münter lässt sich leicht widerlegen, wenn man ihre formalästhetischen Strategien, die Bedeutung der vorbereitenden Skizzen sowie ihre eigenen schriftlichen Überlegungen zur Kunst betrachtet.¹⁵

Die ungewöhnlichen Lebensentwürfe der Künstlerinnen zeigen, dass sie den Mut hatten, sich gegen zugeschriebene Geschlechterrollen und bürgerliche Konventionen zu stellen. So lebten viele als unverheiratete Paare zusammen: Münter und Wassily Kandinsky, Werefkin und Alexej von Jawlensky, Franck-Marc und Franz Marc ebenso wie die Blauen-Reiter-Paare Jean-Bloé Niestlé und Marguerite Legros sowie Heinrich Campendonk und Adda Deichmann.¹⁶ Franck-Marc, deren Beziehung zu Marc in den ersten Jahren durch seine Verbindung mit den Künstlerinnen Annette von Eckhard und Marie Schnür verkompliziert wurde – außerdem lebte 1911 Helmuth Macke für einige Zeit im gemeinsamen Marc-Haushalt –, wurde immer wieder in ihr bürgerliches Elternhaus nach Berlin zurückgerufen. Delaunay-Terk war vor ihrer Heirat mit Robert Delaunay bereits eine Zweckehe mit dem Galeristen und Förderer avantgardistischer Kunst Wilhelm Uhde eingegangen, die ihr den Zugang zu ihrer Mitgift ermöglichte und ihm zugleich half, seine Homosexualität gesellschaftlich zu verbergen. Lasker-Schülers Ehe mit ihrem zweiten Ehemann, Herwarth Walden – dem sie diesen Künstlernamen gab –, war ebenso konfliktgeladen wie die kurze spätere Beziehung zu dem 17 Jahre jüngeren Dichter Gottfried Benn.¹⁷

Diese unkonventionellen Beziehungen sowie die Offenheit im Umgang mit geschlechtlicher Identität und Autorschaft können als frühe Beispiele für die Emanzipation der Künstlerinnen verstanden werden. So fragt unser Projekt nach den Strategien, die einzelne Künstlerinnen im Umfeld des Blauen Reiter verfolgten, um trotz der damals herrschenden, ihnen widrigen gesellschaftlichen Normen in der Kunstwelt bestehen zu können.

Kosmopolitisch – mobil – vernetzt

Die Blauen Reiterreiterinnen waren kosmopolitisch, mobil und weltgewandt – Werefkin sprach sieben Sprachen (Russisch, Englisch, Französisch, Deutsch, Polnisch, Litauisch und später Italienisch), Münter fünf – sie lernte während des Ersten Weltkriegs in Skandinavien noch Dänisch und Schwedisch –, Pohle verbrachte ihre Kindheit in Italien. Bossi, geboren im österreichisch-ungarischen Pula (heute in Kroatien), wuchs in Triest auf, einer Stadt, die von kultureller Vielfalt geprägt war,¹⁸ ebenso wie Vilnius und Lublin, wo Werefkin – obwohl aus einer traditionellen zaristischen Familie stammend – Teile ihrer Jugend in engem Kontakt mit der dortigen Bevölkerung verbrachte.¹⁹ Münter brach 1898



Abb. 4 Natalia Goncharova, *Der Raucher*, 1911 – Material zum Almanach *Der Blaue Reiter*, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München **Abb. 5** Natalia Goncharova, *Wäsche waschen*, 1910 – Material zum Almanach *Der Blaue Reiter*, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

NKVM organisierte zwischen 1909 und 1911 jährlich eine Ausstellung in der Münchner Galerie Thannhauser.²⁴ Als sich Ende des Jahres 1911 die Spannungen zwischen progressiven und gemäßigeren Mitgliedern der NKVM verschärften, kam es zu einem Streit um die Einladung internationaler Gäste, wie sie bei der zweiten NKVM-Präsentation verwirklicht worden war. Bei der geplanten dritten Ausstellung der NKVM sperrten sich einige Mitglieder gegen den Vorschlag der Beteiligung des US-amerikanischen Malers Albert Bloch sowie von Elisabeth Epstein.²⁵ Nach der Ablehnung von Kandinskys Gemälde *Komposition V* kam es zum endgültigen Bruch und zum Austritt Kandinskys, Marcs, Münters und Alfred Kubins. Parallel zur dritten Schau der NKVM eröffnete ebenfalls in der Galerie Thannhauser die *Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*. Neben Münter war Epstein als weitere Künstlerin vertreten, die zudem eine wichtige Rolle als Netzwerkerin spielte. Durch sie kam es auch zur Teilnahme Robert Delaunays – und damit zur Mitwirkung eines der progressivsten Vertreter der französischen Avantgarde.²⁶ In der Papierarbeiten gewidmeten *Zweiten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss* waren die Künstlerinnen Franck-Marc, Goncharova und Münter vertreten. Der Titel der ersten Ausstellung nahm explizit Bezug auf das Vorhaben des Almanachs – ein von Kandinsky und Marc herausgegebenes programmatisches Jahrbuch, das den Blauen Reiter als Teil eines weltweiten, epochen- und gattungsüberschreitenden Kunstschaufens etablierte.²⁷ Erdmann-Macke, Franck-Marc und Münter waren Teil

des Redaktionsteams, übernahmen die Korrespondenz mit Galerien, Künstler*innen und Museen, unter anderem für die Beschaffung der Vorlagen der 141 Abbildungen. Dem ersten Entwurf des Inhaltsverzeichnis ist zu entnehmen, dass als Reproduktionen auch Werke von Epstein, Jawlensky und Werefkin vorgesehen waren.²⁸ Diese schieden schnell wieder aus, was allerdings auch vor der Folie zu betrachten ist, dass zugunsten von Werken unterschiedlicher Epochen und Weltkulturen recht wenig zeitgenössische Kunst – auch aus den eigenen Reihen – abgebildet wurde. Von Münter wurden zwei Gemälde →Abb. S.129 o., 138 o. reproduziert, von Goncharova die Zeichnung *Weinlese*. →Abb. S.234 Bisher nicht bekannt war, dass dem Redaktionsteam mindestens vier weitere Gemälde Goncharovas als Abbildungsmaterial vorlagen: *Der Raucher* (1911), →Abb. 4 *Bauern pflücken Äpfel* (1911), *Wäsche waschen* (1910), →Abb. 5 und ein rückseitig auf der Reproduktion mit »Frühling auf dem Land« (1910) bezeichnetes Gemälde.²⁹

Wie für Künstler brachte für Künstlerinnen der Anschluss an Vereinigungen und Gruppierungen den Vorteil, durch gemeinsame Ausstellungs- und Publikationsprojekte größere Sichtbarkeit und auch bessere Verkaufsmöglichkeiten zu erlangen. Doch auch wenn sie in den neu gegründeten modernistischen Zusammenschlüssen wie der NKVM weitgehend rechtlich gleichgestellt waren, mussten sie in der Regel gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Hindernisse überwinden, um als Künstlerin wahrgenommen und anerkannt zu werden.³⁰ Dabei waren die Blauen Reiterreiterinnen durch regelmäßige Ausstellungsbeteiligungen für ihre Zeit ungewöhnlich präsent. So zeigte Münter mit 48 Werken in den Präsentationen der NKVM und des Blauen Reiter unter allen teilnehmenden Künstler*innen insgesamt am meisten Arbeiten.³¹ Auch entfaltete die Ausstellungstätigkeit dieser Künstlerinnen schon früh eine bemerkenswerte internationale Reichweite. Dabei waren Ausstellungen nicht nur Orte der Präsentation, sondern auch Kontaktzonen, in denen sich Netzwerke und ästhetische Impulse verdichteten. Bereits ab 1906 beteiligten sich einige von ihnen in Paris am Salon d'Automne und am Salon des Indépendants, die als zentrale Plattformen der künstlerischen Avantgarde fungierten.³² Die transnationale Dimension ihres Wirkens reichte bis in das Russische Kaiserreich. Über die Kontakte des Blauen Reiter stellten Münter und Werefkin gemeinsam mit Goncharova im Umfeld des Salon Izdebsky aus, während Bossi und Münter an Ausstellungen der von Goncharova mitbegründeten Moskauer Avantgardegruppe Karo-Bube (Bubnovyj Valet) beteiligt waren. Darüber hinaus präsentierten einige von ihnen Werke auf bedeutenden Großausstellungen wie dem *Ersten Deutschen Herbstsalon*,³³ wodurch ihre Position innerhalb der internationalen Avantgarde gestärkt wurde.

Bildräume als Konflikträume

Die Künstlerinnen des Blauen Reiter widmeten sich einem breiten Spektrum von Genres und Motiven: Landschaft, Porträt und Selbstporträt, Interieurs und Stilleben, soziale Realitäten bis hin zu Freizeitaktivitäten in der Großstadt wie Zirkus, Tanz, Cafés und Oper. Themen wie Identität, Mutterschaft, Kindheit, Arbeit sind dabei nur einige, mit denen sie sich in ihren Werken auseinandersetzten. Im Folgenden sollen bestimmte Motive herausgegriffen werden – nicht, um sie als typisch weiblich zu kategorisieren, sondern um zu zeigen, wie sie als diskursive Räume gesellschaftlicher, geschlechtlicher und kunsthistorischer Aushandlung fungieren. Die Künstlerinnen nutzten dabei bestimmte Sujets als visuelle Konfliktfelder, um normative Rollenbilder subversiv zu unterlaufen.

Goncharovas Gemälde *Baignade* → Abb. S. 238 ist ein aufschlussreiches Beispiel, da es das historisch gewachsene Subjekt-Objekt-Verhältnis der Darstellung aufbricht. Die Künstlerin vollzieht einen grundlegenden Perspektivwechsel, indem sie etablierte Blickregime und tradierte Geschlechterordnungen innerhalb der Kunstgeschichte infrage stellt. Über Jahrhunderte hinweg diente der weibliche Körper als normiertes Objekt des männlichen künstlerischen Blicks. Insbesondere das Motiv der Badenden besitzt innerhalb der europäischen Kunst eine lange Tradition – von mythologischen Darstellungen badender Nymphen und Göttinnen in der Renaissance über das Sujet der Susanna im Bade bis hin zu Paul Cézannes *Badenden* (*Les Grandes Baigneuses*, um 1894–1905). Goncharova unterläuft diese ikonografische Tradition, indem sie männliche Badende ins Zentrum der Darstellung rückt. Dies ist umso bemerkenswerter, als Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Zugang zum Aktstudium männlicher Modelle weitgehend verwehrt blieb, da dies den zeitgenössischen Normen weiblicher Schicklichkeit widersprach.³⁴ Durch die Umkehrung des »männlichen Blicks« gewinnt das Werk eine dezidiert kunsthistorische und gesellschaftliche Dimension. Auch Pohles Darstellung einer Schlafenden widersetzt sich den Konventionen. → Abb. S. 279 Der unbekleidete Körper ist hier nicht dem voyeuristischen Blick ausgeliefert, Arme und Beine schützen ihn vor den Augen der Betrachtenden, die Dargestellte ist ganz dem Schlaf hingegeben, entrückt in einer Traumwelt. Subversiv hinterfragt ebenso Werefskin mit ihrer Gouache *Artisten* → Abb. S. 104 traditionelle Darstellungsweisen. Während Edgar Degas mit seinen Tänzerinnenfiguren dadurch Neuland beschritt, dass er sie »hinter den Kulissen« bei der Probe und in ungewöhn-

lichen Posen darstellte, blieb die Konstruktion des erotischen Blicks auf die weiblichen Figuren bestehen. Werefkins Artistinnen hingegen zeigen eine menschliche Perspektive auf Körper, die nicht zu zeitgenössischen Schönheitsidealen stilisiert sind.

Weitere visuelle Austragungsorte der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen waren die Themen Mutterschaft und Kinderwelten, die – wie Dorothy Price herausstellt –, Anfang des 20. Jahrhunderts in den Werken von Künstlerinnen zu »sites of conflict« wurden.³⁵ Der öffentliche Diskurs im Europa des späten 19. Jahrhunderts stilisierte die Mutterfigur zum stabilisierenden Fundament der gesellschaftlichen Ordnung.³⁶ Im wilhelminischen Kaiserreich war die Rolle der Frau primär auf die Bereiche »Kinder, Küche, Kirche« reduziert. Berufstätige Frauen – insbesondere Künstlerinnen – wurden daher häufig als Bedrohung für die soziale und nationale Ordnung wahrgenommen, da sie den traditionellen Geschlechterrollen widersprachen. Die strukturellen Ungleichheiten fanden um die Jahrhundertwende allmählich Eingang in sozialpolitische Debatten. Einen wichtigen Beitrag zur europäischen Frauenrechtsbewegung leistete Elisabeth Gnauck-Kühnes Studie *Die deutsche Frau um die Jahrhundertwende* (1904), die die rechtliche, politische und wirtschaftliche Benachteiligung von Frauen offenlegte.³⁷ So war auch Lasker-Schüler, die ihren unehelichen Sohn Paul aus Geldmangel in einer Demonstrationsgeburt zur Welt brachte, immer wieder von Geldsorgen geplagt.³⁸ Ebenso musste Epstein ihren Unterhalt überwiegend selbst bestreiten. Ihr Sohn lebte zwar nach der Trennung der Eltern zunächst bei seinem Vater, zog aber bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu ihr in die Schweiz. In ihrem in der Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlichten Aufsatz »Einige Gedanken über Bildentstehung« setzt sie sich theoretisch mit Fragen von existentiell und künstlerischem Werden auseinander, indem sie den schöpferischen Prozess, bei dem der bildgebende Geist das Werk zu seiner Entfaltung bringt, mit einer Schwangerschaft vergleicht.³⁹ Andere Künstlerinnen aus dem Kreis des Blauen Reiter waren kinderlos, jedoch sahen sich alle mit gesellschaftlichen Erwartungen konfrontiert, mit denen es sich auseinanderzusetzen galt. In Münters Gemälde *Puppe, Katze, Kind* → Abb. 6 – ein Motiv, das sie in mehreren Versionen variierte – wurde die Puppe achtlos abgelegt. Symbolhaft widersetzt sich hier die »Puppenmutter« ihrer gesellschaftlichen Rolle und Verantwortung, scheinbar missbilligend von der weißen Katze betrachtet.

Neben Münter widmete sich auch Franck-Marc intensiv dem Thema Kinderwelten. Diese Motivwahl wurde oft als unerfüllter Kinderwunsch interpretiert. Sie steht jedoch vor allem im Zusammenhang mit dem Interesse des Blauen Reiter an dem Kind als einem Ideal, das programmatisch für Authentizität und Ursprünglichkeit stand.⁴⁰ Münter und Kandinsky trugen zwischen 1908 und etwa 1914 eine umfangreiche Sammlung von Kinderzeichnungen zusammen; auch Jawlensky, Klee und Macke beschäftigten sich intensiv mit Kinderkunst und bezogen daraus motivische wie formalästhetische Anregungen. In ihrem Gemälde *Im Zimmer* → Abb. S. 131 zitiert Münter Arbeiten ihrer Nichte Friedel Schroeter als Bild im Bild. Weitere Werke wie *Zuhören*, → Abb. S. 49 aber auch Kandinskys *Eisenbahn bei Murnau* und Jawlenskys *Murnauer Landschaft*, alle drei aus dem Jahr 1909, verweisen auf die Auseinandersetzung mit Gestaltungsprinzipien der Kinderkunst wie starke Reduktion, Flächigkeit und ungewöhnliche Perspektiven.

Anfang des 20. Jahrhunderts stand das Kind stellvertretend für Hoffnung in die Zukunft. Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen – von Ellen Keys *Das Jahrhundert des Kindes*⁴¹ über reformpädagogische Schriften Maria Montessoris bis hin zu Sigmund Freuds entwicklungspsychologischer Forschung – zeugen von einem großen fachlichen Interesse. Auch die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts aufkommende Jugendbewegung, die jedoch eine zunehmend ideologisch nationalistische Wendung erfuhr, stand eng mit Reformpädagogik und Lebensreformbewegung in Beziehung. Franck-Marcs »Kinderbilder« → Abb. 7, → Abb. S. 156, 157 zeigen zugleich tiefenpsychologische und gesellschaftskritische Aspekte sowie ihren feinen Humor. Spielzeugfiguren scheinen im Sinne von Jean Piagets Animismus⁴² verlebendigt, stellen Machtstrukturen infrage oder kehren die Ordnung um, wenn Schafe um einen gestürzten Hirten herumtanzen. → Abb. S. 154 Dass diese und weitere Gouachen aus der Serie der »Kinderbilder« auf der *Zweiten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* 1912 präsentiert wurden, bestätigt die große Wertschätzung des gesamten Kreises des Blauen Reiter für dieses vielschichtige und symbolhafte Themenfeld.

Während sich sowohl Künstler als auch Künstlerinnen des Blauen Reiter den Kinderwelten widmeten, ist der Themenkomplex Arbeit und soziale Realitäten – gerade mit Blick auf Geschlechterfragen – eher in den Werken von Münter, Pohle und Werefkin zu verorten. Obwohl Werefkin aus einer aristokratischen Familie stammte und eine privilegierte Stellung innehatte, thematisierte sie in ihren Werken die Welt von Arbeiter*innen: So spiegeln die gebeugten Figuren die durch die Indus-



Abb. 6 Gabriele Münter, *Puppe, Katze, Kind*, 1930 – [Kat. 152]
Abb. 7 Maria Franck-Marc, *Bären im Käfig*, um 1908 – [Kat. 31]



Abb. 8 Gabriele Münter, *Murnauerin* (Porträt Rosalia Leiß), 1909 – [Kat. 109]

Abb. 9 Marianne von Werefkin, *Porträt Rosalia Leiß*, 1909 – [Kat. 193]

trialisierung geprägte Fabrikarbeit mit Schichtbetrieb und der Monotonie sich täglich wiederholender Tätigkeiten wider. Der sozialkritische Blick geht sicherlich auch auf ihre Ausbildung in der Tradition der modernen russischen Malerei von Peredwischniki (Wanderern) und ihr Studium bei dem Vertreter des Realismus Ilja Repin zurück.⁴³

In diesem Zusammenhang kommt der Darstellung arbeitender Frauen im Werk Werefkins eine besondere Bedeutung zu. Sie erscheinen bei ihr häufig als Lehrerinnen oder Gouvernanten, wie etwa in den Werken *Herbst – Schule* → Abb. S. 100 oder *Mädchenpensionat* → Abb. S. 105 – in den wenigen Berufen, die ledigen bürgerlichen Frauen damals offenstanden und eine Erwerbstätigkeit und finanzielle Unabhängigkeit ermöglichten. Zugleich thematisierte Werefkin die körperlich schweren Tätigkeiten von Frauen, beispielsweise das Waschen von Wäsche. → Abb. S. 41 Die



dargestellten Figuren wirken dabei nahezu vereinheitlicht als oftmals gesichtslose Erscheinungen, lediglich durch weiße Kopftücher akzentuiert.⁴⁴ Diese zumeist unbezahlte Arbeit von Frauen⁴⁵ ist auch ein wiederkehrendes Motiv in Goncharovas Darstellungen von Wäscherinnen → Abb. 5 oder Frauen bei der Feldarbeit und Ernte. Der Kontakt zur Bevölkerung auf dem Land sowohl von Münter als auch Werefkin wird ebenfalls in den beiden Porträts von der in Murnau ansässigen Rosalia Leiß deutlich. → Abb. 8, 9 Vor monochromen Hintergrund gesetzt, blenden beide den Umraum zugunsten einer flächigen Malweise aus. Während Münter die Dargestellte durch eingefallene Wangen und das Attribut des Stocks als ältere Frau charakterisiert, verleiht Werefkin ihr durch Haltung, Blick und einen dynamischen Pinselstrich eine unmittelbare Präsenz, die zugleich Kraft und Willensstärke der von harter Arbeit gezeichneten Frau betont.

Nach dem Blauen Reiter

Die Künstlerinnen spielten für den Blauen Reiter auch nach der intensiven Schaffensphase vor dem Ersten Weltkrieg weiterhin eine wichtige Rolle: als Chronistinnen der Bewegung und als Nachlassverwalterinnen ihrer Partner mit einer strategischen Positionierung derer und ihrer eigenen Werke. Dafür agierten sie mit und auf dem Kunstmarkt, in Galerien und Museen weltweit. Vor allem verfolgten sie entgegen allen Widrigkeiten ihre eigene künstlerische Arbeit vom Ersten Weltkrieg bis zu ihrem Lebensende.

Während des Ersten Weltkriegs setzten sie ihre Ausstellungstätigkeit in Deutschland und im Exil fort und schlossen sich den dortigen Avantgardekreisen an. Münter ging 1915 für fünf Jahre ins selbstgewählte Exil nach Schweden und Dänemark, die als neutrale Staaten nicht aktiv am Krieg beteiligt waren. In Stockholm knüpfte sie Kontakte zur schwedischen Avantgarde;⁴⁶ insbesondere der Austausch mit Isaac Grünewald und Sigrid Hjertén gab ihr neue Anregungen für einen flächigen Bildaufbau und kräftige Farben. Durch die Vermittlung Waldens und seiner schwedischen Ehefrau Nell Walden mit ihrer Berliner Galerie Der Sturm kam es in Skandinavien zu einer intensiven Ausstellungstätigkeit Münters. 1918 zeigte sie in Kopenhagen ihre bis dahin umfangreichste Einzelausstellung mit über 100 Gemälden. Lasker-Schüler präsentierte 1916 im Folkwang-Museum in Hagen 85 ihrer Zeichnungen in einer Gemeinschaftsausstellung mit der niederländischen Vertreterin einer spirituellen Abstraktion Jacoba van Heemskerck. Wereffkin hingegen war mit Jawlensky bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs in die Schweiz emigriert und pflegte in Zürich enge Kontakte zu dem Kreis des avantgardistischen Cabaret Voltaire sowie zu der in der Friedensbewegung aktiven Journalistin und Schriftstellerin Claire Goll. In Ascona stand sie in Austausch mit der alternativen Kolonie von Künstler*innen, Schriftsteller*innen und Lebensreformer*innen um den Monte Verità.

Auch nach der Auflösung des Blauen Reiter setzten sich die Künstlerinnen weiterhin intensiv mit aktuellen Kunstströmungen und neuen künstlerischen Techniken auseinander. So wandte sich Franck-Marc am Bauhaus dem Weben zu, während Epstein und Münter Ausdrucksformen der Neuen Sachlichkeit aufgriffen. Ende der 1920er-Jahre besuchte Münter die Malschule von Arthur Segal in Berlin und frequentierte das Romanische Café, wo sie neben der polnisch-deutschen Lyrikerin Eleonora Kalkowska → Abb. 10 und der Malerin Lou Albert-Lasard auch Sylvia von Harden kennenlernte. → Abb. 1 In einer Bleistiftzeichnung stellt Münter mit wenigen präzisen Linien die Journalistin und Schriftstellerin



Abb. 10 Gabriele Münter, *Die Dichterin E. K.*
[Eleonora Kalkowska], um 1926/27 – [Kat. 142]

mit ihrem »Garçonne«-Look als Vertreterin der emanzipierten Neuen Frau der Weimarer Republik dar. Zu Münters Netzwerk zählte zudem Hanna Stirnemann, →Abb.11 die als erste öffentlich bestellte Museumsdirektorin während der Weimarer Republik das Stadtmuseum Jena wie auch den progressiven Jenaer Kunstverein leitete und damit zur Vorreiterin eines neuen Berufsbildes wurde.⁴⁷

Während der Zeit des Nationalsozialismus widmeten sich etliche der Künstlerinnen vermeintlich politisch unverfänglichen Motiven wie Blumenbildern und Landschaften, bevor sie nach dem Zweiten Weltkrieg wiederum neue Ausdrucksmöglichkeiten erprobten – wie Epstein, Franck-Marc oder Münter, die zeitweilig einen Dialog mit abstrakten zeitgenössischen Tendenzen aufnahmen. Obwohl Mitte der 1930er-Jahre noch einzelne Ausstellungen der Künstlerinnen zu verzeichnen sind, spitzte sich die Lage auch für sie zu, entweder wegen ihrer Herkunft oder Religionszugehörigkeit oder weil sie als Vertreterinnen einer avantgardistischen Kunst galten. Delaunay-Terk lebte aufgrund ihrer jüdischen Herkunft in ständiger Angst, verhaftet zu werden, und wechselte häufig ihren Aufenthaltsort. Die ebenfalls jüdische Lasker-Schüler emigrierte 1933 zunächst in die Schweiz und dann nach Jerusalem. Von ihr wurden allein aus der Nationalgalerie in Berlin rund 100 Werke als »entartet« beschlagnahmt,⁴⁸ von Pohle mindestens zwei Werke aus Museen konfisziert. Da Münters Werke zu dem Zeitpunkt noch nicht in öffentlichen

Abb.11 Gabriele Münter,
Hanna Stirnemann, 1934 –
[Kat. 156]



Sammlungen in Deutschland vertreten waren, war sie von der Aktion »Entartete Kunst« nicht betroffen. Jedoch erregte 1937 eine Gruppenausstellung im Münchner Kunstverein mit Münters Beteiligung Empörung beim Staatsminister Adolf Wagner. Nach dem Besuch der Ausstellung *Entartete Kunst*, die im selben Jahr in München parallel zur nationalsozialistischen Propagandaschau *Große Deutsche Kunstausstellung* stattfand, versteckte sie ihre eigenen Gemälde und die bei ihr verbliebenen Werke aus dem Kreis des Blauen Reiter in ihrem Murnauer Haus und rettete sie damit vor möglicher Beschlagnahmung und Zerstörung.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg kämpften die Künstlerinnen weiterhin um Sichtbarkeit in einer männlich dominierten Kunstwelt. 1949 fand im Münchner Haus der Kunst eine Ausstellung zum Blauen Reiter statt, die im Kontext der Wiedergutmachung an im Nationalsozialismus als »entartet« diffamierten Künstler*innen erheblich zur Kanonisierung der Bewegung beitrug.⁴⁹ Obwohl Bossi, Münter und Werefskin als Künstlerinnen vertreten waren,⁵⁰ erfuhr ihre Kunst in den Folgejahren weniger Aufmerksamkeit als die ihrer Mitstreiter. Das ist auch vor dem Hintergrund zu betrachten, dass nach dem Zweiten Weltkrieg die Abstraktion in Europa und den USA zentrale Bedeutung gewann, da sie als Ausdruck individueller Freiheit und als Gegenentwurf zu den ideologisch kontrollierten Bildsprachen totalitärer Regime verstanden wurde.

Im Kontext des Kalten Krieges wurde insbesondere die abstrakte Kunst im Westen kulturpolitisch instrumentalisiert und als Symbol der geistigen Offenheit und Überlegenheit der liberalen Demokratien gegenüber dem Sozialistischen Realismus der von der Sowjetunion dominierten Staaten präsentiert. Da die Werke der Blauen Reiterreiterinnen weitgehend der figurativen Malerei angehörten, stellte dies eine weitere Hürde für ihre Positionierung in diesem Kunstsystem dar. Dennoch nahm Münter 1950 an der *Biennale* in Venedig teil – wo auch schon 1920 Werke Werefkins präsentiert worden waren sowie 1930 und 1935 unter dem faschistischen Regime in Italien Arbeiten von Bossi. 1955 war Münter dann eine von nur fünf Künstlerinnen der ersten *documenta* in Kassel. Trotz einiger weniger Ausstellungen zu einzelnen Künstlerinnen aus dem Kreis seit den 1990er-Jahren, die grundlegende Forschungsarbeit geleistet haben,⁵¹ hat eine vermehrte Rezeption erst in letzter Zeit begonnen. Diese Ausstellungstournee und die vorliegende Publikation möchten – vor der Folie von Fragen zu sozial konstruierten Geschlechterrollen, Selbstwahrnehmung und Fremdzuschreibungen – ihren Beitrag dazu leisten, die Blauen Reiterreiterinnen in ihren unterschiedlichen Rollen zu würdigen: als Netzwerkerinnen, Mäzeninnen, Theoretikerinnen, Managerinnen und Pionierinnen einer neuen Kunst.

——— 1 Einstein 1931, S. 192. In der ersten und zweiten Auflage (1926/1928) wurden die Künstler noch nicht als Blauer Reiter gruppiert, sondern einzeln vorgestellt. Als einzige Künstlerin überhaupt wurde Paula Modersohn-Becker gewürdigt.

2 Wie der Begriff der Künstlergruppe greift auch der bis heute wirkmächtige Fokus auf Klee zu kurz: Obwohl Klee innerhalb des Blauen Reiter eine Sonderrolle einnahm, maß Einstein ihm zentrale Bedeutung bei und bewertete sein Werk durchweg positiv, während er Marc und besonders Kandinsky deutlich kritischer begegnete.

3 Weiterführend Mühling 2021a.

4 Ein Meilenstein war die 1976 von Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin in Los Angeles kuratierte Ausstellung *Women Artists: 1550–1950*, die im Kontext der aufkommenden feministischen Kunstbewegung steht (Ausst.-Kat. Los Angeles u. a. 1976). Gabriele Münter wurde zuletzt 2025/26 in einer umfangreichen Retrospektive im Guggenheim Museum New York gewürdigt (Ausst.-Kat. New York 2025).

5 Else Lasker-Schüler an Marianne von Werefkin, 1913, Privatsammlung, abgebildet in: Fäthke 2001, S. 185.

6 Die Schreibweisen der Künstlerinnen differieren in unterschiedlichen Publikationen. Wir haben uns dafür entschieden, zumeist jene Namen zu verwenden, unter denen sie heute bekannt sind – wobei jede*r Autor*in dieser Publikation frei in der Namensnennung ist. Das Lenbachhaus führt Maria Franck-Marc unter diesem Namen, weil sie – obwohl noch nicht legal verheiratet – mit diesem Namen 1912 beim Blauen Reiter ausstellte. Sonia Delaunay-Terk wählte den Doppelnamen während der ersten Phase gemeinsamer Ausstellungstätigkeit mit Robert Delaunay. Siehe hierzu auch den Aufsatz von Waleria Dorogova in diesem Katalog.

- 7 wie Anm. 5.
8 Lasker-Schüler/Kemp 1977, S. 223.
9 Ebd. S. 224.
10 Butler 1990, S. 68–73; vgl. Price 2016, S. 95.
11 Lasker-Schüler/Kemp 1977, S. 49; vgl. auch Schlicht 2023, S. 76 f.
12 Marianne von Werefkin an ihren Vater, 10.8.1888, zit. nach: Malycheva 2016, S. 71.
13 Weiler 1960, S. 50.
14 Johannes Eichner zitiert Kandinsky, der zu Münter gesagt haben soll: »Du bist hoffnungslos als Schüler – man kann Dir nichts beibringen.« Das entsprach allerdings der Wertschätzung des Blauen Reiter für autodidaktische Künstler*innen, die »unverbildet« durch die Akademie schöpferisch tätig waren. So fuhr Kandinsky angeblich fort: »Du hast alles von Natur« (Eichner 1957, S. 38).
15 Auch die quellenunkritische Lektüre der sogenannten »Lästerbriefe« zwischen Erdmann-Macke und Franck-Marc prägte ein verzerrtes Bild von Münter, das vermeintlich durch ihre Porträtfotografien bestätigt wurde – obwohl ein ernstes Posieren aufgrund der langen Belichtungszeiten damals gängige fotografische Praxis war. So bei zahlreichen Kunsthistoriker*innen wie auch in der umfangreichen biografischen Betrachtung von Gisela Kleine, vgl. Kleine 1994.
16 Marc und Franck-Marc, Niestlé und Legros sowie Campendonk und Deichmann heirateten alle erst im Jahr 1913.
17 Des Weiteren hatte Meerson eine enge Verbindung zu Henri Matisse als sein Modell vor ihrer Heirat mit Heinz Pringsheim (Ausst.-Kat. Murnau 2025); Goncharova und Michail Larionov heirateten erst 1955.
18 »This very international city was inhabited by Croatians, Greeks, Armenians, Levantines, and Britons, who all had different native languages« (Rocca 2016, S. 144).
19 Weiterführend Surgailienė-Laučkaitė 2016, S. 81.
20 Münter berichtet darüber in einem Interview mit Edouard Roditi, vgl. Roditi 1960, S. 152.
21 Obwohl sich immer wieder Künstlerinnen aus den gleichen Ländern aneinander anschlossen, wie Epstein und Delaunay-Terk, lehnte Epstein nationale Kategorisierungen klar ab. In einem Brief an Kandinsky wunderte sie sich angesichts einer Ausstellung »die neuere deutsche Kunst in Paris«, an der sie teilzunehmen plante, über »so eine nationalistische Organisation der Ausstellungen« (Elisabeth Epstein an Wassily Kandinsky, 30.3.1914, Original auf Russisch, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München).
22 Lea 2022, S. 108.
23 Hoberg/Hoffmeister/Meißner 1999, S. 28; weiterführend zu Johanna Kanoldt: Hellwig/Schümmer 2023.
24 Bei der ersten NKVM-Ausstellung waren Bossi, Dresler, Münter, Pohle und Werefkin beteiligt, bei der zweiten Bossi, Münter und Werefkin, bei der dritten nur noch Bossi und Werefkin.
25 Hoberg 2021, S. 164.
26 Siehe die Aufsätze zu Sonia Delaunay-Terk und zu Elisabeth Epstein in dieser Publikation.
27 Weiterführend: Hoberg/Mühling 2021a.
28 Vgl. Hoberg/Mühling 2021b, S. 267.

29 Die Reproduktionen haben sich in der umfangreichen Materialsammlung für den Almanach in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung erhalten. *Der Raucher* (101 × 80 cm), *Bauern pflücken Äpfel* (104 × 97 cm) und *Wäsche waschen* (105 × 117 cm) befinden sich heute in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau, *Frühling auf dem Land* (oder auch *Frühling im Dorf*) gehört zur Petr Aven Collection.

30 Weiterführend: Malycheva/Wünsche 2016b, S. 2.

31 Kandinsky präsentierte auf diesen Ausstellungen 33 Werke.

32 Goncharova stellte auf dem Salon d'Automne 1906 aus, Epstein mindestens 1906, 1907 und 1911, Meerson 1906, 1909, 1910, 1911 und 1912, Münter 1907, 1908, 1909 und 1910.

33 So Delaunay-Terk, Epstein, Goncharova, Münter und Werefkin.

34 Vgl. Parton 2010, S. 115 f.

35 Price 2022, S. 20.

36 Im Nationalsozialismus erfuhr dieses Mutterbild eine Radikalisierung, indem die Mutterfigur gezielt für ideologische und bevölkerungspolitische Zwecke instrumentalisiert wurde.

37 Vgl. Price 2022, S. 20.

38 Bei der Geburt in der Berliner Königlichen Frauenklinik waren Medizinstudenten anwesend. Auch in den folgenden Jahren hatte Lasker-Schüler wiederholt finanzielle Schwierigkeiten, wie viele alleinerziehende Mütter. Ob sie tatsächlich Unterhaltszahlungen hätte durchsetzen können, ist fraglich, denn über weite Teile des 20. Jahrhunderts zahlten viele der eigentlich verpflichteten Väter trotz rechtlicher Regelungen keinen Unterhalt. Buske 2004, S. 37, 109–114.

39 Epstein 1912. Zum Thema Kreativität und Mutterschaft forscht aktuell Jordan Troeller mit ihrem Projekt »The M/Other Project: Creativity, Procreation, and Contemporary Art« an der Leuphana Universität Lüneburg. Siehe auch Troeller 2022.

40 Vgl. ausführlich Mühling 2021b.

41 1902 in deutscher Übersetzung erschienen.

42 Nach dem Schweizer Psychologen Jean Piaget ist Animismus ein mentales Entwicklungsstadium bei Kleinkindern, in dem sie annehmen, dass Dinge »beseelt« seien, vgl. Jean Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris 1926.

43 Weiterführend Ausst.-Kat. München/Wiesbaden/Ascona 2019.

44 Vgl. Lanfermann 2016, S. 20.

45 Vgl. Chicago/Lucie-Smith 1999, S. 68 f.

46 Auch Jawlensky und Werefkin hatten dort Kontakte und stellten in Malmö aus (*Baltiska Utställningen*, 15.5.–14.10.1914).

47 Köpnick/Stamm 2024.

48 Janda/Grabowski 1992, S. 140–144.

49 Ausst.-Kat. München 1949. Zur Rolle von Delaunay-Terk in der strategischen Positionierung von Robert Delaunays Werk siehe den Beitrag von Waleria Dorogova in diesem Katalog.

50 Ausst. Kat. München 1949.

51 U. a. Ausst.-Kat. München/Frankfurt 1992; Ausst.-Kat. München 1995; Ausst.-Kat. Murnau 2013; Ausst.-Kat. München/Wiesbaden/Ascona 2019; Ausst.-Kat. Murnau 2025; Fäthke 1990.

»Ich bleibe auf meinem Posten.
Ich lasse mich nicht vertreiben.«¹

Marianne von Werefkin



Abb.1 Marianne von Werefkin, *Am Blumenbeet*, um 1910/14 – [Kat. 204]

—Roman Zieglgänsberger

Aus dem Hintergrund Die Blauen Reiterinnen Münter und Werefkin

Ein bislang wenig bekanntes, vor dem Ersten Weltkrieg entstandenes Gemälde von Marianne von Werefkin → Abb. 1 lässt im Kontext einer Neubewertung der Künstlerinnen im Umkreis des Blauen Reiter tief blicken. Zum einen, weil es allgemein die den Frauen zugedachte ›Nebenrolle‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr präzise zur Anschauung bringt. Zum anderen verrät es zugleich aus einer neuen, aktuellen Perspektive, dass sich die Künstlerinnen selbst wohl sehr bewusst waren über ihren Beitrag zum Entstehen der Moderne, allerdings dem gesellschaftlichen Normengefüge, das ihren Ambitionen entgegenstand, nicht enttrinnen konnten. Sie blieben hinter den tonangebenden Künstlern nahezu un-

sichtbar: So stecken, ganz vorn *Am Blumenbeet*, das aus sorgsam aufgereihten, voll erblühten Tulpen besteht, zwei Männer im nahen Beieinander ihre groben Köpfe zusammen, als besprächen sie ›unter sich‹ gewichtige Dinge, während hinten eine Frau um die gepflegte Parkanlage Sorge trägt und buchstäblich ›Kehr‹-Arbeit leistet. Genau genommen, so suggeriert es Werefin, ist von der im Hintergrund arbeitenden, gleichsam unbeachteten Frau der fruchtbare Boden, auf dem irgendetwas zu erblühen vermag, überhaupt erst bereitet worden. Ihr Beitrag aber blieb gemeinhin unbemerkt. Betrachtet man nun die im Park angeordneten unbelaubten Bäume, so markieren sie scheinbar eine Rangfolge. Durch die Figurenverteilung zwischen diesen wird deutlich, wie das entsprechende System organisiert ist – und zwar klar männlich dominiert, mit unterschiedlichen Sichtbarkeiten.

Werefin war überhaupt eine der ersten Kunstschaaffenden, die die harte Arbeit der Frauen nicht nur als gleichwertig wahrgenommen, sondern auch als ausweglos-ewigen Kreislauf, in dem diese gefangen waren, erkannt und thematisiert hat.² Beispielsweise zeigt sie in dem deprimierenden Bild *Heimkehr* (1909) Frauen, die abends, nach einem langen Arbeitstag, noch schwere feuchte Wäschesäcke nach Hause schleppen und überdies die Kinder ›am Hals‹ haben. Das im ersten Moment fast munter wirkende Bild *Wäscherinnen* → Abb. 2 kippt sogar beinahe ins Zynische, da die Frauen im Garten – von außen unsichtbar, da abgeschottet hinter einer Bretterwand – neben der Reinigung der Kleidung, die mühevoll, aber stets klaglos erledigt wird, zusätzlich noch den Nutzgarten bestellen sowie den Nachwuchs beaufsichtigen und erziehen. Dem rechts vor der Tür stehenden, noch unbedarften blonden Mädchen steht gleichsam vor Augen, was ihre Zukunft bereithält. Das durch seine bunte Farbigkeit, den lockeren Pinselduktus und die fröhlich im Wind flatternde Wäsche insgesamt so unbeschwert wirkende Bild spiegelt nichts weniger als den zu erwartenden ungesesehenen, harten Kreislauf weiblicher Lebensrealitäten zu Anfang des Jahrhunderts.

Doch wie wurden die für die Entwicklung des Blauen Reiter vielfach unterschätzten Künstlerinnen, die – wie viele ihrer Werke nahelegen – das für alle Frauen problematische Gesellschaftsgefüge durchschaut hatten, in ihrem eigenen künstlerischen Umfeld wahrgenommen? Oder besser, präziser: Wie haben sie sich selbst gesehen und welche Schlüsse haben sie für sich gezogen? Um sich diesen Fragestellungen anzunähern, soll hier eine Auswahl von Porträts und Figurenbildern der Künstlerinnen Gabriele Münter und Marianne von Werefin betrachtet werden.



Abb. 2 Marianne von Werefkin, *Wäscherinnen*, um 1909 – [Kat. 197]

Marianne von Werefkin im ›Herrschaftszimmer‹

Wie und wo sich Werefkin in der sie umgebenden, durch und durch von Männern geprägten Kunstszene selbst eingeordnet hat, verrät das so unaufgeregt wirkende Gemälde *Am Kamin*: Sie präsentiert sich selbstbewusst im Vordergrund und unmissverständlich als Hauptfigur → Abb. S. 96. In einem grünen, mondän eingerichteten Salon mit zwei altrosa Fauteuils, einem bläulich-weißen Kamin, golden gerahmten Ahnenporträts und großem Spiegel an der Wand sitzt vorn links eine Frau, die mit der Hand ›beredt‹ ein Thema vorgibt. Die zwei weiter hinten stehenden Frackträger zu beiden Seiten des Kamins versuchen zwar den geäußerten, im Raum schwebenden Gedanken aufzunehmen – der linke Mann führt die Hand zum Mund, der rechte zum Ohr –, dennoch ist offensichtlich: Der zweite Sessel gegenüber der Hauptfigur ist unbesetzt, der oder die Gesprächspartner*in auf Augenhöhe fehlt.³ Damit drehte Werefkin den Spieß um, indem sie ihrer damaligen Gesellschaft den Spiegel vorhielt: Denn hier ist die Dame im ›Herrschaftszimmer‹ nicht lediglich hübsches Dekor einer intellektuellen Gesprächsrunde. Vielmehr scheinen die aufgeputzten Männer, die sich seitlich des unbefeuerten Kamins mit den beiden symmetrisch aufgestellten leeren roten Vasen und der mittigen barocken Uhr einreihen, nur wenig zu einem anregenden Gespräch beizutragen.⁴



Abb. 3 Ilja Repin, *Porträt Marianne von Werefkin*, 1888 – [Kat. 219]

Das Bild *Am Kamin* ist ganz in diesem Sinne als Gesellschaftskritik und also in erster Linie allgemeingültig zu verstehen. Zweifelsohne ist als weitere inhaltliche Ebene die Frau links auf dem Sessel als die Künstlerin selbst zu identifizieren. War doch Werefkin, wie von ihrer Zeitgenossenschaft vielfach beschrieben, diejenige, die in ihrem interdisziplinären »Rosa Salon« nicht nur die Themen, sondern auch den Ton vorgab.⁵ Bereits in Russland betrieb sie einen Gesprächszirkel,⁶ dann gründete sie sehr bald nach ihrer Ankunft in München die kaum greifbare »Brüderschaft Sankt Lukas«⁷ (1897) und unterhielt schließlich ab etwa 1902/03 in der Giselastraße 23 einen allen interessierten Personen offenstehenden interdisziplinären Diskussionskreis. »In dieser Welt [der progressiven anti-akademischen Kunstszene], der übrigens so wertvolle Künstler wie der im ersten Kriegsjahr gefallene Franz Marc angehörten, bildete der Salon der Baronin Werefkin einen Mittelpunkt. [...] Das Zentrum, gewissermaßen die Sendestelle der fast physisch spürbaren Kräften, war die Baronin. Die zierlich gebaute Frau [...] beherrschte nicht nur die Unterhaltung, sondern ihre ganze Umgebung.«⁸ → **Abb. 3**

Und genau, wie diese häufig zitierte Stelle aus den *Erinnerungen* Gustav Paulis, des ehemaligen Leiters der Hamburger Kunsthalle, sich liest, wirkt auch das exakt zwischen den Gründungen der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) und des Blauen Reiter entstandene, berühmte *Selbstbildnis* aus der Zeit um 1910: sehr wach, ungemein aufrecht und ausgesprochen geheimnisvoll. → **Abb. S. 94** Doch es birgt noch mehr:

Die Künstlerin bringt darin neben ihrer starken Persönlichkeit mit malerischen Mitteln zum Ausdruck, worin ihr Anteil zum Durchbruch des Expressionismus in Deutschland bestand. Ihre roten, fast heiß glühend wirkenden Augen kündeten so verzaubernd wie betörend von unfassbarer, flirrender Inspiration. Sie treffen die Betrachtenden direkt und hypnotisierend ins Mark – damals genauso wie heute. Ein jedes Gegenüber muss sich positionieren. Bequemlichkeit oder, anders formuliert, das Sich-Einrichten im Bestehenden, war Werefkins Sache nicht – das zeigt das Charakterporträt sehr eindrücklich. Vielmehr ist ihr Modus Operandi das fortwährende Anecken, Aufreiben und Anstoßen ihres Umfelds. Ihre mitreißende, energiegeladene Lebendigkeit wurde nicht nur von Elisabeth Erdmann-Macke beschrieben,⁹ sondern auch von Gabriele Münter, die Wassily Kandinsky von einer spontanen Begegnung mit ihr in München berichtete: »Als ich um 7 auf die Tram am Odeonsplatz wartete[,] kam Marianne. Hatte viel Neuigkeiten, »Wittenstein ist angekommen!! Frau Echter hat eine neue Tochter, Sacharoffs Schwester kommt an, ein frischer Russe war da u. wollte in Jawls Schule!« ich sollte gleich mitkommen, sie war sehr nett wie immer – ich sagte aber[,] für heute wäre ich schon zu müde [...] Sie hatte einen neuen Hut in der Tüte u. noch Pakete.«¹⁰

Menschen zusammenzubringen und durch kreatives Vernetzen einen fruchtbaren Nährboden für Neuerungen zu ermöglichen, war Werefkins erklärtes Ziel. Wobei eine Frage dennoch offen bleibt: Warum stand sie, die in ihren Bildern als regelrechte »Magierin der Avantgarde« eine derartige Führungsrolle beanspruchte, nicht an der Spitze der von ihr initiierten Vereinigung – eine Position, die für sie, wenn sie sie angestrebt hätte, wohl erreichbar gewesen wäre (selbst als Frau in dieser männerdominierten Zeit). Stattdessen wurde Wassily Kandinsky erster Vorsitzender, Alexej von Jawlensky zweiter Vorsitzender, Adolf Erbslöh Zahlmeister und etwas später sogar noch Franz Marc zum dritten Vorsitzenden erklärt. Werefkins Name erscheint zwar im »Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder«, allerdings erst an 16. Stelle.¹¹ → Abb. S. 23 Wie ist ihre augenscheinlich freiwillige Zurückhaltung zu erklären? Folgte sie gar einem Muster? Immerhin hatte sich Werefkin bereits 1896 zugunsten eines Mannes scheinbar zurückgenommen, um dennoch eigene Ziele zu erreichen: Sie brach, wie man weiß, mit dem Umzug von St. Petersburg nach München in vollem Bewusstsein ihre bis dahin sehr erfolgreich verlaufene Karriere als Künstlerin ab,¹² um mit ihrem auserkorenen »Werkzeug«, dem scheinbar in ihrem Sinne formbaren, vier Jahre jüngeren Lebensgefährten Jawlensky die Kunst zu revolutionieren. Glücklicherweise

trat Werefkin um 1906 allerdings wieder als Malerin in Erscheinung und war als solche – gemeinsam mit Jawlensky, Kandinsky und Münter – Teil jenes Quartetts, das mit drei mehrmonatigen gemeinsamen Murnau-Aufenthalten (zwischen 1908 und 1910) vehement die Tür zur Moderne aufstieß.

Wie die Rückkehr von der ›Förderin‹ zur ›Malerin‹, so scheint auch das *Selbstbildnis* aus dieser Perspektive eine Korrektur zu sein. Als habe sie ein Jahr nach der Gründung ›ihrer‹ Künstlervereinigung und der Vergabe der ersten Posten an die männlichen Kollegen mit ihrem Porträt, aus dem heraus sie sich den Betrachtenden lediglich wenig, aber doch sehr stolz und wissend zuwendet, nur eines sagen wollen: nämlich dass sie die Initiatorin des gesamten Unternehmens war.

Warum sie sich zunächst derart zurückhielt, bleibt damit freilich unbeantwortet. Relevant könnte gewesen sein, dass es ihr ein Stück weit gefallen haben dürfte, als Mentorin und ›nur‹ Nummer 16, quasi im Hintergrund, die Strippen zu ziehen und ›den Laden zusammenzuhalten‹, zumindest so lange, wie die ›Marionetten‹ brav mitspielten.¹³ Letztlich findet sich eine Art Begründung für beide ›Rücktritte nach vorn‹ bereits in ihren zwischen 1901 und 1905 verfassten tagebuchähnlichen Bekenntnissen *Briefe an einen Unbekannten*. Denn kurz bevor sie erneut zu malen begann, häufen sich darin die Stellen, in welchen sie um ihr Selbstverständnis und ihre Identität ringt. Beispielsweise hielt sie fest: »Ich bin mehr Mann als Frau. Allein das Bedürfnis zu gefallen und das Mitleid machen mich zur Frau. Ich bin nicht Mann, ich bin nicht Frau, ich bin Ich.« Und vielleicht noch deutlicher: »Ich bin mir selber treu, grimmig gegen mich selbst, nachsichtiger gegen andere. Darin bin ich Mann. Ich liebe den Gesang der Liebe. Darin bin ich Frau. Ich schaffe mir ganz bewußt Illusionen und Träume. Darin bin ich Künstler.«¹⁴ Dieses Hin- und Herwenden, was weiblich und männlich an ihrer komplexen Persönlichkeit sein könnte, weist darauf hin, dass sie das gesellschaftliche Korsett, das Frauen damals auferlegt war, sehr klar wahrgenommen hat. Und sie kam zu dem Schluss, dass das große Ziel der Erneuerung der Kunst in ihrer Zeit eher in der Rolle eines Mannes erreicht werden könne. Bereits ihr frühes *Selbstbildnis*, in dem sie sich burschikos mit kurzem Haar und Matrosenbluse und dennoch explizit als Malerin zeigt, →Abb. 4 lässt ahnen, dass sie nicht zuletzt in ihren Werken gegen die bürgerlich vorgegebenen Konventionen ankämpfte. Denn am Ende war ihr klar, dass es entscheidend sein würde, Stärke zu zeigen, nicht zurückzuweichen und auf dem »Posten« zu bleiben, wie sie es selbst an einer Stelle im Tage-



Abb. 4 Marianne von Werefkin, *Selbstbildnis mit Matrosenbluse*, 1893 – Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

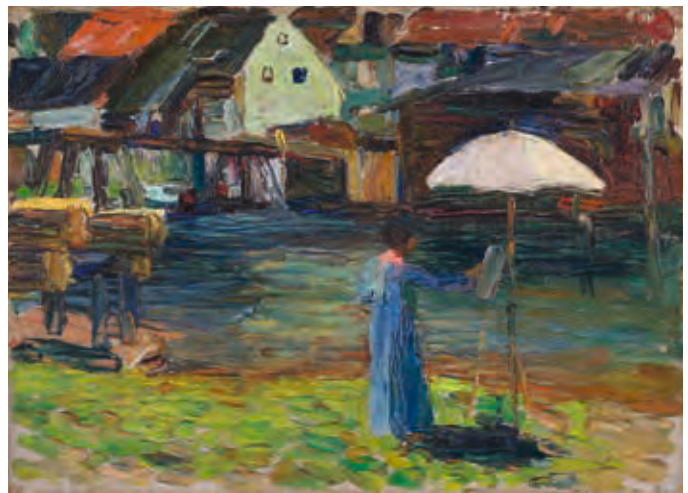
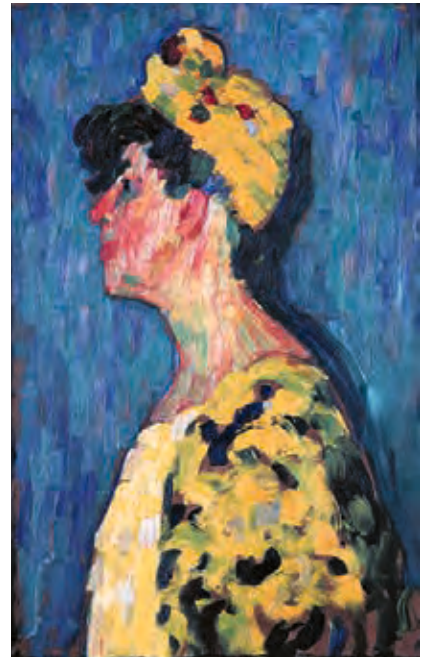


Abb. 5 Alexej von Jawlensky, *Bildnis Marianne von Werefkin*, um 1906 – [Kat. 215]

Abb. 6 Alexej von Jawlensky, *Bildnis Marianne von Werefkin*, um 1905 – Collezione Comune di Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Abb. 7 Gabriele Münter, *Kandinsky beim Landschaftsmalen*, 1903 – [Kat. 101]

Abb. 8 Wassily Kandinsky, *Kallmünz – Gabriele Münter beim Malen I*, 1903 – [Kat. 217]

Abb. 9 Wassily Kandinsky, *Interieur (mit zwei Damen)*, 1910 – Kunstmuseum Bern, Schenkung Livia Klee 2001

buch prägnant formulierte.¹⁵ Wohl nicht zufällig malte Jawlensky just an diesem Wendepunkt, als Werefkin wieder mit aller Wucht zur Malerei zurückkehrte, die einzigen beiden Ölbildnisse seiner Partnerin, → Abb. 5, 6 denn genau das dürfte sie für ihn als Motiv interessant gemacht haben.

Gabriele Münters Perspektive

Das Paar Kandinsky/Münter war sich stilistisch bis etwa 1909 sehr nahe, zunächst impressionistisch, dann expressionistisch-fauvistisch arbeitend, bevor beide eine je eigenständige künstlerische Sprache entwickelten und unterschiedliche Themenwelten für sich entdeckten. Eines aber ist von Anbeginn festzustellen: Während Münter, das belegen bereits ihre frühen Amerika-Fotografien, → Abb. S. 134, 135 ein besonderes Interesse am Menschen hegte,¹⁶ hatte Kandinsky dies nie. Exemplarisch hierfür sind die beiden in Stil, Format und Sujet vergleichbaren gegenseitigen frühen »Porträts«, die 1903 entstanden. → Abb. 7, 8 Bei Münter ist Kandinsky, der Lehrer, der ungefähr zu diesem Zeitpunkt auch ihr Partner wurde, das zentrale Motiv; von Kandinsky hingegen wurde die geliebte Schülerin in der Landschaftskomposition lediglich als ein Element von vielen behandelt.

Sieben Jahre später – Kandinsky war längst im Begriff, sich mit Vehemenz der absoluten Abstraktion anzunähern – hielt er Werefkin (ähnlich wie diese sich gleichzeitig im *Selbstbildnis* zeigte) in dem Gemälde *Interieur (mit zwei Damen)* als »temperamentvolle Persönlichkeit voll revolutionären Geistes«¹⁷ neben seiner Lebensgefährtin Gabriele Münter fest. → Abb. 9 Er stellte beide im Wohnzimmer des 1909 von Münter erworbenen Hauses in Murnau dar.¹⁸ Während Kandinsky die eine »Dame« durch die Raumecke, in der Hell auf Dunkel trifft, betont, verschmilzt die andere (wie zuvor im Hintergrund der Landschaft) in rotem Kleid und grüner Schürze beinahe gänzlich mit ihrer Umgebung, dem roten Diwan und der grünen Wand. Zudem wirkt Werefkin aufgrund ihrer aufrechten Haltung und ihrer »eckigeren« Frisur dozierend-aktiv, Münter hingegen scheint mit auf den Arm gestütztem Kopf und unauffälligerer Frisur eher passiv zuzuhören. Das Bild trifft Kandinskys Wahrnehmung der beiden unterschiedlichen Persönlichkeiten vermutlich sehr genau. Es wird zu meist als reine »Hommage an Werefkin«¹⁹ gewertet, rückt aber in ein anderes Licht, wenn man Münters Gemälde *Zuhören* mit heranzieht. → Abb. 10

Dieses zunächst ziemlich karikaturesk wirkende Porträt, in dem Jawlensky mit müden kleinen Augen im nächsten Moment einzudösen und gar nach rechts wegzusacken droht, wird gern dahingehend interpretiert, dass er dies deshalb tue, weil er schlicht dem gebildeten Gespräch nicht habe folgen können.²⁰ Diese Deutung wäre wohl tragfähig aus der Sicht Kandinskys oder Werefkins, nicht aber aus der Perspektive Münters, die das Gemälde ja auf dem Höhepunkt ihrer freundschaftlich-künstlerischen Verbindung zu Jawlensky ausführte.²¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie der intellektuelle Kunsthistoriker Gustav Pauli bei seinen Besuchen in der Giselastraße die Diskussionen erlebte: »Über alle Fragen der Kunst und Literatur, der alten und neuen, wurde dagegen mit unerhörtem Eifer und ebensoviel Geist debattiert – endlos, denn solche Gespräche, in denen sich die Zungen wetzen und die Köpfe erhitzen, während jeder nur an die Verfechtung der eigenen Meinung denkt, kommen nie zum Schluß.«²² Dass einem im Laufe eines endlosen Diskussionsabends, während dessen Kandinsky und Werefkin (sei es in München im »Rosa Salon« oder im Murnau'schen Münterhaus) ihre Theorien wortreich miteinander wettstreitend vertraten, schon einmal nach einem Abendbrot mit Wienerwürstchen in einem dunklen, nur von einer leise surrenden Petroleumlampe erhellten Zimmer die Augenlider schwer werden können und man alsdann zuhörend in einem Diwan versinken möchte, mag vorkommen. Ruft man sich ins Bewusstsein, dass Münter und Jawlensky zwischen 1908 und 1910 in Murnau eine besondere künstlerische wie freundschaftliche Verbindung zueinander hatten und darüber hinaus beide prinzipiell eher lauschten als sprachen, dann kann man im Gemälde *Zuhören* zudem ein humoriges »Mitleiden« aufscheinen sehen – ein fast zärtliches Schauen der ausführenden Künstlerin auf den so tapfer mit dem Schlaf ringenden, noch einmal die schon klein gewordenen Augen aufreißenden, aber wohl nicht mehr lange durchhaltenden Kollegen. Es mag gar ihre eigene Kenntnis derartiger Situationen latent zu spüren sein. Gestützt wird diese Lesart durch Münters programmatische Aussage: »Meine Sache ist das Sehen, das Malen, das Zeichnen, nicht das Reden.«²³ Auf Jawlensky, der sich ebenfalls kaum kunsttheoretisch äußerte, ließe sich dies gut übertragen. Hat man sich diese sicherlich keineswegs im Vordergrund stehende, aber doch mit-schwingende Metaebene im Bild bewusst gemacht, könnte man das eben nur im ersten Moment bloßstellend wirkende Porträt tatsächlich als ein echtes Freundschaftsbild interpretieren.

Überhaupt war Münter – und das ist in unserem Kontext von besonderem Interesse – eine Meisterin darin, in ihren Figurenbildern subtile Kommentare über die gezeigten Menschen ihres näheren Umfelds abzugeben. Bei genauem Hinsehen können bei aller Abstraktion immer



Abb.10 Gabriele Münter, *Zuhören* (Bildnis Jawlensky), 1909 – [Kat.112]

Beobachtungen zum Charakter der Dargestellten entdeckt werden, allerdings weniger in einem das Individuum psychologisierenden Sinne als hinsichtlich ihrer Beziehungen untereinander.

So lässt sich die wechselseitige Wirkung der Personen innerhalb der Bildwelt herauslesen und sogar Verweise auf die ausführende Künstlerin erkennen, die wie im Fall des Jawlensky-Porträts stets mitzudenken ist, wenngleich sie selbst im Bild nicht auftaucht. Wenn Münter *Jawlensky und Werefkin* zusammen als Paar auf einem Wiesenhang zeigt, → Abb. S.123 wird unmittelbar anschaulich, wie konträr die beiden »Lebensmenschen« gewesen sein müssen. Während er die Ruhephase nutzt, um abzuschalten und den Moment zu genießen – vermutlich zerreibt er gerade einen Grashalm zwischen seinen Fingern –, sitzt sie mit erhobenem Haupt sehr aufrecht in der Wiese. Beides erscheint in diesem beschwingten Bild Münters als Einheit im gleichwertigen Nebeneinander: elektrisierende Aktion und reaktivierender Müßiggang. Wahrscheinlich noch am selben Tag porträtierte Münter Werefkin sogar noch einmal als Einzelperson im großen Format vor dem maisgelben Sockel ihres Hauses. → Abb. S.122 Wie kurz zuvor auf der Wiese trägt Werefkin noch immer dasselbe weiße Kleid, denselben ausladenden Hut, »auf dem allerhand Dinge Platz hatten«,²⁴ und denselben pinken Schal – jetzt jedoch elegant



Abb. 11 Gabriele Münter, Entwurf zu *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch*, 1910 – Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München **Abb. 12** Gabriele Münter, *Nach dem Tee II* (Kandinsky mit dem Kunsthändler Goltz in der Ainmillerstraße 36, München), 1912 – Sammlung Würth

um den Hals geschlungen, nicht mehr wie zuvor zusammengeknüllt auf ihrem Schoß. Mit diesem souveränen Einzelporträt hat Münter der sie beindruckenden, vielleicht sogar ein wenig einschüchternden Werefkin ein durch und durch positives Denkmal gesetzt. Deren Kopf sitzt gleichsam auf einem malerischen Sockel und alle, selbst die ausführende Künstlerin, müssen bewundernd zu ihr aufsehen. Von oben fixiert uns die wie ein Leuchtturm wirkende Werefkin mit durchdringendem Blick. Dabei – und darin liegt das Faszinosum dieses ungeheuren Porträts – kommen wir ihr sehr nahe, und doch bleibt gleichzeitig ein großer, schier unüberbrückbarer Abstand. Das wiederum deckt sich mit einer Beschreibung Paulis, der feststellte, dass »die Baronin ihre zumeist jüngeren Landsleute zu einer hingebenden Freundschaft reizte, indem sie sich ihnen zugleich entzog.«²⁵



Münters hintergründige Figurenszenen mit Kandinsky

Es sollen nun noch drei kompositorisch anspruchsvolle Figurenbilder Münters zur Sprache kommen, die im ersten Moment sehr pointiert in der Aussage wirken und alle schlüssig (und sehr richtig) dahingehend interpretiert wurden, dass Kandinsky unangefochten im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand. Und doch können durch einen Perspektivwechsel zu jedem der Bilder thematische Nuancen hinzugefügt werden, die bislang im Hintergrund standen und entweder übersehen oder, als unbedeutend wahrgenommen, übergangen wurden.

Im großen Gemälde *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch*, zu dem zwischen 1909 und 1912 neben zahlreichen Skizzen drei weitere ausgeführte Gemäldeversionen entstanden, befindet sich der Mitbegründer des Blauen Reiter, der durch seinen blauen Janker klar hervorgehoben ist, tonangebend in einem Zwiegespräch. → Abb. S. 127 2013 wurde erstmals



Abb.13 Gabriele Münter, *Bootsfahrt mit Kandinsky*, 1909 – Privatbesitz
Bemalung eines Toilettenschränkchens im Münter-Haus, Murnau, um 1909/10 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München



Abb.14 Wassily Kandinsky, Bemalung eines Toilettenschränkchens im Münter-Haus, Murnau, um 1909/10 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

angemerkt, dass es so wirkt, als ob Bossi in einer der gezeichneten Studien mit ihrem auf dem Tisch liegenden ausgestreckten Arm den Ausführungen Kandinskys mit eigenen Ansichten Kontra gäbe.²⁶ → **Abb.11** In den Gemäldefassungen indessen verharnt Bossi reglos gegenüber dem entrückt wie schwerelos wirkenden, mit prophetischer Geste dozierenden Kandinsky.²⁷ Mehr noch: In all diesen in Öl ausgeführten Versionen ließ Münter Bossi als Gesprächspartnerin mit ihren schwarzen Haaren, ihrer weißen Bluse und ihrem dunkelgrauen Rock nahezu gänzlich im gleichfarbig angelegten Hintergrund ›verschwinden‹, während sie Kandinsky unangefochten ins Zentrum ihrer Bildkomposition rückte. Was bislang noch nicht beachtet wurde, ist, dass der kompositorisch wichtige Stuhl neben Kandinsky leer ist (ähnlich der Komposition *Am Kamin* von Werefkin), so als ob jemand fehlen würde oder eben erst aufgestanden sei. Münter, die diese Szene in aller Eindringlichkeit festhalten wollte, hat damit gewiss ihren Platz an der Seite Kandinskys impliziert.²⁸ Damit ist sie demonstrativ anwesend, ohne wirklich sichtbar zu sein.

Anders verhält es sich mit dem Bild *Nach dem Tee*, → **Abb.12** das auf einen realen Besuch in Kandinskys Wohnung in der Ainmillerstraße zurückgeht. Der Münchner Galerist Hans Goltz spricht mit seiner Frau bei Kandinsky vor, der die Honneurs im dunkelblauen Anzug und mit großer

Würde entgegenzunehmen scheint. Am linken Rand ist Münter selbst zu entdecken, die im Begriff ist, den Raum zu verlassen, nicht jedoch, so scheint es, ohne noch einmal missbilligend auf die theaterreife Szene zurückzublicken. Ob sie Kandinskys selbstherrliches Auftreten aus dem Zimmer trieb und/oder der Kunsthändler, dem gegenüber sie Zweifel hegte,²⁹ soll hier offenbleiben. Hingewiesen sei aber darauf, dass ihr Verhältnis zu Kandinsky »im Laufe der Jahre« durchaus von »Mißtöne[n] und Dissonanzen«³⁰ geprägt wurde. Wie sehr sie bereits zu diesem Zeitpunkt unglücklich mit Kandinskys egozentrischer Rolle innerhalb ihrer »künstlerischen« Beziehung zu kämpfen hatte, darauf weist ein Tagebucheintrag aus dem Herbst 1910 hin, in dem sie seine auf eine Kommode gemalte Reitermetapher als »unwahr« beklagt: → Abb. 14 »Mein Toilettenschränkchen hat Kandinsky bemalt [...] zart und humoristisch. Am mittleren Fach rennen ein »blauer Reiter« und eine dunklere Reiterin. Er wendet sich um nach ihr und winkt und sie rennt[,] was sie kann – manchmal hat mich dieser Scherz geärgert, weil er unwahr ist – denn er wandte sich nie um und sagte nie »Komm mit.«³¹ Das künstlerische Kräfteverhältnis neu zu ordnen, mehr Eigenständigkeit zu erlangen, sich die eigenen Leistungen und Qualitäten vor Augen zu führen, das scheint sie umgetrieben zu haben – nicht einfach, bei einer derart dominanten Persönlichkeit, zumal sich die Beziehung aus einem Lehrer-Schülerinnen-Verhältnis heraus entwickelt hatte. So mag es denn eine Selbstbehauptungsstrategie gewesen sein, sich ab und an Kandinskys Predigten zu entziehen, indem man sich – malend und damit positionierend – schlicht aus dem (Bild-) Raum schlich oder den Stuhl absichtsvoll freiließ, statt völlig zu verblasen, weil man sonst (wie Bossi) nicht zu Wort gekommen wäre.

Wie sehr Münter damit rang, ihre eigene Position innerhalb ihrer Beziehung zu bestimmen beziehungsweise für sich zu klären, verdeutlicht schließlich das sprechende Gemälde *Bootsfahrt mit Kandinsky*. → Abb. 13 Wie eine Gallionsfigur steht der tonangebende Maler ganz vorn im Bug des Kahns und scheint, in »anderen Welten«³² weilend, mit den restlichen Insassen (Werefkin, Jawlenskys Sohn Andreas und Münter) –, nur wenig zu tun zu haben. Über den Dingen schwebend, wirkt es gar so, als ob er die Gesellschaft zu seinen Füßen (obwohl doch alle im »selben Boot« sitzen) mit der blicklos-spiegelnden Brille gar nicht wahrnimmt. Münter charakterisiert Kandinsky damit als einsamen Monolithen, der untrennbar mit seiner Vision des geistigen Blaus, in diesem Fall der gezackt ansteigenden Bergkette im Hintergrund, verbunden ist, vor die er ganz bewusst von ihr projiziert wurde. Allein Münter als sein expliziter Gegenpart behauptet sich aktiv im Bild und sitzt als »Motor« der gesamten Gruppe in Rückenansicht an den Rudern. Aus ihr, deren Antlitz un-erkannt bleibt, erwächst Kandinsky im Bild.

Das, was Werefkin im Gemälde *Am Blumenbeet* noch allgemein angeprangert hatte – nämlich die ungesehene, ›hintergründige‹ Arbeit der Frauen –, überträgt Münter hier im Speziellen auf ihre eigene Lebenssituation. Auch sie ist, wie es Werefkin kämpferisch niedergeschrieben hatte, stets auf dem »Posten« geblieben und hat es zudem nicht selten geschafft, die Welt wie in dieser ironisch-doppelbödigen *Bootsfahrt* ins Gegenteil zu verkehren. Hier gelang dies, indem sie sich selbstbewusst, strategisch geschickt, fast möchte man sagen, subversiv-rebellisch als Konterpart zu Kandinsky aus dem Hintergrund heimlich in den Vordergrund hineingemalt hat.

——— 1 Werefkin/Weiler 1960, S. 16.

2 Vgl. Zieglgänsberger 2024.

3 Es ist sicherlich kein Zufall, dass der ovale Bilderrahmen über dem leeren Sessel unausgefüllt scheint, während links über der Frau ein Porträt angedeutet ist.

4 2014 wurde diese Interpretation vom Autor erstmals geäußert, vgl. Zieglgänsberger 2014, S. 44. 2019 wird dies von Anna Straetmans vertieft, vgl. Straetmans 2019, S. 104. Eine ähnliche Situation – die Frau als zentrale Akteurin, die livrierten Männer als Dekor – begegnet in der etwa zeitgleichen Gouache *Dressur-reiterin* (um 1909/10), abgebildet in: Ausst.-Kat. Bietigheim-Bissingen/Bönnigheim 2014, S. 88, Kat. 42.

5 »Werefkin führte eine Art Salon, aber nicht im weltlichen Sinne; sie war eine außergewöhnliche Person mit ihrer eignen inneren Welt, weit entfernt vom banalen Alltag und von mondänen Gepflogenheiten. [...] In ihrem rosa Salon oder dem angrenzenden großen Raum [...] empfing sie ständig illustre Gäste. Wichtiger aber war: Durch Werefkins Intellekt und Jawlenskys Talent wurden weitere begabte Künstler angezogen« (von Bechtejff 2018, S. 27).

6 Vgl. Straetmans 2019, S. 102.

7 »Unsere Bruderschaft von Sankt Lukas ist die Vereinigung einiger weitherziger fühlender, denkender und liebender Menschen. Die Kunst hat uns vereint. Wir haben uns kennen, schätzen und lieben gelernt. Kunst, Freundschaft und Sympathie für alles, was schön, gut und edel ist, – das ist unser Losungswort« (Marianne von Werefkin zit. nach: Fäthke 1980, S. 19).

8 Pauli 1936, S. 264 f.

9 Erdmann-Macke 2009, S. 140 f.

10 Gabriele Münter an Wassily Kandinsky, 11.10.1910, zit. nach: Hoberg 2019, S. 207.

11 Zählt man die fünf später von Gabriele Münter, die die Liste angefertigt hatte, wieder ausgestrichenen Namen mit.

12 Vgl. Werefkin/Federer 1975, S. 8.

13 Ein Grund für die Rückkehr zur Malerin war ihre unterschiedliche Kunstauffassung, vgl. Zieglgänsberger 2019, S. 50–53.

14 Werefkin/Weiler 1960, S. 50.

15 Marianne von Werefkin formuliert am Ende ihrer *Briefe an einen Unbekannten*: »Ich verstehe nicht nachzugeben. Ich bin stark, weil ich mich besitze« (Werefkin/Weiler 1960, S. 50).

16 Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2023.

17 So beschrieben durch Elisabeth Erdmann-Macke, vgl. Erdmann-Macke 2009, S. 140.

18 Münter malte 1910 dieselbe Raumecke mit dem roten Sofa, der grünen Wand und dem bestickten Kissen aus ähnlichem Blickwinkel – nur ohne Personen. → Abb. S. 126

19 Vgl. Fäthke 2001, S. 153.

20 Vgl. Hoberg 1991. Zudem scheint auf einer von Annegret Hoberg publizierten biografischen Notiz die Malerin selbst diese Lesart des Bildes zu bestätigen: »Alle drei diskutierten unaufhörlich über Kunst, und im Anfang hatte jeder seine eigene Ansicht und seinen eigenen Stil. Jawlensky war weniger intellektuell oder intelligent als Kandinsky oder Klee und ihre Theorien verwirrten ihn oft. Einmal malte ich ein Porträt, das ich ›Zuhören‹ nannte und das Jawlensky darstellt, wie er mit verdutztem Ausdruck in seinem pausbäckigen Gesicht neuen Kunsttheorien von Kandinsky lauschte« (Gabriele Münter zit. nach: Hoberg 2017, S. 39). Diese Notiz muss aber deutlich nach der Entstehung von *Zuhören* entstanden sein, da Jawlensky Klee erst 1912 kennengelernt und zu diesem Zeitpunkt die Beziehung der Paare Jawlensky/Werefkin und Kandinsky/Münter bereits etwas gelitten hatte. Es scheint deshalb gar nicht unwahrscheinlich, dass Münter (weil sie natürlich auf der Seite Kandinskys stand und nicht mehr wie noch in Murnau auch mit Jawlensky/Werefkin eng verbunden war) in ihrer sehr pointierten nachträglichen Bildbeschreibung die von ihr in *Zuhören* hineingemalte Metaebene – ihre um 1909 auf dem Höhepunkt befindlichen eigenen freundschaftlichen Verbindung zu Jawlensky nämlich – ausgeblendet hat bzw. nicht mehr sehen wollte. Auch Bernd Fäthke deutet diese Möglichkeit an, vgl. Fäthke 2013, S. 74.

21 In einer Notiz erwähnt Münter die Bedeutung Jawlenskys für ihre Kunst und gleichzeitig seine warmherzige Art, die ihr im Umfeld der kompetitiven ›Kunsttheoretiker‹ Kandinsky und Werefkin gutgetan haben dürfte. In einer Tagebuchnotiz vom Mai 1911 hielt sie zu den Murnau-Aufenthalten fest: »Es war eine schöne, interessante, freudige Arbeitszeit mit vielen Gesprächen über Kunst mit den begeisterten ›Giselisten‹ [Jawlensky/Werefkin]. Ich zeigte meine Arbeiten besonders gern Jawlensky – einerseits lobte er gern und viel, andererseits erklärte er mir auch manches« (Gabriele Münter zit. nach: Zweite 1983, S. 52).

22 Pauli 1936, S. 265.

23 Münter/Hartlaub 1952, o. S. [S. 21].

24 Gabriele Münter in einer Notiz für Johannes Eichner: »Die Werefkina malte ich 1909 vor dem gelben Sockel meines Hauses. Sie war eine pompöse Erscheinung, selbstbewusst, herrisch, reich gekldet [sic], mit einem Hut wie ein Wagenrad, auf dem allerhand Dinge Platz hatten« (Gabriele Münter zit. nach: Hoberg 2019, S. 217).

25 Pauli 1936, S. 265 f.

26 Vgl. Fäthke 2013, S. 72. Zuvor hatte Reinhold Heller das Werkkonvolut *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch* ausführlich besprochen, vgl. Heller 1992, S. 51–56.

27 Zuletzt ausführlich bei Hopfengart 2023, S. 70 f.

28 Der »leere Platz« als Metapher begegnet auch in einem Brief an Kandinsky: »Ich bin nichts ohne Dich, Du gehörst zu mir und Du bereicherst mich, und ohne Dich ist dieser Platz leer« (Gabriele Münter an Wassily Kandinsky, Nov. 1910, zit. nach: Hahl-Fontaine 2023, S. 79). Im Gemälde verhält es sich konträr, darin hat sie demonstrativ ihren Platz leergelassen.

29 Hopfengart 2023, S. 72 f.

30 Hoberg 1992, S. 40.

31 Gabriele Münter, Tagebucheintrag, Nov. 1910, zit. nach: Hahl-Fontaine 2023, S. 79.

32 So beschreibt es Marianne von Werefkin Alexej von Jawlensky im Rahmen des Silvesterabends 1909/10 in einem Brief (Jan. 1910): »Sehr langweilige Silvesterfeier. Frau Hartmann indisponiert, Herr Hartmann unleidlich, weil er zu lange auf das Essen warten muss. Kandinsky weilte in anderen Welten. Mü[nter] saß wie ein Frosch da [...] ich versuchte anfangs alle zu unterhalten, wurde allmählich still« (Marianne von Werefkin zit. nach: Hoberg 2019, S. 204 f.).

Das internationale Netzwerk der Blauen Reiterinnen

1911 formierte sich in München die Künstlergruppe Der Blaue Reiter, die bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs zur treibenden Kraft eines bedeutenden internationalen Netzwerks moderner Künstler wurde.¹ Insbesondere die Künstlerinnen im Umfeld des Blauen Reiter waren aktiv an der Herausbildung und Pflege dieses Netzwerks beteiligt. Dabei bildeten die Blauen Reiterinnen selbst eine internationale Truppe: Die eine Hälfte kam aus dem Russischen Reich (Delaunay-Terk, Epstein, Goncharova, Meerson, Werefkin) und der Habsburger Monarchie (Bossi), die andere Hälfte aus unterschiedlichen Städten und Regionen in Deutschland und hier insbesondere aus Berlin (Franck-Marc, Münter), Bremerhaven-Lehe (Pohle), Elberfeld (Lasker-Schüler), Bonn (Macke) und Siegen (Dresler). Marianne von Werefkin und Else Lasker-Schüler, die ältesten unter ihnen, wurden bereits in den 1860er-Jahren



Abb. 1 Schülerinnen und Schüler der Malschule Anton Azbes, um 1902 – Privatsammlung

geboren, die jüngsten, Sonia Delaunay-Terk und Elisabeth Macke, erst Mitte bzw. Ende der 1880er-Jahre. Die Künstlerinnen stammten aus dem gehobenen Bürgertum oder dem Adel und genossen daher eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit, die es ihnen ermöglichte, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Darüber hinaus waren sie gebildet, sprachen mehrere Sprachen, reisten viel und pflegten einen weltoffenen Lebensstil.

Studien- und Begegnungsort München

Mit Ausnahme von Delaunay-Terk, die 1905 über Karlsruhe direkt nach Paris ging, Natalia Goncharova, die bis 1914 in Moskau aktiv war, Macke, die in Bonn, und Lasker-Schüler, die in Berlin lebte, begegneten sich die meisten der Blauen Reiterinnen in München. Werefkin war die erste, die sich 1896 dort niederließ. Ihr folgten 1899 Elisabeth Epstein und Olga Meerson, 1901 Gabriele Münter, 1902 Emmi Dresler, Maria Franck-Marc und Carla Pohle sowie 1904 Erma Bossi.

Unter Prinzregent Luitpold von Bayern erlebte München eine wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit und entwickelte sich zu einem bedeutenden Kunstzentrum.² Die Kunstakademie mit einflussreichen Lehrern wie Franz Defregger, Adolf von Hildebrandt und Franz von Stuck hatte einen hervorragenden Ruf und zog Studenten aus ganz Europa an. Neben der Kunstakademie gab es zahlreiche private Kunstschulen, unter anderem die von Anton Ažbe, Simon Hollósy und Heinrich Knirr. Ažbes Studio genoss insbesondere in Mittel- und Osteuropa hohes Ansehen und zog Kunstinteressierte aus dem Russischen Reich und der Habsburger Monarchie an.³ So besuchten nicht nur die Brüder Dawid und Wladimir Burljuk, Alexej von Jawlensky und Wassily Kandinsky, sondern auch Bossi, Epstein und Meerson sowie Olga Kardowskaja und Elena Luksch-Makowsky Ažbes Malschule. → Abb. 1

Insbesondere für Künstlerinnen war München attraktiv, denn obwohl die Münchner Kunstakademie Frauen erst ab 1920 zum Studium zulassen sollte, bot die 1884 gegründete Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnen-Vereins Frauen bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert die Möglichkeit, eine solide akademische Ausbildung in den Künsten zu erwerben.⁴ Zu den offiziell eingeschriebenen Studentinnen der Damen-Akademie gehörten Franck-Marc, Meerson und Münter, aber auch Bossi und Epstein scheinen dort Kurse besucht zu haben. Eine weitere interessante Anlaufstelle für junge Künstlerinnen waren die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz in der Hohenzollernstraße 7a. An dieser reformorientierten Kunst- und Design-Schule studierte ab 1902 der Bruder von Emmi Dresler zusammen mit Moissej Kogan und von 1903 bis 1905 Carla Pohle.⁵

Direkt neben der Debschitz-Schule in der Hohenzollernstrasse 6a befand sich die von Kandinsky geleitete Schule für Malerei und Aktzeichnen der Münchner Künstlergruppe Phalanx, die jungen, aufstrebenden Künstlerinnen eine weitere Möglichkeit bot, ihr Studium zu vertiefen. Dort studierten Bossi, Dresler, Epstein, Meerson und Münter. Meerson, die an der Organisation der Aktivitäten der Phalanx-Schule beteiligt war, stieg sogar zur »Obermännin« auf.⁶ In den Sommermonaten, wenn der Unterricht in die Natur verlegt wurde, vertieften die Künstlerinnen ihre Freundschaften. So ermutigte Meerson Münter 1902 an Kandinskys Sommerkurs in Kochel teilzunehmen, und im folgenden Jahr hielten sich Dresler, Meerson und Münter gemeinsam zum Malen in Kallmünz in der Oberpfalz auf.⁷ 1908 verbrachten Münter und Kandinsky, Werefkin und Jawlensky die Sommermonate in Murnau, wo sich Bossi in derselben Pension am Staffelsee eingemietet hatte. Nach Münters Erwerb eines Hauses 1909 in Murnau, verbrachten die vier dort bis zum Ersten Weltkrieg viele anregende Stunden zusammen mit ihren Künstlerfreundinnen.

In München ließen sich die jungen, aufstrebenden Künstlerinnen allein oder mit ihren Partnern neben fortschrittlichen Schriftstellern und Intellektuellen in der Gegend um die Universität und die Kunstakademie nieder und prägten so das Leben im Münchner Künstlerviertel Schwabing. Ein wichtiger Treffpunkt der Avantgarde war der von Werefkin geführte Salon in ihrer Wohnung in der Giselastraße 23. Dort verkehrten Künstler wie Ažbe, Igor Grabar und Dmitri Kardowski, der Tänzer Alexander Sacharoff und der Impresario Sergei Diaghilew, aber auch Schriftsteller, Museumsdirektoren, Politiker und durchreisende russische Adelige.⁸ Zum engsten Kreis um Werefkin gehörten ihre Landsfrauen Epstein und Meerson, die sich vermutlich bereits 1898 in Warschau kennengelernt hatten.⁹

Aus dem künstlerischen und intellektuellen Austausch in Werefkins Salon ging 1909 die Neue Künstlervereinigung München (NKVM) hervor, zu deren Gründungsmitgliedern Werefkin und Jawlensky, Münter und Kandinsky sowie Wladimir von Bechtejeff, Adolf Erbslöh und Alexander Kanoldt gehörten.¹⁰ Noch im selben Jahr traten Bossi, Paul Baum, Pierre-Paul Girieud, Karl Hofer, Kogan und Sacharoff der Vereinigung bei. Die erste Ausstellung der NKVM im Dezember 1909 in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser umfasste 128 Werke von 16 Künstlern, darunter Bossi, Dresler, Münter, Pohle und Werefkin.¹¹ Zur zweiten Ausstellung im September 1910 lud die NKVM nicht nur die Brüder Burljuk aus Russland, sondern auch zahlreiche Künstler aus Paris ein, dazu gehörten Georges Braque, André Derain, Henri Le Fauconnier, Pablo Picasso, Georges Rouault, Maurice de Vlaminck und Kees van Dongen.¹²

Franz Marc und August Macke lernten sich Anfang 1910 in München kennen; bis zu ihrem frühen Tod verband sie eine enge Freundschaft. Elisabeth Macke und Maria Franck-Marc freundeten sich ebenfalls an, die beiden Paare besuchten sich gegenseitig, führten einen regen Briefwechsel und trafen sich im Kreis des Blauen Reiter. Beide Frauen unterstützten die Arbeit ihrer Partner, fertigten Stickereien nach deren Entwürfen an, führten die Korrespondenz und verwalteten den Nachlass nach deren frühem Tod.¹³ Während Franck-Marc zur Chronistin des Blauen Reiter wurde,¹⁴ fungierte Macke eher als Managerin, die in Bonn ein großbürgerliches Haus mit einem großen Freundes- und Bekanntenkreis führte, zu dem unter anderem die Künstlerpaare Campendonk, Klee und Moilliet gehörten, und über den sie wichtige Kontakte zu Sammlern und Mäzenen knüpfte.¹⁵

Das Netzwerk des Blauen Reiter

Beim Neujahrsempfang 1911 trafen in Werefkins Salon erstmals Marc, Kandinsky und Münter zusammen. Nach dem Eklat um Kandinskys *Komposition V (Das jüngste Gericht)* traten sie im Sommer 1911 aus der NKVM aus und gründeten den Blauen Reiter. Die Bemühungen dieser Künstlergruppe, so wie sie im gleichnamigen Almanach und den beiden Ausstellungen zum Ausdruck kamen, zielten darauf ab, die neuesten Strömungen der deutschen, russischen und französischen Moderne zusammenzuführen und ein internationales Netzwerk zu knüpfen. In der *Ersten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*, die zeit- und ortsgleich mit der dritten und letzten Ausstellung der NKVM vom 18. Dezember 1911 bis 1. Januar 1912 in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser stattfand, waren neben Bloch, Campendonk, Kandinsky, Macke, Marc und Münter auch Epstein, Robert Delaunay und Henri Rousseau aus Paris, Eugen von Kahler aus Prag und die Brüder Burljuk aus Moskau vertreten – während Bossi und Werefkin noch mit der NKVM ausstellten.¹⁶ Die zweite Ausstellung von Februar bis März 1912 in der Galerie Neue Kunst – Hans Goltz wurde zum Treffpunkt des Blauen Reiter mit den Brücke-Künstlern Erich Heckel, Ernst-Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde und Max Pechstein, den Kubisten Braque, Delaunay, Derain, Picasso und Roger de La Fresnaye, den Vertretern der russischen Avantgarde Goncharova, Michail Larionov und Kasimir Malewitsch sowie den Schweizer Künstlern Hans Arp, Oscar Lüthy u. a.¹⁷



Abb. 2 Gabriele Münter, *Neujahrswunsch*, Titelblatt mit Holzschnitt, *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, hg. von Herwarth Walden, 3. Jg., 142/143, 1913 – Universitätsbibliothek Heidelberg

Die Werke der Künstler des Blauen Reiter wurden nicht nur in München, sondern von Anfang an auch von Herwarth Walden in seiner Galerie Der Sturm in Berlin gezeigt¹⁸ und nahmen einen prominenten Platz in dem von ihm 1913 organisierten *Ersten Deutschen Herbstsalon* ein – eine wegweisende Gesamtschau der internationalen Avantgarde, die maßgeblich von der Zusammenarbeit zwischen Walden und dem Netzwerk des Blauen Reiter beeinflusst war. In dieser Ausstellung waren gleich fünf Blaue Reiterinnen vertreten: Delaunay-Terk und Epstein aus Paris, Goncharova aus St. Petersburg sowie Münter und Werefkin aus München.¹⁹

Die von Walden von 1910 bis 1932 herausgegebene Zeitschrift *Der Sturm* war ein wichtiges Organ für den künstlerischen Austausch der internationalen Avantgarde, an dem sich auch die Blauen Reiterinnen beteiligten. Hier erschien im Dezember 1912 Epsteins Aufsatz »Einige Gedanken über Bildentstehung« und im April 1913 ihr Text »Das Lächerlichsein«.²⁰ Münter lieferte für die Zeitschrift vier Holzschnitte und zwei Zeichnungen, die zwischen November 1912 und Dezember 1915 als Titelblätter abgedruckt wurden.²¹ → **Abb. 2** Eine der wichtigsten literarischen Mitarbeiterinnen des *Sturm* war Else Lasker-Schüler, die von 1903 bis 1912 mit Walden verheiratet war. Von ihr erschienen zahlreiche Gedichte, aber auch Prosa und dramatische Skizzen in der Zeitschrift.²²

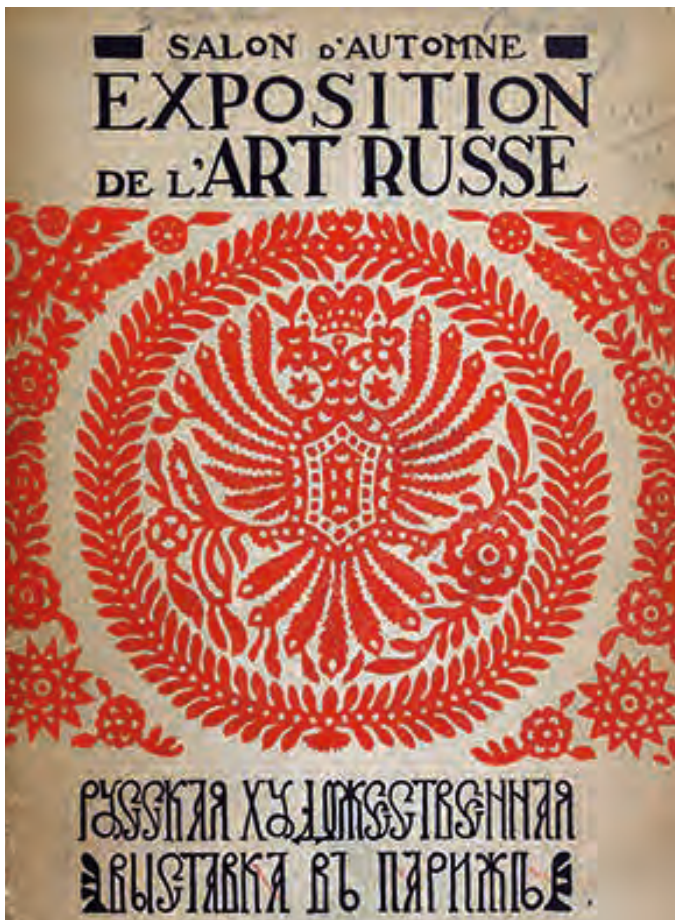


Abb. 3 *Exposition de l'Art Russe im Salon d'Automne, Paris, 1906* – Cover des Ausstellungskatalogs, Getty Research Institute, Los Angeles

Das Titelblatt der *Sturm*-Ausgabe vom September 1912 zierte ein Holzschnitt von Marc, mit dem dieser Lasker-Schülers Gedicht »Versöhnung« zu illustrieren suchte.²³ Im Dezember 1912 lernten Franck-Marc und Marc die Dichterin in Berlin kennen. Zwischen 1912 und 1916 führten »Jussuf, Prinz von Theben« (Lasker-Schüler) und der »Blauer Reiter oder Fürst von Cana« (Marc) einen intensiven Briefwechsel in Wort und Bild.²⁴ Lasker-Schülers Briefe an den »Blauen Reiter« Franz Marc, die zwischen 1913 und 1915 in den Zeitschriften *Die Aktion* und *Der Brenner* erschienen waren, wurden 1915 von ihr überarbeitet und im ersten Teil ihres 1919 von Paul Cassirer herausgegebenen Briefromans *Der Malik* publiziert.²⁵

Während ihrer Zeit in München pflegten Kandinsky, Jawlensky und Werefkin enge Kontakte zur russischen Kunstszene.²⁶ Ihre Werke wurden im Winter 1908/09 im Salon von Sergei Makowsky in St. Petersburg ausgestellt und gemeinsam mit Münter nahmen sie 1909/10 und 1910/11 an den von Wladimir Izdebsky in Odessa organisierten internationalen Salons teil.²⁷ Durch Izdebsky lernten sich Kandinsky und Nikolai Kulbin kennen, und es war auch Izdebsky, der den Kontakt zwischen Kandinsky

und den Moskauer Avantgarde-Künstlern Goncharova und Larionov herstellte.²⁸ Infolgedessen war die Münchner Gruppe in den ersten beiden Ausstellungen der Moskauer Künstlergruppe Bubnovyj walet (Karo-Bube) 1910/11 und 1912 stark vertreten. Die erste Ausstellung zeigte Werke der russischen Cézannisten (Pjotr Kontschalkowsky, Ilja Maschkow, Aristach Lentulow) zusammen mit denen der Avantgarde (Brüder Burljuk, Goncharova, Larionov, Malewitsch u. a.) und der NKVM (Bechtejeff, Bossi, Erbslöh, Jawlensky, Kandinsky, Kanoldt, Münter, Werefkin) sowie von Albert Gleizes und Henri Le Fauconnier.²⁹ Die zweite Ausstellung umfasste eine umfangreiche Präsentation von Werken der französischen Fauvisten und Kubisten (Delaunay, Derain, Gleizes, Le Fauconnier, Léger, Matisse, van Dongen) und der deutschen Expressionisten, darunter die Brücke-Künstler Heckel, Kirchner, Müller und Pechstein sowie die Mitglieder des Blauen Reiter Kandinsky, Macke, Marc und Münter.³⁰

Paris – Zentrum der Avantgarde

Das andere wichtige Kunstzentrum, das ab 1905 immer attraktiver für Künstlerinnen aus ganz Europa wurde, war Paris. Dort wurde man durch Diaghilews bemerkenswerte Ausstellung *Exposition de l'Art Russe* im Salon d'Automne von 1906, in der Goncharova, Larionov und Jawlensky vertreten waren, auf die moderne russische Malerei von den Peredwischniki (Wanderern) über die *Mir iskusstwa* (Welt der Kunst) bis hin zur Avantgarde aufmerksam.³¹ → Abb. 3 Olga Meerson war die erste, die sich 1904 in Paris niederließ. Nachdem sie 1905 den Fauvismus für sich entdeckt hatte, studierte sie von 1908 bis 1911 bei Henri Matisse, mit dem sie eine intensive Verbindung pflegte.³² Auch Epstein hielt sich 1904/05 zum ersten Mal in Paris auf, wo sie gemeinsam mit Delaunay-Terk und Marie Vassilieff an der Académie de la Palette studierte.³³ Nach einem zweiten Paris-Aufenthalt 1906 ließ sie sich 1908 in Montparnasse nieder und setzte ihre Ausbildung an der Académie de la Grande Chaumière fort. Wie ihre Korrespondenz belegt, hielt sie bis 1914 engen Kontakt zu Münter und Kandinsky in München. Epstein und Delaunay-Terk waren seit ihrer frühen Studienzeit miteinander befreundet, und nach Sonias Hochzeit mit Robert Delaunay 1910 war sie häufig zu Gast bei den Delaunays, wo sich die internationale Avantgarde traf. So war es auch Epstein, die im Oktober 1911 Fotos mit Werken von Delaunay an Kandinsky und Marc

nach München sandte und auf diese Weise die Verbindung zwischen dem Künstler und dem Blauen Reiter herstellte, die Delaunay zum Durchbruch in Deutschland verhalf.³⁴

Nach ihrer Übersiedlung nach München reisten Werefkin und Jawlensky ausgiebig durch Europa. Auf ihre Sommerreise 1903 in die Normandie folgte 1906 ein fast einjähriger gemeinsamer Aufenthalt in Paris und Südfrankreich, der für Werefkin zum entscheidenden Impuls wurde, ihre Malerei wieder aufzunehmen. In Paris trafen die beiden mit Epstein zusammen und diese besuchte mit Jawlensky nicht nur Henri Manguin in seinem Studio, sondern machte ihn auch mit dem Werk von Delaunay-Terk bekannt.³⁵ Ende des Jahres 1911 reisten Werefkin und Jawlensky erneut nach Paris und trafen dort Matisse persönlich.³⁶ Münter und Kandinsky unternahmen nach ihrer inoffiziellen Verlobung 1903 ausgedehnte Reisen in die Niederlande, nach Italien und Tunesien. Von 1906 bis 1907 lebten sie für ein Jahr in Sèvres bei Paris, wo Epstein und Meerson sie mehrfach besuchten. Wie Epstein arbeitete auch Münter zu dieser Zeit an der Académie de la Grande Chaumière.³⁷ Zu den Blauen Reiterinnen in Paris gesellte sich ab 1911/12 zudem Bossi.³⁸ Im Herbst 1912 reisten Franck-Marc, Marc und Macke nach Paris, wo sie sich mit Epstein, den Delaunays und Le Fauconnier trafen. Im Januar 1913 erfolgte dann der Gegenbesuch von Delaunay und Apollinaire bei den Mackes in Bonn.³⁹ Delaunay-Terk, die damals plante, eine Kunstzeitschrift herauszugeben, führte einen intensiven Briefwechsel mit Macke.⁴⁰

Auch die frühe Avantgarde in Russland unterhielt Kontakte nach Paris. Lentulow, Ljubow Popowa, Nadeschda Udaltzowa u. a. studierten in den Jahren 1911 bis 1913 bei Le Fauconnier und Jean Metzinger an der Académie de la Palette.⁴¹ Alexandra Exter, die zwischen 1907 und 1914 häufig nach Paris reiste, war mit Alexander Archipenko, Braque, Picasso und den Delaunays bekannt und veröffentlichte im Januar/Februar 1912 in der Kiewer Zeitschrift *Iskusstwo* (Kunst) den Aufsatz »Was ist neu in der französischen Malerei?«, in dem sie Apollinaires Ideen verbreitete, noch bevor diese im April 1912 in *Les Soirées de Paris* erschienen.⁴² Auch Delaunay-Terk pflegte ihre Kontakte nach Russland, darunter zu Marc Chagall und Alexander Smirnow, die regelmäßig in ihrem Haus zu Gast waren. Smirnow, der die Delaunays in den Sommermonaten 1912 und 1913 in Paris besucht hatte, hielt im Dezember 1913 im Klub Brodjatschaja Sobaka (Zum Streunenden Hund) in St. Petersburg einen Vortrag über den Simultanismus in der französischen Malerei und Dichtung und zeigte als Beispiele simultane Plakate von Delaunay-Terk sowie eine Ausgabe des von ihr illustrierten Leporello *La Prose du Transsibérien et de petite Jeanne de France* von Blaise Cendrars.⁴³ →Abb. 4

Abb. 4 Sonia Delaunay-Terk, Illustration für Blaise Cendrars (Frédéric Sauser), *La Prose du Transsibérien et de petite Jeanne de France*, 1913 – The Museum of Modern Art, New York



In Moskau interessierten sich Goncharova und Larionov ebenfalls für den von den Delaunays entwickelten Orphismus und nahmen 1913 Kontakt zu diesen auf. In ihrem Rayonistischen Manifest von 1913, das sie im Katalog der Ausstellung *Mišen'* (Zielscheibe) in Moskau veröffentlichten, beschrieben sie den Rayonismus als eine »Synthese aus Kubismus, Futurismus und Orphismus«, eine Bewegung in der Malerei, die, ausgehend vom musikalischen Klang der Farbe, nach einem Äquivalent zwischen Schall- und Lichtwellen suchte.⁴⁴ Wenig später verließen sie Moskau, reisten auf Diaghilews Einladung im April 1914 nach Paris, um mit ihm an der Ausstattung und den Kostümen für die Ballets Russes zu arbeiten. Auf dem Weg dorthin machten sie Station in Rom, wo sie eine Diskussionsrunde zum russischen und italienischen Futurismus organisierten. In der französischen Hauptstadt wurden sie von Apollinaire empfangen, der eine Ausstellung ihrer Werke organisiert hatte, zu deren Eröffnung unter anderen Cendrars, die Delaunays, Marcel Duchamp, Fernand Léger und Picasso kamen.⁴⁵

Die Blauen Reiterinnen, die im Zentrum der Ausstellung und dieses Katalogs stehen, vertraten eine kosmopolitische Weltanschauung und agierten über nationale, geografische und kulturelle Grenzen hinweg. Neben ihrem eigenen künstlerischen Schaffen waren sie als Korrespondentinnen und Chronistinnen, Gastgeberinnen und Managerinnen aktiv; sie pflegten nicht nur ihre eigenen persönlichen und sozialen Kontakte, sondern wirkten als Netzwerkerinnen, die den künstlerischen Austausch und die internationale Vernetzung der Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg ermöglichten und nachhaltig prägten.

- 1 Wünsche 2019a, S. 9 f.; Wünsche 2024, S. 168–175.
 2 Metzger/Brandstätter 2008.
 3 Ambrozić 1988, S. 87–110.
 4 Deseyve 2005; Voit 2014.
 5 Rinker 1993.
 6 Uhrig 2025, S. 30–34.
 7 Ebd.
 8 Straetmans 2019, S. 100–107.
 9 Semenova 2025, S. 42.
 10 Ausst.-Kat. München 1999, S. 29. Gründungsurkunde als handschriftliches Manuskript von Münter erhalten.
 11 Gordon 1974, Bd. 2, S. 354–356.
 12 Ebd., Bd. 2, S. 422–424.
 13 Drenker-Nagels 2014, S. 68–75; Kreile 2021, S. 133–137.
 14 Smith 2016.
 15 Walter 2021, S. 77–79.
 16 Ausst.-Kat. München 1911; Gordon 1974, Bd. 2, S. 522 f.
 17 Ausst.-Kat. München 1912; Gordon 1974, Bd. 2, S. 548–550.
 18 Vgl. Enders/Pirsich 2023.
 19 Ausst.-Kat. Berlin 1913.
 20 Epstein 1912; Epstein 1913. Vgl. Voit 2014, S. 148 f.
 21 *Bauarbeit*, in: *Der Sturm*, Jg. 3, 136/137, 1912; *Neujahrswunsch!*, in: *Der Sturm*, Jg. 3, 142/143, 1913; *Bauernfamilie*, in: *Der Sturm*, Jg. 3, 152/153, 1913; *Holzschnitt*, in: *Der Sturm*, Jg. 4, 162/163, 1913; *Zeichnung*, in: *Der Sturm*, Jg. 6, 1/2, 1915; *Zeichnung*, in: *Der Sturm*, Jg. 6, 17/18, 1915.
 22 *Der Sturm*, 1910–1932.
 23 *Der Sturm*, Jg. 3, 125/126, 1912.
 24 Vgl. Lasker-Schüler u. a. 1998.
 25 Lasker-Schüler 1919 – versehen mit der Widmung »meinem unvergeßlichen Franz Marc / DEM BLAUEN REITER / in Ewigkeit«.
 26 Uhlig 1999, S. 292–299.
 27 Ausst.-Kat. Odessa 1909; Ausst.-Kat. Odessa 1910. Vgl. auch Gordon 1974, Bd. 2, S. 356–362, 438–443; Izdebsky 2005.
 28 Wünsche 2019b, S. 114–119.
 29 Gordon 1974, Bd. 2, S. 443–447.
 30 Gordon 1974, Bd. 2, S. 536–539.
 31 Ausst.-Kat. Paris 1906.
 32 Voit 2014, 152–155; Leitmeyer 2025, S. 62–69.
 33 Bilanz 2013, S. 48.
 34 Bilanz 2013, S. 49; Voit 2014, S. 147 f.; Reinhardt 2016, S. 167–170.
 35 Ausst.-Kat. Wiesbaden/Emden 2014, S. 49 f., 58, Anm. 86.
 36 Wünsche 2024, S. 170.
 37 Ausst.-Kat. London 2022, S. 150.
 38 Ausst.-Kat. Murnau 2013, S. 27; Rocca 2016, S. 141–153.
 39 Kreile 2021, S. 140.
 40 Bilanz 2013, S. 68.
 41 Bowlit/Drutt 1999.
 42 Exter 1912, S. 34–44.
 43 Parnis/Timentschik 1983, S. 220 f.
 44 Larionov/Goncharova 1913, S. 87–91.
 45 Ausst.-Kat. New York 2012.



Abb.1 Gabriele Münter, *Stilleben Grau*, 1909 – [Kat. 110]

Die Frauen und der Kanon Zur Rezeption der Künstler- innen des Blauen Reiter

Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, August Macke und Franz Marc: Auf der *documenta* 1955, der ersten umfassenden internationalen Ausstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum nach dem Zweiten Weltkrieg, waren die Künstler des Blauen Reiter und jene aus dem Umfeld des Kreises zahlreich vertreten.¹ Retrospektiv

angelegt, war es bekanntermaßen das Anliegen der Ausstellungsmacher, die während der Zeit des Nationalsozialismus als »entartet« diffamierte Kunst der Avantgarde erneut in Deutschland zu etablieren. Von den zahlreichen Künstlerinnen, die an den Präsentationen der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) in den Jahren 1909 bis 1911 sowie des Blauen Reiter zwischen 1911 und 1914 beteiligt waren, wurde lediglich Gabriele Münter mit zwei Bildern in der Kasseler Großausstellung berücksichtigt, darunter ihr *Stilleben Grau*.² → Abb. 1 Allerdings wurde keines ihrer Werke im begleitenden Katalog abgebildet. Diese Unterrepräsentation von Frauen spiegelt sich auch in der Gesamtzahl der an der *documenta* Teilnehmenden: So standen dort 648 Arbeiten von Künstlern gerade einmal 22 Werke von Künstlerinnen gegenüber. Glänzten die Männer in allen Gattungen, wurden von den Frauen insbesondere Stilleben (Gabriele Münter, Séraphine Louis) und Porträts (Paula Modersohn-Becker, Emy Roeder) vom Arbeitsausschuss ausgewählt, um dem Publikum einen Eindruck ihrer Kunst zu vermitteln. Unter den »Künstlerbildnissen«, einer schachbrettartigen Aneinanderreihung von Porträtfotografien der »wesentlichen Künstler unseres Jahrhunderts« und »Verkünder[n] einer neuen Zeit«³ im Eingangsbereich war keine Frau vertreten. Es fügt sich nahtlos in das regressive Weltbild der 1950er-Jahre und den seit den 1970er-Jahren vielfach beschriebenen männlich geprägten Kanon der Kunstgeschichte,⁴ dass Künstlerinnen in der nach eigenem Anspruch »internationalen Ausstellung der Kunst des 20. Jahrhunderts«⁵ lediglich eine Randerscheinung bildeten. Zwar wirkte die *documenta* kanonprägend für die Avantgardekunst, allerdings bot sie nur eine Momentaufnahme. In gleichem Maße, in dem die Formierung des Blauen Reiter nach dem Zweiten Weltkrieg als »Gründungsereignis der Moderne«⁶ festgeschrieben wurde, wurden die Beiträge der weiblichen Mitglieder der Bewegung marginalisiert. Es schien noch immer zu gelten, was Alice Rühle-Gerstel bereits 1932 beobachtet hatte: Die Entfaltung der Frauen könne nur in entliehenen Räumen stattfinden, denn »der Raum der Werte und Wirklichkeit gehört den Männern«.⁷ Dabei handelte es sich jedoch nicht um eine Neubewertung der Bewegung. Die Diskrepanz zwischen den mit ihren Werken selbstbewusst auftretenden Künstlerinnen des Blauen Reiter und ihrer Rolle für das Schaffen und den theoretischen Überbau des Kreises auf der einen Seite sowie ihrer Bewertung in der öffentlichen Wahrnehmung auf der anderen trat schon bald nach der Publikation des Almanachs und den ersten Ausstellungen der Bewegung 1912 zutage.

Blauer Reiter – Blaue Reiterin

Eine der Besonderheiten des Blauen Reiter im Vergleich zu anderen internationalen Avantgardegruppen war die Tatsache, dass ausgebildete Künstlerinnen nicht nur in den Ausstellungen der Bewegung vertreten waren, sondern außerordentlich prägend auf den engsten Kreis der Mitglieder wirkten.⁸ So gilt es als unbestritten, dass Kandinsky durch Marianne von Werefkin wesentliche Impulse für seine Kunsttheorie erhielt.⁹ Gleichzeitig vermittelte Elisabeth Epstein den Kontakt zu Robert und Sonia Delaunay-Terk nach Paris und Maria Franck-Marc diskutierte 1911 mit Franz Marc über die Dissonanz der Farben.¹⁰ Auch sind Münter und Franck-Marc Teil der Gruppe auf den häufig reproduzierten Fotografien aus der Ainmillerstraße. → Abb. S. 11 Mit 48 Werken bildete Münter darüber hinaus unter allen Beteiligten die stärkste künstlerische Position in den Ausstellungen der NKVM und des Blauen Reiter. Doch trotz ihres Einflusses entfalteten die Künstlerinnen nicht die gleiche Sichtbarkeit wie ihre männlichen Kollegen. Sie waren präsent, wurden in der Öffentlichkeit allerdings nur innerhalb fester Grenzen und in Relation zu den Künstlerkollegen gewürdigt: als Impulsgeberin oder Schülerin, Nachfolgerin oder Verwalterin des Schriftverkehrs.¹¹

Auch innerhalb der Bewegung verliefen Eigen- und Fremdwahrnehmung nicht ohne Brüche. So schrieb Münter im Dezember 1911 an Alfred Kubin: »Ich stelle Ihnen hiermit drei frische und sich sehr frischühlende Nicht-Mitglieder der Neuen Künstlervereinigung München vor: Kandinsky, Marc und Münter« und verband die Zeilen mit der Ankündigung, »unsere eigene, internationale Ausstellung«¹² zu arrangieren. Indem sie sich selbst in den Kreis einschloss, definierte sie ihre Rolle als Künstlerin und nicht lediglich als Beobachterin oder Chronistin. Münter konnte zu diesem Zeitpunkt bereits Ausstellungsbeteiligungen im Salon des Indépendants, Salon d'Automne (beide 1907) sowie eine Einzelpräsentation im Kunstsalon Lenobel in Köln (1908) vorweisen. Auf Empfehlung Kandinskys wurden ihre Werke daraufhin im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld gezeigt. Dessen Direktor Friedrich Deneken hatte sich erst noch skeptisch geäußert – »Sie glauben gar nicht, wie man mit Anfragen von malenden Damen überhäuft wird« –, sich dann aber überzeugen lassen in dem Bewusstsein, »dass hier einmal etwas Gutes von einer Dame geleistet wird.«¹³ Die Aussage zeigt exemplarisch die Vorbehalte vieler Direktoren und Kuratoren, Werke von Künstlerinnen auszustellen, die aufgrund mangelnder Ausbildungsmöglichkeiten stets vom Verdacht des Dilettantismus begleitet wurden.¹⁴



Abb. 2 Gabriele Münter, *Blumengießen*, Plakat der 11. Sturm-Ausstellung 1913, *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste* – Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957 **Abb. 3** Gabriele Münter, *Bauarbeiten*, Titelblatt mit Holzschnitt, *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, hg. von Herwarth Walden, 3. Jg., 136/137, 1912 – Privatbesitz

Franz Marc berichtete seinem Bruder mit ebenfalls lediglich auf die männlichen Mitglieder gerichteten Blick vom Austritt aus der NKVM und der geplanten eigenen Präsentation, in der »wir zwei [also ausschließlich referierend auf ihn und Kandinsky] ausstellen dürfen, was wir wollen.«¹⁵ Ebenso wenig erwähnte Kandinsky in seinem Rückblick von 1930 Münter im Zusammenhang mit der Initiierung des Blauen Reiter: »Alles passierte so schnell. Noch bevor das Buch [der Almanach] erschien, hatten Franz Marc und ich die erste Ausstellung ›Der Blaue Reiter‹ in der Galerie Thannhauser zusammengestellt.«¹⁶ Im Impressum des Almanachs wurde Münter, die einen wesentlichen Teil der Korrespondenz und Redaktion verantwortet hatte, nicht namentlich aufgeführt. Insbesondere ihr redaktioneller Einfluss ist jedoch durch ihre zahlreichen Briefe belegt. So wies sie den Komponisten Arnold Schönberg etwa zurecht, als dieser Kokoschka Kandinsky voranstellte: »Sie wissen wohl, dass die Reihenfolge Bedeutung hat!«¹⁷ Auch ihre Korrespondenz mit Marc und Macke um Ausstellungsbeteiligungen im Jahr 1912 zeugt von ihrem Bewusstsein für die Verteilung von Aufmerksamkeit und Deutungshoheit.¹⁸

Die internationalen Großausstellungen vor dem Ersten Weltkrieg vermitteln ein geteiltes Bild: So wurden für die Sonderbund-Ausstellung (Köln 1912) Werke von Jawlensky, Kandinsky, Klee, Macke und Marc angenommen. In der Armory Show (New York 1913) wurde lediglich Kandinsky

aus dem Kreis des Blauen Reiter berücksichtigt. Eine Ausnahme bildete der von Herwarth Walden und seiner Galerie Der Sturm organisierte *Erste Deutsche Herbstsalon* (1913).¹⁹ Unter den 364 ausgestellten Arbeiten von 76 Künstlern und sieben Künstlerinnen zeigten Delaunay-Terk, Epstein, Münter, Werefkin und Natalia Goncharova jeweils mehrere Werke.²⁰

Dabei war Walden nicht nur als Galerist ein wichtiges Sprachrohr. In seiner Zeitschrift *Der Sturm* entfalteten Künstlerinnen eine nachhaltige Wirkkraft.²¹ In ihrem Beitrag »Einige Gedanken über Bildentstehung«, einer der wenigen publizierten kunsttheoretischen Äußerungen von Künstlerinnen, reflektierte Epstein etwa den kreativen Prozess: »Ist ein Bild von einem wahren Künstler gemalt, so ist kein Pinselstrich ohne ihn entstanden, ohne seinen Geist, ohne sein Bewußtsein oder vielmehr sein Halbbewußtsein.«²² Auf dem Titel des *Sturm* und auf Plakaten veröffentlichte Walden Holzschnitte der Künstlerinnen, wie bei Münters ersten Einzelausstellung in seiner Galerie im Jahr 1913. → Abb. 2, 3

Natur versus Kultur: Künstlerinnen und Kunstkritik

»Die Künstlerinnen selbst tragen die Hauptschuld, wenn mancher nicht gedacht werden kann, die es sehr wohl verdiente: Warum gibt es ihrer so viele?«²³ Diese bizarre Behauptung stellte der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt 1928 dem Katalog seiner Abhandlung *Die Frau als Künstlerin* voran. Mit dem Buch unternahm der Autor den ersten Versuch im deutschsprachigen Raum, einen umfassenden Überblick über das »weibliche Kunstschaffen« zu geben. Nach den Beiträgen zur Künstlerinnenschaft von Ernst Guhl (1858),²⁴ Anton Hirsch (1905)²⁵ und Karl Scheffler (1908)²⁶ schloss Hildebrandt erstmals die weibliche Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts ein. Die gesellschaftlichen Veränderungen machten eine Neubewertung der Rolle der Künstlerin notwendig: »Heute wird zum ersten Male in der Geschichte der Menschheit dem weiblichen Geschlechte, nicht nur einer Ausnahmepersönlichkeit, die grundsätzliche Ebenbürtigkeit zugestanden.«²⁷ Neun Jahre nachdem Frauen in Deutschland zum Studium an staatliche Kunstakademien zugelassen worden waren, beobachtete er zwar ihre Professionalisierung, in wesentlichen Punkten jedoch griff Hildebrandt auf Argumentationsmuster Schefflers zurück, der zwanzig Jahre zuvor geschrieben hatte: »Die Entstehung und Entwicklung aller Kunst ist nur möglich auf Grund des Erkenntnistriebes. [...] Der Frau fehlt dieses Bedürfnis. [...] Die Natur hat ihr mit dem einseitig gerichteten Willen zugleich die Kraft versagt,

die Talent genannt wird.«²⁸ Hildebrandt sammelte weitere Indizien für einen Dualismus zwischen »geistigem« (männlichem) und »leiblichem« (weiblichem) Kunstschaffen: »Das Allerhöchste aber hat eine Frau als gestaltende Künstlerin noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht. Und es fragt sich, ob sie es je erreichen wird. Nicht, weil dem weiblichen Geschlechte die letzte Genialität versagt ist. Die Frau hat sie«²⁹, aber, nach Hildebrandt, in anderen Gebieten als der Mann. So prägten sich »rein künstlerische Werte weiblichen Gestaltens [...] oft mit am stärksten aus in Arbeiten, die ein gewisses Nichtkönnen und vor allem ein Nichtwissen verraten.«³⁰ Die Frau sei ein Instinktwesen, deren »weibliche Natur« ihre Kunst bestimme, so die These. Nach Hildebrandt, der selbst mit der ausgebildeten Malerin Lily Uhlmann verheiratet war, führe die Natur der Frau dazu, dass ihr »Farbsinn« stärker ausgeprägt sei als ihr Formverständnis und sie die »persönlichsten, dem Gefühle zugänglichsten« Sujets bevorzuge.³¹ Seiner Argumentation folgend bildete Hildebrandt insbesondere Porträts und Stillleben der Malerinnen ab. Weitere Rollen für die Frauen sah er in Bezug auf männliche Künstler als Anregung gebende Begleiterinnen oder nachfolgende Epigoninnen: »Trotz unverhoffter Steigerung der Selbständigkeit bewahrheitet sich dennoch die alte Erfahrung auch jetzt: Die Kunst der Frau begleitet die Kunst des Mannes. Sie ist die zweite Stimme im Orchester, nimmt die Themen der ersten Stimme auf, wandelt sie ab, gibt ihnen neue, eigenartige Färbung; aber sie klingt und lebt von jener.«³² Künstlerischer Einfluss wird ausschließlich einseitig gedeutet, auch in Bezug auf den Blauen Reiter: »Gabriele Münter etwa hat Kandinsky wohl eine geraume Strecke begleitet. Sie hat die ersten Umbildungen der Formen mitgemacht, hat die gesteigerte Farbigkeit mit ihrer Offenbarung innerer, geistiger Werte angenommen und ihr die Deutung ihres eigenen Empfindens gegeben. Aber sie konnte sich nicht entschließen, mitzuwandern in das Reich der Abstraktion. Und Marianne von Werefkins Bilder, voll eindringlich visionärer Kraft, unheimlich in den ersten Jahren freien Gestaltens, waren nicht halb so radikal wie die Werke, die sie zur nämlichen Zeit im Nachbaratelier Jawlenskys entstehen sah.«³³ Obwohl er bereits einleitend die emanzipatorischen Errungenschaften als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen nahm, vollzog Hildebrandt nicht den Blickwechsel von scheinbar individuellen zu systemischen Hindernissen im Kunstschaffen der Frau.³⁴ So folgte er einerseits, die Kunst der Avantgarde, in der »Können« und »Wissen« im akademischen Sinne für die »Entfaltung des Kunstwerks hinderlich« seien, würde für das »Naturell« der Künstlerinnen beste Voraussetzungen schaffen: »Um so reiner und unverstellter sollte sich ausleben, was im Künstler rege war an schöpferischen Kräften. Die neue Verheißung war so recht nach dem Herzen jener Frauen, die den Instinkt zum Ge-



Abb. 4 Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*, 1906 – Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen

nialen hatten.«³⁵ Andererseits sei auch innerhalb der frühen Moderne keine Frau aufgetreten, »die das Schaffen der Zeit in andere Bahnen zu lenken vermochte.«³⁶ Diese Bewertung wirkt angesichts der Fülle und Bedeutung seines Materials höchst widersprüchlich. So bildete er etwa ein Aktselbstbildnis Paula Modersohn-Beckers ab, die sich als erste Malerin entsprechend darstellte und damit die Bildgeschichte um ein wesentliches Motiv erweiterte. → **Abb. 4** Auch wiederholte er nicht Schefflers Behauptung von 1908, die »passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewußte und gewollte des Mannes heißt Kultur«.³⁷ Jedoch vertrat er gleichermaßen die Grundlagen dieser Theorie, Frauen gewisse vermeintlich weibliche Eigenschaften zuzuschreiben und diese auf ihr Schaffen zu übertragen. So ist Hildebrandts Publikation ein eindruckliches Beispiel für die schwierigen Bedingungen für die Sichtbarkeit der Künstlerinnen innerhalb der Kunstkritik, in der das Narrativ der westlichen Kunstgeschichte als Abfolge genialischer Künstler fortwirkte.³⁸

Der Blaue Reiter im Haus der Kunst 1949

1949 eröffnete im Haus der Kunst in München die erste Ausstellung, die erneut die Künstler*innen des Blauen Reiter nach dem Zweiten Weltkrieg gemeinsam versammelte. → Abb. 5 Der Initiator Ludwig Grote hatte bereits 1932 eine Präsentation der Gruppierung in Dessau geplant, konnte sie durch die Intervention der Nationalsozialisten jedoch nicht realisieren. Nach der Verfemung der Künstler*innen im Rahmen der Diktatur begründete seine Ausstellung 1949 die große Popularität des Blauen Reiter als »moderne, aufgeschlossene Kultur«. ³⁹ Dabei war Münter Mitglied des Ehrenausschusses und zeigte selbst neun Gemälde, darunter fünf Stillleben. Der Katalog umfasst zudem sieben Bilder von Werefkin und ein Werk Erma Bossis. ⁴⁰ Kandinsky, Macke und Marc waren dagegen mit jeweils mehr als 40 Arbeiten vertreten. Kandinsky, Klee und Marc wurden darüber hinaus mit kunsttheoretischen Äußerungen im Katalog zitiert. Gilt es rückblickend einerseits als eine Qualität der Ausstellung, überhaupt drei der Künstlerinnen des Kreises zu berücksichtigen, so wurde im Katalog von Grote doch die Lesart zementiert, der Blaue Reiter sei das alleinige Werk Kandinskys, unter Mitwirkung Klees und Marcs: »Die schöpferische Kraft und Stärke der Bewegung werden durch die Größe und Eigenart der Genies, die sie angetrieben haben, hier bekundet.« ⁴¹ Münter und Werefkin wurden dagegen – trotz der stilistischen Unterschiede ihrer Arbeiten – in Relation zueinander gesetzt, etwa wenn Grote für die frühen Bilder feststellt: »Münter und Werefkin haben in ihren Landschaften noch Jugendstil-Linien, aber die Schönschrift meiden sie und scheuen vor kühnen Vereinfachungen nicht zurück.« ⁴² An anderer Stelle resümiert er: »Gabriele Münter und Marianne von Werefkin stellen sich keine Probleme, ihre Malerei bleibt einfach und naturhaft.« ⁴³ Die summarische Besprechung der Künstlerinnen findet sich auch an anderen Stellen, wie im Katalog der New Yorker Ausstellung *German Painting and Sculpture* (1957), einer revidierten Neuauflage der Präsentation von 1931. ⁴⁴ Diese Art der Marginalisierung beförderte die Wahrnehmung Münters und Werefkins als Randfiguren des Blauen Reiter – und nicht als eigenständige Künstlerinnen. ⁴⁵

Gabriele Münter: »Schaffen aus Eingebung«⁴⁶

Seit dem Ende des Ersten Weltkriegs und bis auf die Jahre des Nationalsozialismus wurden Münters Werke in zahlreichen internationalen Ausstellungen präsentiert,⁴⁷ befördert unter anderem durch ihre Zusammenarbeit mit Herwarth Walden bis 1920 und mit den Galeristen Etta und Otto Stangl in den 1950er-Jahren. → Abb. S. 146 Wie Sabine Windecker analysiert hat, war es insbesondere ihr Partner, der Kunsthistoriker Johannes Eichner, der die Rezeption ihres Werks geprägt hat.⁴⁸ In seiner Publikation *Kandinsky und Gabriele Münter (1957)*⁴⁹ benannte er zwar ihre künstlerische Eigenständigkeit, räumte Kandinsky allerdings eine übergeordnete Rolle ein, was Windecker zu dem Schluss kommen lässt, Eichner »schätzte an ihr mehr die Rolle der Informantin als [die der] Künstlerin«.⁵⁰ Münter reflektierte den eigenen Werdegang und das künstlerische Schaffen, äußerte sich aber nicht kunsttheoretisch. Aus ihrer Aussage, sie male mit der »Sicherheit eines Schlafwandlers«,⁵¹ konstruierte Eichner: »Sie kennt überhaupt nichts anderes als Schaffen aus Eingebung, Sich-Verlassen auf die Intuition und Unterlassen der Kopfarbeit.«⁵² Eichner führte ihren künstlerischen Ausdruck auf eine unmittelbare Ursprünglichkeit zurück, vermutlich im Einverständnis mit Münter und ganz so, wie es die Künstler*innen im Almanach des Blauen Reiter 1912 gefordert hatten.⁵³ In seinem Beitrag für eine Ausstellung Münters in Stockholm im Jahr 1916 hatte Kandinsky bereits in diesem Sinne argumentiert, ihr Werk sei aus »rein innerem Trieb entstanden«.⁵⁴ In der nachfolgenden Literatur hat Windecker das Fortwirken und die zunehmende Pauschalisierung dieser These nachgewiesen.⁵⁵ Der ihr zugeschriebene direkte, unverfälschte Ausdruck wurde von der Kunstkritik von der Programmatik des Blauen Reiter gelöst und auf Münters Persönlichkeit übertragen. So schrieb etwa Paul Vogt 1976 von der »ursprünglich und naiv empfindenden jungen Frau«, die in »allem, was sie tat, ganz sie selbst war, sich in ihrem einfachen und klaren Wesen gemäß eher freiwillig beschränkte, als sich in kaum zu bewältigende spirituelle Probleme vertiefte«.⁵⁶ Münter wurde folglich als Gegenpol zu Kandinsky stilisiert, der dem Ideal des intuitiven Schaffens durch seine Schriften eine theoretisierende Grundlage verlieh.⁵⁷

Hier lässt sich beobachten, dass die Fülle der Ausstellungen und Publikationen, also die Sichtbarkeit und Wahrnehmung der Künstlerin, von der Bewertung der Kunst und Person Gabriele Münters abweicht. Ihre Rollen als Partnerin Kandinskys, als Retterin der Bilder des Blauen Reiter vor dem Zugriff der Nationalsozialisten und Stifterin zahlreicher Werke an die Stadt München überlagerten in der Rezeption oftmals ihre Kunst.

— **Henrike Hans**

Die Frauen und der Kanon – Zur Rezeption der Künstlerinnen des Blauen Reiter



Abb. 5 Ludwig Grote (links) und Gabriele Münter (2. v. r.) bei der Eröffnung der Ausstellung *Der Blaue Reiter*, Haus der Kunst, München 1949 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner Stiftung, München

Eine Frage der Rollen

Bossi, Epstein, Erdmann-Macke, Franck-Marc, Münter, Werefkin, und die weiteren Künstlerinnen aus dem Kreis des Blauen Reiter – die Gründe dafür, dass sie in Ausstellungen und Publikationen über den Kreis lange im Schatten ihrer männlichen Kollegen standen, sind vielschichtig und haben ihre Wurzeln ebenso in der Kunstkritik des frühen 20. Jahrhunderts als auch in der Zuspitzung der Rezeption des Blauen Reiter auf die Positionen Kandinskys und Marcs.⁵⁸ Indem die Frauen auf Rollen jenseits ihrer künstlerischen Leistung festgelegt wurden, wurde ihr Werk relativiert. Wie am Beispiel Münters dargelegt, setzten Kunsthistoriker*innen noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts – in der Tradition einer Kunstkritik, die Künstlerinnen mit geschlechterideologischen Vorurteilen begegnete – Merkmale weiblichen Kunstschaffens mit der Persönlichkeit der Künstlerinnen gleich. Deren Leben und ihre Kunst wurden auch zu romanhaften Erzählungen stilisiert.⁵⁹ Ihrer Sichtbarkeit fiel dadurch die objektive Betrachtung ihres Werks und ihre künstlerische Eigenständigkeit zum Opfer. Die Künstlerinnen, die sich auf keine dieser Rollen insbesondere als Partnerin und Schülerin festlegen ließen, fanden in der Kunstkritik kaum Beachtung.⁶⁰ Hat die feministische Kunstgeschichte seit den 1970er-Jahren Künstlerinnen und die strukturellen Bedingungen von Ausbildung, Schaffen und Vertrieb ins Bewusstsein gerückt, so hat sie damit auch Räume eröffnet, die nach Rühle-Gerstel 1932 noch verschlossen waren: Künstlerinnen nicht länger als Unterkategorie in Relation zu den männlichen Kollegen zu betrachten, sondern ihre eigenständigen Beiträge zu würdigen.

——— 1 Vgl. Ausst.-Kat. Kassel 1955.

2 Ebd.: Demgegenüber standen siebzehn Bilder Kandinskys und sieben Gemälde Marcs. Bei dem zweiten Werk Münters handelte es sich um *Abendsonne* (1908).

3 Zit. nach: Kimpel/Stengel 1995, S. 16.

4 Vgl. u. a. Nochlin 1971; Berger 1982; Nobs-Greter 1984; Salomon 1993.

5 Haftmann 1955, S. 15.

6 Hopfengart 2000, S. 25.

7 Rühle-Gerstel 1932, S. 83.

8 Siehe hierzu den Beitrag von Melanie Vietmeier in diesem Katalog. Eine vergleichbare Dichte an Künstlerinnen lässt sich unter den russischen Avantgardekünstler*innen finden, die auch auf den Zugang der Frauen zum akademischen Kunststudium, etwa seit 1854 an der staatlichen Akademie in St. Petersburg, zurückzuführen ist, vgl. Eipeldauer 2015, S. 9.

9 Vgl. hierzu Fäthke 2014, S. 36 f.

10 Vgl. Franz Marc an Maria Franck-Marc, 5.2.1911, zit. nach: Fäthke 2014, S. 36.

Die Frauen und der Kanon – Zur Rezeption der Künstlerinnen des Blauen Reiter

11 Eines der wenigen Beispiele einer autonomen, auf malerische Qualität abzielenden Kunstkritik aus der Zeit stammt von Maximilian Rohe, dem 1911 anlässlich einer Ausstellung im Kunstverein München Werefkins Bild einer abgebrannten Stadt auffiel, da ihrer »visionäre[n] Malerei ein stark suggestives Vermögen innewohnte.« (Rohe 1911, S. 528).

12 Gabriele Münter an Alfred Kubin, 2.12.1911, zit. nach: Kleine 1994, S. 379.

13 Friedrich Deneken an Wassily Kandinsky, 31.1.1908, zit. nach: Jansen 2017b, S. 244.

14 Vgl. Berger 1982, S. 60 f.

15 Franz Marc an seinen Bruder Paul, 3.12.1911, zit. nach: Kleine 1994, S. 379.

16 Wassily Kandinsky über die Gründung des Blauen Reiter, in Briefform an Paul Westheim, um 1930, zit. nach: Ausst.-Kat. New York 1954, o. S.

17 Gabriele Münter an Arnold Schönberg, zit. nach: Kleine 1994, S. 389.

18 Vgl. Hüneke 1989, S. 191–193.

19 Walden 1913.

20 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1913.

21 Vgl. Pfeiffer 2015, S. 13.

22 Epstein 1912, S. 236.

23 Hildebrandt 1928, S. 158.

24 Guhl 1858.

25 Hirsch 1905.

26 Scheffler 1908.

27 Hildebrandt 1928., S. 7.

28 Scheffler 1908, S. 29 f.

29 Hildebrandt 1928, S. 8.

30 Ebd., S. 24.

31 Ebd., S. 32 f.

32 Ebd., S. 108 f.

33 Ebd., S. 123.

34 Andere Autor*innen rückten dagegen politische und gesellschaftliche Strukturen in den Fokus, vgl. Maerten 1914.

35 Hildebrandt 1928, S. 121.

36 Ebd., S. 122.

37 Scheffler 1908, S. 20.

38 Vgl. Salomon 1993, S. 27 f. Bereits 30 Jahre zuvor hatte die französische Bildhauerin Camille Claudel versucht, die Veröffentlichung des ersten ausführlichen Artikels über ihre Arbeiten zu verhindern, da der Autor Mathias Morhardt ihr Schaffen in Abhängigkeit ihres Lehrers und ehemaligen Partners Auguste Rodin schilderte, vgl. Camille Claudel an Auguste Rodin, Nov. 1897, zit. nach: Ausst.-Kat. Chicago/Los Angeles 2023, S. 276.

39 Hopfengart 2000, S. 17.

40 Vgl. Ausst.-Kat. München 1949.

41 Grote 1949, S. 13 f.

42 Ebd., S. 10.

43 Ebd., S. 16.

44 »Their [Kandinskys und Jawlenskys] two friends, Gabrielle [sic] Münter and Marianne von Werefkin, and a few other painters enlarged the loose association, and out of it there arose in 1909 the New Artists Association of Munich.« (Ausst.-Kat. New York 1957, S. 54).

- 45 Vgl. für Münter: Jansen 2017b, S. 245.
- 46 Eichner 1957, S. 126.
- 47 Vgl. Jansen 2017b, S. 244–246.
- 48 Vgl. Windecker 1991, S. 17.
- 49 Eichner 1957.
- 50 Windecker 1991, S. 20.
- 51 Zit. nach: ebd., S. 38.
- 52 Eichner 1957, S. 126.
- 53 Vgl. Windecker 1991, S. 23.
- 54 Zit. nach: ebd., S. 30.
- 55 Ebd., S. 26.
- 56 Zit. nach: ebd., S. 28.
- 57 Vgl. Schmidt 1994, S. 27.
- 58 Vgl. Hopfengart 2000, S. 21 f.; Hüneke 1989, S. 233–263.
- 59 Vgl. dazu auch die Tendenz populärer Annäherungen an die Künstlerinnen des Kreises, z. B. Poppe 2011 oder Möller 2012.
- 60 Vgl. den Beitrag von Sandra Uhrig in diesem Katalog.

—Mara Folini Ceccarelli

→ Marianne von Werefkin an der Staffelei, Ascona, um 1931 –
PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau

Marianne von



Werefkin

Die Ethik der Subjektivität — Marianne von Werefkin

Marianne von Werefkin (1860–1938) wuchs in einem aristokratischen Umfeld in Russland auf, stellte jedoch dessen Werte bereits als junge Frau infrage – sie orientierte sich, angeregt von ihrem Lehrer Ilja Repin, einem bedeutenden Vertreter des russischen Realismus, an den ethischen, sozialen und pädagogischen Idealen der Künstlergruppe der sogenannten Peredwischniki (Wanderer). Als deren Bewegung in den Jahren 1891 bis 1893 ihre revolutionäre Kraft verlor,¹ erkannte Werefkin klar die Gefahr, dass eine Kunst, auch wenn sie von sozialen Absichten getragen sein mochte, die Persönlichkeit der Künstler*in in den Hintergrund drängen könnte, und so brach sie mit dem Realismus im Sinne Repins. Parallel dazu beschäftigte sie sich intensiv mit Literatur über Physiologie, Psychophysiologie und angewandte Psychologie, Disziplinen, die sich mit der Tiefenpsychologie des Ich, der Wahrnehmung und Erkenntnis befassen.² Diesen Studien verdankte die Künstlerin die Erkenntnis, dass die Erfahrung der Welt keine objektive, transparente Angelegenheit ist, sondern das Ergebnis komplexer innerer Prozesse, in denen Gefühl, Erinnerung und die Dimension des Unbewussten eine wichtige Rolle spielen. Eine entscheidende Entdeckung für Werefkin war die zentrale Stellung des Subjekts: Eine neue Kunst kann sich nur auf die schaffende Künstler*in stützen, auf ihre Subjektivität und ihre Fähigkeit, einem individuellen Gefühl Ausdruck zu verleihen. Werefkins berühmte Aussage, nach der Kunst nicht darstellen solle, »was das Auge sieht«, sondern »was die Seele spürt«,³ fasste diesen Paradigmenwechsel zusammen.

Doch das war nur der erste Schritt auf der Suche nach einer eigenständigen, nicht mehr mimetischen Sprache, die ihre Persönlichkeit, Selbstbehauptung und ihre Selbstwahrnehmung als Frau nicht



↑ Marianne von Werefkin an der Seepromenade von Ascona, 1930er-Jahre – Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

verfremden würde. Werefkin teilte die prophetische Vision der Symbolist*innen, sah aber klar deren strukturelle Grenzen, denn obwohl sie Themen wie Seele, Mythos, Traum, das Unsichtbare und Unbeschreibliche einführten, nutzten sie weiterhin Form, Raum und Mittel mimetischer Darstellungsweisen: erkennbare Figuren und räumliche Verhältnisse, die noch am augenscheinlichen, naturalistischen Bild von der Welt festhielten. Doch wenn Kunst sichtbar machen sollte, was »die Seele spürt«, reichte es für Werefkin nicht, das dargestellte Motiv zu ändern, vielmehr mussten die Mittel der Darstellung radikal verändert werden: Die zentrale Stellung des Subjekts musste eine strukturelle Entsprechung in der malerischen Sprache finden. Farbe, Form, Oberfläche und Raum mussten sich von der beschreibenden Funktion emanzipieren und zu direkten Trägern von Gefühlen und innerer Erkenntnis werden.



← Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky im Atelier auf Gut Blagodat, Litauen, 1893 – Forschungsarchiv Alexej von Jawlensky im Museum Wiesbaden → Dmitri Kardowski, Marianne von Werefkin, Igor Grabar, Alexej von Jawlensky in München (v. l. n. r.), um 1900 – Forschungsarchiv Alexej von Jawlensky im Museum Wiesbaden

Entscheidend war dabei die Begegnung mit Alexej von Jawlensky im Jahr 1892: In dem Moment, in dem ihr klar wurde, dass die Herausforderung einer neuen Kunst von der Autonomie des schöpfenden Menschen abhing, nahm Werefkin auch in ihrem Privatleben eine außerordentlich klare Position ein und entschied sich bewusst gegen eine Ehe mit Jawlensky – im Namen einer absoluten, fast mystischen Liebe, die auf dem Versprechen von Treue und Hingabe basierte, aber eine eheliche Bindung ausschloss.

Diese scheinbar so persönliche Entscheidung hatte eine zutiefst politische und symbolische Dimension, denn Werefkins Überlegungen zur Subjektivität und Autonomie beschränkten sich nicht auf die Kunst, sondern umfassten die gesamtgesellschaftliche Situation. Das Bewusstsein für die untergeordnete Rolle der Frau war bereits vorhanden und es begleitete ihre Suche nach einer eigenständigen malerischen Sprache: Die Erkenntnis, dass die Frau systematisch vom aktiven Handeln ausgeschlossen war und keine Stimme hatte, machte es für Werefkin dringend notwendig, einen alternativen Raum zu schaffen, in dem sie ihre Meinung äußern und frei sein konnte. Der Entschluss, Jawlensky nicht zu heiraten und



so ihre Emanzipation zu wahren, erscheint als die Konsequenz einer kritischen Sichtweise, die sie in jungen Jahren entwickelt und im Schreiben, im Malen und im Leben selbst immer wieder neu überdacht hatte.

Der Aufbruch nach Deutschland bedeutete also nicht nur eine Suche nach einem neuen kulturellen Umfeld, sondern war die Folge ihrer bereits getroffenen Entscheidung, sich von familiären Bindungen zu befreien, um ihr Leben selbstbestimmt zu leben, zusammen mit ihrem Gefährten Jawlensky, in einem anregenden Ambiente wie München, wo der Jugendstil sich mit der Secession, den Zeitschriften, Ateliers und dem Künstlerviertel Schwabing durchsetzte. Es war ein Ort der Begegnung für eine nonkonformistische, internationale Boheme, in der die russische Community einiges Gewicht hatte.

In München unterbrach Werefkin bewusst ihre eigene malerische Praxis für rund zehn Jahre (1896–1906), um Jawlenskys künstlerische Entwicklung zu fördern. Sie erkannte, dass sie jene eigene, antimimetische Bildsprache, die sie anstrebte, noch nicht gefunden hatte. Ihr war bewusst, dass eine Frau in einem strukturell auf den Mann ausgerichteten Kunstsystem nur schwer eine reale soziale und institutionelle Relevanz erreichen konnte. Ihre Rolle blieb bestehen, aber sie wandelte sich: Dank ihrer breiten humanistischen Bildung und künstlerischen Kompetenz wurde Werefkin zum geistigen Mittelpunkt der russisch-deutschen Gemeinschaft in München, insbesondere in Schwabing.⁴

Zu ihrer beruflichen Entsagung kamen der bewusste Verzicht auf eine Mutterschaft und das Bekenntnis zu einer freiwilligen Keuschheit als Form des Widerstands gegen die Unterdrückung in der Ehe und die sexuelle Dominanz des Mannes. Nicoletta Misler⁵ sieht in dieser »Selbstzensur« eine verbreitete Praxis auch bei anderen russischen Künstlerinnen wie Marie Bashkirtseff, die im Namen eines sublimen Kunstideals enthaltsam lebten. Laut Werefkin ging es darum, »keusch zu sein und demzufolge stark, um Künstlerin zu werden, um zu schaffen, um nie unter dem erniedrigenden Joch des männlichen Besitzanspruchs zu stehen«,⁶ denn sie sah »mit einer ganz weiblichen Sensibilität [...] in der Körperlichkeit des künstlerischen Schaffens einen Liebesakt, eine Alternative zur Fortpflanzung.«⁷

Während sie auf ihre praktische Kunstausbübung verzichtete, widmete sie sich intensiv ihren theoretischen, introspektiven Überlegungen, die sie von 1901 bis 1905 ihrem Tagebuch *Lettres à un inconnu* anvertraute. Werefkin reflektiert darin den Sinn ihrer Entsagung und formuliert radikale ästhetische Theorien: die Idee einer Farbe, die sich von der beschreibenden Funktion emanzipiert und mit symbolischem, emotionalem und energetischem Gehalt aufgeladen ist, die als Trägerin innerer Kräfte wirkt, als visuelle Übersetzung von Gefühlen und dem Unsichtbaren, als Mittel, das nicht dem, was »das Auge sieht«, sondern was »die Seele spürt«, Form verleihen kann.

Die Rückkehr zur Malerei vollzog sich also auf zwei Ebenen – einer theoretischen und einer praktischen. Neben der langjährigen Selbstreflexion und dem Schreiben der *Lettres* spielten die Reisen nach Frankreich eine entscheidende Rolle: 1903 besuchte sie Paris und die Normandie, 1905 war sie mit Jawlensky in der Bretagne, dann war sie erneut in Paris, fuhr in die Provence und machte in Genf Station. Wichtig war die Begegnung mit dem Werk von Paul Gauguin, Paul Cézanne und Vincent van Gogh: In diesen Künstlern erkannte Werefkin endlich eine malerische Praxis, die ihren theoretischen Ahnungen Gestalt verlieh. Besonders an der Künstlergruppe der Nabis sah Werefkin, wie sich die Farbe, als Ordnungsprinzip der Komposition eingesetzt, über präzise formale Entscheidungen entfaltet: etwa im *à plat*, also dem Auftrag gleichmäßiger Farbfelder ohne modellierende Hell-Dunkel-Effekte, und im *cloisonné*, das Flächen mit klaren, markanten Umrissen trennt. Durch diese Techniken konnte sich die Farbe endgültig von ihrer beschreibenden Funktion lösen und gewann eine eigene strukturell-expressive Wertigkeit; außer-



↑ Marianne von Werefkin malt in ihrem Atelier in Ascona *Die Masken des Dorfes*, um 1925 – Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona → Abb. S. 110

dem bot sie die Möglichkeit, das Bild als mentalen, emotionalen und spirituellen Raum aufzubauen, der inneren Gesetzen unterliegt und nicht einfach das Sichtbare überträgt.

Neben dem strukturierenden, eigenständigen Wert der Farbe⁸ half Werefkin auch die Kenntnis der Prozesse der »Einfühlung«, ihre eigene Bildsprache zu finden – eine Sprache aus synthetischen, bedeutungsvollen Formen, die sich als »emotionale Chiffren«, als Ausdrucksformen der Innerlichkeit der Künstlerin, dynamisch nach den spezifischen Gesetzen der Malerei gestalten (das Gesetz der Symmetrie, des Kontrastes, der Harmonie der Farben usw.) und so die revolutionäre »abstrakte« Wende der Kunst von Wassily Kandinsky vorwegnahmen.

Dass sie diese synthetische und symbolische Form der Farbe bereits 1903 erkannte – früher als der Kreis ihrer Künstlerkolleg*innen in München –, gab ihr in der Tat die Kraft für die Wiederaufnahme der Malerei und die Glaubwürdigkeit als geachtete Ansprechpartnerin, nicht nur auf theoretischer, sondern auch auf bildnerischer Ebene. Noch vor den Werken, die Jawlensky, Kandinsky und Gabriele Münter während der gemeinsamen Aufenthalte mit Werefkin in Murnau (1908 und 1909) schufen, zeigen ihre Bilder aus den Jahren 1906/07 eine ebenso expressive wie lyrische abstrakt-symbolische Struktur, eine wesentliche Voraussetzung für die abstrakte Kunst. Dass in *Herbst – Schule* → Abb. S. 100 und *Der Sturm* um 1907 → Abb. S. 95 oder *Sonntagnachmittag* von 1908 → Abb. S. 99 der reale Gehalt erhalten



↑ Karneval in Ascona, Marianne von Werefkin und Renato Perucchi in einer Kutsche, um 1929 – Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona

bleibt, ist deren rhythmischer Wertigkeit und evozierender Kraft zu verdanken, die über sich selbst hinausweist und eine neue, stark verfremdende Wahrnehmung der Realität beweist; die Farbe lädt sich mit intensiver symbolisch-visionärer Bedeutung auf, die Figuren erscheinen stilisiert, der Raum verliert perspektivische Tiefe und wird zur Szenerie des Innenlebens. Die Werke aus diesen Jahren zeigen eine leidende, häufig ausgegrenzte Menschheit in psychologisch bedeutsamen Landschaften, in denen die Farbe aus eigener Energie vibriert und Gefühlsspannungen und existenzielle Konflikte zum Ausdruck bringt.

Murnau war eine wahre Werkstatt für die formale und geistige Arbeit. Werefkin, Jawlensky und das befreundete Künstlerpaar Münter und Kandinsky malten und lebten im intensiven intellektuellen Austausch zusammen, den die Kritik später als entscheidend für Kandinskys Befreiung zur Abstraktion ansah – jene »innere Notwendigkeit« seines »Geistigen in der Kunst«,⁹ das zum Leitmotiv und zur Grundlage für seine revolutionäre anikonische Wende zur Abstraktion wurde.

In Werefkins Werken wie *Zwei alte Frauen* von 1907, *Sonntagnachmittag* von 1908 → Abb. S. 99 und *Zwillinge* von 1909 wird die zeitliche Dimension zur existenziellen Metapher, in der aufgrund der Mehrdeutigkeit alles verwirrend und in der Schwebe erscheint. Die Szene erzählt kein Ereignis, sondern einen Gemütszustand. Die mit emo-

tionaler Energie aufgeladene Farbe wird zum wahren Thema des Gemäldes, denn sie übernimmt jene »ekstatische« Funktion, die symbolisch Verzicht und Selbstzensur im Leben der Künstlerin zu kompensieren vermochte. Beispielhaft ist *Tragische Stimmung* von 1910, →Abb. S.101 in dem die Frau im Vordergrund mit der Atmosphäre in einem Blutrot verschmilzt, das aus der Tiefe wie ein Schrei die tragische Einsamkeit einer verweigeren leidenschaftlichen Liebe verkündet: Die Natur scheint aus innerer Spannung zu vibrieren, geradezu von kosmischer Bewegung beseelt. Der Weg, der Hügel gehorchen nicht mehr den Gesetzen der Perspektive, sondern dem Rhythmus als universellem Prinzip. Hier finden Werefkins Gedanken zur Bewegung, die sie auch durch ihr Interesse am Ausdruckstanz entwickelte, eine malerische Umsetzung: Der Raum wird von Kräften, dynamischen Linien, farblichen Kontrapunkten durchquert, die eine eher innere als physische Mobilität suggerieren. Dieser Ansatz ist auch in den Stadtbildern und Szenen des modernen Lebens wie *Schlittschuhläufer* von 1911 →Abb. S.102 zu sehen. Die stilisierten, auf schlichte Silhouetten reduzierten Figuren scheinen an einem weniger narrativen als vielmehr symbolischen kollektiven Ritual teilzunehmen: Der Raum ist kein realer Ort, sondern eine psychische Erweiterung desselben, Schauplatz emotionaler und geistiger Spannungen. Hier gelingt es Werefkin, die soziale in eine existenzielle Dimension zu verwandeln, ohne in den »pädagogischen Zeigefinger« des Realismus zu verfallen. Die Figur ist nicht mehr Gegenstand sozialer Betrachtung, sondern Trägerin einer inneren Kraft, die in der leuchtenden Farbe, den verzerrten Proportionen und dem Fehlen eines realistischen Umfelds zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne wälzt Werefkin die ikonografische Tradition von innen heraus um, bestätigt das Primat der subjektiven Erfahrung und, implizit, die expressive Würde der Frau. Gerade diese tiefe Kohärenz zwischen Leben, Denken und visueller Ausdruckssprache macht sie zu einer zentralen Vertreterin der europäischen Moderne und des Blauen Reiter.

Werefkin blieb kritisch gegenüber der Abstraktion. Sie hielt sie für zu radikal für die damalige Zeit und vor allem für gefährlich abgehoben von den sozialen, existenziellen Fragen des Menschen: Die Kunst müsse eine ethische und erzieherische Funktion bewahren, die auf das individuelle und kollektive Bewusstsein Einfluss nehmen könne. Diese Überzeugung wurde mit ihrem Umzug in die Schweiz noch ausgeprägter – angesichts der materiellen und spirituellen Zerstörung, die der Krieg hinterließ, wurde Gleichgültigkeit unmöglich, die Künstlerin fühlte die Verantwortung, über eine emotionale,

symbolische Ausdruckssprache eine erbauliche, hoffnungsvolle Botschaft zu vermitteln, die sich vor allem an Menschen aus bescheidenem Umfeld, an Ausgegrenzte richtete (*Ave Maria* von 1927). → Abb. S. 108 Es entstanden Werke, die einerseits ein neues Interesse für diese Menschen und deren alltägliches Leiden zeigen (*Der Lumpensammler* von 1917, *Lebende und Tote* von 1924 oder *Der Briefträger* von 1929), und andererseits ekstatischen und prophetischen Visionen Gestalt verleihen (*Via Eterna* von 1929), in denen die Utopie einer gerechteren Welt in Einigkeit und Frieden zu erkennen ist. Dieses Kunstverständnis wandelte sich unter ärmlichen Verhältnissen in lebendige Praxis: 1922 gehörte Werefkin zu den Gründer*innen des Museums von Ascona, das als Institution »von unten« aus der Initiative der Künstler*innen hervorging,¹⁰ in der Überzeugung, dass die Kunst mit ihrem Ideal der Geschwisterlichkeit dazu beitragen könne, den Lauf der Geschichte zu verändern.¹¹ Mit der gleichen Intention setzte sich Werefkin für die Gründung der Künstlergruppe Der Große Bär ein, deren Mitglieder sich wie die sieben Sterne des Sternbildes als Vermittler*innen zwischen Erde und Himmel sahen. Dabei wurde die kosmische Harmonie zur Metapher für einen möglichen Weltfrieden – wie in *Lebensabend* (um 1922), in dem Himmel und Erde im Einklang tönen – gemäß jener weltumfassenden Vision, die für Werefkin nicht von der menschlichen Erfahrung zu trennen war.

»Um das Leben zu erwecken, zu verwandeln, anzutreiben, muss man fest darin eingebunden sein«, so Werefkin, »denn wir entziehen uns dem Leben nicht, ihm und seinen Formen, wir zwingen es, unserem Glauben zu dienen«. ¹² In diesem Sinne ergab sich in Ascona die größte Einheit von Leben und Werk: Kunst als Geschenk an die Gemeinschaft, als Mittel zur emotionalen und spirituellen Erziehung, und die Künstlerin als Vermittlerin zwischen der irdischen Welt und einer höheren Dimension der Sinne. Malerei, Ethik und existenzielle Hingabe mündeten bei Werefkin in eine einzige, konsequente Vision, die ihr Werk zu einem klaren Zeugnis für den europäischen Expressionismus aus weiblicher Sicht macht.

—— 1 Valentine Marcadé weist darauf hin, dass die Bewegung der Peredwischniki, da sie den ethischen Werten Vorrang vor den ästhetischen einräumte und sich auf Chiaroscuro-Ölmalerei beschränkte, nicht in der Lage war, das Potenzial zu erkennen, das in Farbe, Leinwand und Pinselführung lag, und so eine ganze Generation von progressiven Künstler*innen dazu brachte, nach Europa zu emigrieren, um neue stilistische Anregungen, Ausstellungsmöglichkeiten und ein offenes Publikum zu finden, vgl. Marcadé 1971, S. 85.

2 1891 las Marianne von Werefkin *Philosophie des Beaux-Arts* von David Sutter, *L'expression dans les arts* von Sully Prudhomme, *Physiologie des exercices du corps* von Fernand Lagrange, *Sensation et mouvement* von Charles Féré, *Der Ausdruck des Auges* von Friedrich Hersing, *L'irrégion de l'avenir* und *Education et hérédité* von Jean-Marie Guyau, *Von der Physiognomik* von Johann Caspar Lavater und 1892 *Les altération de la personnalité* von Alfred Binet, *L'esprit et le corps* von Alexander Bain, *Les maladies de la personnalité* von Théodule Ribot. Diese Texte fassen die Psychologie nicht mehr als philosophische Theorie über die »Realität der Seele« auf, sondern als Wissenschaft von den »inneren Phänomenen«, und sehen den empathischen Austausch zwischen »psychischen und physiologischen Phänomenen«. Der »empathische Prozess« der Projektion des Künstler-Ichs nicht in die konzeptionell begrenzten Objekte, sondern in deren Formen impliziert ein antimimetisches Prinzip, das bezeugt, dass Werefkin die Kunst auf eine wissenschaftliche Basis stellen wollte, wie sie 1904 im Tagebuch notiert: »Die wahre Kunst bringt die Seele der Dinge zum Ausdruck, und diese Seele ist die Seele des Künstlers« (Werefkin 1901–1905, Bd. 3, S. 24).

3 Ebd.

4 Siehe Terkel 2010a und Terkel 2010b.

5 Siehe Misler 2010.

6 Werefkin 1999, S. 123.

7 Vgl. Misler 2010, S. 107.

8 Schon seit 1903, nach ihrer ersten Frankreich-Reise, stellte Werefkin in ihrem Tagebuch fest, dass »die Farbe ihren eigenständigen Wert hat [...] die Farbe entscheidet über die Form« (Werefkin 1901–1905, Bd. 3, S. 120); »Die Farbe beeinflusst direkt die Wahrnehmung der Größen: Ein schwarzer Punkt scheint kleiner als ein weißer oder gelber Punkt, auch wenn sie gleich groß sind« (Werefkin 1901–1905, Bd. 3, S. 186 f.).

9 Kandinsky 1952, S. 64, 69.

10 Das Museum entstand, als die Stadtverwaltung den Künstler*innen, um ihnen für die Schenkung ihrer Werke zu danken, einen Ausstellungsraum anbot, damit sie sich einen Namen machen und vom Verkauf ihrer Werke leben konnten.

11 Siehe Folini 2022, S. 79–81.

12 Werefkin 1971, Bd. 1, S. 201–209.





← *Selbstbildnis I*, um 1910 – [Kat. 200]
→ *Der Sturm*, um 1907 – [Kat. 188]



← Am Kamin, um 1910 – [Kat. 198]
→ Ballszene, um 1908 – [Kat. 189]





- ← *Rote Stadt*, 1909 – [Kat. 194]
- *Sonntagnachmittag*, 1908 – [Kat. 190]
- *Biergarten*, 1907 – [Kat. 185]







← *Herbst – Schule*, 1907 – [Kat. 186]
→ *Tragische Stimmung*, 1910 – [Kat. 203]



← Schlittschuhläufer, 1911 – [Kat. 207]

→ Der Tänzer Alexander Sacharoff, 1909 – [Kat. 191]





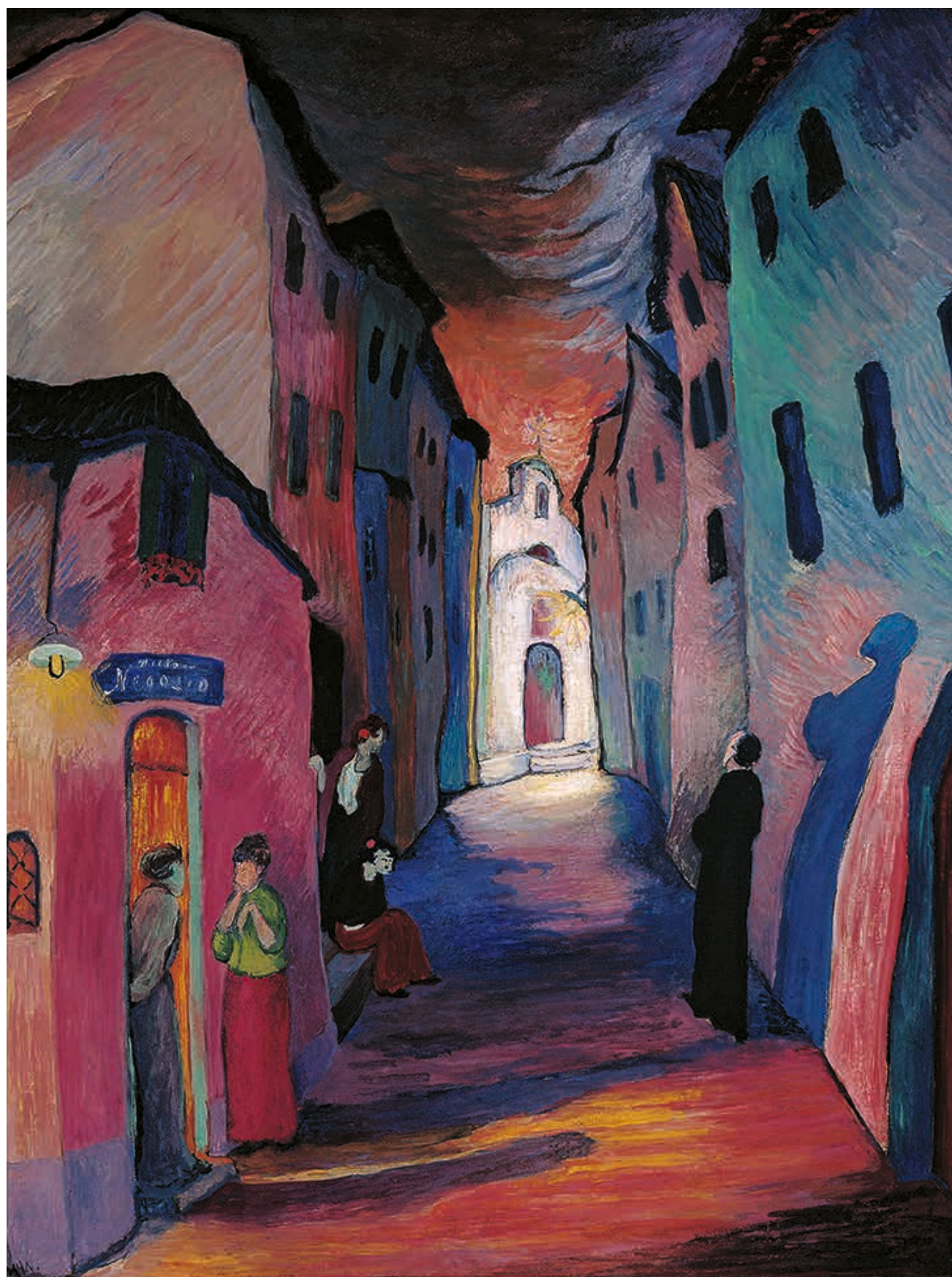


- ← Trapezkünstlerin, 1909 – [Kat. 195]
- ← Artisten, um 1910 – [Kat. 199]
- Mädchenpensionat, 1907 – [Kat. 187]



← *Feierabend*, 1909 – [Kat. 192]
→ *Schindelfabrik*, 1910 – [Kat. 202]







← *Ave Maria*, 1927 – [Kat. 211]

→ *In die Nacht hinein*, 1910 – [Kat. 201]



- ← *Die Masken des Dorfes*, um 1925 – [Kat. 210]
- ← *Aschermittwoch*, 1931 – [Kat. 214]
- *Polizeiposten Wilna*, 1914 – [Kat. 208]



—Isabelle Jansen

→ Gabriele Münter rauchend auf einem Balkon, Italien oder Schweiz,
Mai 1906 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Gabriele Münter



»also morgen geht's wieder los in was Neues, Unbekanntes«¹ —Gabriele Münter, eine freie Künstlerin

Gabriele Münter war eine freie und unabhängige Frau. Dieses Bedürfnis nach Freiheit und Ungebundenheit, das sie privat und als Künstlerin auslebte, wurde häufig missverstanden und fehlinterpretiert. So wurde die Pluralität ihrer Malstile beispielsweise immer wieder als Unentschiedenheit abgewertet. Nach der Trennung Münters und Wassily Kandinskys prägte zusätzlich das Bild der einsamen Malerin ihre Rezeption. Dass dieses Klischee keineswegs zutrifft, zeigt ihre Biografie. Münter lebte in vielen Ländern und integrierte sich leicht, zumal sie die jeweilige Landessprache erlernte oder bereits beherrschte. Sie war ein geselliger Mensch, der viel Wert auf Austausch legte, sodass sie immer über ein breites Netzwerk verfügte, das ihr regelmäßige Ausstellungen ermöglichte. Ihre Unabhängigkeit ist also als ein Zeichen ihrer Emanzipation zu sehen.

1898 brach Münter im Alter von 21 Jahren mit ihrer Schwester Emmy zu einem zweijährigen Aufenthalt in den USA auf, wo sie verschiedene Verwandte mütterlicherseits besuchten. Diese Reise, die sie von New York bis nach Texas führte, markiert einen entscheidenden Moment in Münters Laufbahn: Sie lernte autodidaktisch das



↑ Gabriele Münter mit Staffelei und Malmaterialien, Kochel am See, Sommer 1902 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Fotografieren – knapp 400 Aufnahmen entstanden innerhalb von ein paar Monaten – und sie fasste den Entschluss, Künstlerin zu werden.² Dass sie ihren Blick anhand der Technik der Fotografie schulte, beeinflusste ihre Arbeit dauerhaft.³ Vor der USA-Reise hatte Münter bereits einige Monate lang Zeichenunterricht in Düsseldorf genommen, entschied sich nach der Rückkehr jedoch für ein Kunststudium in München.

Ab 1901 studierte sie zunächst an der Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins. Nach einem Holzschnittkurs an der Wolff-Neumann-Schule wechselte sie 1902 in die von Kandinsky mitbegründete fortschrittliche Phalanx-Schule. Dort trat sie in Wilhelm Hüsgens Bildhauerklasse ein und lernte Kandinsky beim Besuch seiner Malklasse kennen.



← Gabriele Münter in einem Ruderboot stehend, Oberbayern, 1901 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München → Schülerinnen des Münchner Künstlerinnen-Vereins mit Maximilian Dasio im Biergarten, Mitte hinten: Gabriele Münter, Sommer 1901 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Vier Jahre lang, von Mai 1904 bis Juni 1908, führte Münter, meist mit Kandinsky, ein reges Reiseleben mit Stationen in den Niederlanden, Tunesien, Belgien, Italien, Paris und Sèvres sowie in Bonn und Berlin. Als besonders prägend erwies sich das Jahr in Frankreich. Während Kandinsky im Vorort Sèvres blieb, mietete Münter ein Zimmer im Montparnasse-Viertel, im gleichen Haus, wo Michael Stein, der Bruder der amerikanischen Autorin und Sammlerin Gertrude Stein, und seine Frau Sarah lebten. Dadurch bekam sie Zugang zu deren Sammlungen avantgardistischer Kunst, unter anderem zu den neuesten Bildern von Henri Matisse und Pablo Picasso. Sie nahm Zeichenkurse an der unweit gelegenen Académie de la Grande Chaumière, die damals von der schweizerischen Malerin Martha Stettler geleitet wurde.⁴ Ebenfalls unterhielten sie und Kandinsky Kontakt zu Elisabeth Epstein und Olga Meerson, die in dieser Zeit in der französischen Hauptstadt lebten.

Der Paris-Aufenthalt war für Münter auch deshalb von großer Bedeutung, weil sie hier zum ersten Mal ausstellte, und zwar im Salon des Indépendants von 1907. In ihrer Malerei lässt sich eine Entwicklung von einer spätimpressionistischen zu einer expressiven Bildsprache in der Gattung des Porträts beobachten. Die kleinen mit der Spachtel aufgetragenen Farbtupfen wurden durch kräftige Farben ersetzt, die flüssig mit dem Pinsel auf den Malträger appliziert wurden.⁵ Zudem entstand während dieses Aufenthalts fast ein Viertel ihres gesamten druckgrafischen Werks.

Nach diesen Reisejahren, die auch als Lehrjahre betrachtet werden können, wurde Münter in München sesshaft. Im Spätsommer 1908 verbrachte sie ein paar Wochen mit Kandinsky, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin in Murnau. Hier vollzog sich der Wandel ihrer Malerei zu einer expressionistischen Bildsprache: Sie verwendete nun durchgehend starke Farben und vereinfachte Formen, die oft von dunklen Konturen umrandet waren. Ausschlaggebend für diesen Wandel, der bereits ein paar Monate zuvor begonnen hatte, waren ihre Gespräche mit Jawlensky sowie die Hinterglasmalerei, die sie in Murnau für sich entdeckte und auch erlernte. Im August 1909 kaufte sie dort ein Haus, das ein wichtiger Treffpunkt der Avantgarde wurde. Hier fanden beispielsweise im Herbst 1911 Arbeitssitzungen zum Almanach *Der Blaue Reiter* statt. Die Marketingarbeit für den Blauen Reiter nahm bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs einen großen Platz in ihrem Leben ein: Ausstellungen wurden organisiert, Kontakte mit Kunsthändlern, Museumsdirektoren und Sammlern geknüpft.

In ihrer Arbeit experimentierte Münter mit unterschiedlichen Malstilen, die sie parallel verwendete, und erweiterte ebenfalls ihr Motivrepertoire. Ab 1910 finden sich beispielsweise dunkle Stilleben, für die ihre Volkskunstsammlung als Inspirationsquelle diente. Vermehrt widmete sie sich auch den Gattungen des Porträts und des Interieurs.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs endete diese bewegte und intensive Zeit. Nachdem Münter zunächst Kandinsky in die Schweiz begleitet hatte, ließ sie sich im Juli 1915 für fünf Jahre in Skandinavien nieder.

Bis Herbst 1917 lebte die Malerin in Schweden, vorwiegend in Stockholm. Dort lernte sie durch Herwarth und Nell Waldens Vermittlung das Künstlerpaar Sigrid Hjertén und Isaac Grünewald kennen, das in Paris an der Académie Matisse studiert hatte.⁶ In dieser Zeit änderte sich ihre Bildsprache: Die Farben wurden häufig sanfter, der Stil grafischer und der Inhalt ihrer Gemälde wirkt durch häufige Figurenkompositionen erzählerischer. Im Spätherbst 1917 zog sie nach Kopenhagen, wo sie im März 1918 mit über 130 Werken ihre umfangreichste Einzelausstellung erhielt.⁷ Während ihres Aufenthalts in Skandinavien fanden drei monografische Präsentationen ihrer Werke statt und Münter beteiligte sich mindestens an sieben Gruppenausstellungen.⁸ Sie wurde von der Kritik und der skandina-

vischen Kunstszene als internationale Avantgardistin gefeiert und als eigenständige Malerin anerkannt, obwohl sie oft – unter anderem aus marktstrategischen Gründen – unter dem Doppelnamen Münter-Kandinsky ausstellte.

Ihre Rückkehr nach Deutschland im Februar 1920 bedeutete ein jähes Ende dieser erfolgreichen Zeit. In ihrer Heimat war sie nahezu unbekannt und musste sich ihre Existenz gänzlich neu aufbauen. Als Künstlerin war es für sie deutlich schwieriger, sich ein neues Netzwerk zu schaffen als für ihre männlichen Kollegen, zumal sie keinem Künstlerkreis mehr angehörte. Bis sie sich Ende Oktober 1925 in Berlin niederließ, wohnte Münter meist abwechselnd in München und Murnau. Ende 1929 ging sie für ein Jahr wieder nach Frankreich, wo sie die überwiegende Zeit in Paris verbrachte. Bedingt durch diese Ortswechsel mit der Folge, dass sie zumeist kein Atelier besaß, widmete sie sich intensiver der Zeichnung. Die sogenannte »Neue Frau« war häufig Thema dieser Grafiken. Mit einer Reduzierung der Mittel erreichte Münter den höchsten Ausdruck und schuf unübertroffene Meisterwerke. Gleichzeitig erneuerte sie ihre malerische Arbeit, indem sie sich für manche Werke einer neu-sachlichen Bildsprache bediente.

Sowohl in Berlin als auch in Paris belegte Münter wieder Kurse an Kunsthochschulen: In Berlin besuchte sie die Segal-Schule und in Paris erneut die Académie de la Grande Chaumière. Sie nahm aktiv an dem quirligen Leben dieser Hauptstädte teil, war Gast des Romanischen Cafés in Berlin und der Pariser Brasserien wie La Coupole oder Le Dôme, die Treffpunkte für die intellektuelle und künstlerische Szene dieser Städte waren. Sie knüpfte zahlreiche Kontakte und lernte Silvester 1927 auf einem Fest bei dem Künstler Hermann Konnerth ihren künftigen Lebenspartner, Johannes Eichner, kennen. Der Philosoph und Kunsthistoriker übernahm allmählich den Großteil der Werbetätigkeit für Münter, indem er Ausstellungen für sie organisierte und Texte zu ihrer Kunst veröffentlichte. Dadurch blieb Münter wieder mehr Zeit, sich ihrer künstlerischen Arbeit zu widmen. Ihr Aufenthalt in Frankreich leitete tatsächlich eine hochproduktive Phase ein.

1931 ließ sie sich in Murnau dauerhaft nieder und führte ab diesem Zeitpunkt erstmals seit ihrer Jugend ein sesshaftes Leben. Ihre letzte Auslandsreise vor dem Krieg unternahm die Künstlerin 1933 zu den norditalienischen Seen. 1936 zog Eichner aus Berlin zu ihr



↑ Gabriele Münter in einem selbstentworfenen Kleid in der Schnorrstraße 44, Dresden, Sommer 1905 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

in das Murnauer Haus. Die 1930er-Jahre gehören zu ihren Produktivsten. Sie malte viel, stellte häufig aus und erweiterte ständig ihr Netzwerk. So freundete sie sich beispielsweise mit einer der ersten Museumsdirektorinnen Deutschlands, Hanna Stirnemann, an. Ihr Werk weist während der nationalsozialistischen Diktatur keine Zäsur auf. Zwar behandelte sie in einer kleinen Gruppe von Gemälden das Thema Bauarbeiten, was als opportunistisch interpretiert werden könnte, doch Stil und Komposition dieser Bilder sind weit entfernt von der durch das Regime bevorzugten heroisierenden Bildsprache.⁹ Als Neuheit in ihrer Arbeit lässt sich eine vermehrte Beschäftigung mit dem Genre des Stilllebens feststellen, die bis zu ihrem Lebensende andauerte.

»also morgen geht's wieder los in was Neues, Unbekanntes« –
Gabriele Münter, eine freie Künstlerin

Die Nachkriegsjahre waren in Deutschland von der Wiederentdeckung der Avantgarden und somit auch des Blauen Reiter und seines Umkreises geprägt. Sie brachten Münter eine breite Anerkennung. Deutsche Museen erwarben erstmals Gemälde von ihr, sie nahm 1950 an der *Biennale* in Venedig und 1955 an der *documenta* in Kassel teil. Das Interesse fokussierte sich jedoch vorwiegend auf ihre Arbeiten von vor 1914. Als aufgeschlossene Künstlerin, die sie immer gewesen ist, experimentierte sie mit der Abstraktion, vor allem in ihren Arbeiten auf Papier. Eine Orientierung am Kunstmarkt mag dafür auch eine Rolle gespielt haben.

1957 schenkte Münter dem Lenbachhaus eigene Arbeiten sowie einen Großteil ihrer Sammlung von Werken aus dem Kreis des Blauen Reiter, vorwiegend von Kandinsky. Diese bedeutende Schenkung kam durch den damaligen Direktor des Lenbachhauses, Hans Konrad Roethel zustande, mit dem sie eine Freundschaft verband. Den Wunsch der Künstlerin und ihres Partners, eine Stiftung zu gründen, setzte Roethel ebenfalls um.¹⁰ Bis zu ihrem Tod 1962 blieb Münter künstlerisch sowie als Vermittlerin von Kunst aktiv. Das Bewahren ihrer Sammlung in schwierigsten Zeiten, ihre Schenkung an ein öffentliches Museum und die Stiftungsgründung zeugen davon, welch zentrale Bedeutung und gesellschaftliche Relevanz sie der Kunst beimaß.

——— 1 Gabriele Münter an Johannes Eichner, Paris, 6.12.1929, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.

2 Gabriele Münter an ihren Bruder Carl Münter und seine Frau Mary, Moorefield, Arkansas, 14.5.1899, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München. Victoria Horrocks hat vor Kurzem herausgefunden, dass Verwandte von Münter ein Fotogeschäft in Marshall, Texas, besaßen, sodass sie dadurch vermutlich ein paar technische Ratschläge zum Fotografieren erhalten hat, vgl. Horrocks 2025, S.34 f.

3 Ruiz del Árbol 2024; Jansen 2023a.

4 Leroy 2025, S. 54 f.

5 Jansen 2025a, S. 76.

6 Müller-Westermann 2025, S. 74.

7 Gabriele Münter-Kandinsky. *Oljemalninger, Glastavler, Grafik*, Kopenhagen, Den Frie Udstilling, 7.–13.3.1918.

8 Müller-Westermann 2025, S. 74–81.

9 Jansen 2023b, S. 216–218.

10 Die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung verwaltet den Nachlass der Malerin sowie ihr Haus in Murnau.



↑ Gabriele Münter auf der Eröffnung der Ausstellung *Der Blaue Reiter* im Haus der Kunst, München, 1949 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München





- ← *Bildnis Marianne von Werefkin*, 1909 – [Kat. 106]
- *Jawlensky und Werefkin*, 1908/09 – [Kat. 104]
- *Garten in Murnau*, um 1910 – [Kat. 113]



← *In der Trambahn (Nach dem Einkauf)*, um 1912 – [Kat. 129]
→ *Olga von Hartmann*, um 1910 – [Kat. 114]







- ← Blumenstillleben mit Sofa und Kissen, 1910 – [Kat. 116]
→ Kandinsky und Erma Bossi am Tisch, 1912 – [Kat. 131]



- ← Wohnzimmer in Murnau (Interieur), um 1910 – [Kat. 115]
- Mann am Tisch (Kandinsky), 1911 – [Kat. 121]
- Kandinsky am Tisch (Skizze), um 1911 – [Kat. 118]





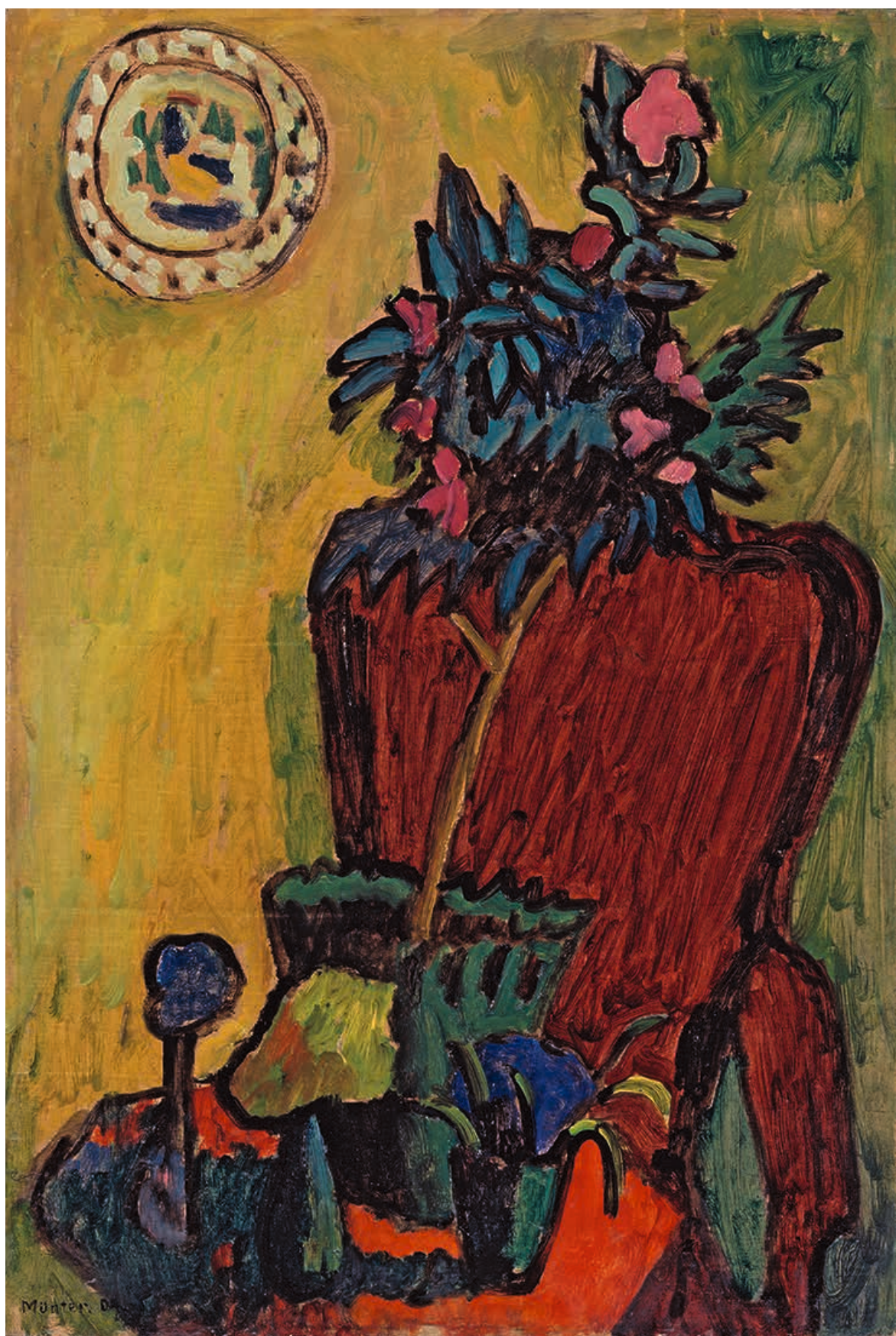
↑ Stillleben mit Madonna und Teekanne, 1912/13 – [Kat. 132]



- ← *Im Zimmer*, 1913 – [Kat. 137]
- Elfriede Schroeter, *Stillleben* (Kindermalerei), um 1913 – [Kat. 133]
- Elfriede Schroeter, *Weibliches Porträt* (Kindermalerei), um 1913 – [Kat. 134]



- ← *Dunkles Stillleben (Geheimnis)*, 1911 – [Kat. 120]
→ *Stillleben mit Sessel*, 1909 – [Kat. 111]

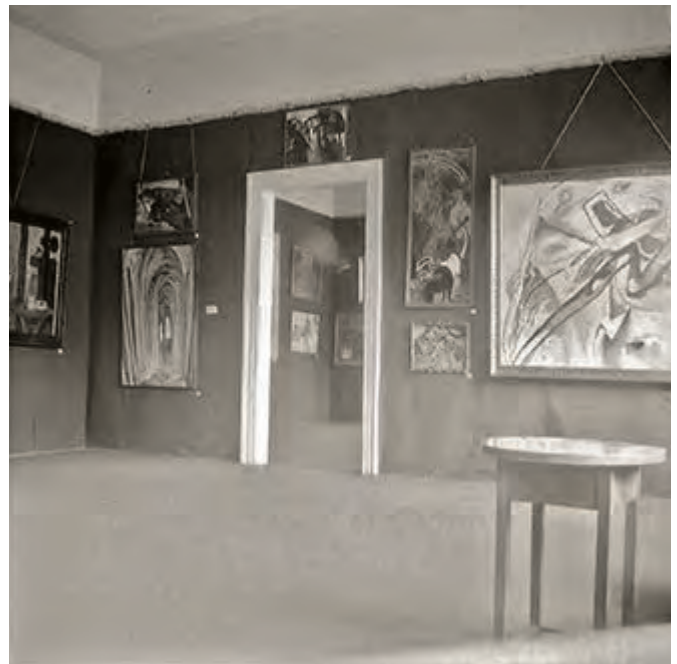
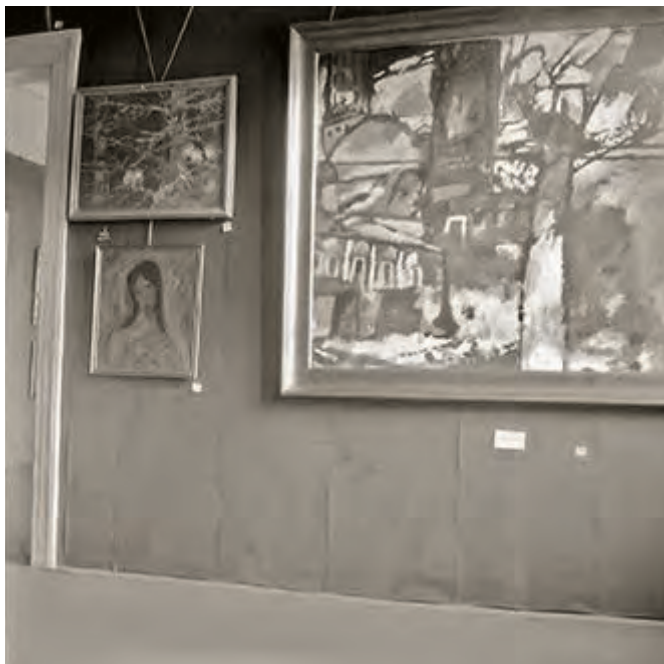




← *Junge Frau bei Moorefield, Arkansas, 1899/1900* – [Kat. 95]
→ *Drei Frauen im Sonntagsstaat, Marshall, Texas, 1900* – [Kat. 98]



- ← Kleiner Junge mit Spielzeugpistole, New York, 1900 – [Kat. 99]
- »Store«, Guion, Texas, 9.3.1900 – [Kat. 96]
- ← Auf dem Weg zum Ausflugsdampfer auf dem Mississippi, St. Louis, 1900 – [Kat. 97]
- Kleines Mädchen auf einer Straße, St. Louis, 1900 – [Kat. 100]





Erste Ausstellung des Blauen Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, München, 1911/12

← Raum 1 (v. l. n. r.): Gabriele Münter, *Dunkles Stillleben (Geheimnis)* (angeschnitten); Wassily Kandinsky, *Komposition V* (im angrenzenden Raum); Albert Bloch, *Drei Pierrots*; Heinrich Campendonk, *Springendes Pferd*; Henri Rousseau, *La Basse-Cour*; Franz Marc, *Bildnis Henri Rousseau*; Robert Delaunay, *La Ville No. 2* – [Kat. 123]

→ Raum 1 (v. l. n. r.): Robert Delaunay, *La Ville No. 2*; Arnold Schönberg, *Nächtliche Landschaft* (oben); Gabriele Münter, *Reiflandschaft* (unten); August Macke, *Stillleben – Blumenstrauß mit Agave*; Gabriele Münter, *Abend* (oben); Albert Bloch, *Häuser und Schornsteine* – [Kat. 124]

← Raum 1 (v. l. n. r.): Jean Bloé Niestlé, *Fittislaubsänger*; Albert Bloch, *Kopf*; Wassily Kandinsky, *Impression Moskau* – [Kat. 125]

→ Raum 2 (v. l. n. r.): Gabriele Münter, *Stillleben (rosa)*; August Macke, *»Indianer auf Pferden«* (oben); Robert Delaunay, *St. Séverin No. 1* (unten); David Burljuk, *Pferde* (über der Tür); Franz Marc, *Landschaft mit Pferden und Regenbogen* (oben); Wassily Kandinsky, *Mit Sonne*; Wassily Kandinsky, *Improvisation 22* – [Kat. 127]

← Raum 2 (v. l. n. r.): Franz Marc, *Die gelbe Kuh*; Arnold Schönberg, *Gehendes Selbstporträt (von hinten)*; Wassily Kandinsky, *Der Heilige Georg II*; Wladimir Burljuk, *Porträtstudie* (oben); Gabriele Münter, *Landstraße im Winter* (unten); Franz Marc, *Reh im Walde I*; Wassily Kandinsky, *Komposition V* – [Kat. 126]

→ Raum 3 (v. l. n. r.): Franz Marc, *Steiniger Weg*; Robert Delaunay, *Tour Eiffel*; Elisabeth Epstein, *Porträt* (oben), Heinrich Campendonk, *Frau und Tier* (unten) – [Kat. 128]





- ← Stillleben mit Heiligem Georg, 1911 – [Kat. 122]
- ← Drachenkampf, 1913 – [Kat. 135]
- Stillleben mit Vasen, Flaschen und Zweigen eines Vogelbeerbaums, 1908/09 – [Kat. 105]



← *Schlafendes Mädchen (braun, blau)*, 1934 – [Kat. 157]

→ *Dame im Sessel, schreibend (Stenographie. Schweizerin in Pyjama)*, 1929 – [Kat. 148]



—Melanie Vietmeier

→ Maria Franck-Marc in Ried, 1917 – Privatbesitz

Maria Franck—





Marc

»meine Sehnsucht ist die Kunst«¹ —Maria Franck-Marc

Maria Franck-Marc (1876–1955) war Malerin, Grafikerin und Textilkünstlerin.² Sie wuchs in Berlin auf und schloss 1895 ihre Ausbildung zur Zeichenlehrerin an der dortigen Königlichen Kunstschule ab, parallel nahm sie Unterricht im privaten »Damenatelier« des Malers Karl Storch. 1904 setzte sie ihre Studien in München an der Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins fort. Den Sommer und Herbst 1905 arbeitete sie in der Künstler*innenkolonie Worpswede unter der Anleitung von Otto Modersohn. In dieses Jahr fällt auch der Beginn ihrer Beziehung mit Franz Marc, die fortan ihr Leben prägen sollte.³ Bei der gemeinsamen künstlerischen Tätigkeit mit Marc bildete sich die Künstlerin weiter fort. Franck-Marc zeigte ihre Werke selten öffentlich, präsentierte 1907 jedoch Gemälde und Drucke in der Sommerausstellung des Künstlerinnen-Vereins und erhielt 1909 von diesem einen Preis für einen Fächerentwurf.⁴ Im Sinne der reformerischen Idee einer angestrebten Verbindung von Kunst und Leben beschäftigten sich Maria Franck-Marc und Franz Marc in jenen Jahren intensiv mit angewandter Kunst, wobei Franck-Marc in diesem Zusammenhang Broschen und anderen Schmuck entwarf.

Die Besichtigung der ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) im Jahr 1909 machte nachhaltigen Eindruck auf die Künstlerin,⁵ ebenso 1910 ein Besuch in Berlin bei dem Sammler Bernhard Koehler, der einer der größten Unterstützer Franz Marcs wurde. Bei Koehler begeisterten sie Werke der französischen Avantgarde von Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Claude Monet und Paul Signac. Über andere künstlerische Positionen äußerte sie sich dagegen kritisch.⁶



→ Maria Franck-Marc und Franz Marc auf dem Balkon der Ainmillerstraße 36, München, 1911/12 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner Stiftung, München

Wie weitere Künstler*innen aus dem Kreis der NKVM zog das unverheiratete Paar aus München ins bayerische Voralpenland – nach Lenggries, Sindelsdorf und zuletzt nach Ried. Beim kollektiven Arbeiten und bei Diskussionen mit den Freund*innen über neue künstlerische Ziele entstanden hier Ideen für gemeinsame Projekte. So nahm Franck-Marc im Kreis des Blauen Reiter an den Redaktionssitzungen für den programmatischen Almanach *Der Blaue Reiter* teil, der die Bewegung als Teil eines weltweiten, epochen- und gattungsüberschreitenden Kunstschaffens etablierte. Im Rahmen der *Zweiten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss* in der Kunsthandlung Hans Goltz im Jahr 1912 zeigte sie drei grafische Arbeiten. Unter den wenigen Abbildungen des Katalogs mit über 300 Exponaten findet sich ihre farbige Zeichnung *Tanzende Schafe* → Abb. S.154 zusammen mit Werken von Natalia Goncharova, Erich Heckel, Kandinsky u. a.

Franck-Marcs Sujets kreisen – neben dem klassischen Stillleben – vor allem um zwei zentrale Themen: Kinderwelten und die Natur mit ihren floralen Motiven. Erstere spielen für den Blauen Reiter eine wichtige Rolle und stehen programmatisch für Authentizität,



← Maria Franck-Marc mit Etta und Otto Stangl, um 1950 – Franz Marc Museum, Kochel am See

Unverbildetheit und eine unmittelbare Ausdrucksform. Dieses Interesse ist im zeitgenössischen Kontext der Reformpädagogik, Sigmund Freuds Entwicklungspsychologie und Publikationen wie Ellen Keys *Das Jahrhundert des Kindes* aus dem Jahr 1902⁷ sowie der Studie Georg Kerschensteiners mit einer Analyse von rund 300 000 Kinderzeichnungen⁸ zu verorten. Wie Matthias Mühling herausstellt, wurde beim Blauen Reiter Kinderkunst als Gegenpol zum Akademismus geschätzt. Gleichzeitig ließe sich an dieser Wertschätzung eine Ablehnung der Leitlinien industriell-kapitalistischer Gesellschaften erkennen, die darauf abzielten, Kinder zu produktiven Erwachsenen zu formen. Die Auseinandersetzung mit Kinderkunst sei daher auch Ausdruck eines »kritisch-emanzipatorischen Denkens«.⁹ 1908 arbeitete Franck-Marc an einer Mappe mit zehn »Kinderbildern«, deren Produktion der Insel-Verlag jedoch ablehnte. Wie auch ihr Gemälde *Kinderspielzeug mit Vogelkäfig* → Abb. S. 155 sind die Gouachen durch intensive Farbigkeit und ausgeprägte Flächigkeit gekennzeichnet. Die ungewöhnlichen Größenverhältnisse spiegeln die Perspektive des Kindes auf seine Umgebung. Während das Titelblatt der Mappe liebevolle Darstellungen vermuten lässt, überraschen die Einzelblätter

durch tiefgründige Wendungen und Humor. Der Nussknackersoldat, der – außer Kontrolle geraten – die Nüsse mit seinen Füßen zertritt, → Abb. S. 156 mag zudem ein ironischer Kommentar auf die wilhelminische Ära mit militärisch-nationalistischer Gesinnung sowie Streben nach Ordnung und Gehorsam sein.¹⁰ Auch in dem bereits erwähnten Blatt *Tanzende Schafe* ist die Ordnung gestört, werden Machtverhältnisse umgekehrt, wenn die Tiere auf ihren Streichholzbeinchen um den durch die Sockelplatte als Spielzeug gekennzeichneten Hirten tanzen.

Das Gemälde *Blumen und gelbe Disteln* → Abb. S. 160 bringt in der Wahl der Pflanze und seiner Darstellungsweise ebenfalls Widerständiges zum Ausdruck. Charakteristisch für Franck-Marcs Naturdarstellungen ist zudem eine besondere Nahsichtigkeit. Gleich einem Zoom in die Natur fehlt ein sichtbarer Horizont sowie eine klare räumliche Orientierung. In der Literatur werden Impulse von August Mackes Gemälden auf ihre Malweise genannt,¹¹ bisher nicht berücksichtigt ist hingegen ihre Auseinandersetzung mit den Werken des dem Blauen Reiter zugehörigen Künstlers Jean-Bloé Niestlé sowie Robert Delaunays. Marc und Franck-Marc verband eine enge Freundschaft mit dem Tiermaler Niestlé und seiner Partnerin Marguerite Legros.¹² Auch Niestlé wählte sowohl in seinen Gemälden als auch in seinen zahlreichen Fotografien einen engen Blick auf Fauna und Flora, wie in seinem *Wasserpieper* von 1909, der auf der *Ersten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* präsentiert wurde. Von Delaunay hatte Franck-Marc 1912 bei ihrer Parisreise¹³ mit Marc und Macke eine Auswahl von dessen »Fensterbilder«-Serie in seinem Atelier gesehen, bei der die Farbfelder aus Komplementärkontrasten jeweils die ganze Bildfläche ausfüllen.

Der Erste Weltkrieg und der Tod von Franz Marc im Jahr 1916 markierten für Franck-Marc einen tiefgreifenden Einschnitt. Sie widmete sich fortan dessen Nachlass, organisierte Ausstellungen und arbeitete an Publikationen mit, unter anderem an einer Biografie Marcs zusammen mit dem Kunsthistoriker Alois Schardt, die 1936, ebenso wie die im gleichen Jahr stattfindende Gedenkausstellung zu seinem 20. Todestag, von den Nationalsozialisten verboten wurde. Trotz der einsetzenden Diffamierung von Marcs Werken als »entartet« setzte sich Franck-Marc für weitere Veröffentlichungen ein.¹⁴

Künstlerisch gab sie die Malerei auf und wendete sich erst Stickereien nach Vorlagen Marcs zu, → Abb. S. 164 dann dem Weben zu meist abstrakt gestalteter Wandteppiche nach eigenen Entwürfen. → Abb. S. 165–167 Während mehrerer Aufenthalte am Bauhaus in Weimar und Dessau erwarb sie erste Kenntnisse der Weberei.¹⁵ Die Pro-

duktion von Wandteppichen scheint jedoch erst in Ascona wirklich begonnen zu haben, wo sie zwischen 1929 und 1939 im Wechsel mit Ried lebte. In der klimatisch günstigen Umgebung, die ihrer rheumatischen Erkrankung zugutekam, traf sie nicht nur mit Marianne von Werefkin zusammen, sie tauschte sich auch mit dort ansässigen Webwerkstätten aus. Nach ihrer Rückkehr in ihr Haus in Ried webte sie in einer eigens dafür auf ihrem Grundstück errichteten Hütte.¹⁶ Ihre Webteppiche der 1930er- bis 1950er-Jahre zeigen, dass sie sich weiterhin mit zeitgenössischen Tendenzen in der Kunst auseinandersetzte. Dies wird auch in ihren 1952 in der Galerie von Etta und Otto Stangl ausgestellten Teppichen deutlich, die formal eine Nähe zu abstrakten Arbeiten Paul Klees und Fritz Winters aufweisen. Äußerungen Franck-Marcs aus dieser Zeit, die den Bogen zum Gedankengut des Blauen Reiter spannen, haben damit auch Gültigkeit für ihre späten Webarbeiten. So schreibt sie 1950: »Und dieser Weg wird [den Maler/die Malerin] mit Sicherheit zur abstrakten Malerei führen. Wer ihn einmal betreten hat, wird nicht zurückfinden zu den Dingen, er hat die höhere geistige Ebene erreicht, von der aus sich andere Ausblicke und Möglichkeiten ergeben.«¹⁷

——— 1 Maria Franck-Marc an Gabriele Münter, 15.2.1918, zit. nach: Ausst.-Kat. München 1995, S. 105.

2 In der auf männliche Positionen fokussierten Kunstgeschichte wurde ihre Rezeption allerdings lange auf ihr gemeinsames Leben mit Franz Marc reduziert. Erst 1995 widmete ihr das Lenbachhaus eine erste Retrospektive. In jüngerer Zeit wurde sie durch verschiedene Ausstellungen als Künstlerin des Blauen Reiter etabliert: *Maria Marc im Kreis des Blauen Reiter* (Schloßmuseum Murnau, 2004); *Expressionists. Kandinsky, Münter and the Blue Rider* (Tate Modern, London 2024); *Gruppendynamik. Der Blaue Reiter und Der Blaue Reiter. Eine neue Sprache* (beide Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, 2021–2024 bzw. 2024–2026); *Maria Franck-Marc* (Franz Marc Museum, Kochel am See 2026).

3 Zu Beginn ihrer Beziehung war Franz Marc auch mit der verheirateten Annette von Eckhart liiert, dann mit der Malerin (und Lehrerin Franck-Marcs) Marie Schnür, die er sogar heiratete. Erst nach Jahren erreichte er einen Dispens für diese Ehe und konnte 1913 Maria Franck ehelichen.

4 Ausst.-Kat. München 1995, S. 23, 35.

5 Maria Franck-Marc an Franz Marc, 26.12.1909: »Ich denke noch viel an die Ausstellung bei Thannhauser u. freue mich auf's Arbeiten u. den Sommer«, zit. nach: Ausst.-Kat. München 1995, S. 40. In ihren biografischen Erinnerungen kommentiert sie auch das rein abstrakte Plakat Wassily Kandinskys für diese Ausstellung (ebd.).

6 Maria Franck-Marc an Franz Marc, 21.4.1910, in: Ausst.-Kat. München 1995, S. 45. Des Weiteren besuchte sie eine Manet-Ausstellung in der renommierten Galerie von Paul Cassirer (ebd.).

7 Wie einige andere Vertreter*innen der Reformpädagogik befürwortete Ellen Key jedoch zugleich Eugenik und in diesem Kontext auch das Recht auf Abtreibung – ähnlich wie die Frauenrechtlerin Helene Stöcker, siehe auch Richter 2018, S. 154.

8 Kerschensteiner 1905.

9 Vgl. hierzu Mühling 2021b, S. 255.

10 Vgl. auch Vietmeier 2024c, S. 137.

11 Ausst.-Kat. München 1995, S. 68.

12 Vgl. den Briefwechsel zwischen Franz Marc und Maria Franck-Marc, Marc 2016.

13 Bei dieser Reise besuchten sie auch Elisabeth Epstein.

14 Siehe auch Vietmeier 2022, S. 105.

15 »1922–23 Stud.: Bauhaus Weimar Weberei«, Eintrag zu »Marc, Maria«, in: *Artists of the World, internationale Datenbank bildender Künstlerinnen und Künstler*, URL: <https://aow-1degruyter-1com-1xkqcu5h40174.emedia1.bsb-muenchen.de/artist/_00062950> [gelesen am 26.4.2026].

16 Eingehend zu Maria Franck-Marc als Textilkünstlerin: Baumgartner 2019a.

17 Nachwort Maria Franck-Marcs in der Monografie von Klaus Lankheit zu Franz Marc, Marc 1950, S. 74 f.





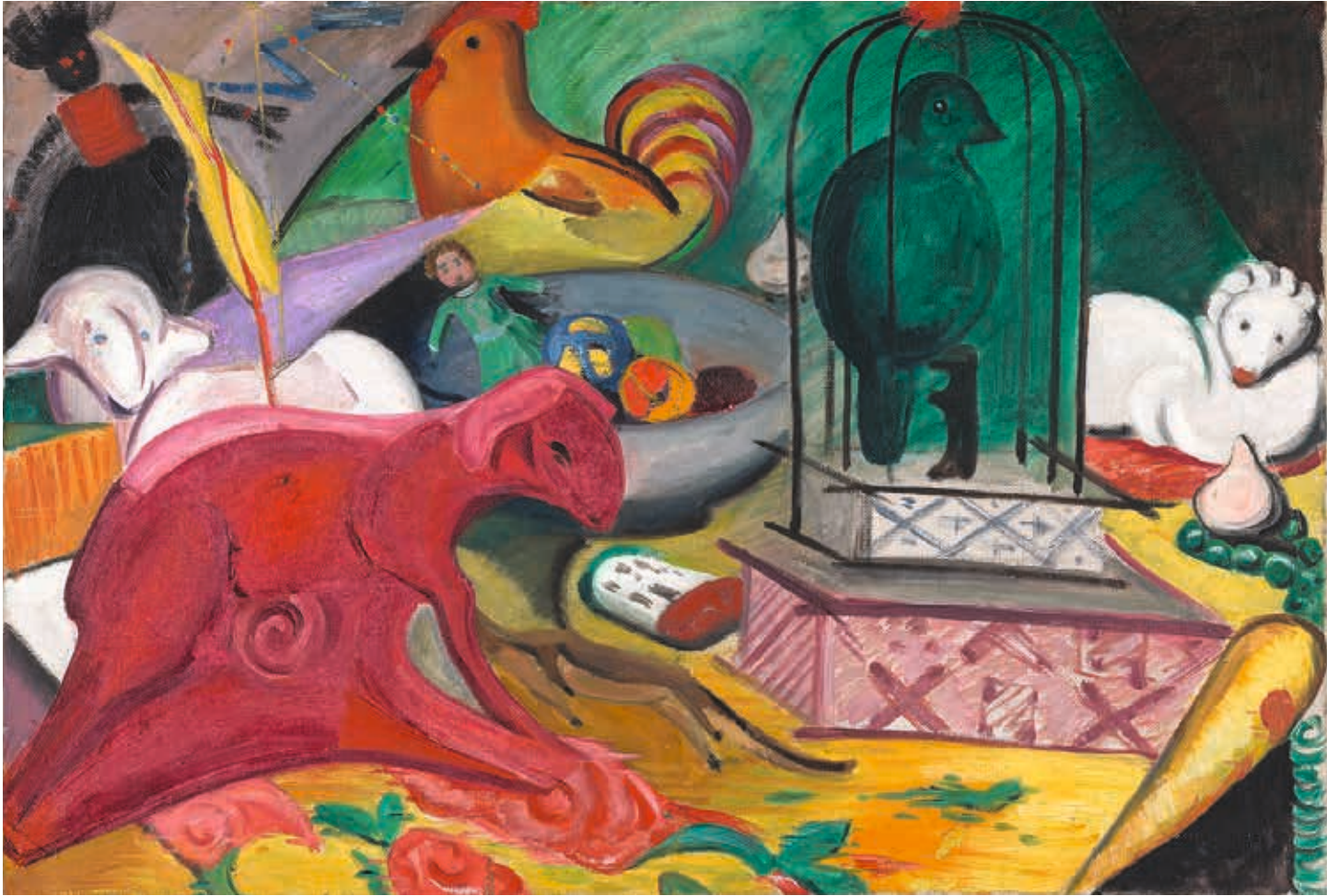
- ← Worpswede, Landschaft mit Hof, 1905 – [Kat. 28]
- ← Stillleben mit Osterlamm, um 1909 – [Kat. 43]
- Tannen am Wiesenhang, um 1908 – [Kat. 38]



- ← *Blumen*, um 1910 – [Kat. 46]
- *Hyazinthe, Tulpen und Krüge*, um 1909/10 – [Kat. 44]
- *Pfingstrosen*, um 1909/10 – [Kat. 45]







- ← *Tanzende Schafe*, 1908 – [Kat. 41]
→ *Kinderspielzeug mit Vogelkäfig*, um 1911 – [Kat. 48]





- ← Nussknacker, um 1908 – [Kat. 35]
- ← Schwein, Kartoffelhirte mit seiner Herde, um 1908 – [Kat. 37]
- Figuren in der Manege, um 1908 – [Kat. 33]
- Blauer Mann mit Spielzeugpferden, um 1908 – [Kat. 32]





- ← *Heilige Drei Könige*, um 1911/12 – [Kat. 50]
→ *Die Hirten auf dem Weg zur Krippe*, 1911 – [Kat. 49]





- ← Blumen und gelbe Disteln, um 1913 – [Kat. 52]
→ Mädchen mit Kleinkind, um 1913 – [Kat. 54]



- ← *Zwei Kinder zwischen Blumen*, um 1912 – [Kat. 51]
→ *Blumenstück mit Dahlien*, um 1913 – [Kat. 53]







← *Landschaft mit Pferden und Regenbogen*, um 1914/15 – [Kat. 55]
→ *Rot in Rot*, um 1935/50 – [Kat. 58]





← *Vögel*, 1930/35 – [Kat. 56]
→ *Schwarze Linie*, um 1950 – [Kat. 59]

—Sandra Uhrig

→ Erma Bossi in München, um 1905 – Archivio Carla Pellegrini,
Fondazione Galleria Milano Archive, Mailand

Erma Bossi



Spurensuche —Erma Bossi

Abgesehen von einem wenig bekannten Porträt des Triester Malers Carlo Wostry aus dem Jahr 1902¹ galt die Darstellung der Gesprächspartnerin, die in einem Gemälde von Gabriele Münter Wassily Kandinsky am Esstisch des Murnauer Hauses gegenübersteht, → Abb. S. 127 lange Zeit als das einzig bekannte Bildnis der Künstlerin Erma Bossi (1875–1952).² Münter hat dieses Motiv in mehreren Bleistiftzeichnungen bereits um 1909/10 festgehalten und bis 1912 in insgesamt vier Gemäldevarianten umgesetzt.

Wie konnte es allerdings sein, dass eine Kandinsky nahestehende Künstlerin, die erst Mitte des letzten Jahrhunderts starb, außer ein paar Arbeiten scheinbar keine Spuren hinterlassen hat? Erwähntes Motiv dokumentiert zumindest Bossis Besuch im Münter-Haus, der wohl – so legen es die Bleistiftskizzen nahe – kurz nach dem Hauskauf im September 1909 stattfand.

Im offiziellen Sommergästeverzeichnis des Marktes³ wurde ein weiterer Aufenthalt Bossis in Murnau vermerkt. 1908 ist sie als »Bossi Erma / Kunstmalerin / München« in Martin Echters Pension in der Pfarrgasse 235a eingetragen. Stieß sie im Sommer 1908 womöglich zum ersten gemeinsamen Malaufenthalt von Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Münter und Marianne von Werefkin dazu? Im Laufe des Jahres 1909 trat sie jedenfalls der im Januar gegründeten Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) bei und nahm bis 1911 an deren drei Ausstellungen mit mindestens 16 Arbeiten teil.

Doch wo und durch wen hatte sie ihre Ausbildung erhalten? In einer biografischen Notiz im Sammlungskatalog des Triester Museo Revoltella von 1933 führte sie an, ein dreijähriges Malstudium bei Anton Ažbe und Heinrich Knirr absolviert zu haben. Bei Letzterem hatte wenige Jahre zuvor schon ihr Triester Malerkollege Adolfo Levier studiert.⁴ Leider ließ sich ein großer Teil von Bossis Angaben in den entsprechenden Archiven nicht bestätigen. Zudem gab sie als Geburtsjahr 1882 an und machte sich damit sieben Jahre jünger. Auf einem Meldezettel für die *Biennale* in Venedig unterschlug sie mit der Angabe »1885« weitere drei Jahre.⁵ Tatsächlich wurde Bossi laut



← Erma Bossi in ihrem Mailänder Atelier an der Staffelei, späte 1930er-Jahre – Archivio Carla Pellegrini, Fondazione Galleria Milano Archive, Mailand → Erma Bossi mit einer Freundin und ihrem Hund Lilina in Mailand, 1940er-Jahre – Archivio Carla Pellegrini, Fondazione Galleria Milano Archive, Mailand

Melderegister des Einwohnermeldeamtes Triest als Erminia Bosich am 9. Juni 1875 im damals österreichisch-ungarischen Pula geboren. Nach dem Besuch des Mädchengymnasiums in Triest vertiefte sie ihr Interesse an der Malerei und nahm – in Ermangelung einer Kunstakademie – vermutlich in einem privaten Atelier Unterricht. Verschiedene Ausstellungsbeteiligungen in Triest sowie kleinere Rezensionen sind belegt; 1897 wurde sie in den Künstlerzirkel von Triest empfohlen und aufgenommen und nahm an dessen Gemeinschaftsausstellungen bis 1904 teil. Bislang geht man davon aus, dass ihr Weg sie anschließend geradewegs nach München führte.⁶

Offizielle Ämter scheint sie gemieden zu haben. In München und Paris liegen keine Anmeldungen vor. In München fand sich nur der Meldebogen ihres Lebensgefährten, des Tenors Carlo Barrera, dessen Nachnamen sie zeitweise als Doppelnamen »Barrera-Bossi« führte.⁷ Viele ihrer Lebensstationen sind bis heute unbelegt und Bossis Werk ist zu einem großen Teil verschollen. Sie teilt wie Olga Meerson das Schicksal vieler Künstlerinnen, die im Schatten der Kunstgeschichte blieben, weil ihnen ein berühmter Partner fehlte, durch dessen Bekanntheit auch ihr Werk Beachtung gefunden hätte.

Immerhin konnten über Bossis Neffen Adolfo Bossi noch Fotografien und Dokumente gesichert werden, die sowohl Ausstellungstätigkeiten als auch spätere Werke nachweisen.⁸ Ferner lassen sich in der Zeit der NKVM entstandene Arbeiten über Glasplattennegative im Nachlass von Adolf Erbslöh belegen. Sie dokumentieren neben zwei bekannten Werken, *Mondnacht* und *Abendunterhaltung*, beide um 1910 entstanden,⁹ drei verschollene Gemälde von Bossi: eine Hafenansicht, eine Konzertszene mit drei Musikern (eventuell ihr verschollenes Gemälde *Trio?*) und die Ansicht eines Gartens zwischen Häusern. Mindestens drei der Werke hatte sie in der zweiten Ausstellung der NKVM gezeigt. Gesichert bestand der Kontakt zwischen Erbslöh und Bossi bis 1932, als Erbslöh versuchte, zum 25-jährigen Jubiläum der NKVM-Gründung eine Ausstellung für das Jahr 1934 zu organisieren. Bossi sagte ihm ihre Beteiligung zu, wie einem Brief von Erbslöh an Jawlensky zu entnehmen ist.¹⁰

Der Katalog zur dritten NKVM-Ausstellung von 1911 führt Paris als Wohnsitz Bossis auf. Ausstellungstätigkeiten im Salon des Indépendants und im Salon d'Automne können nicht belegt werden,¹¹ allerdings weisen bereits ihre in München entstandenen Werke große Einflüsse der französischen Kunst auf und sie muss, wie ihre Bildtitel *Café Blanche, Paris*, und *Moulin Rouge, Paris*, in der ersten Ausstellung der NKVM 1909 nahelegen, bereits vor 1911 die französische Hauptstadt zumindest einmal besucht haben. Was Licht- und Schattenwirkungen sowie atmosphärische Kompositionen des Stadt- und Nachtlebens betreffen, orientierte sie sich unter anderem an Plakatentwürfen von Henri Toulouse-Lautrec, setzte sie allerdings selbstbewusst ins Malerische. Mit kräftigen Farben fokussierte sie auf das Wesentliche, überließ Details der Fantasie und arbeitete das ihr wichtige Thema heraus. In ihrem Gemälde *Interieur mit drei Figuren im Café*, → Abb. S. 179 steht wartend links von der Mitte ein Kellner, dessen ganze Aufmerksamkeit dem sitzenden Paar im Vordergrund gilt. In Kontrast zu den großen Farbflächen, die den architektonischen Raum des Cafés ins Bild setzen, erzeugt Bossi über die Staffelung der Lampen in die Diagonale hinein eine Tiefenwirkung, die die Weite des leeren Cafés verstärkt und gleichzeitig die Selbstvergessenheit des Paares, das seine Umwelt vollkommen ausblendet, zum eigentlichen Thema macht. Während sich dieses Werk stilistisch deutlich erkennbar an Vincent van Gogh und Edvard Munch orientiert, rücken andere Arbeiten sie in die kompositorische Nähe von Maurice Denis, Édouard Vuillard oder Louis Anquetin.¹²

Konventioneller, aber nicht weniger ausdrucksvoll inszenierte sie ein Frauenbildnis, → Abb. S. 175 das sie vermutlich gleichfalls in der ersten Ausstellung der NKVM zeigte.¹³ Wen die selbstbewusste junge Frau in Abendrobe darstellt, hat Bossi offengelassen. Die physiognomischen Merkmale, die Frisur und die Vorliebe für ausladende Hüte legen jedoch nahe, dass es sich um ein Selbstbildnis handelt. Ab 1921 war Bossi dauerhaft in Mailand gemeldet, wenngleich sie häufig ihre Adressen wechselte. Sie nahm weiter regelmäßig an Ausstellungen teil, überwiegend in Mailand und Triest, 1930 auch an der XVII. *Biennale* in Venedig. 1952 starb Erma Bossi in Mailand.

——— **1** Civico Museo Revoltella, Galleria d'Arte Moderna, Triest, Inv.-Nr. 3141.

2 2013 nahm das Schloßmuseum Murnau seine Gemäldeversion von *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch* (2001 für die Sammlung erworben) zum Anlass, im Rahmen einer Ausstellung Nachforschungen zur Künstlerin anzustellen, siehe Ausst.-Kat. Murnau 2013.

3 Verzeichnis der in Murnau weilenden Sommergäste, Marktarchiv Murnau.

4 Vatta 2013, S. 49.

5 Rocca 2013, S. 59 f.

6 Vatta 2013, S. 33.

7 Hier mag man sich an den Doppelnamen Münter-Kandinsky erinnert fühlen, den Gabriele Münter, ohne je mit Wassily Kandinsky verheiratet gewesen zu sein, einige Jahre lang führte.

8 Siehe Rocca 2013.

9 Beide Werke sind in Otto Fischers *Das Neue Bild*, München 1912, auf den Tafeln VII und VIII abgebildet, müssen aber leider als verschollen gelten.

10 Adolf Erbslöh an Alexej von Jawlensky, 1.1.1932, Familienarchiv Adolf Erbslöh im Schloßmuseum Murnau.

11 von Breska-Ficović 2013, S. 27.

12 Fäthke 2013.

13 Im ersten Katalog der NKVM 1909 unter Nr. 12 als »Bildnis« verzeichnet.



- ← *Bildnis eines Mannes* (verso), 1910 – [Kat. 7]
- ← *Stilleben* (recto), 1910 – [Kat. 7]
- *Selbstbildnis* (als *Bildnis von Marianne von Werefkin* 1970 erworben), um 1910 – [Kat. 5]



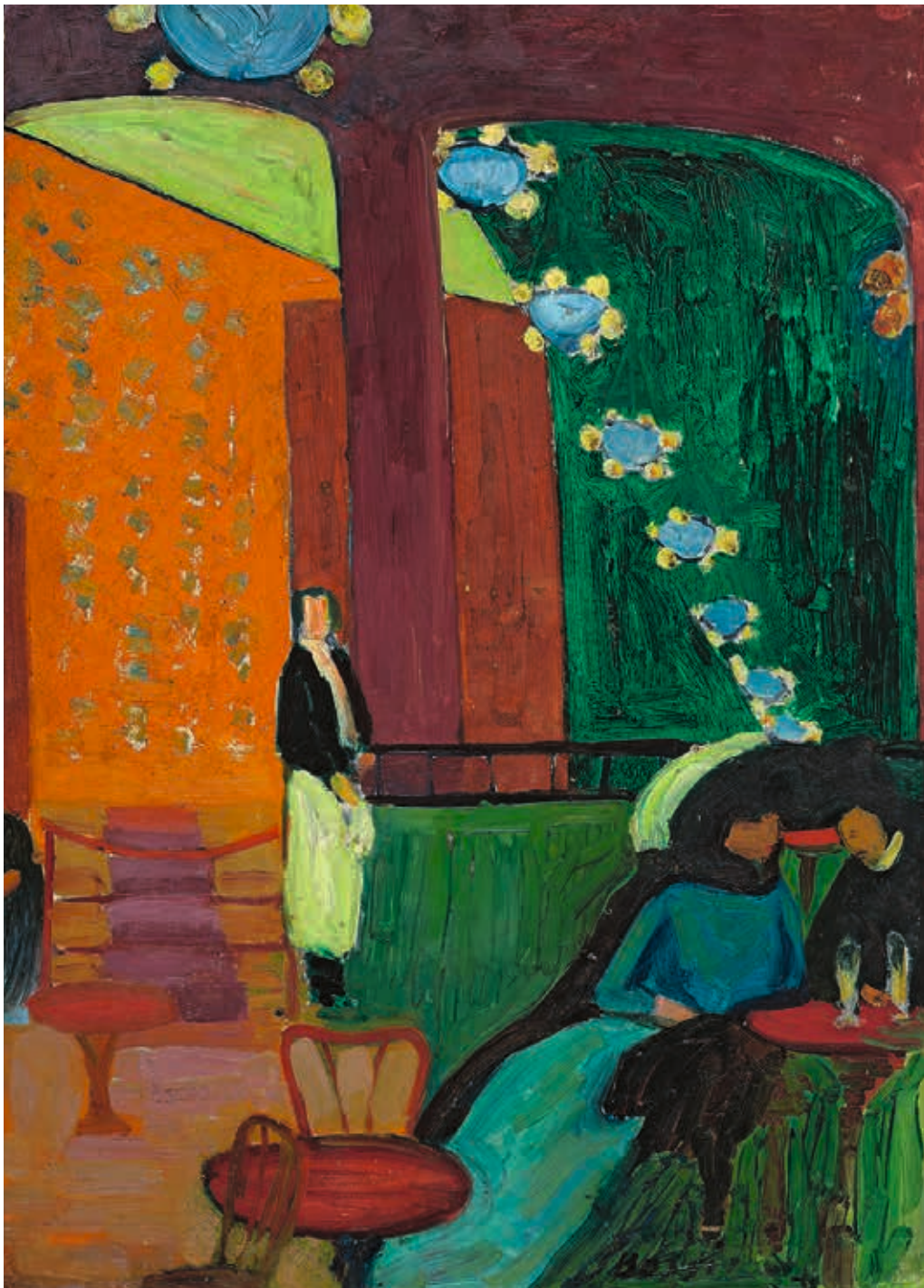




← Zirkus, 1909 – [Kat. 2]

→ Interieur mit Lampe, 1909 – [Kat. 1]





← *In der Oper*, 1909/10 – [Kat. 3]

→ *Interieur mit drei Figuren im Café*, um 1910 – [Kat. 4]



- ← *Badende*, um 1911 – [Kat. 8]
- *Stilleben mit Karaffe*, um 1912 – [Kat. 9]



—Waleria Dorogova

→ Sonia Delaunay in der Rue de Saint-Simon, hinter ihr Robert Delaunays
Ville de Paris, neben ihr ein *Fenêtre*, 1950 – Bibliothèque nationale de France,
Paris, Fonds Robert et Sonia Delaunay

Sonia
Delaunay



Rivalität und Verheißung — Sonia Delaunay und die strategische Rolle des Blauen Reiter

Es war bekanntermaßen der Freundschaft zwischen den jungen russischen Malerinnen Elisabeth Epstein und Sonia Delaunay zu verdanken, dass Robert Delaunay 1911 fünf Werke im Rahmen der *Ersten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* in der Galerie Thannhauser zeigen konnte und im Anschluss auch bei den folgenden deutschen Stationen vertreten war. Eine von Epstein an Wassily Kandinsky gesandte Fotografie eines *Eiffelturmes* sicherte Delaunay die prominente Platzierung in der Präsentation ebenso wie im Almanach und schließlich den Verkauf dreier Werke.¹

Derweil war es nicht etwa Robert, sondern bemerkenswerterweise Sonia, die sich mit den logistischen Modalitäten der Unternehmung befasste und etwa 1912 den Versand weiterer Werke nach Berlin an Herwarth Walden organisierte. Kandinsky wie auch Alexej von Jawlensky – der sich als Käufer von Roberts *La Ville no. 2* entpuppte – wandten sich direkt an Sonia, um sie über die Versandwege zu instruieren und ihren Dank auszusprechen.²

Roberts Präsenz im Blauen Reiter erwies sich in der Folge auch für Sonia als förderlich, denn die gewonnenen Bekanntschaften führten schließlich zu der außerordentlich umfangreichen Schau beider Delaunay im *Ersten Deutschen Herbstsalon* 1913 in Waldens Galerie Der Sturm – ein Ereignis, das einen großen Erfolg ihres eigenen interdisziplinären Werks begründete.



↑ Sonia und Robert Delaunay vor *Hélise* von Robert Delaunay, 1923 – Paris, Centre Pompidou-MNAM/CCI-Bibliothèque Kandinsky, Fonds Sonia et Robert Delaunay

Von der Vermittlungstätigkeit und dem Kommunikationstalent der beiden polyglotten Netzwerkerinnen Epstein und Delaunay profitierte in besonderem Maße auch der Blaue Reiter selbst. Durch ihre Initiative gewann die Gruppe für ihre Ausstellung die ersehnte neue französische Position, die ihr im Konkurrenzverhältnis zur Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) den angestrebten transnationalen Rang verlieh.³ Die Einbindung Robert Delaunays in die Münchner Ausstellung erscheint somit weniger als zufällige Folge persönlicher Freundschaft denn als Ergebnis einer strategischen Konstellation, von der alle Beteiligten Nutzen zogen – ein Umstand, dessen sich Epstein und Delaunay durchaus bewusst gewesen sein dürften.

Wenngleich die beiden Künstlerinnen sich aller Wahrscheinlichkeit nach erst in Paris während ihrer Zeit an der Académie de la Palette um 1906 kennengelernt hatten, verband sie unmittelbar ein gemeinsames russischsprachiges Netzwerk. Dazu gehörten unter anderem der Philologe Alexander Smirnow, der den Delaunay'schen Simultanismus um 1913 in St. Petersburg propagierte, und Alexandra Exter wie Marie Vassilieff, die mit Epstein und Sophie Turk (der späteren Sonia Delaunay⁴) Madame Bouvets Pension für junge Künstlerinnen am 64 Boulevard de Port-Royal bewohnten. Auch Epsteins Schwester Fanny Hefter blieb über viele Jahrzehnte eng mit Delaunay verbunden. Während des Zweiten Weltkriegs unterstützte Epstein schließlich den für Sonia lebensnotwendigen Verkauf von Werken Robert Delaunays in die Schweiz nach seinem Tod im Jahr 1941.

Das Nachleben des Blauen Reiter lag noch Jahrzehnte nach seiner Auflösung maßgeblich in den Händen der Frauen, die seine ersten Erfolge einst begünstigt hatten. Als in den Nachkriegsjahren in Paris die Diskussion um die Ursprünge der Abstraktion erneut an Intensität gewann, rückten vor allem zwei Künstler – Kandinsky und Delaunay – ins Zentrum der Debatten, und mit ihnen ihre Witwen als Akteurinnen des Disputs. Zwar hatte die nonfigurative Form in den frühen Jahren der Vereinigung kein fest umrissenes program-matisches Kriterium dargestellt, doch wurde der Blaue Reiter rückblickend zum Austragungsort konkurrierender Ansprüche. Dies zeigte sich etwa, nachdem Ludwig Grote im Mai 1949 gegenüber Sonia Delaunay die Ausstellung *Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts 1908–1914* im Haus der Kunst München ankündigte.⁵ Sie lieferte hierfür bemerkenswerterweise zehn Leihgaben aus Delaunays Frühwerk und ermutigte Epstein, auch ihre Arbeiten auszustellen.⁶

Der Zeitpunkt von Grotes Projekt hätte kaum delikater sein können. Im Kontext der im Frühjahr und Sommer 1949 stattfindenden Ausstellung *Les premiers maîtres de l'art abstrait* im Musée de Grenoble und der Galerie Maeght in Paris sowie der begleitenden Publikation von Michel Seuphor kam es zu scharfen Kontroversen darüber, welche Künstler in den Kanon der frühen abstrakten Malerei auf-



↑ Sonia Delaunay in einem simultanistischen Kostüm in der Rue des Grands Augustins, hinter ihr Robert Delaunays *Hommage à Blériot*, 1913/14 – Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Robert et Sonia Delaunay

zunehmen seien. Dabei ging es nicht nur um den Anspruch darauf, wer die Entwicklung der Abstraktion in welcher Folge geprägt hatte, sondern auch darum, wer als historisches Fundament für die Gegenwartskunst gelten konnte. Sonia Delaunay bestritt Kandinskys Pionierstatus und war im Hinblick auf die Münchner Ausstellung überzeugt, Nina Kandinskaya hege »die Absicht, die Ausstellung zu einer Hommage an Kandinsky zu machen.«⁷ So traf sie mit großer Sorgfalt eine feinsinnige Werkauswahl, die erkennen lässt, dass es weniger darum ging, Robert Delaunay historisch im Kontext der Gruppe zu verorten, als vielmehr die subtile Entwicklung seiner frühen Malerei sichtbar zu machen und sie im Vergleich zu den übrigen Malern – allen voran Kandinsky – besonders eindrucksvoll zur Geltung zu bringen.



↑ Sonia Delaunay in einem simultanistischen Kostüm, in den Händen hält sie Ricciotto Canudos *Les Transplantés* mit simultanistischem Bucheinband, 1913/14 – Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Robert et Sonia Delaunay

Somit nahm der Blaue Reiter in Sonia Delaunays Biografie eine Doppelrolle ein: Einerseits erinnerte er an die langjährige Kameradschaft mit Elisabeth Epstein und den gemeinsamen künstlerischen Umkreis; andererseits wurde er zum Vehikel ihrer strategischen Bemühungen, Robert Delaunays Werk in den ersten Reihen der modernen Kunst zu positionieren und zu verteidigen – in jenem Moment, als sich die internationale Geschichtsschreibung der Abstraktion formierte.

Rivalität und Verheißung – Sonia Delaunay und die strategische Rolle des Blauen Reiter

——— **1** Detailliert zu Chronologie und Quellen dieser Ereignisse: Schuster 1985.

2 Wassily Kandinsky an Sonia Delaunay, 10.3.1912 und 8.4.1912; Alexej von Jawlensky an Sonia Delaunay, 22.11.1912, Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Robert et Sonia Delaunay. III Lettres et manuscrits reçus par Robert et Sonia Delaunay. XIII–XX. Mit Dank an Roman Zieglgänsberger für den Hinweis.

3 Goetzmann 2016.

4 Vor ihrer Eheschließung mit Robert Delaunay im Jahr 1910 führte Sonia, die als Sarah Stern geboren wurde, inoffiziell den Nachnamen ihrer Verwandten Heinrich und Anna Terk, bei denen sie in St. Petersburg aufgewachsen war. Zwischen etwa 1913 und 1920 stellte sie unter dem Namen Sonia Delaunay-Terk aus und signierte ihre Werke entsprechend (vereinzelt noch in den frühen 1920er-Jahren), insbesondere im Kontext gemeinsamer Ausstellungen mit Robert Delaunay. Die Verwendung des Doppelnamens ist vor diesem Hintergrund vermutlich als bewusst eingesetztes Mittel zur Differenzierung ihres eigenen Œuvres zu interpretieren.

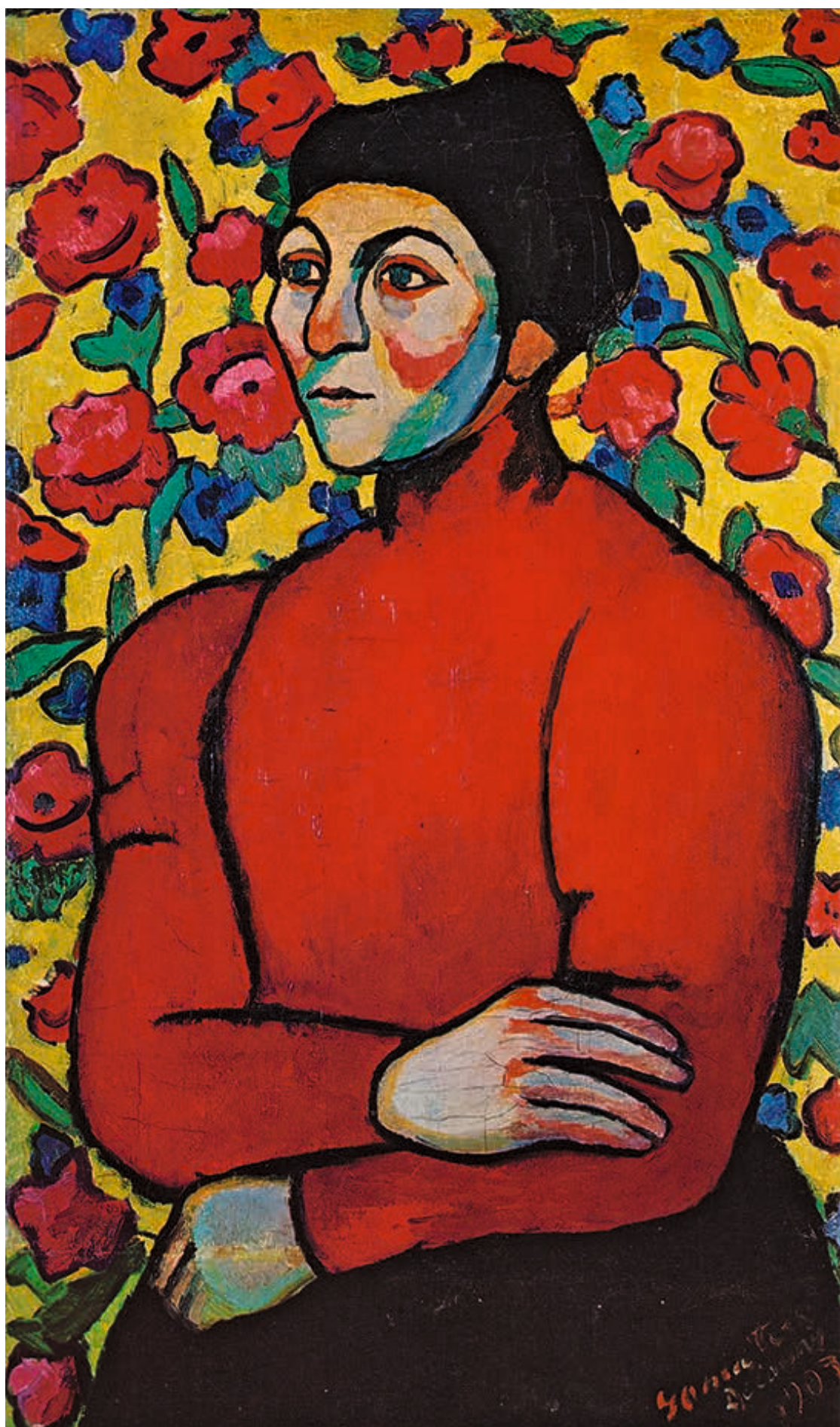
5 Sonia Delaunay, Tagebuch, 24.5.1949, Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Robert et Sonia Delaunay, NAF 28443.

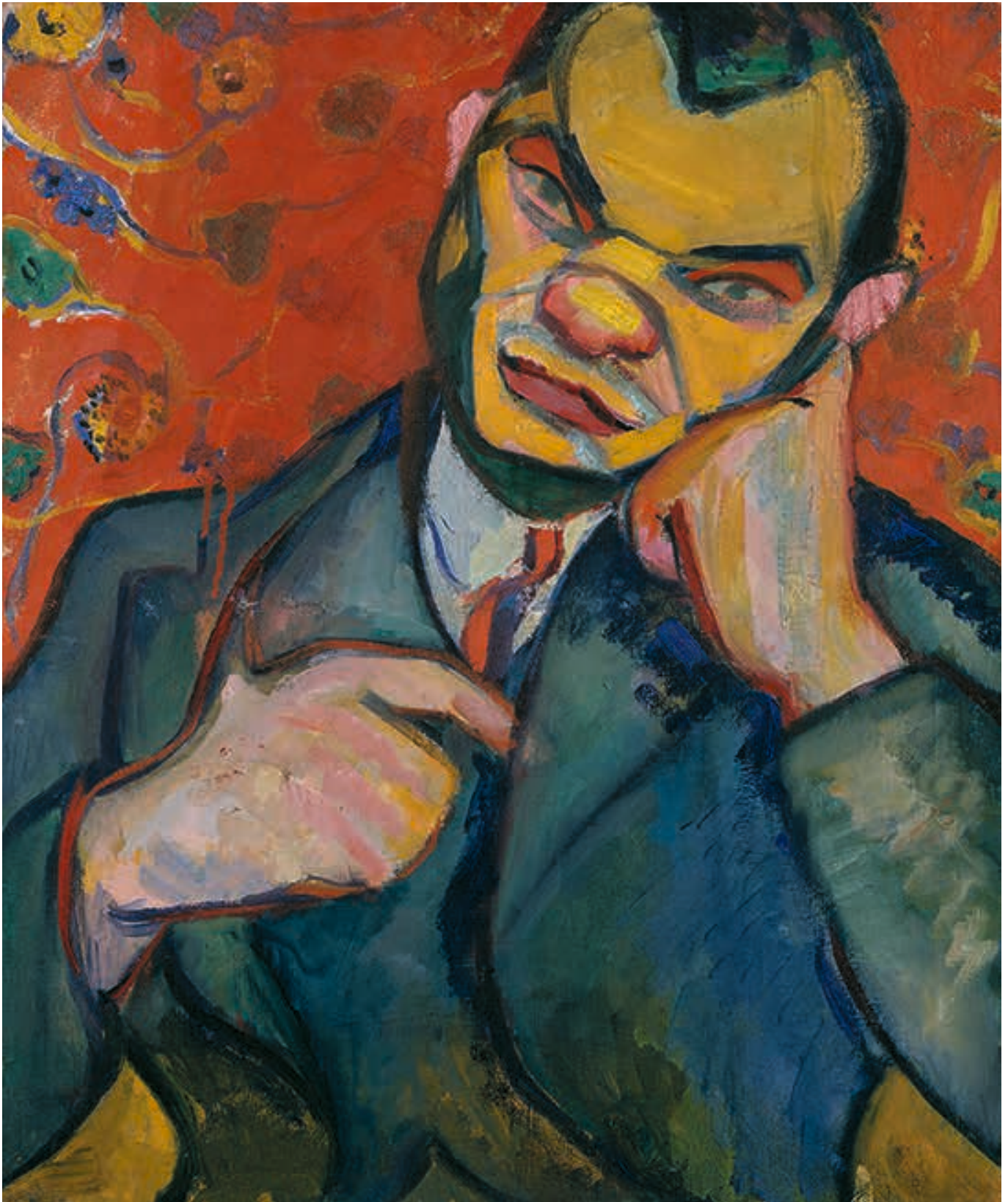
6 Ebd., 11.6.1949. Delaunays Leihgaben wurden später in Basel, der zweiten Station der Ausstellung, präsentiert.

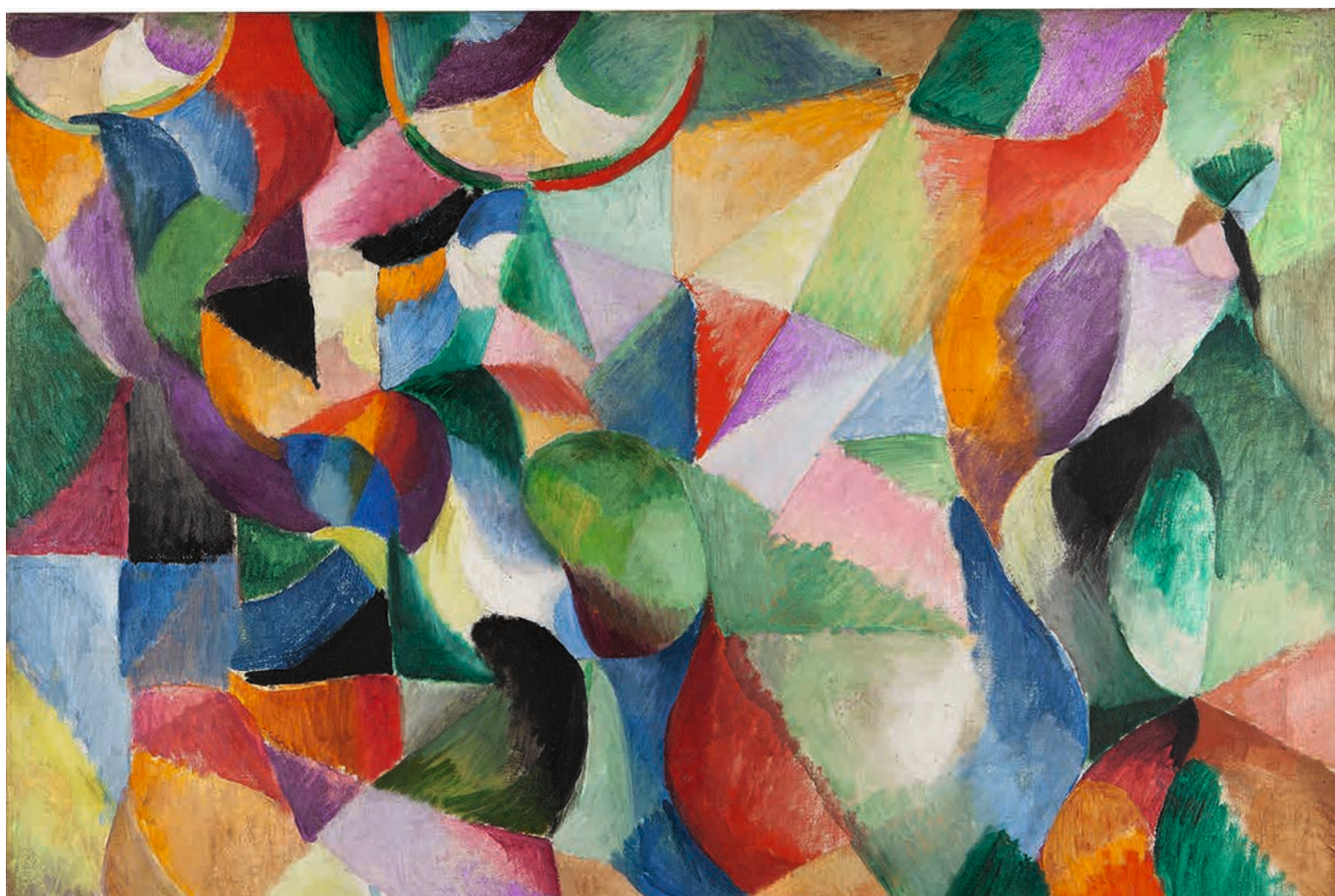
7 Ebd., 14.6.1949.



- ← *Deux Fillettes Finlandaises*, 1907 – [Kat. 10]
- ← *Marché au Minho*, um 1915/16 – [Kat. 14]
- *Philomena*, 1907 – [Kat. 11]







← *Bildnis Tchouiko*, 1908 – [Kat. 12]
→ *Bal Bullier*, 1913 – [Kat. 13]

—Bettina Löwen



Emmi Dresler



↑ Kandinskys Klasse »Abendakt« in der Phalanx-Schule: Olga Meerson, Emmi Dresler, Wilhelm Hüsgen, Gabriele Münter, Richard Kothe, Wassily Kandinsky, Maria Giesler (v.l.n.r.), Frühjahr 1902 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Das Große im Kleinen — Emmi Dresler

Die einzige bekannte fotografische Aufnahme der in Siegen geborenen Emmi Dresler (1880–1962) zeigt sie bei einer Tee-runde mit sechs weiteren Personen. Die Fotografie entstand im Frühjahr 1902 an der Malschule der Künstlergruppe Phalanx und dokumentiert Wassily Kandinskys Klasse beim sogenannten Abendakt. Hinter der Teekanne ist Dresler auszumachen. Durch ihre enge Verbindung zu Gabriele Münter und Kandinsky stand sie der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) sowie dem Blauen Reiter nahe. Sie war ›mittendrin‹ und gehört dennoch heute zu den Künstlerinnen, deren Leben und Werk weitgehend in Vergessenheit geraten sind.¹

Bereits kurz nach ihrem Umzug aus ihrer Heimatstadt Siegen nach München wurde sie eine der ersten Schülerinnen der Malklasse von Kandinsky und bewegte sich im Umfeld der Münchner Avantgarde. Hier begegnete sie auch Münter und Olga Meerson. Dresler lebte vor Ort an wechselnden Adressen in jenen Vierteln, in denen sich das kulturelle Leben konzentrierte.² In den folgenden Jahren setzte sie ihre künstlerische Ausbildung fort und nahm im Sommer 1903 mit ihrer Klasse an einem Studienaufenthalt in Kallmünz teil.³ Nach Schließung der Phalanx-Schule blieb sie in München und hielt engen Kontakt zu Münter, die wiederholt in der von Dresler empfohlenen Pension Stella in der Adalbertstraße wohnte.⁴ Regelmäßige Briefwechsel und Besuche in Murnau belegen ihre fortdauernde Verbindung. In den Sommermonaten 1904 und 1905 hielt sich Dresler in Feldwies am Chiemsee auf, wo sie vermutlich an der Malschule von Julius Exter teilnahm.⁵

Ihre kontinuierliche Arbeit führte schließlich zu einer ersten öffentlichen Anerkennung. 1909 lud ihr ehemaliger Lehrer Kandinsky Dresler zur ersten Ausstellung der NKVM ein. In einem Brief äußerte sie ihre Überraschung: »wie meine Sachen für Vereinszwecke wich-



↑ Kandinskys Klasse »Abendakt« in der Phalanx-Schule (Ausschnitt), hier: Emmi Dresler, Frühjahr 1902 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

tig sind, ist mir ganz unklar. Es freut mich ja sehr, dass Sie etwas darin finden – u. ich fühlte mich ja äußerst geehrt, dass ich telegrafisch aufgefordert wurde meine Sachen zu schicken [...]« Weiter unten heißt es erneut: »Wieso meine kleinen Sachen mit ausgestellt werden sollen, ist mir doch weiter ein Rätsel, noch doppelt hier, wo ich so überzeugt von mir tun muss.«⁶ In der Ausstellung war sie mit den vier Werken *Gärtchen*, *Hügel*, *Straße* und *Häuschen* vertreten, wobei *Hügel* sogar im Ausstellungskatalog reproduziert wurde.⁷ Vermutlich ist das dort verzeichnete Werk *Straße* identisch mit der Temperaarbeit *Spielende Kinder*.⁸ → Abb. s. 202 Die übrigen Werke gelten als verschollen.

Kandinsky kommentierte Dreslers Werk im Rahmen der künstlerischen Zielsetzung der NKVM: »Dresler – die Welt des ›chen‹ (Gärtchen etc.), also das Niedliche, Kindliche, was unfähig ist, zum großen Gemeinen heranzuwachsen.«⁹ Er ordnete ihr Schaffen neben



↑ Emmi Dresler, *Hügel*, abgebildet im Katalog der 1. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München, 1909 – Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

das von Alfred Kubin und sich selbst ein und betonte, dass sie alle drei »Sachen« erschufen, »die sie größtenteils in realer Form nie gesehen« hatten.¹⁰ Damit erkannte er ihre gemeinsame Abkehr von der Abbildung der sichtbaren Realität zugunsten innerer Bildvorstellungen.

Im Kreis des Blauen Reiter galt kindliche Gestaltung als Ausdruck formaler Freiheit und Unmittelbarkeit. Diese Diskussion stand im Kontext der um 1900 geführten Reformdebatte zur Kunsterziehung. Künstler*innen wie Kandinsky, Münter → Abb. S. 131 oder Natalia Goncharova sammelten Kinderzeichnungen und sahen in ihnen eine authentische Ausdrucksform, ähnlich wie in der sogenannten primitiven, der Volks- und Laienkunst.¹¹ Dresler teilte dieses Interesse an der Welt des Kindes. Anders als Münter, die kindliche Gestaltung als Impuls für stilistische Vereinfachung nutzte,¹² entwickelte Dresler eine eigene symbolische Bildkonzeption, in der spielende Kindergruppen in Landschaftsräume eingebunden sind, die Schutz und Kontinuität vermitteln.

In diesem Kontext lässt sich auch ihre künstlerische Praxis verstehen. Während Kandinsky eine geistige Durchdringung des Sichtbaren suchte, entwarf Dresler kleine intime Szenen, in denen Kinder als Träger einer harmonischen Welt erscheinen. Kandinsky charakterisierte die »Welt des ›chen« ambivalent, hob jedoch die Eigenständigkeit von Dreslers künstlerischem Kosmos hervor, der das Große nicht im Monumentalen, sondern im konzentriert Kleinen suchte.

Diese Haltung zeigt sich im frühesten bekannten Werk *Spielende Kinder*. → Abb. S. 202 Die Dargestellten erscheinen hier nicht als Einzelindividuen, sondern als Teil eines geordneten Gefüges. Auf einem von hohen Mauern gesäumten Weg mit flachen Treppenstufen sind die Figuren rhythmisch gestaffelt. Fehlende Gesichtszüge und einheitliche Kleidung lassen ihre Individualität zurücktreten. Sie wirken wie Schulkinder, die in einem geschützten ›Zwischenraum‹ ihre Pause verbringen. Ohne erwachsene Aufsicht sind sie ganz in ihre eigenen, kindlichen Handlungen vertieft. Hinter der Mauer öffnet sich der Blick auf eine von Abendlicht durchflutete Stadtlandschaft, die an die ligurische Küstenstadt Rapallo erinnert, ohne sie jedoch topografisch exakt wiederzugeben. Eine solche Verbindung liegt nahe, da Dresler Kandinsky und Münter in Rapallo besuchte, wo sich das Paar zwischen Dezember und April 1906 aufhielt. Unweit ihrer Unterkunft, der Casa Valle Bella in der Via Montebello 4, führt noch heute eine alte Treppe zur Basilika Nostra Signora di Montalegro hinauf, deren Architektur im Bild anklingt. Dresler verdichtete verschiedene Blickpunkte zu einer ausgewogenen Gesamtansicht.¹³

Das bereits um 1907 angelegte Prinzip, Figuren und Umgebung zu einer geschlossenen Einheit zu verbinden, in der Gemeinschaft als räumlich strukturierte und emotional geborgene Ordnung erfahrbar wird, lässt sich auch im 1909 publizierten Bild *Hügel* erkennen und setzt sich 1914 in ihrem illustrierten Bilderbuch *Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter* fort.¹⁴ → Abb. S. 203–207 Die sieben ganzseitigen Tafeln zeigen Kinder in unterschiedliche Spiele wie Reigen, Seilspringen oder Schneemannbauen vertieft. In seiner ›wimmelbildartigen‹ Anlage vermittelt das Buch spielerisch den Jahreslauf und lässt sich zugleich als visuelles Kompendium zeitgenössischer Kinderspiele lesen. Dem Außenraum kommt eine zentrale Bedeutung zu. Die Dargestellten erscheinen niemals in Innenräumen, sondern bewegen sich in der Natur und sind damit ganz den jeweiligen Wetterverhältnissen ausgesetzt. Schnee, Wolkenforma-

tionen oder sommerliche Vegetation sind konstitutiver Bestandteil der Darstellung. Die Natur wird so zum Erfahrungsraum, in dem das kindliche Dasein sich entfaltet und den Ablauf des Spiels bestimmt. Trotz aller ›Niedlichkeit‹ zielen Dreslers Darstellungen nicht auf eine sentimentale Verklärung des Kindlichen. Vielmehr erscheinen die kleinen Gemeinschaften und geschützten Lebensräume als Sinnbilder einer ideal gedachten sozialen Ordnung. Im kindlichen Spiel, in den unbewusst vollzogenen Handlungen, wird ein überindividuelles, überzeitliches Prinzip sichtbar: eine Form des Miteinanders, die Allgemeingültigkeit beansprucht. Vor dem Hintergrund des bevorstehenden Ersten Weltkriegs gewinnt dieser Appell besondere Dringlichkeit.

Dreslers »kleine Sachen« lassen sich in den folgenden Jahren kaum weiterverfolgen. Die bislang lediglich drei bekannten Aquarelle greifen entsprechende Motive nicht mehr auf.¹⁵ Ab etwa 1908 näherte sie sich der Anthroposophischen Gesellschaft an und gestaltete im Rahmen dieser Verbindung Bühnenbilder und Holzschnitzereien für das Goetheanum in Dornach. 1920 kehrte Dresler in ihre Heimatstadt zurück, wo sie bis 1939 eine anthroposophische Malschule sowie den Verkaufs- und Galerieraum Kunststube leitete und wiederholt mit dem Kunstverein ausstellte.¹⁶ Nach Zerstörung ihres Hauses 1945 zog sie an den Bodensee, kehrte aber 1954 erneut nach Siegen zurück, wo sie bis zu ihrem Lebensende 1962 wohnhaft blieb.

—— 1 Emmi Dresler, als Emilie Clementine Dorothea Anna Dresler am 20.12.1880 in Siegen geboren, war das mittlere von drei Kindern des Fabrikanten Jacob Heinrich Dresler und seiner Frau Emilie Wilhelmine Catharina Marianne Seel. Von der gleichnamigen Emmy Dresler aus dem Kreuzthaler Familienzweig ist sie zu unterscheiden, vgl. Dresler 2006, S. 163.

2 Der Polizeimeldebogen (Nr. 507251, Stadtarchiv München) verzeichnet ihren Aufenthalt ab dem 10. April 1902 in der Kreisstraße 44/II. In der Folge sind ca. 25 Wohnorte in Schwabing und der Maxvorstadt vermerkt. Vermutlich kam sie gemeinsam mit ihrer Siegener Lehrerin Maria Giesler nach München; möglicherweise auch mit ihrem Bruder Paul, der im selben Jahr sein Studium an der Debschitz-Schule aufnahm.

3 Laut Polizeimeldebogen (wie Anm. 2) meldete sich Dresler am 16. Juli 1903 nach Kallmünz ab.

4 Vgl. Kat. München 2013, S. 98. Dresler wohnte dort nachweislich vom 18.2. bis 17.4.1905, ein gleichzeitiges Logieren beider Künstlerinnen erscheint wahrscheinlich.

5 Bekannt ist, dass sie sich zwischen 18.7. und 4.11.1904 sowie 19.7. und 11.11.1905 in Feldwies aufhielt. Eine Verbindung zu Julius Exter, Mitbegründer der Münchener Secession, ist wahrscheinlich, aber noch nicht belegt.

6 Emmi Dresler an Wassily Kandinsky, 12.7.1909, zit. nach: Hoberg 1999, S.17.

7 Ausst.-Kat. München 1909, o.S.

8 Vgl. Ausst.-Kat. München 1999, S.335, Nr.13.

9 Abschrift eines Manuskripts Wassily Kandinskys von 1910 durch Gabriele Münter, zit. nach: Hüneke 1989, S.23.

10 Ebd.

11 Vgl. Jansen 2017b.

12 Ihre Beschäftigung mit kindlicher Wahrnehmung zeigt sich in *Friedels Bilderbuch* (1907–1910), einem Kosmos aus Spielzeug, häuslicher Welt und kindlicher Perspektive, in Miniaturen für eine Puppenstube und integrierten Kinderzeichnungen, z. B. *Im Zimmer* → Abb. S.131. Vgl. Kleine 1997 sowie Jansen 2017b, S.141–143. Auch Maria Franck-Marc griff in Gemälden und der Mappe »Kinderbilder« (1912) die Themen Spielzeug und Geborgenheit auf und schuf eigentümliche Szenen und Darstellungen von kindlicher Nähe.

13 Zu sehen ist zudem die Fassade des Klarissenklosters, dessen Gelände von hohen Mauern umgeben war, die möglicherweise die Treppe im Bild einrahmen. In der Nähe befindet sich die Kirche San Francesco mit ihrem Glockenturm, an die das Internat einer katholischen Ordensgemeinschaft angeschlossen war. Der Glockenturm ist noch heute von der Treppe aus sichtbar. Dank an Elisabetta Canepa, Stadtarchiv Rapallo, für die Unterstützung bei der Identifizierung der Orte.

14 Die Datierung und verlegerische Einordnung des Buches lassen sich trotz fehlender Angaben im Werk eindeutig belegen. Hinweise finden sich in den *Mitteilungen für die Mitglieder der Anthroposophischen Gesellschaft* 7, 1914, S.39 sowie im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 6.6.1914, Nr.128, S.673, in dem der Kommissionsverlag Georg C. Steinicke (München) das »neue, aparte Bilderbuch« bewarb. Die zeitgenössische Rezeption fiel positiv aus und würdigte es als »ein entzückendes, wirklich künstlerisches Bilderbuch, das in keiner Siegerländer Kinderstube fehlen sollte« (*Siegener Zeitung*, 9.12.1922, S.289).

15 *Bildnis Dr. Wilhelm Heß* (Museum Wiesbaden), *Kurische Nehrung* (Siegerlandmuseum Siegen), *Ohne Titel* [Berglandschaft], abgedruckt in: Ausst.-Kat. Siegen 1998, S.19.

16 »Aus einem kleinen Ausstellungsraum, in dem Emmi Dresler zunächst Waldorfspielzeuge und die köstliche Keramik ihres Bruders verkaufte, erwuchs eine Kunststube« (Nachruf auf Emmi Dresler, o. D., unveröffentlichte Zusammenstellung, bereitgestellt durch das Archiv Dreslers Park/Gelbe Villa, Kreuztal).

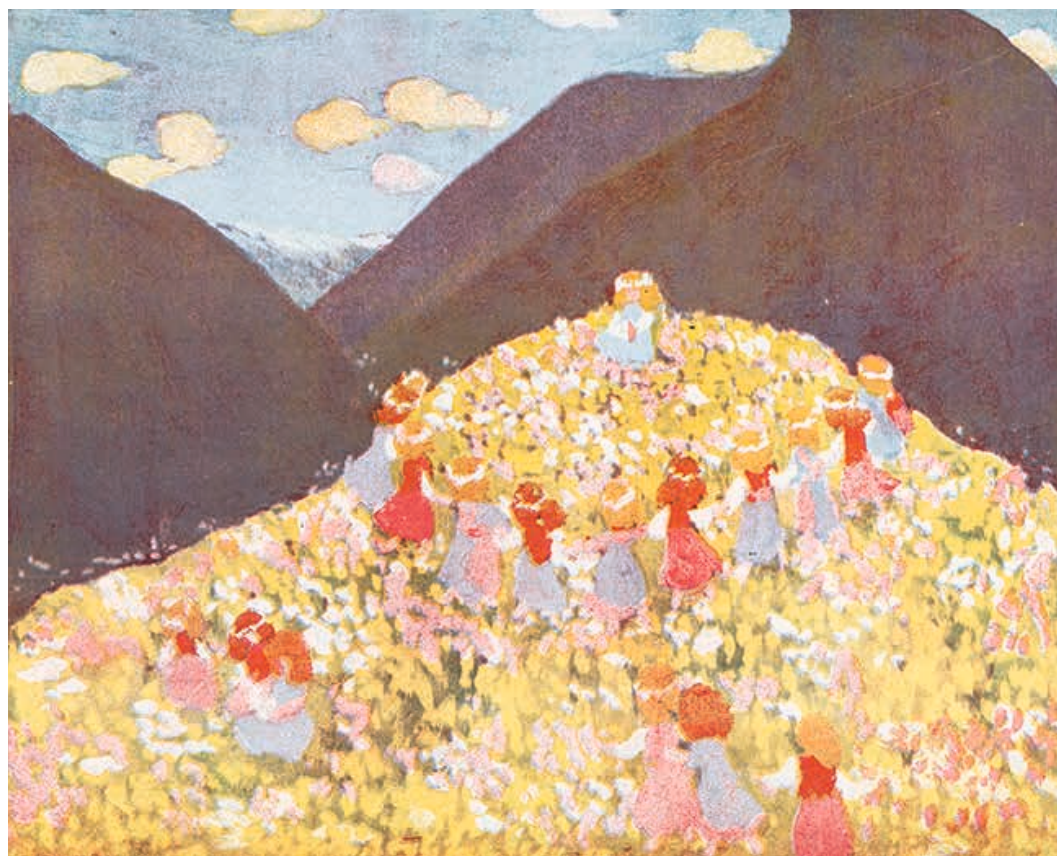
Dank an alle, die mir bei der Recherche zu Emmi Dresler wichtige Hinweise gegeben haben: Nina Badenberg, Frank W. Frisch, Eike Jungheim, Petra Oberhäuser, Maite Ruge, Ingo Schultze-Schnabl, Ria Siewert, Oliver Teufer, Peter Vitt.



← *Spielende Kinder*, um 1907 – [Kat. 15]

→ *Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter*, 1914 – [Kat. 16]







← → *Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter, 1914* – [Kat. 16]



← → Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter, 1914 – [Kat. 16]



—Melanie Vietmeier

→ Elisabeth Epstein im Garten sitzend, n. d. –
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Elisabeth Epstein



Netzwerke und Freundschaften — Elisabeth Epstein

Elisabeth Iwanowna Epstein (1879–1956) war eine kosmopolitische Künstlerin. Als Netzwerkerin trug sie Anfang des 20. Jahrhunderts entscheidend zum deutsch-französischen Kulturaustausch bei und war für den Blauen Reiter ein wichtiges Bindeglied zur progressiven französischen Kunstszene. Sie war auch eine der wenigen Künstlerinnen, die bereits 1911/12 in der *Ersten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* vertreten war. Zeit lebens zeigte sie ihre Gemälde im Rahmen zahlreicher Ausstellungen, 1912/13 publizierte sie in der Zeitschrift *Der Sturm*. Auch ihr Briefwechsel mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter zeugt von ihrem kunsttheoretischen Interesse.

Geboren als Elisabeth Heffer¹ in Schytomyr im Gebiet der heutigen Ukraine studierte sie in Moskau bei dem renommierten impressionistischen Maler Leonid Pasternak, bevor sie 1898 nach München zog. Ihre dort geschlossene Ehe mit dem polnischen Arzt und Stadtrat Mieczysław Epstein wurde 1911 geschieden, seit 1905 lebten sie bereits getrennt. Nach weiteren Studien in der privaten Kunstschule des slowenischen Malers Anton Ažbe 1899/1900 und von 1902 bis 1903 an Kandinskys Phalanx-Schule nahm sie Unterricht bei Alexej von Jawlensky und war regelmäßig zu Gast im Salon von Marianne von Werefkin.² Zu ihrem internationalen Umfeld zählten zudem ihre Mitstudentinnen aus der Phalanx-Schule Münter und Olga Meerson sowie Alexander Sacharoff und der aus Prag stammende Eugen von Kahler. Ab 1904 reiste Epstein regelmäßig in die Schweiz und nach Paris. An der Académie de la Palette lernte sie Sonia Delaunay-Terk kennen, die sie in die Gesellschaft um den Galeristen Wilhelm Uhde³ einführte, einen der ersten bedeutenden Förderer der modernen Kunst in Paris. Epstein war es dann, die Kandinsky bei der Künstler-



← Elisabeth Epstein an der Staffelei, Paris 1909 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

vereinigung und Zeitschrift *Les Tendances Nouvelles* empfahl. 1907 wurden dort zwei (heute verschollene) Männerporträts Epsteins abgedruckt,⁴ die formal auf einen Austausch mit dem Werk von Delaunay-Terk hinweisen. →Abb. S. 212

1908 siedelte Epstein ganz nach Paris über und wurde zu einer wichtigen Schnittstelle zwischen dem Blauen Reiter und der französischen Avantgarde: Sie vermittelte 1911 den entscheidenden Kontakt zwischen Robert Delaunay und Kandinsky, der ihn daraufhin zur Teilnahme an der ersten Ausstellung des Blauen Reiter und dem gleichnamigen Almanach einlud. Dies bedeutete für den Blauen Reiter nicht nur den Einbezug eines der wichtigsten Vertreter der zeitgenössischen französischen Kunst, es ebnete umgekehrt auch Delaunay in Deutschland den Weg für eine überregionale Rezeption, wofür Delaunay-Terk Epstein wiederholt dankte. Epstein selbst zeigte auf der *Ersten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* ein *Stillleben mit Hut* und ein *Porträt*, das als eines von wenigen Werken im Katalog abgebildet wurde. Wie aus dem umfangreichen Briefwechsel mit Kandinsky hervorgeht, war er ihr künstlerischer Mentor und schätzte ihre Kunst derart, dass er das *Porträt* noch aus der Ausstellung für seine eigene Sammlung erwarb.⁵ →Abb. S. 137 r.



↑ Elisabeth Epstein, *Männerporträt*, abgebildet in: *Les Tendances Nouvelles* 3, 1907, Nr. 34, nach S. 649 – Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Über Epsteins Vermittlung konnte er zudem bei Delaunay das Gemälde *Der Hühnerhof* des vom Blauen Reiter sehr geschätzten, bereits verstorbenen Malers Henri Rousseau erwerben.⁶ Von Epsteins Frühwerk ist wenig erhalten, selbst aus dem Jahr 1911, in dem sie unermüdlich malte,⁷ sind lediglich zwei Selbstbildnisse → Abb. S. 216, 217 bekannt, die in ihrer Flächenhaftigkeit und mit den klaren Konturen sowohl eine Nähe zu den Künstler*innen der französischen Avantgarde wie Henri Matisse als auch zur Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) verdeutlichen.⁸

Von Paris aus pflegte Epstein ihre grenzüberschreitenden Kontakte weiter, tauschte sich mit Kandinsky brieflich über Strategien zu Präsentation und Verkauf ihrer Arbeiten aus. Sie diskutierten zum Beispiel, welche Werke sie nach München zur Ausstellung des Blauen Reiter schicken, welche im Pariser Salon d'Automne ausstellen und

ob sie 1911 bei der »Union«-Ausstellung⁹ teilnehmen solle, die von dem Verleger der *Tendances Nouvelles* Alexis Mérodack-Jeanneau initiiert wurde. Durch ihre Studien an der Académie de la Grande Chaumière¹⁰ und ihre Teilnahme an Delaunay-Terks Sonntagskreis »Mouvement franco-russe« ab 1910 war sie gut in die Pariser Kunstwelt integriert. Sie besuchte auch zahlreiche Ausstellungen und Salons wie den von Marguerite Steinheil,¹¹ der skandalumwobenen ehemaligen Mätresse des französischen Präsidenten Félix Faure. Regelmäßig traf Epstein Meerson in Paris. An die beiden schickte Münter Ende 1910 Abzüge des Holzschnitts *Prosit Neujahr*.¹² 1912 erhielt Epstein Besuch von Franz Marc, Maria Franck-Marc und August Macke. Marc empfahl sie wiederum an Herwarth Walden, der nicht nur zwei ihrer Porträts auf dem *Ersten Deutschen Herbstsalon* zeigte, sondern ihr auch mit seiner Zeitschrift *Der Sturm* eine Plattform zur Veröffentlichung ihrer Aufsätze »Einige Gedanken über Bildentstehung« und »Das Lächerlichsein« bot.¹³ Ihre theoretischen Überlegungen zur zeitgenössischen Kunst sowie zu ihren eigenen Werken verdeutlichen auch ihre Briefe an Kandinsky, dem sie 1911 berichtete: »Ich gebe mich ganz und vorbehaltlos dem Fühlen und Empfinden hin [...] und da scheint es mir nicht, als mache ich etwas Überflüssiges, sondern umgekehrt, dass ich mich von einer anderen Seite einem sehr Echten und Zugänglichen, aber nur langsam Zugänglichen, nähere, was mit einer langsamen geistigen Entwicklung hin zur Befreiung einhergeht. Ich mache das, was ich früher nicht konnte, ich lasse mich ›sein‹ und nicht denken.«¹⁴ Weiter kritisierte sie die Tendenz der Stilisierung in der Kunst und das seelenlose Nacheifern eines Maltrends. Sie hingegen sieht für sich als den richtigen Weg an, »Erst Dinge und mein Empfinden dieser Dinge [zu] studieren.«¹⁵

Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs ging Epstein ins Schweizer Exil und schloss sich in Genf pazifistischen Kreisen um Romain Rolland an.¹⁶ Ihr Œuvre ab den 1920er-Jahren besteht vor allem aus Stillleben, die unterschiedliche Tendenzen aus Kubismus und Neuer Sachlichkeit aufgreifen. In finanziell angespannter Lage fragte sie Münter um Rat bezüglich Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten in München sowie der Auftragslage für ihre nach Fotografien angefertigten Miniaturporträts.¹⁷ In den 1930er- und 1940er-Jahren bewahrte

die jüdische Künstlerin das Schweizer Bürgerrecht, das sie 1929 erhalten hatte, vor der nationalsozialistischen Verfolgung.¹⁸ Vermittelt über Franck-Marc trat Epstein nach längerer Zeit 1934 wieder in Kontakt zu Kandinsky, der ein Jahr zuvor nach Frankreich emigriert war.

Die Biografien von Epstein und ihren Zeitgenoss*innen verdeutlichen die enorme Mobilität und Vernetzung der Avantgarde, sie zeigen jedoch auch, wie Kriege und politische Veränderungen die künstlerischen Strömungen innerhalb der Moderne unterbrachen oder verlagerten. Epstein erschloss sich immer wieder neue Netzwerke, wie in den 1930er-Jahren die Pariser Gruppe Les Surindépendants, hielt aber ebenso an gewachsenen Freundschaften aus der Zeit des Blauen Reiter fest.

—— 1 Zur Namensgenealogie und Biografie: Oliinyk 2022, S. 101.

2 Reinhardt 2014, S. 144.

3 Sonia Delaunay-Terk ging 1908 eine Zweckehe mit Uhde ein.

4 *Les Tendances Nouvelles* 3, 1907, Nr. 34, nach S. 694.

In derselben Ausgabe wurden ebenfalls drei Holzschnitte Wassily Kandinskys publiziert: *Der Drache* (1903), *Sterne* (1907) und *Katze* (1907).

5 Oliinyk 2022, S. 100.

6 Hoberg 2021, S. 167.

7 Während Epstein 1910 eine Schaffenskrise durchlebte, die sie in Briefen an Gabriele Münter beklagt, schreibt sie 1911 von neuer Energie, mit der sie stetig neue Werke produziere, vgl. Briefe von Elisabeth Epstein an Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.

8 »Elisabeth Iwanowna Epstein«, in: Ausst.-Begleitheft München 2020, o. S.

9 Elisabeth Epstein an Wassily Kandinsky, 16.8.1911 und 30.8.1911, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München. Die Union internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des Sciences et de l'Industrie veranstaltete 1905 und 1907 Salons in Anger sowie 1910 und 1911 in Paris.

10 In ihrem *Lebenslauf* vom 29. Oktober 1941 nennt sie diese Ausbildungsstation ohne Angaben der Jahreszahlen, vgl. Archiv Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

11 Epstein berichtet von einer Ausstellung im »Impasse Ronsin im Steinheil'schen Hause« (Elisabeth Epstein an Gabriele Münter, Anfang Nov. 1910, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München). Félix Faure starb während eines Treffens mit Marguerite Steinheil. Außerdem war sie des Mordes an ihrem Ehemann und ihrer Mutter angeklagt, von dem sie jedoch freigesprochen wurde, vgl. Carole Sterlé, »L'affaire Marguerite Steinheil«, in: *Le Parisien*, 24.7.2024, überarbeitet 22.8.2025, URL: <<https://www.leparisien.fr/faits-divers/laffaire-marguerite-steinheil-lhistoire-dune-veuve-scandaleuse-accusee-dun-double-meurtre-24-07-2025-WY3P6ZUT4NH3PJ626NJM4ODXN4.php>> [gelesen am 14.4.2026].

- 12** Elisabeth Epstein an Gabriele Münter, 2.1.1911,
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.
- 13** Epstein 1912; Epstein 1913.
- 14** Elisabeth Epstein an Wassily Kandinsky, vermutlich
Aug. 1911, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.
- 15** Ebd.
- 16** Pallini 2006, S. 14.
- 17** Elisabeth Epstein an Gabriele Münter, 11.4.1921,
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.
- 18** Reinhardt 2017, S. 171.

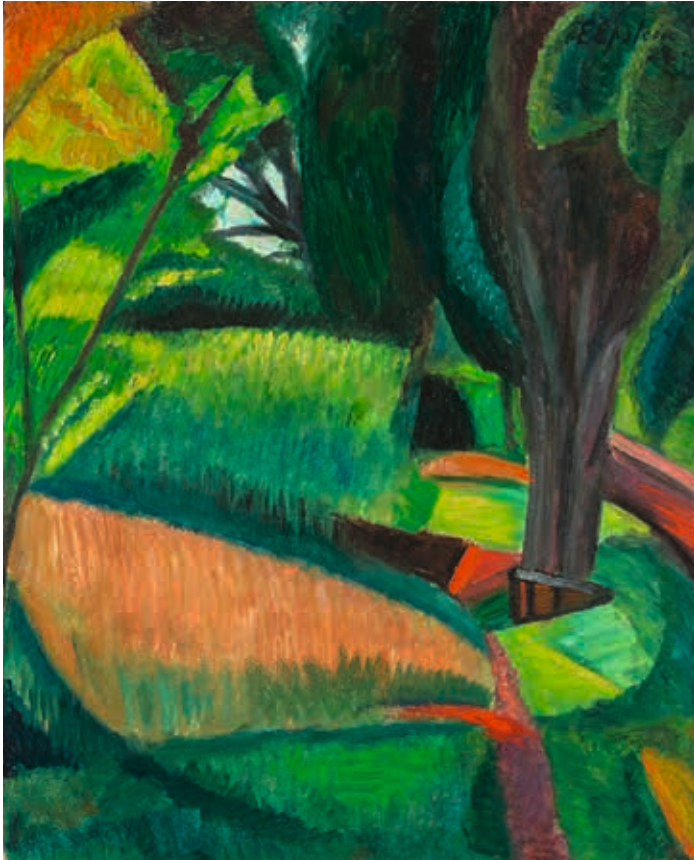
Dank an Bernd Hefter und Oksana Oliinyk für zahlreiche Hinweise
zu Elisabeth Epstein.



← Selbstporträt, 1911 – [Kat. 17]
→ Selbstporträt, 1911 – [Kat. 18]

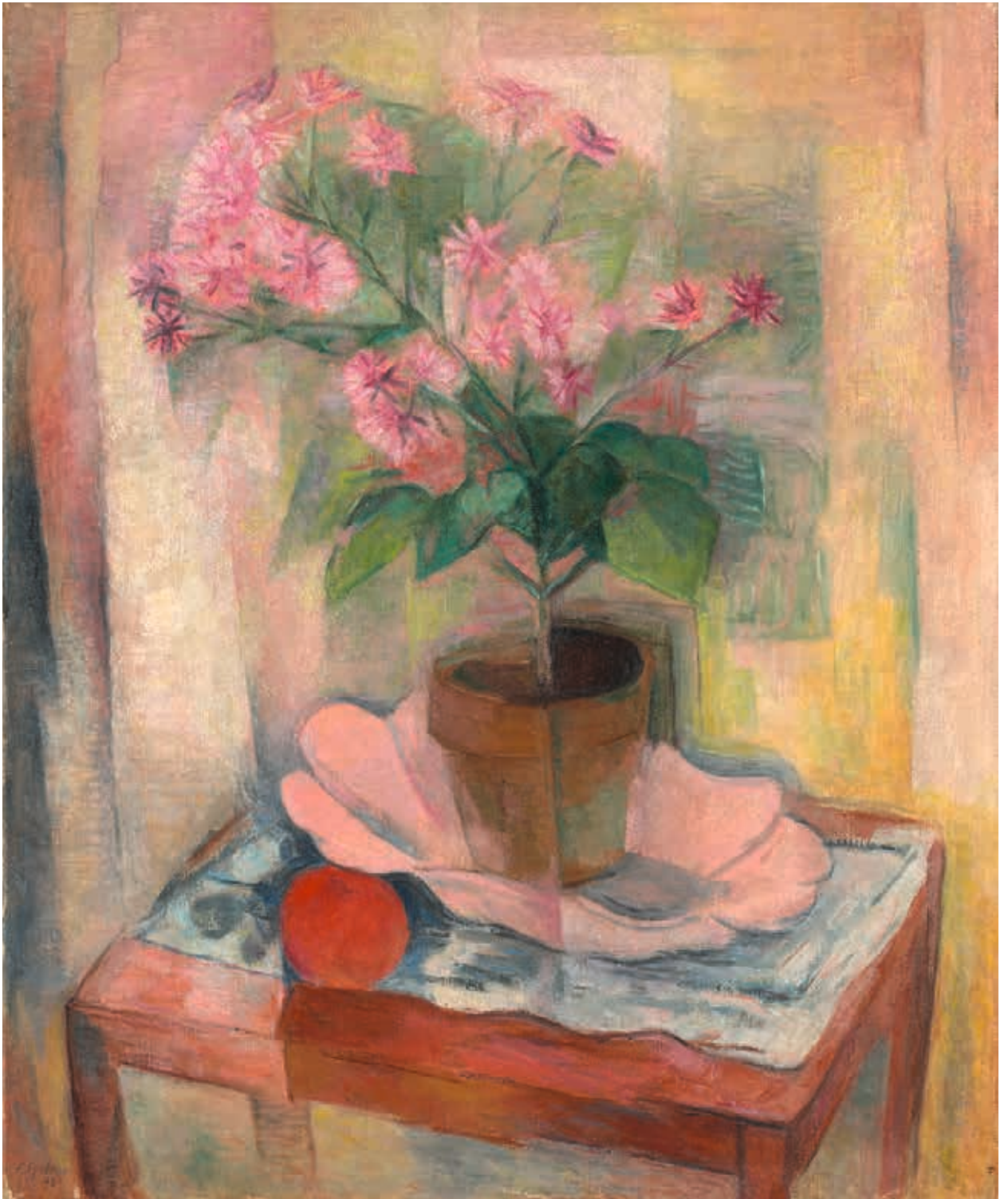






- ← *Maison avec arbre*, 1914 – [Kat. 19]
- *Waldphantasie*, 1928 – [Kat. 21]
- *Roter Stuhl am Fenster*, 1928 – [Kat. 20]





- ← Stillleben auf dem runden Tisch, 1945 – [Kat. 23]
- ← Stillleben mit Kanne, 1935 – [Kat. 22]
- Stillleben mit Blumen, 1946 – [Kat. 24]

— Klara Drenker-Nagels

→ Elisabeth Erdmann-Macke, um 1910 – Museum August Macke Haus, Bonn

Elisabeth Erdmann



—Macke

»Mein zweites Ich« — Elisabeth Erdmann-Macke

Als kongeniale Partnerin des Malers August Macke ist seine Frau Elisabeth (1888–1978) als sein »zweites Ich« und als diejenige in die Kunstgeschichte eingegangen, die dem jungen aufstrebenden Künstler nicht nur Muse und Modell, engste Vertraute und stete Quelle der Inspiration war, sondern auch diejenige, die unermüdlich seinen künstlerischen Weg förderte. Nach seinem frühen Tod im Jahr 1914 hielt sie sein Werk zusammen und setzte sich erfolgreich gegen sein Vergessen ein. Durch ihre publizierten Aufzeichnungen und Erinnerungen gilt sie zudem als wichtige Zeugin der Entstehung und Durchsetzung der Kunst der Moderne vor dem Ersten Weltkrieg.¹

Die Tochter einer Bonner Fabrikantenfamilie wuchs behütet in wohlhabenden bürgerlichen Verhältnissen auf. Sie war vielseitig interessiert und talentiert, spielte Klavier, sang und verfasste Märchen und Gedichte. Zeitweilig trug sie sich mit dem Gedanken, Schriftstellerin zu werden. Bereits als Fünfzehnjährige lernte sie 1903 den um ein Jahr älteren August Macke auf dem Schulweg kennen. Mit ihm verband sie eine innige Liebe und ein reges Interesse an ihren jeweiligen künstlerischen Ambitionen und Neigungen. 1909 heirateten beide, verlebten ihr erstes Ehejahr in Tegernsee, wo auch der erste ihrer beiden Söhne geboren wurde, und ließen sich Ende 1910 in Bonn nieder. Das väterliche Erbe Elisabeths ermöglichte dem jungen Paar ein weitgehend unabhängiges Leben und August Macke ein sorgenfreies Schaffen, in das sie bereits früh eingebunden war.

Im Sinne der seinerzeit angestrebten Durchdringung von Kunst und Leben führte Elisabeth neben ihrer Mutter und Großmutter zahlreiche Stickereien für Wandbehänge, Möbelbezüge, Kissen, Tischdecken und Kleiderbesätze aus, für die August Vorlagen zeichnete. Später, nach seinem Tod, arrangierte sie einzelne seiner Bildmotive auch nach ihren persönlichen Vorstellungen zu neuen Stickkom-

positionen. Zudem fixierte sie vielfach eigene Ideen zu Bildern wie auch zu Kleidern, Bluseneinsätzen, Hüten oder Schmuck in August Mackes Skizzenbüchern.

Angeregt durch Gabriele Münters und Wassily Kandinskys Interesse an der traditionellen volkstümlichen Hinterglasmalerei Oberbayerns befassten sich auch August und Elisabeth Macke um 1911/12 mit dieser Maltechnik, bevorzugt im geselligen Kreis der Künstlerfreunde.² Wenngleich Elisabeth auch in diesem Medium mehrfach Entwürfe ihres Mannes maltechnisch umsetzte,³ so belegen Zeichnungen von ihrer Hand in seinen Skizzenbüchern ihre alleinige Urheberschaft sowohl für das Hinterglasbild *Madonna mit Kind*⁴ → Abb. S. 228 wie auch für die »*Orientalische Szene*«.⁵ → Abb. S. 228 Ganz im Sinne der traditionellen Volkskunst der Hinterglasmalerei legte sie die Formen flächenhaft, schlicht und stark vereinfacht an, grenzte sie durch dunkle Umrisslinien klar voneinander ab und wählte ein kräftig leuchtendes und kontrastreiches Kolorit. Da sie ihre Vorzeichnungen direkt auf die Glasfläche übertrug, erscheinen die Motive in den ausgeführten Gemälden seitenverkehrt.

Die Vorzeichnung zum Hinterglasbild *Madonna mit Kind* befindet sich in einem Skizzenbuch, das August Macke um 1907/08 während gemeinsamer Aufenthalte mit Elisabeth in Berlin und Dresden nutzte. In den dort besuchten Gemäldesammlungen begeisterten sich beide für die Malerei der Frührenaissance, insbesondere für Ercole de' Roberti, wie Elisabeth festhielt.⁶ Seine Darstellungen unter einem Baldachin thronender Madonnen regten Elisabeth möglicherweise zu ihrer profanen Mutter-Kind-Darstellung an. An die Stelle der Heiligenfiguren sind stilisierte Bäume und Blumen getreten, deren ornamentaler Charakter sich über schmückende farbige Punkte auf dem Rahmen des Gemäldes fortsetzt und dadurch seine begrenzende Funktion auflöst.

Ob die kleinformatige *Byzantinische Heiligenszene* → Abb. S. 229 ausschließlich von Elisabeth stammt, ist nicht gesichert.⁷ Stilistische Kriterien sprechen durchaus dafür. Eine Vorzeichnung ist nicht bekannt. Die wiederum symmetrisch parallele Anlage, die Isokephalie, also gleiche Kopfhöhe der Apostel, die Hervorhebung der Heiligenfigur vor der konchenartig gestalteten Bildmitte, die Form ihrer Krone sowie die Blütenreihe als unterer Abschluss des Bildfeldes deuten auf die Anregung durch byzantinische Mosaiken, wie sie August und Elisabeth 1908 während einer gemeinsamen Reise, zu der Elisabeths Mutter sie durch Oberitalien eingeladen hatte, in Ravenna in der Kirche San Vitale gesehen hatten.⁸

Die üppig mit stilisierten floralen und animalischen Elementen umrankte, paradiesisch anmutende »*Orientalische Szene*« → Abb. S. 228 entstand in Zusammenhang mit dem regen Interesse an arabischen und nordafrikanischen Kulturen, das insbesondere August Macke ab 1910 entwickelte. Sie erweist sich jedoch weniger durch persönliche Anschauung inspiriert – Elisabeth reiste bereits 10 Jahre vor ihrem Mann 1904 mit ihren Eltern nach Tunesien – als vielmehr durch die in ihrem Freundes- und Künstlerkreis beliebte Lektüre von Märchen und Geschichten dieser Regionen.⁹

Trotz all dieses eigenständigen Schaffens nahm Elisabeth Macke nie für sich in Anspruch, als Künstlerin zu gelten. Unabhängig davon war sie allerdings elementar für August Mackes Kunst, die es ohne sie nicht gäbe.

——— 1 Erdmann-Macke 1962; Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009; Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2021.

2 Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009, S. 96 f.

3 Vgl. Bartmann 1979.

4 Vgl. Heiderich 1987, Bd. 1, S. 428, Buch Nr. 12 A, S. 45.

5 Vgl. Heiderich 1987, Bd. 2, S. 849, Buch Nr. 40, S. 63.

6 Vgl. Erdmann-Macke 1962, S. 89.

7 Dominik Bartmann bezeichnet Erdmann-Macke bei diesem wie auch dem Hinterglasbild *Madonna mit Kind* lediglich als Mitausführende, vgl. Bartmann 1979, Nr. 2 und 3, S. 40 f.

8 Vgl. Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 1962, S. 92. Diese Mosaik hatten beide sehr beeindruckt. Parallelen bestehen insbesondere zur Darstellung der Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge.

9 wie Anm. 2.



↑ August und Elisabeth Macke mit Sohn Walter, 1911 – Museum August Macke Haus, Bonn
 ↓ August Macke und Elisabeth Gerhardt, 1908 – Museum August Macke Haus, Bonn







- ← »Orientalische Szene«, 1912 – [Kat. 27]
- ← *Madonna mit Kind*, um 1911 – [Kat. 26]
- *Byzantinische Heiligenszene*, um 1910/11 – [Kat. 25]

—Henrike Hans

→ Natalia Goncharova mit Gesichtsbemalung, 1913 –
abgebildet in: *Teatr w karrikaturach* – Moskau, Nr. 3,
21.9.1913

Natalia
Gonch



arova

Grenzgängerin —Natalia Goncharova

Als 1913 die erste große Einzelausstellung Natalia Goncharovas (1881–1962) in Moskau eröffnete, konnte das Publikum das Schaffen der Künstlerin in der sagenhaften Fülle von mehr als 761 Werken erleben.¹ Und nicht nur die Anzahl der ausgestellten Objekte war bemerkenswert – vielmehr handelte es sich um die erste Einzelausstellung einer Künstlerin, die Werke unterschiedlicher Medien aus einer dreizehnjährigen Schaffenszeit präsentierte.² Publikum und Presse waren elektrisiert: 12 000 Besucher*innen in wenigen Wochen, ein in dritter Auflage ausverkaufter Katalog, der als *Catalogue raisonné* zusätzlich zu den ausgestellten weitere gut 60 Werke beinhaltete, und solide Verkaufszahlen machten Schlagzeilen.³ Nach dem Willen der Künstlerin wäre die Ausstellung um mindestens ein Aquarell umfangreicher gewesen: Ende 1912 hatte sie Franz Marc gebeten, ihr ein ihm gut ein Jahr zuvor zugedachtes Blatt für die Schau zu senden.⁴ Zwar ging das Aquarell auf der Reise nach Moskau verloren,⁵ der Wunsch verdeutlicht jedoch ihren Anspruch an die Universalität der Präsentation.

Dabei steht die gewaltige Dimension der Ausstellung symptomatisch für ein Künstlerinnenleben, dessen Produktivität gesellschaftliche und künstlerische Schranken sprengte: Zunächst in der Bildhauerklasse am Moskauer Institut für Malerei, Bildhauerei und Architektur eingeschrieben, wechselte Goncharova auf Anregung ihres Lebens- und Arbeitspartners Michail Larionov → Abb. S. 238 zur Malerei, die sie sich weitgehend autodidaktisch aneignete.⁶ Geschult durch die Kunst unter anderen Paul Cézannes, Vincent van Goghs und Paul Gauguins in der Sammlung Sergei Schtschukins⁷ und die intensive Auseinandersetzung mit der Ikonenmalerei und Volkskunst Russlands schuf sie Darstellungen, die sich durch Vereinfachung der Formen, Flächigkeit und starke Farbigkeit auszeichnen und unter der Bezeichnung Neo-Primitivismus bekannt wurden. »[...] mein Weg führt zum Ursprung aller Künste, in den Osten«,⁸



→ Natalia Goncharova, n. d.

schrieb Goncharova in ihrem »Manifest« im Katalog der Ausstellung 1913. Damit bezog sie sich auf ein künstlerisches Programm, das sein Formenvokabular und seine Expressivität aus der Tradition der Ikonenmalerei sowie der als *Lubki* zusammengefassten Bilderbögen und Drucke der russischen Volkskunst ableitete und damit der Erscheinung der Dinge gleichermaßen eine mystische Bedeutung verlieh.⁹

Die ersten Ausstellungen ihrer Bilder riefen heftige Reaktionen hervor: 1910 wurde ihre Aktdarstellung *Die Gottheit der Fruchtbarkeit* aus einer eintägig angesetzten Ausstellung ihrer Kunst von der Polizei beschlagnahmt und Goncharova unter dem Vorwurf der Pornografie vor Gericht gestellt.¹⁰ Aktmalerei war für Frauen in dieser Zeit nicht vorgesehen. Ihre Sujets scheinbar unbeobachteter männlicher Badender → Abb. s. 238 etwa hatten in der Bildtradition russischer Künstlerinnen keine Vorbilder.¹¹ 1911/12 wiederholte sich der Eklat, als ihre Heiligenbilder in einer Ausstellung konfisziert und die Malerin der Blasphemie beschuldigt wurde.¹²



↑ Natalia Goncharova, *Weinlese*, 1910/11 – Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris

Die Skandale prägten ihr Bild in der öffentlichen Wahrnehmung, die sie in den frühen 1910er-Jahren zunehmend gezielt mitsteuerte. Als treibende Kraft der russischen Avantgarde zählte Goncharova zu den Gründungsmitgliedern der Künstlervereinigung *Bubnowyj wale*t (Karo-Bube). Gemeinsam mit Larionov initiierte sie zudem die Gruppierung *Osliny chvost* (Eselsschwanz) mit einem Bekenntnis zu Kubismus und Primitivismus, das sie in Form eines vierzehnseitigen Briefes auch an die Presse schickte.¹³ Der Ausstellung der Mitglieder der Gruppierung *Eselsschwanz* im Jahr 1911/12 – darunter Marc Chagall, Wladimir Tatlin und Kasimir Malewitsch¹⁴ – folgten zwei weitere von Goncharova mitorganisierte Ausstellungsprojekte. Wie ihre Vorgänger versammelten die Präsentationen *Mišen'* (*Zielscheibe*) im Jahr 1913, sowie *No. 4* (1914) zahlreiche Künstler*innen, die entschieden das Ziel eines nicht-akademischen künstlerischen Ausdrucks vertraten.

Parallel zu den neuen Ausstellungsformaten entwickelte Goncharova ihre künstlerische Tätigkeit weiter: Sie arbeitete über Gattungsgrenzen hinweg, schuf Buchillustrationen, organisierte Lesungen und Tanzabende, bei denen der Eklat häufig einkalkuliert war. Öffentlich trat sie mit Gesichtsbemalung auf, als Protest gegen die Beschlagnahme ihrer Werke und als konsequente Verknüpfung von Politik

und Kunst – womit sie als Vorläuferin der Performancekunst gelten kann.¹⁵ Sie setzte sich malerisch mit der Avantgardekunst Westeuropas auseinander, die sie im Cubo-Futurismus synthetisierte: der Zerlegung des Bildgegenstands in Prismen, die sich – vergleichbar mit ihren frühen Werken – durch starke Farbigkeit und Dynamik auszeichnen. Gemeinsam mit Larionov entwickelte sie 1912/13 das Konzept des Rayonismus als Grundlage der abstrakten Kunst in Russland und verbreitete die Theorie als Manifest.

Unter den Künstlern der Karo-Bube-Ausstellung im Winter 1910/11 war auch Wassily Kandinsky, der im Herbst 1910 nach Moskau gereist war.¹⁶ Im November 1910 hatte Goncharova Kandinsky ihr *Stilleben mit Hummer* (1909/10) geschenkt, das dieser bis zu seinem Tod in seiner Sammlung bewahrte.¹⁷ Beide verband ihre Arbeit in Kollektiven mit dem Ziel des spirituellen Wandels in Gesellschaft und Kunst, für den Goncharova bereits in ihrer Illustration des Erzengels Michael als Reiter der Apokalypse für das Begleitheft der Karo-Bube-Ausstellung eine eindruckliche Verbildlichung geschaffen hatte.¹⁸ Ende 1911 sendete sie Kandinsky mehrere Zeichnungen, darunter vermutlich das Blatt *Weinlese*, das Kandinsky und Marc im Almanach des Blauen Reiter abbildeten.¹⁹ Der künstlerische Austausch intensivierte sich mit Goncharovas Teilnahme an der zweiten Ausstellung des Blauen Reiter im Jahr 1912. So band Marc sie etwa in sein Projekt einer illustrierten Bibel des Blauen Reiter ein, für die sie Entwürfe beisteuerte.²⁰ 1913 und 1914 war Goncharova mit je einem Werk in den Ausstellungen des Blauen Reiter in der Galerie Der Sturm von Herwarth Walden vertreten. Am *Ersten Deutschen Herbstsalon* des Sturms im Jahr 1913 nahm sie ebenfalls mit drei Bildern teil.²¹ Den nächsten Streich, eine Doppelausstellung mit Werken von Goncharova und Larionov, konnte Walden nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 nicht mehr realisieren. Goncharova emigrierte 1915 nach Paris, wo sie als Kostümbildnerin und Szenografin die Ballets Russes von Sergei Diaghilew prägte.²²

Der Austausch mit internationalen Künstler*innen und Gruppierungen war wesentlich für die Arbeit Goncharovas und beschränkte sich nicht auf den Blauen Reiter. Auch mit den Futuristen um Filippo Tommaso Marinetti stand sie in Kontakt, ebenso wie mit Robert Delaunay oder Paul Guillaume in Paris, in dessen Galerie sie 1914 ausstellte.

Die Vielgestaltigkeit ihres Schaffens, aber auch ihre experimentelle Herangehensweise und das theoretische Fundament ihrer Arbeit mündeten 1913 in den Begriff »Vsechestvo (All-Ismus)«, den Goncharova und Larionov für sich in Anspruch nahmen.²³ Bereits ihre Einzelausstellung 1913 folgte diesem Prinzip, indem sie als freie Installation ohne logische Ordnung mehr Kunstprojekt als kuratierte Präsentation war.²⁴

1955 heiratete Natalia Goncharova ihren Partner Michail Larionov nachdem beide Jahrzehnte gemeinsam gearbeitet und dabei doch ihren individuellen Stil bewahrt hatten. Die Hochzeit galt in erster Linie der Sicherung ihres künstlerischen Nachlasses. Es war der letzte strategische Akt ihres revolutionären Werks, das Aktionismus, Theoriebildung und künstlerische Gestaltung konsequent verknüpfte.²⁵

——— 1 Vgl. Raev 2015, S. 116–119. Die Ausstellung wurde von Moskaus erster Galeristin Klavdiia Mikhailova organisiert und war später in reduzierter Auswahl von 250 Werken in St. Petersburg zu sehen.

2 Vgl. Parton 2010, S. 92.

3 Vgl. ebd.

4 »Schönen Dank an Mme Gontscharowa für das Aquarell. Natürlich bekommt sie was von mir« (Franz Marc an Wassily Kandinsky, 16.1.1912, in: Kandinsky/Marc/Lankheit 1983, S. 117).

5 Vgl. Kandinsky/Marc/Lankheit 1983, S. 247.

6 Goncharova 2009, S. 67.

7 Vgl. Eipeldauer 2015, S. 10.

8 Goncharova 2009, S. 67.

9 Vgl. Furman 2016, S. 202.

10 Kemfert 2009, S. 12.

11 Parton 2010, S. 115.

12 Vgl. Parton 2010, S. 80.

13 Kemfert 2009, S. 13.

14 Parton 2010, S. 80.

15 Vgl. Sidlina 2019, S. 14.

16 Vgl. Uhlig 1999, S. 295. Vgl. auch den Beitrag von Isabel Wünsche in diesem Katalog.

17 Parton 2010, S. 59.

18 Ebd., S. 226.

19 »Sehr gute Zeichnungen von der Gontscharowa heute angekommen« (Wassily Kandinsky an Franz Marc, 22.12.1911, in: Kandinsky/Marc/Lankheit 1983, S. 86).

20 Parton 2010, S. 226.

21 Ausst.-Kat. Berlin 1913, Kat. 149–151.

22 Raev 2015, S. 118.

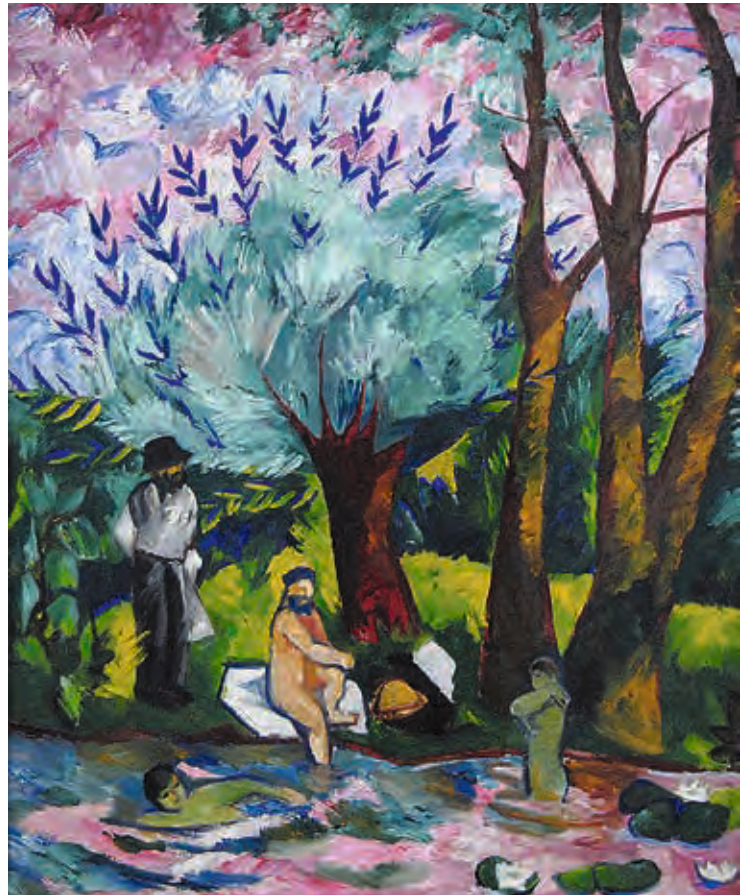
23 Vgl. Sidlina 2019, S. 14.

24 Furman 2016, S. 203.

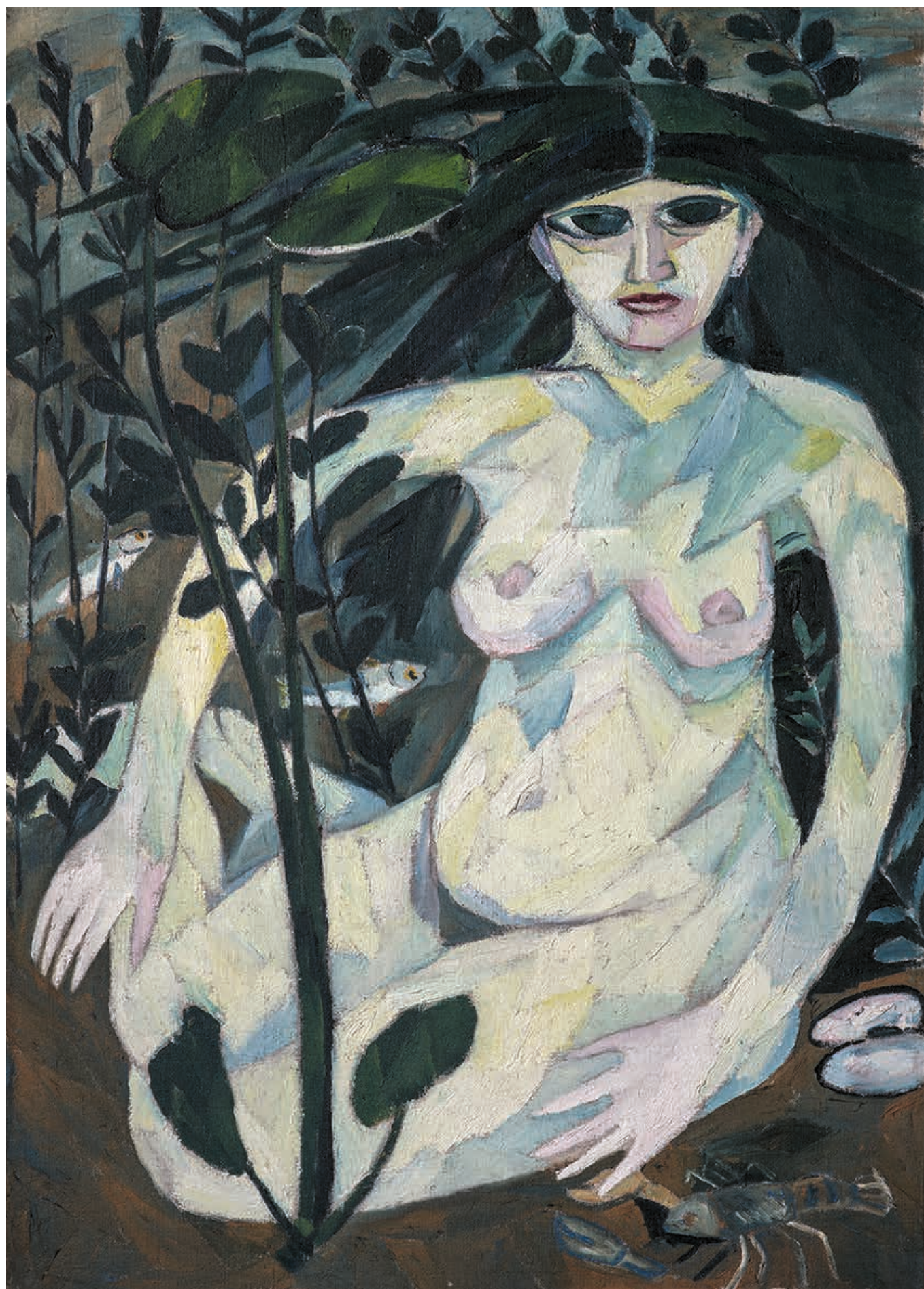
25 Vgl. Eipeldauer 2015, S. 8.



↑ Künstler*innen der Ausstellung *Zielscheibe*, Moskau, 1913 – Michail Larionov, Sergej Romanowitsch, Wladimir Obolensky, Natalia Goncharova, Maurice Fabbri, Alexander Schewtschenko (v. l. n. r.)



- ← *Portrait Michael Larionov*, 1913 – [Kat. 62]
- ← *Baignade*, um 1910 – [Kat. 61]
- *Rusalka (Wassernymphe)*, 1908 – [Kat. 60]





← Weibliche Halbfigur (*Figurine*), 1922/23 – [Kat. 64]

→ Plakat »Grand bal de nuit, Salle Bullier grand bal des artistes«, 1926 – [Kat. 65]



— Nicholas Maniu

→ Else Lasker-Schüler als »Jussuf Prinz von Theben«,
Frontispiz von *Mein Herz* (1912) – Privatbesitz

Else
Lasker—



Schüler

Zwischen Travestie und Mythos – Geschlechtliche Ambivalenz, jüdische Identität und poetische Solidarität bei Else Lasker-Schüler

Else Lasker-Schüler (1869–1945) zählt zu den schillerndsten Figuren des Expressionismus. 1894 zog sie nach Berlin, wo sie – angeregt von dem Schriftsteller Peter Hille – zu schreiben begann. Mit ihrem ersten Gedichtband *Styx* (1902) etablierte sie sich rasch in der Berliner Avantgarde. Zu den bekanntesten Gedichten des Bandes zählt das ihrer früh verstorbenen Mutter gewidmete Werk, das mit der berühmten Zeile beginnt: »Ein weißer Stern singt ein Totenlied«.¹

Lasker-Schülers Bedeutung liegt jedoch nicht nur in ihrem schriftstellerischen und bildnerischen Werk, sondern auch in der radikalen Art, wie sie Identität lebte und inszenierte. Aus heutiger Perspektive ist ihr Schaffen zentral für Fragen rund um Geschlechterrollen, Performativität und Selbstermächtigung.



← Else Lasker-Schüler, Berlin, 1906 – Deutsches Literaturarchiv Marbach, René Schickele Archiv → Else Lasker-Schüler, Berlin, 1906 – Deutsches Literaturarchiv Marbach, René Schickele Archiv

Ab den 1910er-Jahren entwickelte Lasker-Schüler die Figur des »Prinz Jussuf von Theben«, ihres orientalistischen, geschlechtlich ambivalenten Alter Egos.² Der Prinz ist Herrscher über ein imaginäres Reich, in dem (geschlechtliche) Identität nicht fixiert, sondern poetisch formbar ist. Öffentlich trat sie wiederholt in männlich konnotierter Gewandung als Prinz Jussuf auf und unterlief so zeitgenössische Geschlechternormen – bereits zuvor spielte Lasker-Schüler mit geschlechtlichen Modemarkern, indem sie sich bewusst zwischen »maskuliner« und »femininer« (Selbst-)Inszenierung bewegte. Diese Praxis lässt sich rückblickend als Vorform einer Drag-King-Performance lesen. Sie verband Travestie, poetisches Rollenspiel und Selbstmythisierung zu einer radikalen künstlerischen Strategie. Kunstfigur und Leben gingen dabei bewusst ineinander über.

In diesen privaten Kosmos bezog sie enge Freund*innen ein. So lernte sie 1912 Franz Marc und Maria Franck-Marc kennen und integrierte beide in ihre mythopoetische Welt: Marc wurde zu Halbbruder Ruben, Franck-Marc zu dessen Frau Mareia/Marei.³ Der intensive Briefwechsel, oft in Form gemalter Postkarten, zeugt von einer tiefen Seelenverwandtschaft und einem produktiven künstlerischen Austausch.⁴ Angeregt durch Marcs Interesse an Farben begann Lasker-Schüler ihre Tuschezeichnungen zu kolorieren, während Marc die Motive der Freundin in seine eigene Bildwelt aufnahm.

Ihre exzentrische Erscheinung und ihr ›normüberschreitender‹ Lebensstil machten Lasker-Schüler berühmt-berüchtigt. Bei ihrem Aufenthalt in Sindelsdorf und München im Januar 1913, wo sie Marc und Franck-Marc traf, sorgte sie mit ihren geschlechtlich ambivalenten Outfits für Aufsehen.⁵ Dort kam sie auch in Kontakt mit weiteren Künstler*innen aus dem Kreis des Blauen Reiter. Zwar beteiligte sie sich nicht aktiv an dessen Projekten, doch stand sie in engem Austausch mit den avantgardistischen Kunstkreisen. Bis November 1912 war sie zudem in zweiter Ehe mit Herwarth Walden verheiratet, dem Gründer der Zeitschrift und Galerie *Der Sturm*, die zentrale Plattformen der Avantgarde bildeten.⁶

Der Erste Weltkrieg markierte einen tiefen Einschnitt. Den Tod Marcs und weiterer Freunde verarbeitete Lasker-Schüler in Gedichten und Briefromanen. Über Marcs Tod schrieb sie: »Als der Blaue Reiter war gefallen [...] / Griffen unsere Hände sich wie Ringe; – / Küssten uns wie Brüder auf den Mund«. ⁷ Auch das 1923 erschienene Buch *Theben* ist der Freundschaft gewidmet. In der darin enthaltenen Zeichnung *Der Bund der wilden Juden*, →Kat. 73 entwirft sie eine zugleich heroische wie intime Vision jüdischer Gemeinschaft. Der Zeichnung gegenüber steht ein Gedicht, in dem sie dem verstorbenen schwulen Freund Senna Hoy gedenkt.⁸ Hier verbinden sich jüdische Identität, Trauer und poetische Solidarität.

Als jüdische Künstlerin bezog Lasker-Schüler früh Stellung gegen Antisemitismus. Das Jüdische war für sie Quelle von Stolz, Mythos und poetischer Kraft.⁹ 1938 zwang sie die nationalsozialistische Verfolgung zur Emigration in die Schweiz und kurz darauf nach Palästina. Dort geriet sie angesichts der bedrückenden Nachrichten aus Europa in eine innere Krise. Nur wenige Monate vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs starb Lasker-Schüler in Jerusalem. Ihr Werk bleibt ein radikales Zeugnis einer Moderne, in der Kunst, Leben, Geschlechterrollen und Widerstand untrennbar miteinander verwoben sind.

——— ¹ Else Lasker-Schüler, »Mutter«, in: Lasker-Schüler/Kemp 1977, S. 12.

² Siehe Ingold 2024, S. 368 sowie Dick 2010, S. 123–125.

³ Siehe Lasker-Schüler [1919] 2012, S. 146 (21. Brief, S. 24 im Faksimile) und S. 149 (28. Brief, S. 27 im Faksimile).

⁴ Siehe Lasker-Schüler u. a. 1998.

⁵ Siehe Lasker-Schüler/Marc/Dick 2012, S. 27f.

⁶ Die Vernetzung zwischen Berlin und München zeigt sich exemplarisch am Titelblatt der Septemberausgabe 1912 von *Der Sturm*: Marc übersandte Walden den Holzschnitt *Versöhnung*, den er als Illustration zu Lasker-Schülers gleichnamigem Gedicht angefertigt hatte. Walden und Lasker-Schüler waren so begeistert, dass der Holzschnitt das Titelblatt zierte, während das Gedicht auf der Rückseite abgedruckt wurde, vgl. Dick 2010, S. 298 und Dick 2012b, S. 7.

⁷ Else Lasker-Schüler, »Als der Blaue Reiter war gefallen [...]«, in: Lasker-Schüler/Kemp 1977, S. 249.

⁸ Else Lasker-Schüler, »Senna Hoy«, in: Lasker-Schüler/Kemp 1977, S. 115.

⁹ Vgl. hierzu Ingold 2024, S. 369, 379f.



- ← Ein thebetanisches Brautpaar, nach 1934 – [Kat. 89]
→ Prinz Jussuf von Theben, nach 1934 – [Kat. 90]

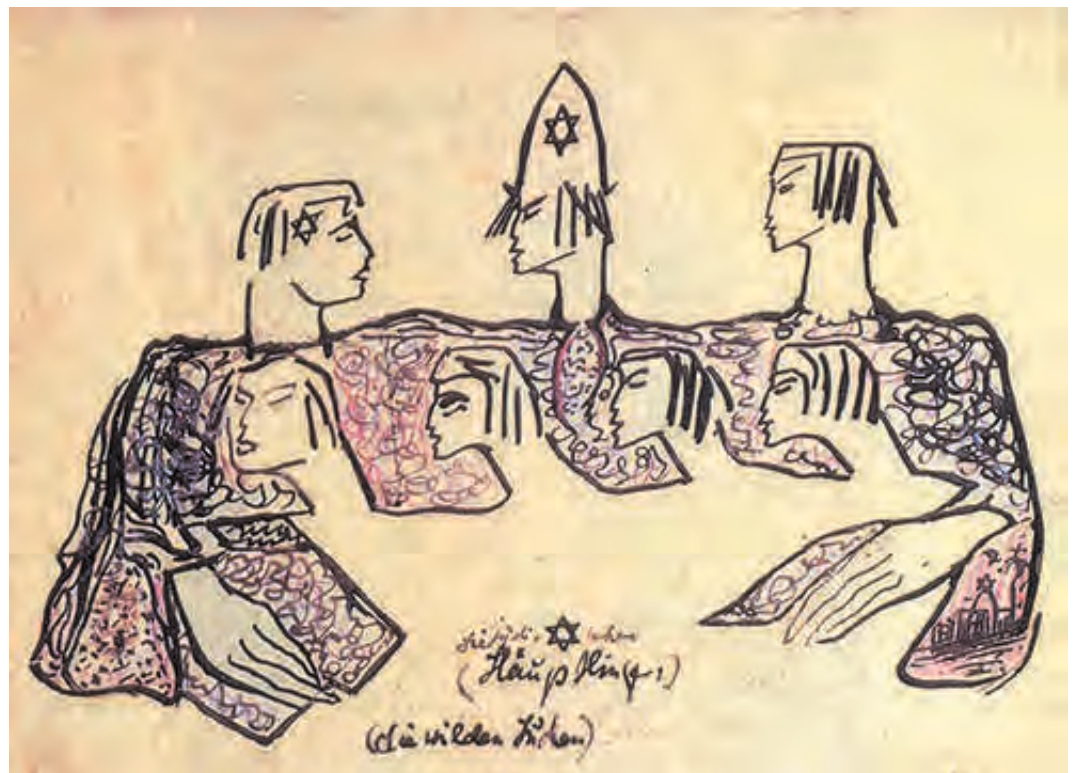






← Jussuf bewundert eine blaue Rose, um 1920 – [Kat. 70]

→ Der Schlangen anbeter auf dem Marktplatz in Theben, um 1921/1930er-Jahre – [Kat. 83]



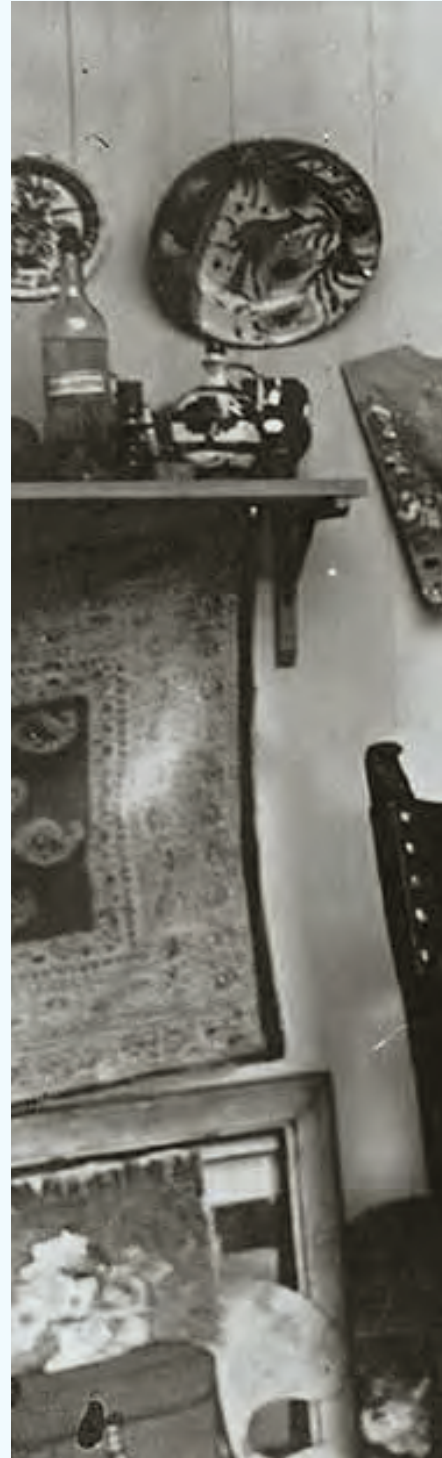


- ← Dein Jussuf / und seine Häuptlinge: Stambul, Asser, Gad und Salomein, 3.1.1916 – [Kat. 68]
- ← Die jüdischen Häuptlinge (die wilden Juden), 1913 – [Kat. 66]
- Der Schlangentänzer in Tiba, um 1927 – [Kat. 84]

—Sandra Uhrig

→ Olga Meerson in ihrer Pariser Wohnung, um 1910 –
Privatsammlung

Olga Meerson





Moskau München Paris —Olga Meerson

Olga Meerson (1882–1930) wuchs mit drei Geschwistern in einer Moskauer Kaufmannsfamilie auf. Ihr Geburtsjahr lässt sich aufgrund widersprüchlicher amtlicher Dokumente nicht eindeutig belegen. Die Angaben schwanken zwischen 1878 und 1885. Überzeugend erscheint das Datum, das auf der Münchner Einwohnermeldekarte ihres Mannes Heinz Pringsheim angegeben ist: 5. Dezember 1882.¹

Früh schon förderten die Eltern das künstlerische Talent ihrer Tochter und ließen sie bereits 1891 als »freie Besucherin«² am Unterricht der Moskauer Kunstakademie teilnehmen. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Polen entschied sich Meerson, ihre weitere Kunstausbildung in München fortzusetzen. Am 18. März 1899 ließ sie sich in den Meldebogen der Münchner Polizeidirektion mit der Adresse »Giselastraße 16« eintragen.³

Wenig später ist sie in der Malschule des Slowenen Anton Ažbe registriert. Der Maler Igor Grabar nennt ihren Namen am 16. Juni 1899 in einem Brief an seinen Kollegen Dmitri Kardowski.⁴ In der Malschule Ažbes, in der überwiegend Osteuropäer*innen studierten, fand Meerson nicht nur wohlwollende Aufnahme, wie zwei Fotografien belegen,⁵ sondern gelangte auch in Kontakt zum Kreis um Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky.⁶ Im Oktober 1900 als Studentin der Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins gelistet,⁷ begann sie 1902 schließlich wie Gabriele Münter mit dem Unterricht in der Phalanx-Schule. Auf drei Fotografien, die während der Ausbildung entstanden, ist auch Meerson zu sehen.⁸ Für Kandinsky saß sie in Kochel Modell, er wiederum widmete ihr seine *Studie zu »Schleuse«* (1901), ein Motiv aus der Umgebung ihrer gemeinsamen Moskauer Heimat.⁹



↑ Olga Meerson, Étienne Terrus, Amelie und Henri Matisse, unbekannt, Marguerite Matisse (v. l. n. r.), September 1911 – Privatsammlung

Während sich Meerson in ihrer Zeit in München künstlerisch noch in der Ausbildungsphase befand, löste die Auseinandersetzung mit der französischen Kunst in Paris den entscheidenden Reifeprozess aus, in dessen Verlauf sie ihre eigene Handschrift entwickelte. Weitaus eigenständiger wirken jene Arbeiten, die sie als Schülerin von Henri Matisse und nicht zuletzt während des Malaufenthalts in Matisse' Sommerresidenz im südfranzösischen Collioure im Jahr 1911 schuf: *Fleurs* → Abb. S. 260 und *Blick durch das Fenster*, → Abb. S. 261 das Matisse' berühmtem und ebenfalls in Collioure entstandenem Gemälde *Offenes Fenster* von 1905¹⁰ nachempfunden ist. Meersons großes Talent lag in der Porträtmalerei. Ihre Landschaften und Stillleben hingegen wirken in starken, ungemischten Farben oft skizzenhaft.

In Paris nahm sie zwischen 1906 und 1911 fast jedes Jahr an den Ausstellungen im Salon d'Automne teil sowie 1907 und 1911 auch im Salon des Indépendants. Das Spektrum der in den Katalogen gelisteten Bildtitel reicht von Porträts und Blumenstillleben bis hin zu Motiven, die durch ihre Reisen in die Bretagne inspiriert wurden.¹¹

Als Kandinsky 1911 bei Matisse wegen eines Beitrags für den Almanach *Der Blaue Reiter* anfragte, hatte er auch erneut Kontakt mit Meerson,¹² die gegen Jahresende, nachdem Spannungen im Hause Matisse über die Art ihrer Beziehung zu dem Maler zu einem Zerwürfnis geführt hatten,¹³ nach Deutschland zurückkehrte. Ein Jahr später, am 12. November 1912, heiratete sie Heinz Pringsheim, den Sohn von Hedwig und Alfred Pringsheim, Bruder von Katia und Schwager von Thomas Mann.

Obwohl Meerson weiterhin an verschiedenen Ausstellungen teilnahm, so 1922 an der Präsentation *Die Frauen* in der Berliner Galerie Alfred Flechtheim und in der Gutenberg-Buchhandlung in der Tauentzienstraße, unter anderen mit Kandinsky, sind nur noch wenige ihrer Werke bekannt. Vieles ist lediglich durch Schwarz-Weiß-Fotografien belegt, darunter das heute verschollene Porträt ihres Neffen Klaus Mann von 1926. Ihr Œuvre verschwand mit ihrem Selbstmord am 29. Juni 1930 aus der Öffentlichkeit.

—— 1 Stadtarchiv München, EWK 76 B 279. Siehe dazu: Jütte 2025a, S. 13. Zum Zeitpunkt des Eintrags in den Meldebogen von Heinz Pringsheim gab es keinen Grund für eine Falschangabe, wie sie vermutlich für die Aufnahme an der Kunstakademie 1891 gemacht worden war. Damals hatte Olga Meerson wahrscheinlich das geforderte Mindestalter noch nicht erreicht.

2 Jütte 2025b, S. 14.

3 Stadtarchiv München, DE-1992-PMB-M-209, Meldebogen Olga Meerson.

4 Siehe dazu: Ausst.-Kat. Murnau 2025, S. 27. Igor Grabar, München, an Dmitri Kardowski, 16.6.1899, in: Grabar 1974, S. 127. Dank an Alexej Rodionov für den Hinweis auf diesen Brief und seine Übersetzung.

5 Ausst.-Kat. Murnau 2025, S. 17, 74. Zwei Fotografien, die Meersons Familie aufbewahrt, zeigen sie neben Anton Ažbe inmitten seiner Studenten.

6 Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky wohnten in der Giselastraße 23 und damit in nächster Nachbarschaft zu Meerson.

7 Deseyve 2005, S. 172.

8 Abzüge befinden sich sowohl im Nachlass von Gabriele Münter in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, als auch im Nachlass von Olga Meerson in Privatbesitz. Laut Münter war Meerson die »Obmännin« der Klasse. Siehe dazu: Hoberg 1994, S. 31.

9 Uhrig 2025.

10 National Gallery of Art, Washington, Collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney, Inv. 1998.74.7.

11 Jütte 2025c.

12 Uhrig 2025, S. 37.

13 Jütte 2025b, S. 71–111.



↑ Olga Meerson, um 1911 – Privatsammlung



- ← *Flours*, um 1910 – [Kat. 92]
→ *Blick durch das Fenster*, 1911 – [Kat. 93]







→ *Portrait von Henri Matisse, 1911 – [Kat. 94]*

—Melanie Vietmeier

→ Carla Pohle, 1906 – Archiv der Gemeinde Herrsching

Carla
Pohle



Grafikerin im Kreis der Neuen Künstler- vereinigung München —Carla Pohle

»[...] daß sie der feurige Mensch geblieben ist,
glaube ich, sie ist nicht anders zu denken.«¹

Dies schrieb Käthe Kollwitz in einem Brief über ihre fast zwanzig Jahre jüngere Freundin Carla Pohle (1883–1962). Von dieser Freundschaft zeugen neben Äußerungen in Briefen zwei Porträts.² → Abb. S. 274 Die beiden Künstlerinnen verband ihr Interesse für soziale Realitäten wie Armut und Klasse. Gesellschaftliche Ungerechtigkeit, aber auch menschliche Würde und Fürsorge sind wiederkehrende Motive in ihren Arbeiten. Wiederholt widmen sie sich dem existenziellen Kampf des Lebens – gerade mit Blick auf Geschlechterfragen. Doch während Kollwitz als eine der bedeutendsten Künstlerinnen des Expressionismus in Deutschland einen festen Platz im Kanon der Kunstgeschichte einnimmt, war Pohle bis vor Kurzem weitgehend in Vergessenheit geraten. In jüngster Zeit konnten jedoch für eine Ausstellung in Herrsching am Ammersee und durch die Recherche für ein Werkverzeichnis rund 400 Arbeiten der Künstlerin verzeichnet werden.³

Geboren in Lehe bei Bremerhaven, zog Pohle 1892 mit ihrer Familie nach Genua, wo sie in einem Kloster ihre Schulausbildung erhielt und fließend Italienisch lernte. Nach der Rückkehr der Familie be-



↑ Carla Pohle, 1906 – Archiv der Gemeinde Herrsching

suchte sie von 1898 bis 1900 eine Kunstschule in Berlin, an der sie von dem dänisch-deutschen Maler, Grafiker und Bildhauer Conrad Fehr unterrichtet wurde.⁴ Fehr hatte an der Münchner Akademie der Bildenden Künste studiert und 1892 in Berlin die Fehr'sche Kunstakademie gegründet, an der sowohl Künstler als auch Künstlerinnen ausgebildet wurden – unter anderem Marie Schnür, die spätere erste Ehefrau von Franz Marc. Nach weiteren Studien an der Staatlichen Akademie in Kassel⁵ (1900–1902) bildete sich Pohle von 1903 bis 1905 in München an den ein Jahr zuvor gegründeten Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst von Wilhelm von Debschitz und Hermann Obrist weiter.⁶

Der Grund, Pohle zum erweiterten Kreis der Blauen Reiterreiterinnen zu zählen, liegt in ihrer Beteiligung an der ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) in der Galerie Thannhauser in München im Jahr 1909. Neben Erma Bossi, Emmi Dresler, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin war sie damit eine von nur fünf Künstlerinnen der insgesamt drei Ausstellungen der NKVM. Aus historischer Perspektive ist es jedoch alles andere als selbstverständlich, dass Künstlerinnen überhaupt beteiligt waren. Welche Rolle und welche Kontakte Pohle innerhalb der NKVM hatte, ist bisher weitgehend unklar. Der Katalog zur ersten Ausstellung listet vier ihrer Radierungen auf, das Medium, in dem sie ihre



↑ Carla Pohle, n. d. – Privatbesitz

eindrücklichsten Werke schuf: *Drei Frauen*, *Liegende Frau und Mann*, *Gruppe unter Laub* und *Vier Frauen*. Pohles frühe druckgrafische Werke aus den Jahren 1909/10 weisen durch die antikisierenden Aktdarstellungen eine Nähe zu weiteren in der NKVM vertretenen Künstler*innen wie Pierre Girieud, Karl Hofer und Moissej Kogan auf. → Abb. S. 276

Neben Radierungen schuf Pohle Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen. Im Medium der Malerei dominieren einerseits Landschaften in postimpressionistischer Malweise sowie Porträtdarstellungen, wie jene von Gitta Gurlitt oder Katharina von Sanden; mit Letzterer lebte sie spätestens ab Mitte der 1920er-Jahre bis zu deren Tod zusammen. Die Aquarelltechnik verwendete Pohle vorwiegend für das Malen in der Natur, wie 1928 während einer Schiffs-

reise von Palermo nach Konstantinopel und Smyrna (heute Izmir).⁷ Es sind jedoch gerade ihre Radierungen, mit denen sie inmitten von radikalen Umbrüchen und Kriegen mit schonungslosem Blick für Solidarität und Humanität eintritt. Das ungeschönte, alltägliche Leben und die damit verbundenen Fragen zu Geschlechterrollen ziehen sich als zentrale Themen durch ihr Werk: Frauen als Rückgrat der Gesellschaft, die Mitgefühl und innige Bindung verkörpern, die sich – in beengten Wohnverhältnissen und bei materieller Knappheit – um Kinder kümmern, Hungernde speisen und Kranke pflegen. → Abb. S. 278 Auch bei dem märchenhaften Motiv *Scheherazade* → Abb. S. 281 aus *Tausendundeiner Nacht* steht die Entschlossenheit einer Frau im Zentrum: Scheherazade beweist großen Mut und außergewöhnliche Klugheit, als sie sich freiwillig mit dem König Schahryâr verheiratet, um seine grausame Praxis zu beenden, jede Ehefrau am Morgen nach der Hochzeit töten zu lassen. Durch ihre spannenden, nächtlich fortgesetzten Geschichten gewinnt Scheherazade das Vertrauen des Königs und er lässt sie am Leben.

Immer wieder widmet sich Pohle Themen wie Krieg, Abschied und Tod. In ihrer Radierung *Transformation / Grabstelle* → Abb. S. 280 bedeutet das Sterben jedoch kein Ende, sondern einen Übergang von einer Seinsform in eine andere, eine Auflösung und Verwandlung – gespiegelt im ewigen Kreislauf der Natur. *Hilfeschrei vor einstürzenden Häusern* → Abb. S. 282 datiert wohl in die 1920er-Jahre und verdichtet eine existenzielle, vielleicht gesellschaftspolitische Katastrophe: Die Welt gerät ins Schwanken, Menschen fliehen, erfasst von Angst und tiefer Verzweiflung.

In dieser Zeit begann auch die verstärkte Distribution von Pohles Arbeiten über Publikationen und Ausstellungen, die sowohl ihre Sichtbarkeit als auch Rezeption förderten. Mindestens drei Werke erschienen in den Jahrgängen 1925 und 1926 der Zeitschrift *Jugend*.⁸ 1925 stellte sie mit dem Münchner Künstlerinnen-Verein zusammen mit Dora Bromberger, Emmy Klinker, Kollwitz u. a. in der Galerie Thannhauser aus,⁹ 1928 hatte sie die erste Präsentation in der Neuen Secession München, wo sie in den Folgejahren ihre Arbeiten regelmäßig zeigte.¹⁰ Trotzdem war Pohle, die seit 1931 bei der jüdischen Familie Hirsch in Herrsching lebte,¹¹ aufgrund mangelnder finanzieller Mittel auf die Unterstützung von Freund*innen wie Mathilde Rüstow angewiesen. Die Zwangsauflösung der Neuen Secession 1937 bedeutete für Pohle den Verlust dieser für sie wichtigen Plattform. Weitere Ausstellungsbeteiligungen Pohles sowie Ankaufspoli-

tiken öffentlicher Häuser in den 1930er-Jahren verdeutlichen die inneren Widersprüche des Nationalsozialismus. Einerseits war Pohle 1933 in der *Staatlichen Kunstaussstellung* in der Neuen Pinakothek in München mit dem Gemälde *Mutter und Kind*¹² sowie möglicherweise 1937 in der *Großen Deutschen Kunstaussstellung* im Haus der Kunst vertreten,¹³ andererseits wurden zeitgleich Werke von ihr als »entartet« diffamiert und das Gemälde *Die Kranke* aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie das Aquarell *An der Ostsee* aus dem Kestner-Museum Hannover beschlagnahmt.¹⁴ Diese Widersprüchlichkeit zeigt, dass die nationalsozialistische Kunstpolitik weniger von klaren ästhetischen Kriterien als vielmehr von ideologischer Willkür und Machtinteressen geprägt war. Anerkennung und Verfolgung lagen oft nah beieinander. Für die betroffenen Künstler*innen bedeutete dies eine existenzielle Unsicherheit.

Ein wenig Erleichterung für ihre prekären Lebensbedingungen brachten Ankäufe öffentlicher Sammlungen¹⁵ wie der Städtischen Galerie in München 1928 und 1931 im Rahmen der durch die Stadtverwaltung initiierten »Notstandsaktionen«, die Künstler*innen in prekärer wirtschaftlicher Lage unterstützten.¹⁶ Das Museum erwarb bis 1955 regelmäßig Werke Pohles, auch 1939 und 1941, und das, obwohl ihre Arbeiten in anderen Sammlungen als »entartet« beschlagnahmt worden waren.

Erst 1955 richtete der Heidelberger Kunstverein Pohle eine Einzelausstellung aus.¹⁷ Dafür bat der dortige Direktor Gustav Friedrich Hartlaub den Direktor der Städtischen Galerie in München Arthur Rümmer als Amtshilfe um »eine kleine Auswahl von etwa 5 Ölgemälden«. ¹⁸ Die Tatsache, dass Rümmer sogar zwölf Ölgemälde und acht Aquarelle schickte,¹⁹ spricht dafür, dass er von Pohles Werk überzeugt war. Im selben Jahr zeigte er selbst deren Arbeiten in der Präsentation *Münchner Künstlerinnen* in der Städtischen Galerie.²⁰ Die Heidelberger Ausstellung verzeichnete einen »sehr guten Publikumserfolg«. ²¹ Nach der Münchner Schau beklagte Pohle jedoch – abgesehen von einer Besprechung im *Merkur* – mangelndes Interesse und gelangt zu einem grundsätzlichen, ihr künstlerisches Schaffen insgesamt betreffenden Fazit: »Die Frauen werden scheinbar immer noch nicht ernst genommen.«²²

—— 1 Zit. nach: Herbertz 1997. Das Briefkonvolut Käthe Kollwitz an die Künstlerin Mathilde Rüstow befindet sich im Archiv der Akademie der Künste in Berlin.

2 Carla Pohle und Kollwitz tauschten auch Werke und/oder Abbildungen von diesen aus, so befand sich bei Pohle eine Fotografie eines Halbreliefs von Kollwitz. Kollwitz berichtet hingegen in einem Brief vom 31.12.1941 an Alexander und Mathilde Rüstow von einem Bild, das Pohle ihr zu Weihnachten geschickt hatte, vgl. Kollwitz 1966, S. 92.

3 Hellerer/Geiselhart 2024.

4 Ausst.-Kat. München 1955, o.S. Weitere biografische Notizen in: Ausst.-Kat. München 1999, S. 392.

5 An einigen wenigen Kunstakademien im Deutschen Kaiserreich konnten Frauen auch schon vor 1920 studieren – laut Henni Lehmanns zeitgenössischer Bestandsaufnahmen zählt hierzu auch Kassel –, allerdings zumeist unter besonderen Aufnahme- und Unterrichtsbedingungen, vgl. Lehmann 1914, S. 3 sowie Herber 2010, S. 61 f.

6 Ausst.-Kat. München 1955, o.S. Dort studierte ab 1902 (wahrscheinlich bis 1910) auch Paul Dresler, Bruder von Emmi Dresler, der mit Moissej Kogan befreundet war.

7 Hellerer/Geiselhart 2024, S. 22.

8 1925 die Kaltnadelradierung *Die Wäscherin* und die Kohlezeichnung *Seiltänzerin*, 1926 dann *Die Mutter*.

9 Rezension der Ausstellung mit Erwähnung einiger ihrer Grafiken, Gemälde und einer Plastik, in: *Der Cicerone*, 18.1926, S. 35 f.

10 Hellerer/Geiselhart 2024, S. 24.

11 Hellerer/Geiselhart 2024, S. 27.

12 Ausst.-Kat. München 1933, Nr. 283.

13 Zwar ist Pohle nicht im Katalog verzeichnet, ein Gemälde mit Mutter-Kind-Motiv in Privatbesitz trägt aber rückseitig den Aufkleber der Ausstellung.

14 URL: <<https://emuseum.campus.fuberlin.de/eMuseum-Plus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F>> [gelesen am 27.3.2026].

15 Friederike Hellerer und Catharina Geiselhart ist es gelungen, sowohl in Privatbesitz von Deutschland bis Brasilien als auch in öffentlichen Sammlungen Werke zu lokalisieren: Staatliche Graphische Sammlung München, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Münchner Stadtmuseum, Kunsthalle Bremerhaven, Lyonel-Feininger Museum Quedlinburg, Archiv Herrsching. Weitere Werke befinden sich im Museum Folkwang, Essen.

16 Hermann 2022, S. 300–303.

17 Carla Pohle: *Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, 16.1.–6.2.1955.

18 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (SGL), Sammlungsarchiv, Brief von Gustav Friedrich Hartlaub an Arthur Rümman, 22. Dezember 1954, Original.

19 SGL, Sammlungsarchiv, Werkliste, Original.

20 Ausst.-Kat. München 1955.

21 SGL, Sammlungsarchiv, Brief vom Sekretariat des Heidelberger Kunstvereins an Arthur Rümman, 9. Februar 1955, Original.

22 SGL, Sammlungsarchiv, Brief von Carla Pohle an Arthur Rümman, 9. Februar 1955, Original.

Dank an Alexandra Aichberger, Friederike Hellerer und Catharina Geiselhart für wertvolle Hinweise.



Portrait of an old man

1-10-1911



- ← Selbstbildnis, 1938 – [Kat. 164]
→ Selbst vor Staffelei, n. d. – [Kat. 181]



- ← Käthe Kollwitz, n. d. – [Kat. 178]
- ← Käthe Kollwitz (Profil), n. d. – [Kat. 173]
- Palander, n. d. – [Kat. 177]



Portrait of a Man

James G. Thompson





- ← *Eteokles und Polyneikes*, 1909 – [Kat. 161]
→ *Liegende Frau auf Bett mit Decke*, n. d. – [Kat. 175]



- ← *Hungernde speisen*, n. d. – [Kat. 172]
← *Gärtnersfrau*, n. d. – [Kat. 168]
→ *Schlafender Frauenakt*, n. d. – [Kat. 180]







- ← Transformation / Grabstelle, n. d. – [Kat. 182]
- Scheherazade, n. d. – [Kat. 179]
- Mann und Frau im Treppenhaus, n. d. – [Kat. 176]



- ← *Hilfeschrei vor einstürzenden Häusern*, n. d. – [Kat. 171]
- *Die Fresser*, n. d. – [Kat. 166]
- *Frauenakt, Mann umarmend im Zimmer mit Großstadtausblick*, n. d. – [Kat. 167]



»Ueber das künstlerische Studium der Frau« Zur Ausbildung von Künstler- innen um 1880 bis 1920

»Ueber das künstlerische Studium der Frau«¹ lautete der Titel des Vortrags, den Hermione von Preuschen auf dem Internationalen Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen im Jahr 1896 hielt.² Sie war Malerin, Schriftstellerin, Weltreisende und Frauenrechtlerin.³ In privilegierten Verhältnissen aufgewachsen, durfte sie bereits als 15-Jährige Malunterricht nehmen. Ferdinand von Keller, Lehrer an der Kunstakademie Karlsruhe, nahm sie als Privatschülerin an. Er war derart von ihrem Talent überzeugt, dass er ihre weitere Ausbildung in Karlsruhe gegen den Widerstand ihres Vaters durchsetzte. In München richtete



Abb. 1 Ludvík Kuba, *Die Malschule von Anton Ažbe*, 1900 – Galerie moderního umění v Hradci Králové

sich Preuschen ein Atelier ein und unternahm ausgedehnte Reisen nach Frankreich und Italien. Sie war zweimal verheiratet, hatte vier Kinder, lebte in Italien und Deutschland. Als Künstlerin schuf sie ein eigenes Genre, eine Art historischer Stillleben. Ehrgeizig und erfolgreich fand sie nicht zuletzt dank ihrer adligen Herkunft Zugang zu potenzieller Kundschaft und organisierte zahlreiche Ausstellungen ihrer Gemälde in Europa und den USA. Ihr Werk geriet nach der Wende zum 20. Jahrhundert allmählich aus der Mode; sie starb 1918 weitgehend vergessen.⁴

Ausgangspunkt von Preuschens Vortrag war die Erkenntnis, dass »die Frau, die sich zur Künstlerin berufen glaubt, mit viel grösseren Schwierigkeiten zu kämpfen [hat], als der Mann.« Sie berichtet anschaulich von Vorurteilen und Problemen, mit denen Künstlerinnen ihrer Zeit konfrontiert waren. Als einer der wenigen – zudem publizierten – Texte aus erster Hand gibt dieser Vortrag Einblick in die Professionalisierung von Künstlerinnen und bietet damit eine gute Grundlage für die Diskussion ihrer Ausbildungsmöglichkeiten von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn der Weimarer Republik.

Hermione von Preuschen formuliert darin scharf beobachtend und auf Grundlage persönlicher Erfahrung: »Der talentvollen, hübschen Anfängerin schaut der Mann gutmütig duldsam von oben herab auf die Finger, wehe aber der Frau, die ernst genommen werden muss und die es wagt, ebenso Gutes oder gar Besseres zu leisten, als der Durchschnittsmann.« Dies komme tatsächlich vor, denn »mit gütiger Erlaubnis ist das Genie so frei, sich nicht ans Geschlecht zu kehren«. »Hundert Namen würden kaum genügen, alle wirklich bedeutenden, jungen europäischen Malerinnen zu nennen.« Und selbst wenn nicht von Genie gesprochen werden könne: Auch minder talentierte Künstlerinnen sollten sich ebenso entfalten und sich eine Erwerbsquelle schaffen dürfen wie die »vielen kleinen Männertalentchen«. »Ein gesundes Fundament schadet den Frauen in keinem Fall. Man wirft ihnen ja den Mangel desselben von männlicher Seite immer wieder so bitterlich vor.« Leider sei die Ausbildungssituation jedoch alles andere als optimal: »Bis jetzt freilich ist so ein armes junges Ding, das sich die Malerei zum Beruf erwählt, mit seinen den Eltern mühsam abgerungenen paar Groschen oft nur die melkende Kuh für den Herrn Professor, der sich von den Honoraren seiner stets überfüllten Damenateliers eine fürstliche Villa baut, die er sich



Abb. 2 Damenklasse einer Schwabinger Kunstschule beim Aktzeichnen, vermutlich in der Damen-Akademie in der Barerstraße 21, 1907

mit seinen Bildern niemals hätte ermalen können. Denn meines Wissens ist nur in Rom der Besuch der Kunstakademie den Frauen gestattet. Dort können sie auch unentgeltlich mit den Männern zusammen Akt zeichnen, was in München, Berlin, Karlsruhe und anderen deutschen Kunstzentren unmöglich wäre. Freilich hat man in den letzten Jahren in den verschiedensten Städten spezielle Malerinnenschulen gegründet, die aber meiner Ansicht nach eigentlich unnötig wären [...]. Warum eröffnet man den Frauen nicht lieber die Akademien?»

Auf dem Weg zur Gleichberechtigung

Vierundzwanzig Jahre später, im Sommer 1920, verfügte das Bayerische Kultusministerium gegen den Widerstand von Professoren und Studenten, »daß vom Wintersemester 1920/21 an Frauen unter den gleichen Bedingungen wie Männer zum Studium an der Akademie der Bildenden Künste zuzulassen sind.«⁵ Damit war die Münchner neben der Düsseldorfer Akademie eine der letzten Kunsthochschulen Deutschlands, die Frauen den Zugang zum Studium erlaubten.⁶ Die Forderung nach Zulassung an staatliche Akademien hatten die Künstlerinnen seit 1918 immer vehementer geäußert.⁷ Zu ihren Hauptargumenten zählten das 1918 eingeführte Wahlrecht für Frauen sowie die Weimarer Verfassung von 1919, die diese erstmals als (fast) gleichberechtigte Staatsbürgerinnen anerkannte: »Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten«, lautete § 109.⁸

Der Weimarer Verfassung war ein langer Kampf um Frauenrechte und -bildung vorausgegangen. Der Wunsch nach einem Beruf war Ausdruck einer großen Sehnsucht vieler von ihnen, ihr Potenzial als Menschen verwirklichen zu können: »Wohlauf denn, meine Schwestern, vereinigt Euch mit mir, damit wir nicht zurückbleiben, wo alles um uns und neben uns vorwärts drängt und kämpft. Wir wollen auch unser Teil fordern und verdienen an der großen Welt-Erlösung, welche der ganzen Menschheit, deren eine Hälfte wir sind, endlich werden muss. Wir wollen unser Teil fordern: das Recht, das Rein-Menschliche in uns in freier Entwicklung aller unserer Kräfte auszubilden, und das Recht der Mündigkeit und Selbstständigkeit im Staat.«⁹ Dies formulierte die Schriftstellerin Louise Otto-Peters nach den Erfahrungen der Revolution von 1848/49, in der sich auch Frauen für die rechtliche Gleichstellung aller Menschen engagiert hatten. Die neue Verfassung des Jahres 1849 hielt fest: »Die Deutschen sind vor dem Gesetze gleich.« Und: »Es steht jedem frei, seinen Beruf zu wählen und sich für denselben auszubilden, wo und wie er will.«¹⁰ Allerdings waren damit nur Männer gemeint, wie die Historikerin Barbara Beuys feststellt: »Die Diskriminierung der Frauen in allem, was Politik, Bildung, Rechte und Teilnahme am öffentlichen Leben betraf, war so tief verankert, dass es keiner Worte bedurfte.«¹¹

Mussten Bäuerinnen und Arbeiterinnen selbstverständlich in den verschiedensten Bereichen mitarbeiten, galt dies für Frauen des Bürgertums nicht. Ihnen stand lange nahezu ausschließlich der Beruf

der Lehrerin offen, den sie aber nur in ledigem Familienstand ausführen durften – im bürgerlichen 19. Jahrhundert galt als letztendliche »Bestimmung« der Frau die Sorge für den Ehemann und das gemeinsame Haus sowie das Dasein als Mutter. Dies legitimierte gleichzeitig ihren Ausschluss aus dem öffentlichen, politischen und wirtschaftlichen Leben.¹² Nach der Revolution war jedoch die Angst vor einem fortgesetzten politischen Engagement der Frauen groß. Politik von unten hieß vor allem Netzwerke zu bilden und sich in Vereinen zu engagieren.¹³ Das preußische Vereinsgesetz von 1850 hielt deshalb fest, dass Frauen sich in keiner Weise im Rahmen von Vereinen politisch betätigen durften – bis 1908 schwebte diese Rechtsprechung in ganz Deutschland als abschreckende Drohung über allen organisierten Aktivitäten von Frauen. Die Frauenrechtlerinnen Auguste Schmidt, Henriette Goldschmidt und die oben genannte Louise Otto-Peters fanden einen Ausweg in der Gründung »unpolitischer« Frauenbildungsvereine, in der durchaus berechtigten Hoffnung, dass Bildung zum Katalysator für die Frauenbewegung werden könnte.¹⁴

Selbstorganisation als Schlüssel für professionelle Ausbildung und Beruf

Selbstorganisation und Vernetzung galten auch als goldener Weg zu einer qualitativ möglichst guten und umfassenden Ausbildung für Künstlerinnen. Zwar waren individuelle Studien möglich, wie Preuschen sie schilderte und wie sie auch ihren eigenen Lebensweg geprägt hatten. Zudem konnten Frauen bei professionellen Maler*innen (in der Regel Malern) Privatunterricht nehmen oder aber sich als Zeichenlehrerin ausbilden lassen. Eine den Kunstakademien qualitativ nahekommende Ausbildung ermöglichten in Deutschland jedoch erst die Künstlerinnenvereine, die an mehreren Orten gegründet wurden und die wiederum Schulen oder »Akademien« einrichteten.¹⁵

Der Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen war die älteste und einflussreichste Organisation dieser Art im deutschsprachigen Raum.¹⁶ 1867 gegründet, etablierte er ein Jahr später eine eigene Unterrichtsanstalt – die spätere Kunstschule des Vereins. Dessen Struktur folgte dem Modell bürgerlicher Selbstverwaltung: Ein gewählter Vorstand aus aktiven Künstlerinnen leitete die Geschäfte, während die »Kunstfreundinnen« als fördernde Mitglieder zur finanziellen Absicherung beitrugen. Diese Doppelstruktur aus professionellen Mitgliedern



Abb. 3 Maximilian Dasio mit seinen Schülerinnen an der Damen-Akademie, 1901 – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

und mäzenatischem Umfeld erwies sich als langlebig und wurde ähnlich von späteren Vereinsgründungen übernommen. Um 1900 zählte der Berliner Verein mehrere hundert Mitglieder und war damit eine der größten Künstler*innenorganisationen der Reichshauptstadt.

Nach diesem Vorbild gründeten 1882 zwölf Münchner Künstlerinnen – unter ihnen Bertha von Tarnóczy und Clementine von Braunmühl – den Münchner Künstlerinnen-Verein, der 1884 die »Damen-Akademie« einrichtete.¹⁷ Der Name war nicht nur eine klare Ansage hinsichtlich der angestrebten Qualität der Ausbildung; er nahm außerdem die 1808 gegründete Münchner Kunstakademie ins Visier. Denn dort waren zu Beginn Frauen als Studierende aufgenommen worden: 1813 wurde mit Marie Ellenrieder die erste Frau überhaupt an einer deutschen Kunst-

hochschule zugelassen. Bis 1839 konnten 47 Frauen an der Münchner Akademie der Bildenden Künste studieren. Anschließend gab es bis 1920 nur noch zwei Ausnahmen: 1852 immatrikulierte sich Elisabet Ney, die vermutlich auch die einzige Frau an der Akademie war, die Bildhauerei studieren durfte, und 1911 trug sich die Polin Zofia Stryjeńska unter einem männlichen Namen ein.¹⁸

Als Kunstzentrum besaß München eine internationale Anziehungskraft, nicht nur für Männer. Dank des Rufs der Akademie, zahlreicher Ausbildungsstätten und eines international ausgerichteten Kunstmarkts entwickelte sich die Stadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum wichtigsten Studienort nach Paris. Tausende Studierende aus ganz Europa, Russland, den USA und sogar Asien suchten München als Ausbildungsort auf und blieben häufig im Anschluss in München tätig, nicht zuletzt auch als Lehrer*innen.¹⁹

In diesem Umfeld entwickelte sich die Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnen-Vereins von Anfang an zu einer zentralen Anlaufstelle. Der Verein mit seiner Schule folgte weitgehend dem Berliner Modell, gab jedoch den Kunstfreundinnen weniger Stimme als den aktiven Künstlerinnen. Mit dem Anspruch, eine Akademie zu sein, wurde ein ambitionierter Lehrplan eingerichtet. Die Schülerinnen arbeiteten in Ateliers und in freier Natur. Mehrmals wöchentlich wurden die Werke von den Lehrer*innen besprochen und korrigiert. Deren freie Wahl und eigene Schwerpunktsetzung waren möglich. Schülerinnen der Damen-Akademie waren gleichzeitig Mitglied im Künstlerinnen-Verein, der seit der Gründung Ankäufe vermittelte, Ausstellungen organisierte, Weiterbildungsangebote in Form von Vorträgen bereithielt und schließlich auch – mit Stipendien und als eine Art Sozialversicherung für in Not geratene Mitglieder – finanzielle Unterstützung bot. Wie in Berlin erhielt die Schule staatliche Subventionen: Der jährliche finanzielle Zuschuss des Bayerischen Landtags ab 1894 wurde vom Verein als Anerkennung des Frauenstudiums gewertet. In Dresslers renommiertem *Kunstjahrbuch* wurde die Sonderstellung der Damen-Akademie herausgehoben, indem sie direkt im Anschluss an die Akademie der Bildenden Künste, der bedeutendsten Institution, genannt wurde. Als zwar privat organisierte, aber gemeinnützige und nicht auf persönlichen Profit angelegte Einrichtung unterschied sie sich damit fundamental von den zahlreichen Privatschulen Münchens.²⁰

Exemplarisch: die Ausbildungsbiografie von Gabriele Münter

Eine der heute bekanntesten Schülerinnen der Damen-Akademie war Gabriele Münter. Sie kam mit klaren Vorstellungen über ihre Lernziele und -inhalte nach München. Ihre Neigung für das Zeichnen hatte sich früh gezeigt: »Der Anfang war talentvoll, und alles und immer muß ich gezeichnet haben [...] Aber einen rechten Lehrer, der mich förderte, wie ich es gebraucht hätte, fand ich doch nie.«²¹ 1877 in Berlin als Tochter eines wohlhabenden Zahnarztes geboren, erhielten Münter und ihre Schwester nach dem Tod beider Eltern ein substantielles Erbe, das ihnen – im Unterschied zu den meisten Zeitgenossinnen – weitgehende finanzielle Unabhängigkeit sicherte. Diese ökonomische Autonomie ist für Münters Bildungsweg prägend: Sie konnte Aufenthalte in den USA, München und Frankreich finanzieren, ohne auf familiäre Zuwendungen, Verdienste aus Kunstverkäufen oder eigenen Unterricht angewiesen zu sein. Trotz anfänglicher Skepsis ihrer Familie erhielt sie ab 1897 privaten Zeichen- und Malunterricht in der Akademiestadt Düsseldorf, doch blieb ihr der detailfreudige Realismus und Historismus der Düsseldorfer Schule fremd. Ihre Erfahrung mit privatem Unterricht deckte sich zudem mit der vieler Kunststudentinnen: Während Männer ihn meist nur zur Vorbereitung des Eintritts in die Akademie nutzten, versuchten Frauen bei Privatlehrern eine substantielle Ausbildung zu erhalten, die diese jedoch nicht liefern konnten: Das Fächerangebot war beschränkt, der Unterricht einseitig geprägt je nach Tätigkeitsfeld des Lehrers, die Schüler*innen wurden häufig mehr nach materiellen Gesichtspunkten denn nach Talent ausgewählt und schließlich war eine private Ausbildung viel teurer als der nur Männern mögliche Besuch einer staatlichen Kunstakademie.²²

Münter ergriff somit die Gelegenheit zu einer zweijährigen Reise in die USA, wo sie viel zeichnete und fotografierte. Nach ihrer Rückkehr entschied sie sich auf Anraten ihrer Freundin Margarete Susman, ihre Studien in München fortzusetzen. Sie besuchte 1901/02 die Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnen-Vereins. Gearbeitet wurde im neu erbauten Künstlerinnenhaus in der Barer Straße 21. Münter entschied sich für einen Kostümkurs bei Fritz Hegenbarth und für Maximilian Dasios Kurs zum Zeichnen von Köpfen nach lebendem Modell. Sie nahm auch an Dasios Kurs für Landschaftszeichnen in Fürstenfeldbruck teil.

Ganz offensichtlich war es schwierig, ehrgeizige und vorwärtsgewandte Künstler fest als Lehrkräfte an eine Schule für Frauen zu binden, zumal diese von den Zeitgenoss*innen immer nur als zweitrangig

angesehen wurde. Dasio erhielt nach Münters erstem Semester einen Ruf als Professor an die Königliche Kunstgewerbeschule München – etwas weniger prestigeträchtig als die Akademie, aber im Urteil der Zeit ein deutlicher Karriereschritt. Im Winter 1901/02 belegte Münter dann Kopfzeichnen bei Angelo Jank und stieg bald in dessen Aktklasse auf.

Aus dem zur Verfügung stehenden Angebot nutzte sie auch die Begleitprogramme: Sie besuchte Vorträge und Veranstaltungen des Künstlerinnen-Vereins. Das Künstlerinnenhaus enthielt zudem einen Lesesaal mit den wichtigsten Kunstzeitschriften und kunsthistorischer Literatur sowie eine Abteilung von Frauenliteratur. Über den Künstlerinnen-Verein kam Münter mit der Frauenbewegung in Berührung und besuchte Vorträge beim Münchner Verein für Fraueninteressen, zu dessen bekanntesten Mitgliedern Anita Augspurg und Ilka Freudenberg gehörten. Über die Vorträge des Jugendstilkünstlers Hermann Obrist lernte sie auch das Programm der Debschitz-Schule kennen, die 1902 von Wilhelm von Debschitz und Obrist als »Lehr- und Versuch-Ateliers für Angewandte und Freie Kunst« gegründet worden war.²³ Der Besuch dieser reformorientierten Institution war Frauen von Anfang an erlaubt und der Zulauf entsprechend hoch. Hier hätte sich für Münter ein alternativer Bildungsweg in der angewandten Kunst erschlossen. Auch die Königliche Kunstgewerbeschule in München nahm Frauen auf²⁴ und ab 1905 konnten diese zudem die Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie besuchen.²⁵ Anders als in der freien Kunst, wo Frauen mit dem Wunsch nach einer adäquaten Ausbildung und Berufstätigkeit immer noch vielen Vorurteilen und Schwierigkeiten begegneten, war in der angewandten Kunst deren Tätigkeit inzwischen weitgehend akzeptiert.

Ziel der Damen-Akademie war es, ein Ausbildungsprogramm im Bereich der freien Kunst anzubieten, das in seinem Umfang und seiner Qualität dem Angebot der Akademie der Bildenden Künste gleichkommen sollte. Doch trotz aller Anstrengungen entsprach die Ausbildung qualitativ nicht dem Studium der Kunstakademie, es gelang nicht, das Niveau gleichmäßig hoch zu halten: Neben der Abwanderung guter Lehrkräfte zeigte sich der Unterricht wiederholt als recht konservativ – ein Problem, das in dieser Zeit im Bereich freier Kunst jedoch alle institutionellen Kunsthochschulen teilten. Seit ihrer Gründung und während ihres Bestehens war die Damen-Akademie zudem von der Angst vor Dilettantismus geprägt, den als Verdacht oder Vorwurf nicht nur Männer, sondern

auch Frauen äußerten. Diese lag in dem Vorurteil begründet, dass es Frauen mit ihrem Studium nicht ernst meinten und nur die Zeit bis zu einer Heirat überbrücken wollten; anschließend würden sie ihre künstlerische Tätigkeit aufgeben oder höchstens noch nebenher ausüben.²⁶ Zwar gab es Aufnahmekriterien für die Schülerinnen, wobei unklar ist, wie diese genau aussahen. Sicher ist jedoch, dass sie um 1903/04 gelockert wurden. Die staatlichen Gremien, die die Zuschüsse prüften, kritisierten 1906 explizit die fehlende Aufnahmeprüfung und äußerten den Verdacht, »der Verein wolle das Schulgeld mehrten, um seine finanziellen Belastungen zu verringern und nehme dadurch gleichzeitig die Gefahr eines Kunstproletariats in Kauf.«²⁷ Mit den rapide angestiegenen Schülerinnenzahlen verschlechterte sich aufgrund der fehlenden Betreuung und des mangelnden Platzes die Qualität des Unterrichts. Das Hauptproblem für eingeschriebene Studentinnen war jedoch die finanzielle Belastung: Wer dasselbe Programm wie die Männer an der Akademie absolvieren wollte, musste mit mindestens fünfmal höheren Kosten rechnen.²⁸

Münter hatte sich an der Damen-Akademie auf den Zeichenunterricht konzentriert, der sie jedoch nicht zufriedenstellte – die geschilderten Probleme der Ausbildungssituation trugen sicherlich dazu bei. Daher sah sie sich nach weiteren passenden Angeboten um. So erlernte sie im privaten Schulatelier der bekannten Grafiker Heinrich Wolff und Ernst Neumann die Technik des Holzschnitts. Eine Ausstellung mit Werken von Wilhelm Hüsgen begeisterte sie für die Bildhauerei und machte sie auf das Unterrichtsangebot der Künstlervereinigung Phalanx aufmerksam. 1901 von Hüsgen, Wassily Kandinsky und anderen Künstlerkollegen gegründet, war der Phalanx eine private Kunstschule angegliedert. Münter trat in Hüsgens Bildhauerklasse ein, wo sie Frauenakte modellierte und ergänzend das Aktzeichnen und die Malklasse Kandinskys besuchte. Bei Kandinsky fühlte sie sich nun erstmals am richtigen Ort: »Da war dann ein neues künstlerisches Erlebnis, wie K. ganz anders, wie die andren Lehrer – eingehend, gründlich erklärte u. mich ansah, wie einen bewußt strebenden Menschen, der sich Aufgaben u. Ziele stellen kann. Das war mir neu u. machte Eindruck.«²⁹

So erhielt Münter den formativ entscheidenden Impuls durch den Unterricht bei Kandinsky an der Phalanx-Schule und bei einem Malaufenthalt in Kochel 1902. Dieser mündete in eine Liebesbeziehung und langjährige Partnerschaft. Münters Biografie macht ein Muster sichtbar, das sich in dieser Generation mehrfach wiederholt: Das Studium in einer fremden Stadt und die Vereinsschule boten den Ausgangspunkt,



Abb. 4 Anzeige des Künstlerinnen-Vereins, 1899 – in: Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer (Hg.), *Klassischer Skulpturenschatz*, Bd. 3, München 1899

die Kunstszene und weitere Studienmöglichkeiten zu erkunden, den entscheidenden künstlerischen Impuls gaben jedoch häufig persönlich prägende Begegnungen und private Arbeitsgemeinschaften.

Als junge Künstlerin wie auch später, im Jahr 1929, nutzte Münter das Reisen und insbesondere Aufenthalte in Paris wiederholt zur Weiterbildung. Jenseits aller Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen, die die Kunststädte Berlin, München oder beispielsweise Wien boten, zog es Künstler*innen, wenn es ihnen in irgendeiner Form möglich war, nach Paris, wo es unzählige private und öffentliche Akademien gab, die ganz oder teilweise Frauen offenstanden. Hier war der Anschluss an eine Avantgarde – den Postimpressionismus, die Fauves, den Kubismus – möglich, den München nicht bieten konnte. 1906/07 lebte Münter ein Jahr lang zusammen mit Kandinsky in Sèvres; sie mietete sich außerdem ein Zimmer im Künstler*innenviertel Montparnasse und besuchte in den Wintermonaten einen Zeichenkurs bei Théophile Alexandre Steinlen an der Académie de la Grande Chaumière. Mehr als zwanzig Jahre später, 1929, nutzte sie einen erneuten Aufenthalt, um sich in derselben Schule weiterzubilden. Münters Zeit in Paris überschneidet sich zeitlich mit jenem zweier weiterer Künstlerinnen aus Deutschland: Olga Meerson, die bereits mit Münter zusammen in der Phalanx bei Kandinsky Unterricht genommen hatte, studierte an der Académie Matisse, Paula Modersohn-Becker besuchte die École des Beaux-Arts und die Académie Colarossi.

Wege des Erfolgs trotz systemischer Schwierigkeiten

Das Beispiel Münters und die Ausbildungsbiografien vieler weiterer Künstlerinnen der Zeit machen deutlich, welche zentralen Elemente für den Weg zur Professionalität wichtig waren: ein Elternhaus, das entweder unterstützend war oder den gewählten Lebensweg nicht aktiv verbot oder verhinderte; ein finanzieller Rückhalt, meist auch durch die Familie, der, je teurer der gewählte Unterricht, umso wichtiger war; die Bereitschaft zur Mobilität – selten reichte ein Ort aus, um das Notwendige zu lernen – und die Erlaubnis der Familie, sich an die geeigneten Studienorte oder auf Reisen zu begeben; und schließlich die Selbstorganisation von Frauen, die ein auf die Bedürfnisse von Künstlerinnen zugeschnittenes Angebot schufen. Dieses half, sich in den Kunstzentren zu orientieren, bot ein Auffangnetz in Notlagen und schuf schließlich Plattformen und Ausstellungsorte, die den Schritt in die Selbstständigkeit ermöglichten.³⁰

1913 hielt die Künstlerin und Autorin Henni Lehmann im Rahmen des Vereins Frauenbildung-Frauenstudium in Frankfurt am Main einen Vortrag über »Das Kunst-Studium der Frauen«, der viele Argumente Preuschens aus dem Jahr 1896 wieder aufnimmt.³¹ Trotz aller Bemühungen, den Frauen ein Kunststudium zu ermöglichen, hielten die staatlichen Akademien auch weiterhin »in der Mehrzahl ihre Pforten geschlossen, soviel Versuche auch bereits gemacht wurden, den Zugang zu erlangen. An einzelnen Stellen glaubt man dem vorhandenen und klar erkannten Bedürfnis genügend Rechnung zu tragen, wenn man private Anstalten subventioniert, wie dies in Berlin, München, Karlsruhe der Fall ist, oder Stipendien an befähigte Frauen verleiht, um ihnen eine künstlerische Ausbildung zu ermöglichen. Es muß aber durchaus in Abrede gestellt werden, daß hierdurch wirklich genügende Ausbildungsmöglichkeiten geschaffen worden sind oder geschaffen werden können, die den für Männer vorhandenen, vom Staate unterhaltenen Anstalten entsprechende günstige Ausbildungsbedingungen bieten. Wir wissen aus der Analogie der höheren Lehranstalten, welchen Vorsprung staatliche Schulen stets haben. [...] Nirgend ist die Aufnahme an Bedingungen geknüpft, die nicht von Frauen unschwer erfüllt werden könnten [...]«

Lehmann verknüpft eine Bestandsaufnahme mit der Forderung, die staatlichen Akademien zu öffnen, da die aktuelle Ausbildungssituation trotz aller Bemühungen ungenügend sei: »Die drei künstlerischen



Abb. 5 Anna von Wahl, *Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen*, Plakat der königlichen Akademie der Künste zu Berlin, 1898 – Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

Frauenschulen zu Berlin, München und Karlsruhe sind größter Anerkennung wert. Sie vermögen eine künstlerische Ausbildung zu geben, ihr Verschwinden wäre beklagenswert. – Sie vermögen nicht die Akademien zu ersetzen, da einerseits ihr Lehrplan weit weniger umfassend ist sowohl in bezug auf die Zahl der Lehrfächer als auf die Zahl der Unterrichtsstunden in den einzelnen Fächern, andererseits die Ausbildung auf ihnen erheblich kostspieliger ist. Auch die den Frauen geöffneten Akademien vermögen nicht die verschlossenen großen Akademien zu ersetzen, da auch ihr Lehrplan zumeist enger ist, ihre Ziele zum Teil mit anderen Ausbildungszwecken verquickt sind, da sie endlich teilweise in Städten liegen, die nicht genügend Kunstzentren sind, um den Werden mit historischer und zeitgenössischer Kunst vertraut zu machen.« Für Lehmann gibt es nur eine Lösung: »Die Forderung der Öffnung der Kunstakademien ist eine Forderung innerer Gerechtigkeit, die für die Frauen den vollen Anteil an dem geistigen Besitz des Volkes verlangt.«

»Ueber das künstlerische Studium der Frau« – Zur Ausbildung von Künstlerinnen um 1880 bis 1920

Mit der Aufnahme von Frauen an die Münchner Kunstakademie im Jahr 1920 wurde die Damen-Akademie aufgelöst. Doch auch an den Kunstakademien mussten die Frauen weiterhin kämpfen. Eine Gleichstellung fand innerhalb des Kunstbetriebs nicht statt. Weibliches Kunstschaffen wurde auf bestimmte Themen, Gattungen und Haltungen verpflichtet, zum Beispiel im Bereich der Bildhauerei auf Kleinplastik und Porträt. Zudem waren sie im System der Meisterklassen, das den Kern der Akademieausbildung und den Zugang zu Professorennetzwerken bildete, strukturell benachteiligt.³²

In München blieb der Künstlerinnen-Verein noch bis 1967 bestehen: Interessensvertretungen waren mit der Zulassung zur Akademie nicht überflüssig geworden, sie boten Ausstellungsmöglichkeiten, Netzwerke und Hilfe bei finanziellen Engpässen. Sie förderten die Chancen für den Erfolg von Frauen im weiterhin von Männern dominierten Kunstbetrieb. 1926 gründete sich die interdisziplinäre GEDOK, die »Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen«, ein bis heute existierender Dachverband für alle Vereine und Organisationen, die sich für die Interessen von Künstlerinnen einsetzen.³³

—— 1 Mir gefällt der Vorschlag im Katalog *Radikal! Künstlerinnen* und Moderne*, den Asterisk ans Wortende zu stellen, »um jene Personen zu integrieren, bei denen es Hinweise gibt, dass sie sich nicht als Frauen identifizieren«, vgl. Ausst.-Kat. Arnhem/Saarbrücken/Wien 2024, S. 8. Der vorliegende Text gendert jedoch nur in allgemeinen Formulierungen und folgt ansonsten den historischen Quellen bei den binären Bezeichnungen Frau/Mann und Künstlerin/Künstler, da die zeitgenössische Gesetzgebung, die institutionelle Praxis der Kunstausbildung und die sozialen Normen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ausschließlich mit dieser Kategorie operierten und andere Geschlechtsidentitäten rechtlich nicht anerkannten; in der Regel sind sie auch nicht historisch dokumentiert. Dies bedeutet nicht die Abwesenheit nicht-binärer Identitäten, sondern spiegelt nur ihre strukturelle Unsichtbarkeit wider, vgl. Kortendiek/Riegraf/Sabisch 2019, S. 3–12.

2 Preuschen 1896. Alle folgenden Zitate entstammen diesem kurzen Text.

3 Präger 2018 mit weiterer Literatur.

4 2026 zeigt die Alte Nationalgalerie in Berlin die Ausstellung *Skandal! Hermione von Preuschen und der »Mors Imperator«*, Kuratorin Birgit Verwiebe. Im Mittelpunkt steht ihr 1887 entstandenes Gemälde *Mors Imperator*, dessen Zurückweisung durch die Berliner Akademie der Künste Preuschen schlagartig bekannt machte.

5 Schreiben des Bayer. Kultusministeriums an die Akademie der Bildenden Künste, 6.8.1920, BayHStA, MK 14102, zit. nach: Hopp 2008, S. 69 f.

6 Herber 2010, S. 65.

7 Hopp 2008, S. 67, vgl. die Beiträge von Meike Hopp und Caroline Sternberg in: Ausst.-Kat. Fürstfeldbruck 2020, hier S. 22.

8 »Was zunächst wie eine einfache Formel aussah, entpuppte sich durch die Einschränkung »grundsätzlich« als problematisch. Denn mit dieser Bestimmung wurde eine grundlegende Revision etwa im Ehe- und Scheidungsrecht, aber auch in Vermögensfragen, weiterhin blockiert« (Heinsohn 2018).

9 *Frauen-Zeitung*, April 1849 (Louise Otto-Peters), zit. nach: Beuys 2014, S. 12. Die Studie von Barbara Beuys ist auch Grundlage für den folgenden Abschnitt.

10 Die »Grundrechte des deutschen Volkes« und die neue Verfassung wurden Anfang 1849 rechtskräftig als Reichsgesetz verkündet. Die beiden Zitate beziehen sich auf Artikel 2 § 7 und Artikel 6 § 28, zit. nach: Beuys 2014, S. 14.

11 Ebd.

12 Vgl. Hausen 1976 und Bock/Duden 1977.

13 Zum Vereinswesen des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert vgl. Nipperdey 1976.

14 Beuys 2014, S. 17–22.

15 Matz 2001.

16 Verein der Berliner Künstlerinnen 2017.

17 Die Ausführungen zum Münchner Künstlerinnen-Verein stützen sich auf die grundlegende Studie von Deseyve 2005.

18 Hopp 2008, S. 66 f.

19 Vgl. die Länder-Essays in Gerhart u. a. 2008, S. 264–295.

20 Nach Deseyve 2005, 32 f. Es handelt sich um Dresslers *Kunstjahrbuch* aus den Jahren 1906, S. 311 und 1908, S. 351 f.

21 Gabriele Münter an Johannes Eichner, 12.9.1928, zit. nach: Kleine 1994, S. 40 f. Zur Ausbildungszeit Gabriele Münters vgl. auch Ausst.-Kat. München/Frankfurt 1992 und Ausst.-Kat. München/Humblebæk/Köln 2017.

22 Siehe unten zu konkreten Kosten den Vergleich der Damen-Akademie mit der Münchner Kunstakademie.

23 Graham Dry, »Eine neue Schule im Stil der Zeit«, in: Ausst.-Kat. München 2014, S. 188–197.

24 Ab 1872 war hier eine staatlich anerkannte Ausbildung für Frauen im Bereich der angewandten Künste möglich, vgl. Schmalhofer 2005.

25 Pohlmann/Scheutle 2000.

26 In unserem Kontext wurden Frauen als Dilettantinnen bezeichnet, wenn eine systematische oder gründliche Berufsausbildung fehlte oder sie nicht darauf angewiesen waren, mit einer künstlerischen Tätigkeit ihren Lebensunterhalt zu verdienen und auf dem Kunstmarkt mit den Werken von professionellen Maler*innen und Bildhauer*innen zu konkurrieren. Den Vorwurf des Dilettantismus nutzte die Kunstkritik gerne, um allen Künstlerinnen eine ernsthafte Ausübung ihres Berufs abzusprechen, vgl. Matz 2001, S. 30 und Herber 2010, S. 47 f.

27 Zit. nach: Deseyve 2005, S. 71 f.

28 Lehmann 1914, S. 10 f.

29 Hoberg 1994, S. 31.

30 Als Alternative bot sich an, sich diesen Konventionen komplett zu entziehen und der Freiheit als Prinzip den Vorrang zu geben, vgl. das Projekt *Frei leben! Die Frauen der Boheme 1890–1920* der Monacensia (2022–2024) mit einem Webmagazin: URL: <<https://www.muenchner-stadtbibliothek.de/boheme-magazin>> [gelesen am 22.3.2026] und den Beitrag von Laura Mokrohs und Sylvia Schütz in diesem Band.

31 Lehmann 1914, alle folgenden Zitate aus diesem kurzen Text.

32 Hopp 2008, 70 f.

33 Vgl. Matz 2001 und URL: <<https://gedok.de/>> [gelesen am 22.3.2026].



Abb. 1 Emmy Hennings, 1912 – Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern,
Nachlass Emmy Hennings

»Frei leben!« Prekäre Bedingungen für Schrift- stellerinnen der Boheme in München

»Und doch ist dieses Künstler-Bohèmeleben das Beste von meinem ganzen bisherigen Leben gewesen. Es ist wenigstens frei, ganz frei [...]«¹

Franziska zu Reventlow

Um 1900 gab es in der bayerischen Hauptstadt eine lebendige literarische und künstlerische Subkultur – die Münchner Boheme. Hier trafen sich Intellektuelle und Künstler*innen aus ganz Europa. Mit ihren antibürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen rebellierten sie gegen vorherrschende Moralvorstellungen und Autoritäten der wilhelminischen Gesellschaft und waren auf der Suche nach neuen Lebensformen.

Traditionelle Konventionen bezüglich Liebe und Partnerschaft stellten sie infrage – bis ins Privateste experimentierten sie mit dem Ziel einer gesellschaftlichen Erneuerung. Die Radikalität der Moderne sollte zugleich in Kunst und Leben ihren Ausdruck finden. Junge Frauen, die ein freies Leben als Künstlerinnen oder Schriftstellerinnen wagten, nahmen dafür ein hohes Risiko und prekäre Lebensumstände in Kauf.²

Trotz der weitreichenden rechtlichen Beschränkungen lebten die Frauen der Boheme ihre eigenen Überzeugungen und riskierten den Bruch mit der Gesellschaft aber auch mit ihren Familien. Finanzielle Sorgen waren existenziell und die größte Herausforderung der Unabhängigkeit bedeutete in den meisten Fällen, eigenes Geld zu verdienen. Ein Studium und zahlreiche Berufsfelder waren den Frauen zu jener Zeit verwehrt. Die Ausbildung an der Königlich Bayerischen Akademie der Bildenden Künste war damals noch eine reine Männerdomäne, Frauen wurde das Studium erst ab 1920 gestattet. Wollten diese Malerei oder Bildhauerei erlernen, besuchten sie private Schulen wie die Damen-Akademie oder die Mal- und Zeichenschule des Slowenen Anton Ažbe in der Georgenstraße 16, wo auch Franziska zu Reventlow Unterricht nahm, als sie 1893 erstmals nach München kam.³ Was hier gelehrt wurde, war zwar wesentlich moderner und avantgardistischer als an der Akademie, bedeutete aber auch für viele einen erheblichen finanziellen Aufwand. Davon berichtet ein Brief Reventlows an Michael Georg Conrad: »Mir ist es in letzter Zeit besser gegangen, ich habe sogar Schulden getilgt und jeden Tag zu Mittag gegessen. Ich bin nämlich zu dem schweren Entschluss gekommen, die Bildhauerei an den Nagel zu hängen und werfe mich nun ausschließlich auf die Malerei. Ich hätte es auf die Länge doch weder pekuniär noch gesundheitlich durchführen können [...].«⁴ Zu den zahlreichen jungen Frauen, die in München den Aufbruch in die Freiheit wagten und ihre eigenen Lebensentwürfe zu verwirklichen suchten, gehörten neben Reventlow die Schriftstellerinnen Margarete Beutler und Emmy Hennings, die Kabarettistin Marietta di Monaco und die Puppenspielerin Lotte Pritzel sowie immer wieder auch die Dichterin und Zeichnerin Else Lasker-Schüler. Als Künstlerinnen forderten sie öffentliche Aufmerksamkeit ein und prägten die Subkultur der Boheme zwischen München, Berlin und Zürich. Anders als die Akteurinnen der bürgerlichen Frauenbewegung schlossen sich die Frauen der Boheme nicht zu Vereinen zusammen oder formulierten gemeinsame Ziele und Forderungen, sondern kämpften jede für sich für ein selbstbestimmtes Leben. Doch bei aller individueller Verschiedenheit hatten sie eines gemeinsam: Vor allem in der Kunst und in der Literatur sahen sie die Kraft zur Verände-



Abb. 2 Franziska zu Reventlows Zimmer in der Wohngemeinschaft mit Franz Hessel und Bogdan von Suchocki – Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, FR F 19-2

rung der Gesellschaft. Hennings formulierte dies 1918 folgendermaßen:
 »[...] ich schreibe schon die Bedingungen für eine neue Welt. Sich nicht bedienen lassen! Und selbst nicht dienen (!) Ehre weg! Ehrgeiz weg! Anonym bleiben! Honorare weg! Alles selbst machen! Und sich verschenken, anstatt zu verkaufen. Voilà!«⁵

»Ich werde tun, was ich will [...] Ich werde nicht heiraten.«⁶

Die Frauen der Bohème wollten sich nicht von ihren Familien in Ehen drängen lassen, die sie als Instrument der Festschreibung von Ungleichheit kritisierten. Gesetzlich festgelegte Besitz- und Machtverhältnisse würden sie dem Mann unterordnen und sie finanziell abhängig



Abb. 3 Margarete Beutler mit einem ihrer Söhne, um 1905 – Privatbesitz

machen.⁷ Anstelle der Ehe vertraten und erprobten sie freiere Konzepte des Zusammenlebens und forderten ihr Recht auf persönliche und sexuelle Entfaltung in Beziehungen auf Augenhöhe ein. Beutler etwa prägte den Begriff der »Lebenskameradschaft«. Reventlow lebte vom Spätsommer 1903 bis Frühjahr 1906 mit ihrem unehelichen Sohn Rolf, dem Künstler und Glasmaler Bogdan von Suchocki, der auch ihr Geliebter war, und dem Schriftsteller Franz Hessel⁸ in einer Wohngemeinschaft in der Kaulbachstraße 63. Oft als erste WG Münchens titulierte, hatte das Leben zu Dritt experimentellen Charakter, so organisierten sie etwa die Aufgaben im Haushalt jenseits der üblichen Rollenverteilungen. Während Hessels ererbtes Vermögen für die finanzielle Grundlage sorgte, war Suchocki für das Kochen zuständig, Reventlow kümmerte sich um ihren 1897 geborenen Sohn, fertigte Übersetzungen an und übte sich als Malerin. Aus ihrem Tagebuch geht hervor, dass sie während dieser Zeit auch Unterricht bei Alexej von Jawlensky nahm: »Seit Montag aber wieder in der Jawlensky Schule«, ⁹ notierte sie am 10. Januar 1906, und am Tag darauf: »Jawlensky mich gelobt, daß ich ganz starr war, fand es selber ziemlich schlecht u. fühlte mich gräßlich verlegen, da die anderen alle herumstanden und mein Werk andächtig betrachteten.«¹⁰ Auch Jawlensky lebte in einer unkonventionellen Lebensgemeinschaft mit der Malerin Marianne von Werefkin und deren Bediensteter Helene Nesnakomoff in einer unweit

gelegenen herrschaftlichen Wohnung in der Giselastraße 23. Ihr »Rosa Salon« wurde zum Treffpunkt der Münchner Künstlerszene, darunter Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Franz Marc sowie das Tänzer*innen-paar Alexander Sacharoff und Clothilde von Derp. Ob Reventlow jemals zu Gast bei den »Giselisten« war, ist in den Tagebüchern nicht überliefert. Von Werefkin dagegen existiert eine eindrückliche Beschreibung eines Besuchs in der Kaulbachstraße im Jahr 1904, die von den prekären Lebensumständen dort zeugt: »Gestern Besuch bei der Gräfin R. in einer alten und einsamen Straße der Stadt mit großen Gärten und alten Häusern, ein Haus noch viel älter als die anderen, so alt, daß es zum Abbruch reif scheint. Ich läute. Der Freund, ein polnischer Maler, dessen Mutter eine Prinzessin war und der die Hosen eines anderen trägt, weil er keine eigenen mehr hat, öffnet mir und begrüßt mich mit einem Handkuß. Durch den dunklen Hof, der auf den Garten stößt, kommen wir zum Eingang. [...] Eine kleine Treppe führt nach oben. Ein leeres Zimmer nach dem anderen. Das hohe Alter der Wände wetteifert mit dem Alter der wenigen Gegenstände, die sie bergen. Endlich ein Zimmer, von dem man spürt, daß es bewohnt ist. Auf einem hohen Eisenbett liegt die so reizende Frau mit den Augen eines jungen Mädchens und mit ihrem armen, vom Leben gezeichneten Gesicht. Entzückend in ihrem Bett, so zierlich, ganz Kind. Und in der jammervollen Umgebung Blumensträuße wie aus einer anderen Welt, die Welt der Illusionen, die Bescheid weiß über dieses aus seiner Bahn geworfene Leben. Und der Pole, der keine eigenen Hosen hat, aber die Manieren eines Prinzen, bereitet ihr die Suppe und bringt sie ihr ans Bett.«¹¹

Deutlich artikuliert Werefkin ihr Entsetzen über die ärmlichen Lebensumstände, in denen Reventlow lebte. Charakteristisch für die Künstlerinnen der Boheme ist, dass sie auch in prekären Umständen in ihren Lebensbeschreibungen die schönen Seiten in den Vordergrund stellen. In einer Prosaskizze Lasker-Schülers heißt es: »[...] ich trage goldene Pantoffel aber in meinen seidenen Strümpfen sind schon Löcher. Herr von Kuckuck wird merkwürdig düster, immer wenn er auf dem Salzfass sitzt und meinem Kochen zusieht. Er erzählt von Prinzessinnen die in Goldpantoffeln und Seidenstrümpfen kochen und scheuern müssen und sich die Hände blutig reiben und aber der Himmel ihnen alle Sterne schulde.«¹²

»Wenn nur die verdammtsten Existenzsorgen nicht wären.«¹³

Frauen ohne Ausbildung arbeiteten um 1900 als Dienstbotinnen, Kellnerinnen oder Fabrikarbeiterinnen. Für Damen mit bürgerlichem Hintergrund gab es kaum mehr als die Möglichkeit, Lehrerin oder Krankenschwester zu werden, verbunden mit der Verpflichtung unverheiratet und kinderlos zu bleiben. Allerdings fanden sich in der Verlagsstadt München fortschrittliche Verleger, die Tätigkeiten im Literaturbetrieb vergaben. Beutler bekam umgehend, nachdem sie 1902 nach München gezogen war, eine Stelle in der Redaktion der Zeitschrift *Jugend*. Das Glück, dass sie auf diese Weise finanzielle Absicherung und gleichzeitig »Freiheit zum eigenen Schaffen« mitten im »Kunstleben Münchens« fand, wusste die junge Schriftstellerin sehr zu schätzen.¹⁴ Reventlow nutzte die Fremdsprachenkenntnisse aus ihrer standesgemäßen Erziehung, um für den Albert Langen Verlag Übersetzungen anzufertigen. Zwischen 1898 und 1910 übersetzte sie oft in kurzer Zeit und nächtelanger Arbeit insgesamt rund 50 Titel aus dem Französischen, darunter Marcel Prévost, Guy de Maupassant und Anatole France. Trotzdem Verdienst und Ansehen für Übersetzer*innen in dieser Zeit niedrig waren,¹⁵ bot sich für Reventlow damit eine wichtige – aber keineswegs ausreichende – Geldquelle, um sich und ihren Sohn zu ernähren. Häufig war sie auf Prostitution als Einnahmequelle angewiesen. Während sie in ihren Essays die bürgerliche Ehe und Scheinmoral als Auslöser von Prostitution kritisierte, war das Schreiben über ihre eigene Erfahrung mit diesem Gewerbe für sie schambehaftet. Ihrem Tagebuch vertraute sie 1897 an, dass man hier »sogar sich selbst gegenüber diskret sein« müsse.¹⁶ Auch Hennings blieb mehrmals in ihrem Leben in Phasen großer finanzieller Not nur die Prostitution. Ihre Romane *Das Gefängnis* und *Das Brandmal* sind beeindruckende literarische Zeugnisse ihres Erlebens von Obdachlosigkeit, Hunger, Krankheit, käuflicher Liebe und Kriminalisierung. »Nicht über die Straße, sondern von der Straße her, nicht über die Krankheit, sondern als Fieberkranke«¹⁷ zu schreiben, charakterisiert Hennings Poetologie. In ihren Büchern verarbeitete sie besonders die empfundene Ungerech-



Abb. 4 Franziska zu Reventlow im Josephinum, 1895 – Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, FR F 34-04

tigkeit und kritisierte die gesellschaftlichen Bedingungen: »Wenn es verboten ist, sich Liebesstunden bezahlen zu lassen, muß es verboten werden, Liebesstunden zu kaufen.«¹⁸ Um 1900 wurde Prostitution als »gewerbliche Unzucht« bezeichnet und unterlag einer strengen Kontrolle durch die »Sittenpolizei«.¹⁹ Bestraft wurden in der Regel die Prostituierten oder allenfalls noch ihre Zuhälter, nicht aber die Freier. Ende 1914 war Hennings für drei Monate im Gefängnis, vorgeworfen wurden ihr Diebstahl an einem Freier und Mithilfe bei einer Passfälschung. Besucht wurde sie in dieser als traumatisch empfundenen Haftzeit von Laskerschüler und von ihrem späteren Mann Hugo Ball.

»Tragt kein Kind, das ihr nicht ersehnt [...]«²⁰

Während Hennings eine literarische Stimme für das eigene Erleben fand, ging es Beutler beim Schreiben über Prostitution darum, Frauenschicksalen eine Öffentlichkeit zu geben. Als »Sammlerin von Schicksalen«, ²¹ wie sie sich selbst bezeichnete, beschrieb sie in ihren Erzählungen soziale Nöte von Frauen, ungewollte Schwangerschaft und die Möglichkeit der Abtreibung. Sie vertrat in »Wort, Schrift und Tat« ²² die Position, dass nur gewollte Kinder als glückliche Menschen zu einem guten gesellschaftlichen Zusammenleben beitragen könnten. Frauengesundheit, Verhütung oder der Abbruch ungewollter Schwangerschaften stellten nicht nur Frauen der Boheme vor existenzielle Probleme. Verhütungsmittel waren aufgrund von bürgerlichen Moralvorstellungen und bevölkerungspolitischen Interessen nur im Geheimen zu bekommen, die Sittengesetzgebung machte die offene Werbung dafür mit § 184 in der geänderten Fassung des *Strafgesetzbuches für das Deutsche Reich* von 1900 unmöglich. Abtreibungen waren seit 1871 mit den §§ 218 bis 220 verboten und wurden schwer bestraft. Während Beutler sich einerseits für das Recht auf Verhütung und Abtreibung einsetzte, engagierte sie sich andererseits stark für ein selbstbestimmtes Recht auf Mutterschaft. Unter dem Schlagwort der »Freien Mutterschaft« sollte es Frauen möglich sein, auch unverheiratet Mütter zu werden. Juristisch durften alleinstehende Mütter um 1900 nicht eigenständig entscheiden. Für uneheliche Kinder wurde ein Vormund eingesetzt. Für Beutler, Reventlow und Lasker-Schüler war es ein dringliches Anliegen, selbst die Entscheidungen über die Erziehung ihrer Kinder zu treffen und sie nach Möglichkeit dem gewaltvollen wilhelminischen Schulsystem zu entziehen und so zu einem gesellschaftlichen Wandel beizutragen. Reventlow fasste dies 1903 in ihrem Essay »Erziehung und Sittlichkeit« zusammen: »Von uns modernen Menschen, die wir der jüngeren Generation angehören, haben viele – ich darf wohl ruhig sagen, die meisten – einen schweren Kampf kämpfen müssen, ehe sie sich von dem angestammten Milieu, von dem Einfluss einer sogenannten guten Erziehung mit all ihren vorsintflutlichen Moralprinzipien und Anschauungen freimachten, um sich auf den Boden einer freieren Lebensauffassung zu stellen. Es ist deshalb auch wohl mehr wie selbstverständlich, dass wir danach trachten, diese Errungenschaften des Kampfes unseren eigenen Kindern zukommen zu lassen.« ²³

Das Schreiben und die Kunst bedeuteten für viele Frauen der Boheme einen Akt der Selbstermächtigung und zugleich ein Mittel, um die Welt zu verändern: Ehe und Prostitution, Erziehung und Gesundheit, Armut und existenzielle Not waren die Themen, die ihre persönlichen Erfahrungen gleichermaßen prägten wie ihr künstlerisches Schaffen.

—— 1 Franziska zu Reventlow an Michael Georg Conrad, 13.12.1893, Münchner Stadtbibliothek/Monacensia, MGC B 849.

2 Vgl. Buettner/Mokrohs/Schütz 2022.

3 Vgl. Wolff-Thomsen 2010, S. 135 f.

4 wie Anm. 1.

5 Hennings 1988, S. 176.

6 Margarete Beutler, *Der Schatten*, unveröffentlichtes Typoskript in Privatbesitz.

7 Vgl. Bürgerliches Gesetzbuch 1896, §§ 1353–1356.

8 Franz Hessel wurde später bekannt durch den Roman *Jules et Jim* von Henri-Pierre Roché, in dem dieser seine Dreiecksbeziehung mit Helen Grund, der späteren Ehefrau von Franz Hessel beschreibt.

9 Reventlow/Weiser/Gutsch 2006, S. 411.

10 Ebd.

11 Werefkin/Weiler 1960, S. 37 f.

12 Lasker-Schüler 1908.

13 Reventlow/Weiser/Gutsch 2006, S. 492.

14 Margarete Beutler an einen Verleger, o. D., Nachlass im Privatbesitz, zit. nach: Mokrohs 2026, S. 123.

15 Vgl. Briatte 2007, S. 192.

16 Reventlow 2011, S. 41.

17 Behrmann 2017, S. 430.

18 Hennings 2015, S. 100.

19 Vgl. Krafft 1996, S. 79 f.

20 Margarete Beutler, *Am Narrenseil der Ehe*, unveröffentlichtes Typoskript in Privatbesitz.

21 Beutler 2021, S. 197.

22 Margarete Beutler an Frau Vonwiller, 1927, Nachlass im Privatbesitz, zit. nach: Mokrohs 2026.

23 Reventlow 2004, S. 220.

Schwellen- bewohnerinnen »Blaue Reiter- reiterinnen« zwischen Kunst, Kunsthand- werk und Emanzipation

Die meisten Frauen, die um 1900 künstlerisch tätig sein wollten, ließen sich in Kunstgewerbeschulen ausbilden, da die staatlichen Kunstakademien bis 1920 Frauen keinen Zugang gewährten. Manche gelangten über diesen Umweg später zur »hohen« Kunst, viele blieben, oft trotz anderer Ambitionen, beim Kunstgewerbe. Es gab jedoch auch Frauen, die den umgekehrten Weg gingen, die mit der Malerei begannen und sich dann dem Kunsthandwerk widmeten. Dies trifft auch auf die meisten der Blauen Reiterreiterinnen zu. Die Motivationen für diesen Schritt und



Abb. 1 Gabriele Münter, Handtasche mit Damen im Reifrock, 1905 – Perlenstickerei auf schwarzem Wollstoff mit Glasperlen, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

die Richtung, die deren künstlerische Arbeit nahm, waren unterschiedlich, wie im Folgenden an Maria Franck-Marc und Gabriele Münter exemplarisch gezeigt wird. Was deren Lebens- und Arbeitswege verband, war die Herkunft aus gut situierten, bildungsinteressierten Familien, die den Töchtern eine Ausbildung an privaten Institutionen erlaubten und finanzierten, sowie eine Lebensführung jenseits bürgerlicher Normen und Werte, ohne allerdings vollends zur Boheme zu gehören, wie viele der Literatinnen der Zeit, die wie etwa Franziska zu Reventlow radikal auf Unabhängigkeit setzten und oft einen hohen Preis zu zahlen hatten, bis hin zu gesellschaftlicher Isolation, Verarmung und Sex-Arbeit.¹

Lebensform und Kunstform von Franck-Marc und Münter siedeln auf der Schwelle. Sie nahmen die »hohen« Künste in Gebrauch, um kunsthandwerkliche Objekte herzustellen, und profitierten zugleich von den Erfahrungen mit dieser Praxis für ihre Malerei, ohne indes die Hierarchie zwischen »hoher« und »niederer« Kunst ganz aufzugeben. Sie bewegten sich zwischen Bürgerlichkeit und Boheme, verbunden mit Wünschen und Anliegen, die auch in der Frauenbewegung artikuliert wurden.² Beide haben lange Zeit unehelich, aber ihrerseits monogam und mit dem Wunsch nach harmonischer Häuslichkeit mit männlichen Künstlern gelebt und gearbeitet. Trotz ihrer emanzipierten Lebensform verstanden sich beide nicht, um es anachronistisch zu formulieren, als Feministinnen und engagierten sich auch nicht in der Frauenbewegung. Diese war in München sehr präsent und stützte den Münchner Künstlerinnenverein, der sich der Förderung und Ausbildung junger weiblicher Talente, der Schaffung eines inspirierenden Umfeldes für Austausch und der wechselseitigen Solidarität zur Stärkung weiblichen Schaffens widmete und dem einige Blaue Reiterreiterinnen, so etwa Münter, angehörten.³

Maria Franck-Marc litt, vielleicht, am meisten unter den Ambivalenzen eines Lebens auf der Schwelle. Zwar durfte sie sich, als Tochter eines wohlhabenden Angestellten und späteren Leiters einer Bank, ihren künstlerischen Neigungen widmen, jedoch verbunden mit der Erwartung der Eltern, dass sie ihre beruflichen Ambitionen zugunsten einer Eheschließung aufzugeben habe. Wie auch Münter fertigte Franck-Marc zunächst Textilien nach Entwürfen ihres Lebensgefährten und arbeitete erst später nach eigenen. Stickereien nach Entwürfen männlicher Künstler-Partner waren üblich, sind aber keineswegs als stumpfe Übertragungen einer künstlerischen Vorlage zu betrachten.⁴ Vielmehr lassen sich die Stickereien als Experimente in zwei Richtungen betrachten. So weist Franck-Marcs Stickarbeit *Landschaft mit Pferden und Regenbogen* → Abb. S. 164 nach Franz Marcs in Mischtechnik gemaltem Entwurf für ein

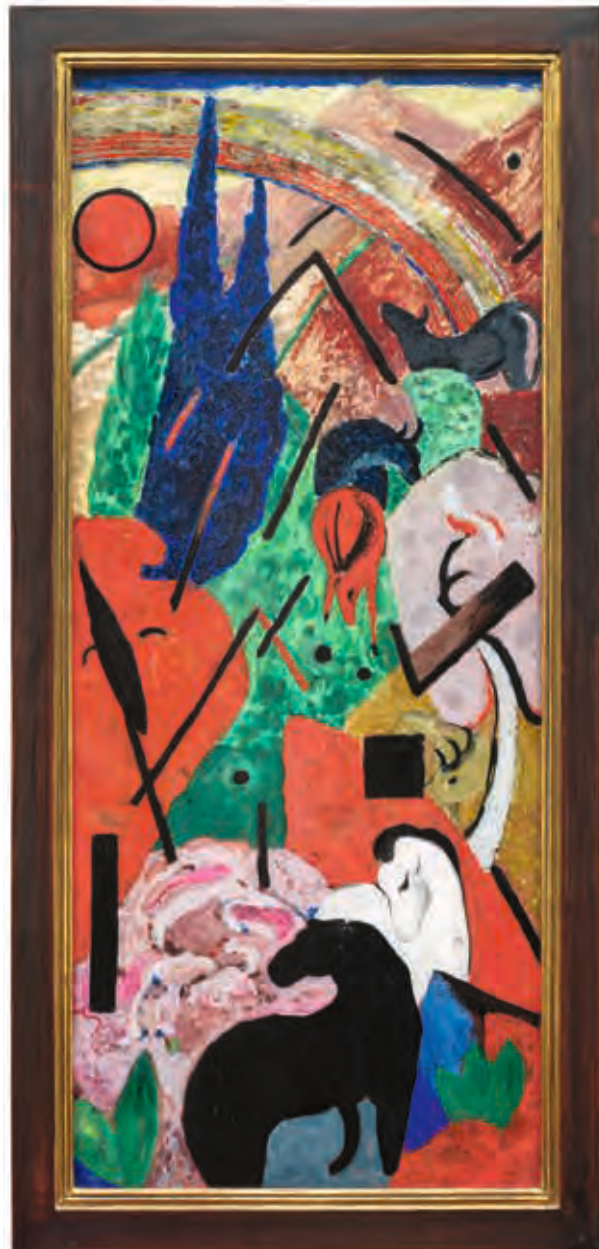


Abb. 2 Franz Marc, *Landschaft mit Tieren und Regenbogen*, 1911 – Öl auf Glas, Franz Marc Museum, Kochel am See

Hinterglasbild → Abb. 2 nicht nur ein für Stickerei ungewöhnlich großes und hohes Format auf, das eine besondere Technik der Bearbeitung erforderte. Franck-Marc verwendete zudem sehr lange Stiche, um den flächigen, teilweise den Pinselstrich sichtbar lassenden Duktus von Marcs Vorlage in ein anderes Medium zu übersetzen. Umgekehrt nährte diese Form der Stickerei Franck-Marcs Wunsch nach klar abgegrenzten Formen und Farben auch in der Malerei. So schrieb sie am 6. März 1915 an Franz Marc, der sich an der Front befand: »Sticken geht auch langsamer – d. Gedanke und d. Ausführung liegen weit auseinander u. man muß die Empfindung fest packen und halten. Dafür hat man aber die berauschenden Farben –



Abb. 3 Anonym, Russland, Täschen Doppeladler, um 1910/12 – Leinen, Glasperlen, Baumwoll- und Metallfäden, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München **Abb. 4** Gabriele Münter, Tasche mit einem von floralen Mustern umrahmten Pfau, um 1911/13 – Applikation und Perlenstickerei; grauer Wollstoff, brauner Samt, Baumwolle, Goldfaden, Glasperlen, Seidenfutter, mit Bein verstärkt, Baumwollfäden, Goldfaden, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

die nie dreckig verrührt sind. [...] Jede Wirkung ist klar – u. rein – und es giebt schließlich für jede Stelle doch nur eine Möglichkeit der farbigen Wirkung.«⁵ Es scheint, als hätte Franck-Marc diese Einsichten in den Blumenbildern aus demselben Jahr in Malerei umgesetzt, in klaren Formen in leuchtenden, kontrastreichen Farben, wie etwa in *Blumen und gelbe Disteln*. → Abb. S. 160

Dennoch blieb die Stickerei ein Ersatz für die Malerei, zu der sich die Künstlerin häufig nicht in der Lage sah, sei es aus gesundheitlichen Gründen, sei es aus Mangel an Selbstbewusstsein, das durch das paternalistische Agieren ihres Mannes nicht gehoben wurde. Als Franz Marc an der Front war, diente Franck-Marc das Sticken nach Entwürfen aus seinen Skizzenbüchern als Trost, in Erinnerung an das häusliche Beisam-

mensein und das gemeinsame künstlerische Gestalten. Nach Marcs Tod in Verdun gab Franck-Marc das Malen ganz auf und widmete sich dessen Nachlass. Franck-Marc stickte jedoch weiterhin, um sich, ermutigt durch die junge Weberin Johanna Schütz-Wolff, schließlich einer neuen Form des textilen Gestaltens zuzuwenden, und zwar, anders als die meisten anderen Blauen Reiterreiterinnen, mithilfe einer professionellen Ausbildung als Gastschülerin am Bauhaus Weimar, wo sie auch das Färben erlernte und damit experimentierte.⁶ Später errichtete Franck-Marc eine »Weber-Hütte« nahe ihrem Haus in Ried. Die Webteppiche, die dort entstanden, sind zum einen ein Widerhall der Lehren von Paul Klee, in den geometrisierten, präzise angeordneten Formen und in einigen Motiven, wie jenem der Antenne.⁷ Zum anderen kehren Sujets der eigenen Malerei wieder, so beim Teppich *Rot in Rot*, → Abb. S. 165 der die Blumengemälde der frühen Jahre, nun in monochromer Darstellungsweise, aufruft. Nur einmal hat Maria Franck-Marc die Teppiche ausgestellt, nämlich 1952 in der Galerie von Otto Stangl, dem Nachlassverwalter von Franz Marc, der die Teppiche zusammen mit dessen Zeichnungen zeigte.

Ein anderer, selbstbewusster Umgang mit dem Kunsthandwerklichen findet sich bei Gabriele Münter, der durch die amerikanisch sozialisierten, freigeistigen Eltern und ihre finanzielle Unabhängigkeit nach deren frühem Tod eine weniger eingeschränkte Lebensform möglich war. Auch sie stickte zunächst nach Entwürfen ihres Lebensgefährten Wassily Kandinsky, doch arbeitete dieser, anders als Marc, auch selbst mit Textilien⁸ – Zeichen seiner Wertschätzung des Kunstgewerbes, das er auch in seinen Schriften als gleichrangige Kunst ansieht: das Kunsthandwerk solle, so heißt es in Kandinskys Artikel zu einer Ausstellung der Münchner Secession 1899, »von Kleinkunst in große Kunst umbenannt« werden.⁹ Die gemeinsame, auf die frühen Jahre der Beziehung begrenzte Beschäftigung mit Formen des Stickens, auch mit Perlen, und mit dem Entwurf und der Fertigung von Kleidern war partnerschaftlicher Ausdruck und Stärkung des Liebesbundes. Zugleich war gerade die Perlenstickerei, als abgegrenzte, von Gegenständen abgelöste Setzung von Farben, eine lehrreiche Praxis auch für die Malerei. → Abb. 1 Münter ließ sich aus verschiedenen Quellen zu neuen Darstellungsweisen inspirieren, so auch aus der sogenannten Volkskunst, vor allem der Hinterglasmalerei, eine Technik, die sie selbst bei einem Kunsthandwerker erlernte, und aus Kinderzeichnungen, die sie in Malerei übersetzte.¹⁰ In der intensiven Korrespondenz zu Textilarbeiten zeigt sich Münters Wissen um technische Aspekte. So schrieb sie am 1. Juli 1904 an Kandinsky in Bezug auf die Fertigung eines Täschchens: »man muß erst den Bügel haben u. Tasche danach richten.«¹¹

Einige Jahre später, um 1911/1913, stellte Münter eine weitere Tasche nach eigenen Entwürfen her. In verschiedenen Techniken gestickt, zeigt sie einen von floralen Mustern umrahmten Pfau. → Abb. 4 Die Netzstickerei mit eingearbeiteten Perlen könnte, wie Isabelle Jansen vermutet, durch eine russische Bauerntasche aus dem Besitz Münters inspiriert worden sein.¹² → Abb. 3 Blumen, die der Form der gestickten ähneln, gab es bereits in Bildern dieser Zeit und sie tauchen noch in den späten Stillleben auf. Die Arbeiten in verschiedenen Genres nährten sich wechselseitig, getragen von einer Emphase für das Kunsthandwerkliche als Kunst, wie sie im Umkreis des Blauen Reiter gepflegt wurde. Münter nutzte ihre intensive Beschäftigung mit unterschiedlichen Materialien, so Shulamith Behr, für rivalisierende Spiele mit den männlichen Kollegen: Münter markierte Bezüge und Referenzen auf diese, stellte aber durchaus selbstbewusst die Differenzen heraus. Gegen die männlich codierte Betonung von Spiritualität beharrte Münter, genährt durch die Schriften Rudolf Steiners, darauf, dass Realität und Wahrheit in materiellen wie spirituellen Bereichen lägen.¹³

Einer der Gründer der innovativen Obrist-Debschitz-Schule, Hermann Obrist, erhoffte die Gleichberechtigung von Mann und Frau durch gemeinsame kunsthandwerkliche Arbeit.¹⁴ Kandinsky pflegte engen Kontakt zu Obrist, Münter hörte Vorträge an der avancierten, Kunst und Kunstgewerbe für Männer wie Frauen unterrichtenden Schule. In der Gruppe des Blauen Reiter waren Künstlerinnen zwar beteiligt, Gleichstellung war jedoch nur in Ansätzen gegeben.¹⁵ Wie viel die entwerfenden männlichen Künstler jeweils von den Erfordernissen, den Möglichkeiten und Grenzen der unterschiedlichen textilen Techniken wussten, ist nicht bekannt; man darf vermuten, dass es meist wenig war. Umso mehr waren Wissen und Experimentierfreude der ausführenden Künstlerinnen gefordert, die eben nicht lediglich eine Vorlage treu auf den Stoff übertrugen.

Deren künstlerische Praktiken sind eingebettet in Diskurse, die Ausdruck als höchste, jedoch männlich besetzte Qualität künstlerischer Arbeit festsetzen. Kunsthandwerkliches, insbesondere textiles Arbeiten, lange als Domäne der Frau und als Zeichen weiblichen Hausfleißes betrachtet,¹⁶ wurde zwar durch die Arts-and-Crafts-Bewegung und, in deren Folge, im Jugendstil, der das Arbeiten mit abgegrenzten Formen und starken Farben beförderte, als Katalysator neuer Darstellungsweisen aufgewertet. Zugleich blieb jedoch die Aufteilung zwischen hoch geschätztem, in der Regel dem männlichen Künstler vorbehaltenem Entwurf und kaum gewürdigter, meist von Frauen aus dem privaten

Umfeld getätigter Ausführung weitgehend erhalten. Die befreiende Kraft, die dem Kunsthandwerk zugeschrieben wurde, kam vor allem der Malerei im Versuch, sie aus akademischen Traditionen zu lösen, zugute und kaum den Künstlerinnen und deren Status. Die Schublade einer Kommode, die Kandinsky im Murnauer Haus bemalt hat, ist sprechend für die Geschlechterordnung der Gruppe: → Abb. S. 52 Vorweg sprengt ein Reiter und wendet sich mit erhobener Hand zur blau gekleideten Reiterin um, die ihm, im Damensattel sitzend, scheinbar fügsam folgt. Über eigenwillige Energie, wie sie im Körper des Pferdes zum Ausdruck kommt, verfügte auch Mütter in hohem Maße. Ihre künstlerische Arbeit und ihre schriftlichen Zeugnisse bezeugen dies gleichermaßen.

——— 1 Buettner/Mokrohs/Schütz 2022 sowie Bassermann-Jordan u. a. 2022.

2 Siehe Frevert 1986, insbes. Kap. II, Teil 5 und 6.

3 Siehe Poppe 2011, S. 13.

4 Baumgartner 2019a. Siehe auch Ewers-Schultz 2020.

5 Maria Franck-Marc zit. nach: Baumgartner 2019b, S. 135.

6 Baumgartner 2019a sowie Uhrig 2004, S. 25 f.

7 So auf dem Teppich *Hellrote Formen auf verschiedenem Grau* (um 1935/50).

8 Siehe Ausst.-Kat. Murnau 2010; Joppien 2020.

9 Kandinsky zit. nach: Jansen 2010, S. 7.

10 Siehe Vietmeier 2024a; Vietmeier 2024b; Vietmeier 2024c.

11 Gabriele Mütter zit. nach: Jansen 2010, S. 9.

12 Ebd., S. 15.

13 Behr 2022, S. 116. Behr bezieht sich hier auf Pollock 1993.

14 Siehe Jansen 2010, S. 13–15.

15 Ebd., S. 15.

16 Parker 2019.

Editorische Notiz

Einige der in diesem Katalog verzeichneten Werktitel spiegeln exotistische und koloniale Denkmuster wider, die den teils diskriminierenden Blick auf außereuropäische Kulturen und Menschen zur Zeit ihrer Entstehung prägten. Sie werden aus Gründen der historischen Genauigkeit unverändert wiedergegeben – nicht um die darin impliziten Haltungen zu bestätigen, sondern weil eine Veränderung oder Auslassung die Quellen verfälschen würde. Wir sind uns bewusst, dass ihre Wiedergabe immer auch ihre Reproduktion bedeutet, und bemühen uns im übrigen Text, diese Perspektiven kritisch einzuordnen statt fortzuschreiben.

Erma Bossi

Kat. 1, Abb. S. 177

Intérieur mit Lampe, 1909 – Öl auf Pappe, 23,8 × 32,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 2, Abb. S. 176

Zirkus, 1909 – Öl auf Pappe, 64 × 79 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. AK 68

Kat. 3, Abb. S. 178

In der Oper, 1909/10 – Öl auf Karton, 68 × 47,5 cm, Privatsammlung Wiesbaden

Kat. 4, Abb. S. 179

Intérieur mit drei Figuren im Café, um 1910 – Öl auf Pappe, 56,1 × 40,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 5, Abb. S. 175

Selbstbildnis (als *Bildnis von Marianne von Werefkin* 1970 erworben), um 1910 – Öl auf Pappe, 71 × 57 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. AK 15

Kat. 6, ohne Abb.

Stadtansicht, um 1910 – Öl auf Karton, 68 × 47,5 cm, Privatsammlung Wiesbaden

Kat. 7, Abb. S. 174

Stilleben, verso: *Bildnis eines Mannes*, 1910 – Öl auf Pappe, 65 × 53,9 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Kat. 8, Abb. S. 180

Badende, um 1911 – Öl auf Karton, 60,8 × 86,5 cm, Kunsthalle Emden

Kat. 9, Abb. S. 181

Stilleben mit Karaffe, um 1912 – Öl auf Karton auf Leinwand, 60 × 49,5 cm, Schlossmuseum Murnau, Inv.-Nr. 12786, Schenkung Volker Westerborg, Frankfurt am Main

Sonia Delaunay-Terk

Kat. 10, Abb. S. 190

Deux Fillettes Finlandaises, 1907 – Öl auf Leinwand, 60,5 × 79 cm, Kunsthalle Emden, Pracusa S. A.

Kat. 11, Abb. S. 191

Philomena, 1907 – Öl auf Leinwand, 92 × 54,5 cm, Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris, Pracusa S. A.

Kat. 12, Abb. S. 192

Bildnis Tchouiko, 1908 – Öl auf Leinwand, 55 × 46 cm, Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen, erworben 1984, Pracusa S. A.

Kat. 13, Abb. S. 193

Bal Bullier, 1913 – Öl auf Leinwand, 97 × 132 cm, Kunsthalle Bielefeld, Pracusa S. A.

Kat. 14, Abb. S. 190

Marché au Minho, um 1915/16 – Öl und Enkaustik auf Leinwand, 113 × 139,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Pracusa S. A.

Emmi Dresler

Kat. 15, Abb. S. 202

Spielende Kinder, um 1907 – Tempera auf Pappe, 39,7 × 34,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 16, Abb. S. 203–207

Ringelreigen. Frühling, Sommer, Herbst und Winter, 1914 – Bilderbuch, 25,4 × 30 cm, Privatbesitz Neunkirchen (Siegerland)

Elisabeth Epstein

Kat. 17, Abb. S. 216

Selbstporträt, 1911 – Öl auf Pappe, 67,3 × 52,4 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. AK 122

Kat. 18, Abb. S. 217

Selbstporträt, 1911 – Öl auf Pappe, 67,7 × 52 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, im Andenken an Jerome Pustilnik, New York City

Kat. 19, Abb. S. 218

Maison avec arbre, 1914 – Öl auf Leinwand, 44 × 31 cm, Privatsammlung München

Kat. 20, Abb. S. 219

Roter Stuhl am Fenster, 1928 – Öl auf Leinwand, 55,9 × 46,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, erworben durch die Eva Margarete Lückenhof-Stiftung 2023

Kat. 21, Abb. S. 219

Waldphantasie, 1928 – Öl auf Pappe, 40,5 × 32,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, erworben durch die Eva Margarete Lückenhof-Stiftung 2021

Kat. 22, Abb. S. 220

Stilleben mit Kanne, 1935 – Öl auf Leinwand, 73 × 60 cm, Museum Wiesbaden, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Kat. 23, Abb. S. 220

Stilleben auf dem runden Tisch, 1945 – Öl auf Leinwand, 45 × 60 cm, Privatsammlung Wiesbaden

Kat. 24, Abb. S. 221

Stilleben mit Blumen, 1946 – Öl auf Leinwand, 72,5 × 60,1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2022

Elisabeth Erdmann-Macke**Kat. 25, Abb. S. 229**

Byzantinische Heiligenszene, um 1910/11 – Hinterglasmalerei, 11,1 × 16,1 cm, Privatsammlung

Kat. 26, Abb. S. 228

Madonna mit Kind, um 1911 – Tusche, Gouache und Öl hinter Glas, in bemaltem Originalrahmen, 15,7 × 12,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. H 118

Kat. 27, Abb. S. 228

»Orientalische Szene«, 1912 – Öl, Papier und Silberfolie hinter Glas, 20 × 24 cm, Leihgabe der PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau im Schloßmuseum Murnau, Inv.-Nr. PSM 56/12217

Maria Franck-Marc**Kat. 28, Abb. S. 150**

Worpswede, Landschaft mit Hof, 1905 – Öl auf Karton, 45,5 × 73,6 cm, Privatbesitz

Kat. 29, ohne Abb.

Himmel und Blätter, um 1906 – Öl auf Leinwand, 37 × 45 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 30, ohne Abb.

Selbstbildnis, 1906/08 – Bleistift auf Papier, 20,5 × 17,8 cm, Privatbesitz

Kat. 31, Abb. S. 29

Bären im Käfig, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Papier, 36,5 × 51 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 32, Abb. S. 157

Blauer Mann mit Spielzeugpferden, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Papier, 38,8 × 50 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 33, Abb. S. 157

Figuren in der Manege, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Papier, 38,8 × 49,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 34, ohne Abb.

Heiliger Franziskus, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Karton, 45 × 58 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2025

Kat. 35, Abb. S. 156

Nussknacker, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Karton, 37,7 × 47,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 36, ohne Abb.

Osterlämmer, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Karton, 45,5 × 53,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2025

Kat. 37, Abb. S. 156

Schwein, Kartoffelhirte mit seiner Herde, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Karton, 49,8 × 56,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2025

Kat. 38, Abb. S. 151

Tannen am Wiesenhang, um 1908 – Öl auf Leinwand, 68 × 75 cm, Privatbesitz

Kat. 39, ohne Abb.

Tanzende Figurinen, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Karton, 32 × 42 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 40, ohne Abb.

Titelblatt zur Mappe »Kinderbilder«, um 1908 – Bleistift, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Karton, 48 × 57 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2025

Kat. 41, Abb. S. 154

Tanzende Schafe, 1908 – Bleistift, Kreide, Aquarell, Gouache und weiße Deckfarbe auf Papier, 37,5 × 48,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 42, ohne Abb.

Apfelkorb im Gras, um 1909 – Öl auf Leinwand, 38,5 × 46,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, erworben durch die Eva Margarete Lückenhau-Stiftung 2023

Kat. 43, Abb. S. 150

Stilleben mit Osterlamm, um 1909 – Öl auf Leinwand, 33 × 50 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 44, Abb. S. 153

Hyazinthe, Tulpen und Krüge, um 1909/10 – Öl auf Leinwand 70,5 × 62 cm, Privatbesitz

Kat. 45, Abb. S. 153

Pfingstrosen, um 1909/10 – Öl auf Leinwand, 67,5 × 75 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 46, Abb. S. 152

Blumen, um 1910 – Öl auf Leinwand, 41 × 53 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 47, ohne Abb.

Abstrakte Blumenwiese, um 1910/11 – Öl auf Leinwand, 63,3 × 46,8 cm, Privatbesitz

Kat. 48, Abb. S. 155

Kinderspielzeug mit Vogelkäfig, um 1911 – Öl auf Leinwand, 60,2 × 88,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 49, Abb. S. 159

Die Hirten auf dem Weg zur Krippe, 1911 – Öl auf Leinwand, 87,5 × 111,5 cm, Leihgabe der PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau im Schloßmuseum Murnau, Inv.-Nr. PSM 47/12210

Kat. 50, Abb. S. 158

Heilige Drei Könige, um 1911/12 – Öl auf Leinwand, 78,4 × 88,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 51, Abb. S. 162

Zwei Kinder zwischen Blumen, um 1912 – Öl auf Leinwand, 55 × 70 cm, Privatbesitz

Kat. 52, Abb. S. 160

Blumen und gelbe Disteln, um 1913 – Öl auf Leinwand, 50,5 × 40,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2022

Kat. 53, Abb. S. 163

Blumenstück mit Dahlien, um 1913 – Öl auf Leinwand, 79 × 60 cm, Privatbesitz

Kat. 54, Abb. S. 161

Mädchen mit Kleinkind, um 1913 – Öl auf Leinwand, 78 × 88 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 55, Abb. S. 164

Landschaft mit Pferden und Regenbogen, um 1914/15 – Stickgarn auf Stoff, 74,8 × 26 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2026

Kat. 56, Abb. S. 166

Vögel, um 1930/35 – Webteppich, 108 × 85 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 57, ohne Abb.

Hellrote Formen auf verschiedenem Grau, um 1935/50 – Webteppich, 116 × 88,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2022

Kat. 58, Abb. S. 165

Rot in Rot, um 1935/50 – Webteppich,
94 × 92 cm, Privatbesitz

Kat. 59, Abb. S. 167

Schwarze Linie, um 1950 – Webteppich,
97 × 77 cm, Museum Wiesbaden

Natalia Goncharova

Kat. 60, Abb. S. 239

Rusalka (Wassernymphe), 1908 – Öl auf
Leinwand, 104 × 74 cm, Museum Ludwig,
Köln

Kat. 61, Abb. S. 238

Baignade, um 1910 – Öl auf Leinwand,
114,5 × 94,5 cm, Museum Wiesbaden,
erworben mit Unterstützung der Hessischen
Kulturstiftung, Verein zur Förderung der
bildenden Kunst in Wiesbaden e. V. sowie der
Landeshauptstadt Wiesbaden

Kat. 62, Abb. S. 238

Porträt Michael Larionow, 1913 – Öl auf
Leinwand, 105 × 78 cm, Museum Ludwig, Köln

Kat. 63, ohne Abb.

*Espagnol Cubiste – Kostüm für eine spanische
Ballettänzerin*, 1915/16 – Kreide, weiß gehöht,
auf Papier, 32,8 × 23,7 cm, Privatbesitz

Kat. 64, Abb. S. 240

Weibliche Halbfigur (Figurine), 1922/23 –
Farblithografie auf Papier, 46 × 33,5 cm,
Museum Wiesbaden

Kat. 65, Abb. S. 241

*Plakat »Grand bal de nuit, Salle Bullier grand bal
des artistes«*, 1926 – Lithografie auf Affichen-
Papier, 119,5 × 79,6 cm, Museum Wiesbaden

Else Lasker-Schüler

Kat. 66, Abb. S. 252

Die jüdischen Häuptlinge (die wilden Juden), 1913 –
Tinte und Kreide auf Velin, 14 × 18,9 cm,
Zentrum für verfolgte Künste, Solingen,
Dauerleihgabe der Else Lasker-Schüler-
Gesellschaft, Wuppertal

Kat. 67, Abb. S. 6

Jussuf prince Tiba, 1913 – Tinte, Kreiden auf
Postkarte, 14,1 × 9 cm, Franz Marc Museum,
Kochel am See, Stiftung Etta und Otto Stangl

Kat. 68, Abb. S. 252

*Dein Jussuf / und seine Häuptlinge: Stambul,
Asser, Gad und Salomein*, 3.1.1916 –
Bleistift auf Postkarte, 14 × 9 cm,
Franz Marc Stiftung, Franz Marc Museum,
Kochel am See

Kat. 69, ohne Abb.

Die Töchter des Emirs von Aphganistan, um 1918 –
Tinte und Kreide auf Velin, 14,6 × 9,3 cm,
Zentrum für verfolgte Künste, Solingen,
Dauerleihgabe der Else Lasker-Schüler-
Gesellschaft, Wuppertal

Kat. 70, Abb. S. 250

Jussuf bewundert eine blaue Rose, um 1920 –
Pastell über Tusche auf Papier, 28 × 16,5 cm,
Von der Heydt-Museum Wuppertal

Kat. 71, ohne Abb.

Theben mit Jussuf (Vorlage für eine Illustration
zum »Prinz von Theben«), um 1920 – Tinte,
Bleistift, Buntstift, Kreide, Gold- und
Transparentpapier auf der Rückseite eines
Telegrammformulars, 25,3 × 16 cm, Zentrum für
verfolgte Künste, Solingen, Dauerleihgabe
der Else Lasker-Schüler-Gesellschaft,
Wuppertal

Kat. 72, ohne Abb.

Nicodemus, um 1922 – Tinte, Buntstift
und Kreide auf der Rückseite eines
Telegrammformulars, das ausgeschnittene
Auge mit Silbermetallfolie hinterlegt,
25,2 × 15,7 cm, Zentrum für verfolgte Künste,
Solingen, Dauerleihgabe der Else Lasker-
Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Kat. 73, ohne Abb.

Der Bund der wilden Juden, 1923 – Lithografie,
handkoloriert mit Farbstift auf Papier,
32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 74, ohne Abb.

Imre trägt die heilige goldene Schlange, 1923 –
Lithografie, handkoloriert mit Farbstift, auf
Papier, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 75, ohne Abb.

Jussuf geht mit seinem Strauß spazieren, 1923 –
Lithografie, handkoloriert mit Farbstift, auf
Papier, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 76, ohne Abb.

Jussuf geht zu Gott, 1923 – Lithografie,
handkoloriert mit Farbstift, auf Papier,
32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 77, ohne Abb.

Jussuf modelliert seine Mutter, 1923 –
Lithografie, handkoloriert mit Farbstift, auf
Papier, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 78, ohne Abb.

Jussuf und sein treuer Bruder Bulus im Tempel,
1923 – Lithografie, handkoloriert mit Farbstift,
auf Papier, 32 × 23,4 cm, Städtische Galerie
im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 79, ohne Abb.

Marieë, 1923 – Lithografie, handkoloriert mit
Farbstift, auf Papier, 32 × 23,4 cm,
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München

Kat. 80, ohne Abb.

Prinz Jussufs Morgenmusik, 1923 – Lithografie,
handkoloriert mit Farbstift, auf Papier,
32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 81, ohne Abb.

Schlöme, 1923 – Lithografie, handkoloriert mit
Farbstift, auf Papier, 32 × 23,4 cm, Städtische
Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau
München

Kat. 82, ohne Abb.

Theben mit Jussuf, 1923 – Lithografie,
handkoloriert mit Farbstift, auf Papier,
32 × 23,4 cm, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 83, Abb. S. 251

*Der Schlangenanbeter auf dem Marktplatz in
Theben*, um 1921/1930er-Jahre – Tusche,
Buntstifte und collagiertes Silberpapier auf
Papier, 28,3 × 22,5 cm, Franz Marc Stiftung,
Franz Marc Museum, Kochel am See

Kat. 84, Abb. S. 253

Der Schlangentänzer in Tiba, um 1927 –
Tuschfeder, Bleistift, Kreiden,
collagierte Silbermetallfolie auf dünnem
Maschinenpapier, 23,5 × 21,3 cm, Zentrum
für verfolgte Künste, Solingen,
Dauerleihgabe der Else Lasker-Schüler-
Gesellschaft, Wuppertal

Kat. 85, ohne Abb.

Elephant mit Jussuf, 1927/28 – Tusche und
farbige Kreide auf imitiertem Japanpapier,
31,3 × 23,2 cm, Zentrum für verfolgte Künste,
Solingen, Dauerleihgabe der Else Lasker-
Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Kat. 86, ohne Abb.

Blumen, die Freundschaft schlossen, um 1930 –
Pastell- und Ölkreiden auf sehr dünnem,
elfenbeinfarbigem Papier, 23 × 14,5 cm,
Jüdisches Museum Frankfurt am Main

Kat. 87, ohne Abb.

»Indianerinnen«, um 1930 – Pastell- und
Ölkreide, teils laviert, sowie Tusche über
Bleistift auf dünnem, elfenbeinfarbenem
Papier, 23 × 14,5 cm, Jüdisches Museum
Frankfurt am Main

Kat. 88, ohne Abb.

*»Jussuf empfängt die Tellerköpfe – Einen von
Freytag entdeckten Stamm«*, um 1930 – Pastell-
und Ölkreide, teils laviert, über Bleistift auf
sehr dünnem, glattem, elfenbeinfarbenem
Papier, 23 × 14,5 cm, Jüdisches Museum
Frankfurt am Main

Kat. 89, Abb. S. 248

Ein thebetanisches Brautpaar, nach 1934 – Pastell- und Ölkreiden, teils laviert, auf dünnem gelblichem Papier, 21,5 × 15 cm, Jüdisches Museum Frankfurt am Main

Kat. 90, Abb. S. 249

Prinz Jussuf von Theben, nach 1934 – Pastell- und Ölkreiden, teils laviert, Tusche, mit farbigem Staniolpapier collagiert, über Bleistiftvorzeichnung auf dünnem, glattem, elfenbeinfarbenem Zeichenpapier (von einem Skizzenblock, mit Perforation am oberen Rand), 27,5 × 22,5 cm, Jüdisches Museum Frankfurt am Main

Kat. 91, ohne Abb.

Abschied, 18.6.1936 – Bleistift, Kohle, Kreide auf Papier, 24,4 × 18,1 cm, Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, Dauerleihgabe der Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal

Olga Meerson

Kat. 92, Abb. S. 260

Fleurs, um 1910 – Öl auf Leinwand, 55,5 × 47,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung Heinz Pringsheim

Kat. 93, Abb. S. 261

Blick durch das Fenster, 1911 – Öl auf Leinwand, 73 × 59 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung Heinz Pringsheim

Kat. 94, Abb. S. 262/263

Porträt von Henri Matisse, 1911 – Öl auf Leinwand, 36 × 58 cm, Privatsammlung

Gabriele Münter

Bei den Gemälden der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München wurde die Angabe zur Maltechnik auf den Bildträger reduziert, da die genaue Zusammensetzung der von Gabriele Münter verwendeten Farben bislang nicht für jedes Bild untersucht wurde.

Kat. 95, Abb. S. 134

Junge Frau bei Moorefield, Arkansas, 1899/1900 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 3724

Kat. 96, Abb. S. 135

»Store«, Guion, Texas, 9.3.1900 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 3534

Kat. 97, Abb. S. 135

Auf dem Weg zum Ausflugsdampfer auf dem Mississippi, St. Louis, 1900 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 3761

Kat. 98, Abb. S. 134

Drei Frauen im Sonntagsstaat, Marshall, Texas, 1900 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 3635

Kat. 99, Abb. S. 135

Kleiner Junge mit Spielzeugpistole, New York, 1900 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 3817

Kat. 100, Abb. S. 135

Kleines Mädchen auf einer Straße, St. Louis, 1900 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 3757

Kat. 101, Abb. S. 46

Kandinsky beim Landschaftsmalen, 1903 – Leinwandkarton, 16,9 × 25 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 102, ohne Abb.

Kandinsky, 1906 – Farblinolschnitt auf Japanpapier, 25 × 18,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 103, ohne Abb.

Kandinsky am Harmonium, 1907 – Farblinolschnitt auf Japanpapier, 15,3 × 12,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 104, Abb. S. 123

Jawlensky und Werefkin, 1908/09 – Pappe, 32,7 × 44,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 105, Abb. S. 139

Stilleben mit Vasen, Flaschen und Zweigen eines Vogelbeerbaums, 1908/09 – Öl auf Malpappe, 76 × 103,5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser

Kat. 106, Abb. S. 122

Bildnis Marianne von Werefkin, 1909 – Pappe, 81 × 55 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 107, ohne Abb.

Fräulein Mathilde mit blauem Kopftuch, 1909 – Pappe, 72 × 56,2 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. P 30

Kat. 108, ohne Abb.

Grabkreuze in Kochel, 1909 – Pappe, 40,5 × 32,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 109, Abb. S. 30

Murnauerin (Porträt Rosalia Leiß), 1909 – Öl auf Karton, 92 × 64,8 cm, Dauerleihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung, München und der PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau im Schloßmuseum Murnau, Inv.-Nr. PSM 2/11070

Kat. 110, Abb. S. 68

Stilleben Grau, 1909 – Pappe, 34,5 × 50,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 111, Abb. S. 133

Stilleben mit Sessel, 1909 – Pappe, 71,5 × 48,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. S 119

Kat. 112, Abb. S. 49

Zuhören (Bildnis Jawlensky), 1909 – Pappe, 49,8 × 66,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 113, Abb. S. 123

Garten in Murnau, um 1910 – Öl auf Karton, 37,5 × 46 cm, Museum Wiesbaden, Schenkung W. und M. Rick 2013

Kat. 114, Abb. S. 125

Olga von Hartmann, um 1910 – Textiler Bildträger, 60,8 × 45,2 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. P 162

Kat. 115, Abb. S. 128

Wohnzimmer in Murnau (Interieur), um 1910 – Pappe, 50,6 × 69,3 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. V 107

Kat. 116, Abb. S. 126

Blumenstilleben mit Sofa und Kissen, 1910 – Öl auf Leinwand, 56 × 49 cm, Privatsammlung Wiesbaden

Kat. 117, ohne Abb.

Kind in Weiß, 1910 – Pappe, 44,7 × 33 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 118, Abb. S. 129

Kandinsky am Tisch (Skizze), um 1911 – Öl auf Malpappe, 25,5 × 39 cm, Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser

Kat. 119, ohne Abb.

Beim Griesbräukeller in Murnau, 1911 – Öl auf Karton, 33 × 44,5 cm, Privatsammlung Wiesbaden

Kat. 120, Abb. S. 132

Dunkles Stillleben (Geheimnis), 1911 – Textiler Bildträger, 78,1 × 100,6 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. S 152

Kat. 121, Abb. S. 129

Mann am Tisch (Kandinsky), 1911 – Pappe, 50,8 × 68,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 122, Abb. S. 138

Stillleben mit Heiligem Georg, 1911 – Pappe, 51,1 × 68 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 123, Abb. S. 136

Erste Ausstellung des Blauen Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 1 (v. l. n. r.): Gabriele Münter, *Dunkles Stillleben (Geheimnis)* (angeschnitten); Wassily Kandinsky, *Komposition V* (im angrenzenden Raum); Albert Bloch, *Drei Pierrots*; Heinrich Campendonk, *Springendes Pferd*; Henri Rousseau, *La Basse-Cour*; Franz Marc, *Bildnis Henri Rousseau*; Robert Delaunay, *La Ville No. 2* (angeschnitten), 1911/12 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 2909

Kat. 124, Abb. S. 136

Erste Ausstellung des Blauen Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 1 (v. l. n. r.): Robert Delaunay, *La Ville No. 2*; Arnold Schönberg, *Nächtliche Landschaft* (oben); Gabriele Münter, *Reiflandschaft* (unten); August Macke, *Stillleben – Blumenstrauß mit Agave*; Gabriele Münter, *Abend* (oben); Albert Bloch, *Häuser und Schornsteine*, 1911/12 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 2904

Kat. 125, Abb. S. 136

Erste Ausstellung des Blauen Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 1 (v. l. n. r.): Jean-Bloé Niestlé, *Fittislaubsänger*; Albert Bloch, *Kopf*; Wassily Kandinsky, *Impression Moskau*, 1911/12 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 2905

Kat. 126, Abb. S. 137

Erste Ausstellung des Blauen Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 2 (v. l. n. r.): Franz Marc, *Die gelbe Kuh* (angeschnitten); Arnold Schönberg, *Gehendes Selbstporträt (von hinten)*; Wassily Kandinsky, *Der Heilige Georg II*; Wladimir Burljuk, *Porträtstudie* (oben);

Gabriele Münter, *Landstraße im Winter* (unten); Franz Marc, *Reh im Walde I*; Wassily Kandinsky, *Komposition V* (angeschnitten), 1911/12 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 2906

Kat. 127, Abb. S. 136

Erste Ausstellung des Blauen Reiter, 1911/12, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 2 (v. l. n. r.): Gabriele Münter, *Stillleben (rosa)* (angeschnitten); August Macke, »Indianer auf Pferden« (oben); Robert Delaunay, *St. Séverin No. 1* (unten); David Burljuk, *Pferde* (über der Tür); Franz Marc, *Landschaft mit Pferden und Regenbogen* (oben); Wassily Kandinsky, *Mit Sonne*; Wassily Kandinsky, *Improvisation 22*, 1911/12 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 2908

Kat. 128, Abb. S. 137

Erste Ausstellung des Blauen Reiter, Galerie Heinrich Thannhauser, München, Raum 3 (v. l. n. r.): Franz Marc, *Steiniger Weg* (angeschnitten); Robert Delaunay, *Tour Eiffel*; Elisabeth Epstein, *Porträt* (oben); Heinrich Campendonk, *Frau und Tier* (unten), 1911/12 – Neuabzug auf Barytpapier, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. 2907

Kat. 129, Abb. S. 124

In der Trambahn (Nach dem Einkauf), um 1912 – Pappe, 50,2 × 34,3 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. S 44

Kat. 130, ohne Abb.

Bauarbeiten, 1912 – Originalholzschnitt, Titelblatt, *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, hg. von Herwarth Walden, 3. Jg., 136/137, Nov. 1912, Berlin, Privatbesitz

Kat. 131, Abb. S. 127

Kandinsky und Erma Bossi am Tisch, 1912 – Leinwand, 95,4 × 125,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 132, Abb. S. 130

Stillleben mit Madonna und Teekanne, 1912/13 – Öl auf Malpappe, 73,5 × 70 cm, Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser

Kat. 133, Abb. S. 131

Elfriede Schroeter, *Stillleben* (Kindermalerei), um 1913 – Pappe, 35,7 × 33,4 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. KIZ 185

Kat. 134, Abb. S. 131

Elfriede Schroeter, *Weibliches Porträt* (Kindermalerei), um 1913 – Pappe, 47,5 × 32,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. KIZ 180

Kat. 135, Abb. S. 138

Drachenkampf, 1913 – Pappe, 35,7 × 43,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. V 117

Kat. 136, ohne Abb.

Habsburgerplatz, 1913 – Originalholzschnitt, Titelblatt, *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, hg. von Herwarth Walden, 4. Jg., 162/163, Mai 1913, Berlin, Privatbesitz

Kat. 137, Abb. S. 131

Im Zimmer, 1913 – Textiler Bildträger, 88,1 × 99,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, erworben mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung

Kat. 138, ohne Abb.

Skizze mit Terrier, um 1920 – Bleistift auf Papier, 26,8 × 21 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 29/201

Kat. 139, ohne Abb.

Erich Gutkind, um 1925/26 – Schwarzer Farbstift auf Papier, 37,2 × 26,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 13/19

Kat. 140, ohne Abb.

Die Stilvolle (Die Dichterin G. v. B.), um 1925/30 – Bleistift auf Papier, 18,3 × 13,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 29/62

Kat. 141, ohne Abb.

Sitzende mit Zigarette, um 1925/30 – Bleistift auf Schreibpapier, 33 × 23,9 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 25/53

Kat. 142, Abb. S. 33

Die Dichterin E. K. [Eleonora Kalkowska], um 1926/27 – Tuschfeder und Deckweiß auf Papier mit Oberflächenstruktur, 28,8 × 22,3 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 29/59

Kat. 143, ohne Abb.

Die Dichterin E. K. liest [Eleonora Kalkowska], um 1926/27 – Tuschfeder und Deckweiß auf Schreibpapier, 28,8 × 22,3 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 29/58

Kat. 144, ohne Abb.

Der Brief (Lesende), um 1927 – Bleistift auf Papier mit Oberflächenstruktur, 22 × 28,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 17/12

Kat. 145, ohne Abb.

Hockende Hilde, 1927 – Bleistift auf Schreibpapier, 21,8 × 13,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 14/23

Kat. 146, Abb. S. 17

Die Unvergleichliche (Die Dichterin Sylvia von Harden), 1928 – Bleistift auf Papier, 28,7 × 22 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 147, ohne Abb.

Bildnisskizze Loulou Albert-Lazard, 1929 – Textiler Bildträger, 55 × 33 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. P 216

Kat. 148, Abb. S. 141

Dame im Sessel, schreibend (Stenographie. Schweizerin in Pyjama), 1929 – Textiler Bildträger, 61,5 × 46,2 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. P 39

Kat. 149, ohne Abb.

Mit Zigarette, um 1930 – Bleistift auf Transparentpapier, auf Papier aufgezogen, 16 × 9,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 29/141

Kat. 150, ohne Abb.

Rauchende, um 1930 – Bleistift auf Transparentpapier auf Zeichnungspapier aufgezogen, 16 × 9,9 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. Kon. 29/140

Kat. 151, ohne Abb.

Der Brief, 1930 – Textiler Bildträger, 65 × 92,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. P 9

Kat. 152, Abb. S. 29

Puppe, Katze, Kind, 1930 – Pappe, 37,9 × 45,8 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. V 34

Kat. 153, ohne Abb.

Heuhaufen in Blau, um 1931 – Öl auf Karton, 32,5 × 44 cm, Museum Wiesbaden, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Kat. 154, ohne Abb.

Bei Gärtnerei Mederer (?) Murnau, 1931 – Öl auf Karton, 32,5 × 41 cm, Privatsammlung Wiesbaden

Kat. 155, ohne Abb.

Fräulein Ellen im Gras, 1934 – Textiler Bildträger, 47,5 × 65 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. V 96

Kat. 156, Abb. S. 34

Hanna Stirnemann, 1934 – Pappe, 35 × 27 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. P 167

Kat. 157, Abb. S. 140

Schlafendes Mädchen (braun, blau), 1934 – Pappe, 24,1 × 33 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. V 63

Kat. 158, ohne Abb.

Der blaue Bagger (Studie), 1935 – Pappe, 33 × 41 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. L 331

Kat. 159, ohne Abb.

Landschaft mit weißem Mond (Aufgehender Mond), 1940 – Öl auf Leinwand, 85,4 × 60,5 cm, Museum Wiesbaden, Schenkung W. und M. Rick 2013

Kat. 160, ohne Abb.

Advent, 1948 – Öl auf Malpappe, 64,5 × 49,3 cm, Sammlung Oßwald & Schwarz, Kaiserslautern

Carla Pohle

Kat. 161, Abb. S. 276

Eteokles und Polyneikes, 1909 – Kaltnadelradierung, 16,5 × 16,5 cm, Privatsammlung

Kat. 162, ohne Abb.

Vier Akte, 1909 – Radierung / Aquatinta, 16,5 × 16,5 cm, Privatsammlung

Kat. 163, ohne Abb.

Der Berg, 1914 – Radierung / Aquatinta, 29,5 × 29,5 cm, Privatsammlung

Kat. 164, Abb. S. 272

Selbstbildnis, 1938 – Kaltnadelradierung, 20,5 × 19,5 cm, Privatsammlung

Kat. 165, ohne Abb.

Anrufung / Schiffbrüchige, n. d. – Kaltnadelradierung, 18 × 15 cm, Privatsammlung

Kat. 166, Abb. S. 283

Die Fresser, n. d. – Kaltnadelradierung, 24,7 × 29,8 cm, Privatsammlung

Kat. 167, Abb. S. 283

Frauenakt, Mann umarmend im Zimmer mit Großstadtausblick, n. d. – Kaltnadelradierung, 20,5 × 15,5 cm, Privatsammlung

Kat. 168, Abb. S. 278

Gärtnersfrau, n. d. – Kaltnadelradierung, 32,4 × 24,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 169, ohne Abb.

Gefallener, n. d. – Radierung / Aquatinta, 26,5 × 23,5 cm, Privatsammlung

Kat. 170, ohne Abb.

Gruppe Ausgezehrter vor Gerippe mit Aasgeier, n. d. – Kaltnadelradierung, 27 × 21 cm, Privatsammlung

Kat. 171, Abb. S. 282

Hilfeschrei vor einstürzenden Häusern, n. d. – Kaltnadelradierung, 14,8 × 21 cm, Privatsammlung

Kat. 172, Abb. S. 278

Hungernde speisen, n. d. – Kaltnadelradierung, 26,8 × 21 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 173, Abb. S. 274

Käthe Kollwitz (Profil), n. d. – Kohle auf Papier, 47 × 35 cm, Privatsammlung Alexandra Aichberger

Kat. 174, ohne Abb.

Knabe in Wanne, n. d. – Kaltnadelradierung, 29 × 24,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 175, Abb. S. 277

Liegende Frau auf Bett mit Decke, n. d. – Radierung / Aquatinta, 16 × 21 cm, Privatsammlung

Kat. 176, Abb. S. 281

Mann und Frau im Treppenhaus, n. d. – Kaltnadelradierung, 31 × 23,5 cm, Privatsammlung

Kat. 177, Abb. S. 275

Palander, n. d. – Kaltnadelradierung, 22,5 × 20 cm, Privatsammlung

Kat. 178, Abb. S. 274

Käthe Kollwitz, n. d. – Kohle auf Papier, 47 × 35 cm, Privatsammlung Alexandra Aichberger

Kat. 179, Abb. S. 281

Scheherazade, n. d. – Kaltnadelradierung, 29,5 × 19,5 cm, Privatsammlung

Kat. 180, Abb. S. 279

Schlafender Frauenakt, n. d. – Kaltnadelradierung, 29 × 23 cm, Privatsammlung

Kat. 181, Abb. S. 273

Selbst vor Staffelei, n. d. – Kaltnadelradierung, 32 × 27,5 cm, Privatsammlung

Kat. 182, Abb. S. 280

Transformation / Grabstelle, n. d. – Kaltnadelradierung, 18 × 14 cm, Privatsammlung

Marianne von Werefkin

Kat. 183, ohne Abb.

Mann im Pelz, um 1890 – Öl auf Leinwand, 61 × 52 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 184, ohne Abb.

Bildnis Alexej von Jawlensky, 1896 – Öl auf Leinwand, 42 × 24,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 185, Abb. S. 99

Biergarten, 1907 – Tempera auf Papier auf Karton, 55 × 73 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 186, Abb. S. 100

Herbst – Schule, 1907 – Tempera auf Papier auf Karton, 56 × 73 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 187, Abb. S. 105

Mädchenpensionat, 1907 – Tempera auf Papier auf Karton, 55 × 73,5 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 188, Abb. S. 95

Der Sturm, um 1907 – Tempera auf Papier auf Karton, 57 × 76 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 189, Abb. S. 97

Ballszene, um 1908 – Tempera und Ölkreide auf Papier auf Pappe, 49,5 × 37,1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung Heinz Pringsheim

Kat. 190, Abb. S. 99

Sonntagnachmittag, 1908 – Tempera auf Papier auf Karton, 36,5 × 50,5 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 191, Abb. S. 103

Der Tänzer Alexander Sacharoff, 1909 – Tempera auf Papier auf Karton, 73,5 × 55 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 192, Abb. S. 106

Feierabend, 1909 – Tempera auf Karton, 57 × 77 cm, Privatsammlung

Kat. 193, Abb. S. 31

Porträt Rosalia Leiß, 1909 – Tempera auf Karton, 64 × 50 cm, Schloßmuseum Murnau, Inv.-Nr. PSM 55/12355, Teileigentum der PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau

Kat. 194, Abb. S. 98

Rote Stadt, 1909 – Tempera auf Karton, 74 × 115 cm, Privatsammlung

Kat. 195, Abb. S. 104

Trapezkünstlerin, 1909 – Gouache auf Karton, 24,6 × 19,5 cm, Privatsammlung

Kat. 196, ohne Abb.

Variétéreiterin, 1909 – Gouache auf Karton, 19,4 × 24,6 cm, Privatsammlung Wiesbaden

Kat. 197, Abb. S. 41

Wäscherinnen, um 1909 – Tempera auf Papier auf Pappe, 50,5 × 64,6 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 198, Abb. S. 96

Am Kamin, um 1910 – Mischtechnik auf Karton, 29 × 40 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 199, Abb. S. 104

Artisten, um 1910 – Gouache auf Karton, 19,5 × 24,6 cm, Museum Wiesbaden, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Kat. 200, Abb. S. 94

Selbstbildnis I, um 1910 – Tempera und Lackbronze auf Papier auf Pappe, 51 × 34 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 201, Abb. S. 109

In die Nacht hinein, 1910 – Tempera auf Papier auf Pappe, 74 × 101 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankauf des Förderverein Lenbachhaus e. V. 2018

Kat. 202, Abb. S. 107

Schindelfabrik, 1910 – Mischtechnik auf Karton, 105 × 80 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 203, Abb. S. 101

Tragische Stimmung, 1910 – Tempera auf Papier auf Karton, 46,8 × 58,2 cm, Collezione Comune di Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 204, Abb. S. 38

Am Blumenbeet, um 1910/14 – Mischtechnik auf Papier auf Karton, 75,5 × 57,3 cm, Privatsammlung Wiesbaden

Kat. 205, ohne Abb.

Badehaus, 1911 – Tempera auf Karton, 46 × 70 cm, Museum Wiesbaden

Kat. 206, ohne Abb.

Prerowstrom, 1911 – Tempera auf Pappe, 54 × 74 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kat. 207, Abb. S. 102

Schlittschuhläufer, 1911 – Tempera auf Papier auf Karton, 57 × 75 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 208, Abb. S. 111

Polizeiposten Wilna, 1914 – Tempera auf Papier auf Karton, 98 × 82 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 209, ohne Abb.

Der Lumpensammler, 1917 – Tempera auf Papier auf Karton, 67 × 97,5 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 210, Abb. S. 110

Die Masken des Dorfes, um 1925 – Tempera auf Pappe, 55,5 × 74 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 211, Abb. S. 108

Ave Maria, 1927 – Tempera auf Papier auf Karton, 75 × 57 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 212, ohne Abb.

Der Briefträger, 1929 – Tempera auf Papier auf Karton, 57,8 × 75,8 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 213, ohne Abb.

Via Eterna, 1929 – Tempera auf Papier auf Karton, 100 × 70 cm, Collezione Comune di Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

Kat. 214, Abb. S. 110

Aschermittwoch, 1931 – Mischtechnik auf Karton, 56,7 × 74,9 cm, Museum Wiesbaden, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Alexej von Jawlensky

Kat. 215, Abb. S. 46

Bildnis Marianne von Werefkin, um 1906 – Öl auf Karton, 67,5 × 49,5 cm, Museum Wiesbaden, erworben 1987 aus dem Nachlass Hanna Bekker vom Rath

Kat. 216, ohne Abb.

Bildnis Frau Epstein, um 1906/07 – Öl auf Karton, 45 × 38 cm, Hessen Kassel Heritage, Neue Galerie

Wassily Kandinsky

Kat. 217, Abb. S. 46

Kallmünz – Gabriele Münter beim Malen I, Sommer 1903 – Öl auf Leinwandkarton, 24 × 33 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Kat. 218, ohne Abb.

Kandinsky und Münter vor der Staffelei, 7.3.1905 – Bleistift auf Papier, 8,7 × 8,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

Ilya Repin

Kat. 219, Abb. 42

Porträt Marianne von Werefkin, 1888 – Öl auf Leinwand, 60 × 51 cm, Museum Wiesbaden

Alambritis 2023

Maria Alambritis, »«Je ne suis homme, ni femme, je suis moi»: Women Artists of the Avant-garde, 1900–14«, in: *After Impressionism*, hg. von MaryAnne Stevens (Ausst.-Kat. The National Gallery, London) London 2023, S. 30–39

Ambrozić 1988

Katarina Ambrozić, »Die Ažbe-Schule 1891–1905«, in: *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München*, hg. von Katarina Ambrozić (Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden / Narodna Galerija Ljubljana), Recklinghausen 1988, S. 87–110

Ausst.-Begleitheft München 2020

Mehr Moderne für das Lenbachhaus – Die Neuerwerbungen in der Sammlung Blauer Reiter, München 2020

Ausst.-Kat. Arnhem/Saarbrücken/Wien 2024

Radikal! Künstlerinnen und Moderne 1910–1950*, hg. von Stella Rolig u. a. (Ausst.-Kat. Museum Arnhem / Saarlandmuseum / Moderne Galerie, Saarbrücken / Belvedere Wien), Köln 2024

Ausst.-Kat. Berlin 1913

Erster Deutscher Herbstsalon, bearb. von Herwarth Walden (Ausst.-Kat. Galerie Der Sturm, Berlin), Berlin 1913, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm1913_herbstsalon> [gelesen am 25.3.2026]

Ausst.-Kat. Bietigheim-Bissingen/Bremen 2014

Marianne Werefkin – Vom Blauen Reiter zum Großen Bären, hg. von Isabell Schenk-Weininger und Brigitte Roßbeck (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen / Museen Böttcherstraße – Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen), Bönningheim 2014

Ausst.-Kat. Bonn 2020

Mit Stich und Faden. Expressionistische und zeitgenössische Kunst im Gegenüber, hg. von Klara Drenker-Nagels und Ina Ewers-Schultz (Ausst.-Kat. August Macke Haus Bonn), Bonn 2020

Ausst.-Kat. Bremen 2000

Der Blaue Reiter, hg. von Christine Hopfengart (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen), Köln 2000

Ausst.-Kat. Chicago/Los Angeles 2023

Camille Claudel, hg. von Emerson Bowyer und Anne-Lise Desmas (Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago / J. Paul Getty Museum Los Angeles), Los Angeles 2023

Ausst.-Kat. Frankfurt 2015

Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932 (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt), Köln 2015

Ausst.-Kat. Fürstenfeldbruck 2020

Frau darf ... 100 Jahre Künstlerinnen an der Akademie, hg. von Angelika Mundorff und Barbara Kink (Ausst.-Kat. Museum Fürstenfeldbruck), Fürstenfeldbruck 2020

Ausst.-Kat. Hamburg 2023

Gabriele Münter – Menschenbilder, hg. von Kathrin Baumstark (Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg), München 2023

Ausst.-Kat. Kassel 1955

documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts (Ausst.-Kat. Fridericianum, Kassel), München 1955

Ausst.-Kat. London 2022

Pionierinnen der Moderne: Paula Modersohn Becker, Käthe Kollwitz, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Jacoba van Heemskerck, Ottilie Reylaender, Erma Bossi, hg. von Dorothy Price und Sarah Lea (Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London), München/London 2022

Ausst.-Kat. London 2024

Expressionists: Kandinsky, Münter and the Blue Rider, hg. von Natalia Sidlina (Ausst.-Kat. Tate Modern, London), London 2024

Ausst.-Kat. Los Angeles u. a. 1976

Women Artists: 1550–1950, hg. von Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin (Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art / University Art Museum Texas, Austin / Museum of Art, Pittsburgh, PA / The Brooklyn Museum, Brooklyn, NY), Los Angeles 1976

Ausst.-Kat. Moskau/Ascona 2010

Pittori russi all'estero. Marianne Werefkin (1890–1938), hg. von Mara Folini und Natalija Tolstaja (Ausst.-Kat. Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau) sowie unter verändertem Titel: *Artisti russi in Svizzera. Marianne Werefkin (1890–1938)*, hg. von Mara Folini (Ausst.-Kat. Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona), Florenz 2010

Ausst.-Kat. München 1909

Erste Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (Ausst.-Kat. Moderne Galerie Thannhauser, München), München 1909, o.S.

Ausst.-Kat. München 1911

Die erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, München 1911, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/thannhauser1911_12_18> [gelesen am 25.3.2026]

Ausst.-Kat. München 1912

Die zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, München 1912, URL: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/goltz1912>> [gelesen am 25.3.2026]

Ausst.-Kat. München 1933

Staatliche Kunstausstellung (Ausst.-Kat. Neue Pinakothek und Deutsches Museum, München), München 1933

Ausst.-Kat. München 1949

Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts; der Weg von 1908–1914, hg. von Ludwig Grote und Leonie v. Wilckens (Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München), München 1949

Ausst.-Kat. München 1955

Münchner Künstlerinnen (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München), München 1955

Ausst.-Kat. München 1995

Maria Marc 1876–1955, hg. von Annegret Hoberg (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München), München 1995

Ausst.-Kat. München 1999

Der Blaue Reiter und das Neue Bild: von der Neuen Künstlervereinigung München zum Blauen Reiter, hg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München), München 1999

Ausst.-Kat. München 2014

Ab nach München! Künstlerinnen um 1900, hg. von Antonia Voit (Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum), München 2014

Ausst.-Kat. München 2021

Gruppendynamik – Der Blaue Reiter, hg. von Matthias Mühling, Annegret Hoberg und Anna Straetmans (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München), Berlin 2021

Ausst.-Kat. München 2022

Kunst und Leben 1918 bis 1955, hg. von Karin Althaus u. a. (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München), Berlin 2022

Ausst.-Kat. München/Frankfurt 1992

Gabriele Münter 1877–1962. Retrospektive, hg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus / Schirn Kunsthalle, Frankfurt), München 1992

Ausst.-Kat. München/Humlebæk/Köln 2017

Gabriele Münter (1877–1962). Malen ohne Umschweife, hg. von Isabelle Jansen und Matthias Mühling (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk / Museum Ludwig, Köln), München/London/New York 2017

Ausst.-Kat. München/Humlebæk/Köln [2017] 2023

Gabriele Münter 1877–1962, Malen ohne Umschweife, hg. von Isabelle Jansen und Matthias Mühling (aktualisierte Neuauflage des gleichnamigen Ausstellungskatalogs von 2017, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk / Museum Ludwig, Köln), München/London/New York 2023

Ausst.-Kat. München/Wiesbaden/Ascona 2019

Lebensmenschen. Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin, hg. von Roman Zieglgänsberger, Annegret Hoberg und Matthias Mühling (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Museum Wiesbaden / Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona), München 2019

Ausst.-Kat. Münster 2021

August und Elisabeth Macke. Der Maler und die Managerin, hg. von Hermann Arnold (Ausst.-Kat. LWL Münster), Leipzig 2021

Ausst.-Kat. Murnau 2002

Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde, bearb. von Brigitte Salmen (Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau), Murnau 2002

Ausst.-Kat. Murnau 2004

Maria Marc im Kreis des Blauen Reiter, hg. von Brigitte Salmen und Sandra Uhrig (Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau), Murnau 2004

Ausst.-Kat. Murnau 2010

Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Perlenstickereien und Textilarbeiten, hg. von Helmut Friedel u.a. (Ausst.-Kat. Münter-Haus, Murnau), München 2010

Ausst.-Kat. Murnau 2013

Erna Bossi – Eine Spurensuche, hg. von Sandra Uhrig (Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau), Murnau 2013

Ausst.-Kat. Murnau 2025

Die Malerin Olga Meerson. Schülerin von Kandinsky – Muse von Matisse, hg. von Sandra Uhrig (Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau), Murnau 2025

Ausst.-Kat. New York 1954

Der Blaue Reiter (Ausst.-Kat. Curt Valentin Gallery, New York), New York 1954

Ausst.-Kat. New York 1957

German Painting and Sculpture, bearb. von Werner Haftmann, Alfred Hentzen und William S. Lieberman (Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York), New York 1957

Ausst.-Kat. New York 2012

Inventing Abstraction 1910–1925, interaktives Diagramm (Ausst.-Kat. MoMA, New York), New York 2012, URL: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?artist=48>> [gelesen am 25.3.2026]

Ausst.-Kat. New York 2025

Gabriele Münter: Contours of a World, hg. von Megan Fontanella (Ausst.-Kat. Guggenheim Museum, New York), New York 2025

Ausst.-Kat. Odessa 1909

Katalog internatsionalnoi vystavki kartin, skulptury, graviure i grafiki (Katalog der internationalen Ausstellung für Malerei, Skulptur, Radierung und Grafik) (Ausst.-Kat. Odessa Salon), Odessa 1909

Ausst.-Kat. Odessa 1910

Salon 2: Mezhdunarodnaia khudozhestvennaia vystavka Vladimira Izdebskago (Saal 2: Internationale Kunstausstellung von Wladimir Izdebsky) (Ausst.-Kat. Odessa-Salon), Odessa 1910

Ausst.-Kat. Paris 1906

Exposition de l'Art Russe (Ausst.-Kat. Salon d'Automne), Paris 1906, URL: <<https://archive.org/details/expositiondelart00diag/mode/2up>> [gelesen am 25.3.2026]

Ausst.-Kat. Paris 2025

Gabriele Münter. Peindre sans détours, hg. von Isabelle Jansen und Hélène Leroy (Ausst.-Kat. Musée d'Art moderne de Paris), Paris 2025

Ausst.-Kat. Rüsselsheim/Lübeck/Erfurt 2009

Natalja Gontscharowa. Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne, hg. von Beate Kemfert mit Alla Chilova (Ausst.-Kat. Stiftung Opelwillen, Rüsselsheim / Kunsthalle St. Annen, Lübeck / Angermuseum Erfurt), Ostfildern 2009

Ausst.-Kat. Siegen 1998

75 Jahre Arbeitsgemeinschaft Siegerländer Künstler, hg. von Arbeitsgemeinschaft Siegerländer Künstler (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Haus Seel / Haus Oranienstraße / Siegerlandmuseum / Galerie Magdalena Kaiser, Siegen), Siegen 1998

Ausst.-Kat. Wiesbaden 1990

Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, hg. von Renate Petzinger und Volker Rattemeyer (Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden), Kassel 1990

Ausst.-Kat. Wiesbaden 2025

Feininger, Münter, Modersohn-Becker ... Oder wie Kunst ins Museum kommt, hg. von Roman Zieglgänsberger (Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden), Petersberg 2025

Ausst.-Kat. Wiesbaden/Emden 2014

Horizont Jawlensky: Alexej von Jawlensky im Spiegel seiner künstlerischen Begegnungen, 1900–1914, hg. von Roman Zieglgänsberger (Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden / Kunsthalle Emden), München 2014

Ausst.-Kat. Zwolle 2024

Marianne von Werefkin – Pioneer of Expressionism (Ausst.-Kat. Museum de Fundatie Zwolle), Zwolle 2024

Bartmann 1979

Dominik Bartmann, *August Macke – Kunsthandwerk: Glasbilder, Stickereien, Keramiken, Holzarbeiten und Entwürfe*, Berlin 1979

Bassermann-Jordan u. a. 2022

Gabriele von Bassermann-Jordan u. a. (Hg.), *Frauen der Boheme 1890–1920*, Begleitband mit ausgewählten Beiträgen zur Ausstellung »Frei Leben!«, München 2022

Baumgartner 2019a

Susanna Baumgartner, »Zwischen detailgetreuem Nachstickern und eigenen abstrakten Webentwürfen. Textile Arbeiten von Maria Marc«, in: *Textile Moderne / Textile Modernism*, hg. von Burcu Dogramaci, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 107–117

Baumgartner 2019b

Susanna Baumgartner, »Glas und Garn. Die deutsche Avantgarde erkundet "neue" Materialien«, in: *Franz Marc Museum. Die Sammlung*, hg. von Franz Marc Museumsgesellschaft durch Cathrin Klingsöhr-Leroy, München 2019

von Bechtejeff 2018

Wladimir von Bechtejeff, »Biografie«, 1966, in: *Wladimir von Bechtejeff 1878–1971. Wiederentdeckt!*, hg. von Jelena Hahl-Fontaine und Sandra Uhrig (Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau), Murnau 2018, S. 21–28

Behr 2022

Shulamith Behr, *Women Artists in Expressionism. From Empire to Emancipation*, Princeton/Oxford 2022

Behrmann 2017

Nicola Behrmann, »Die Straße schreiben«, in: Emmy Hennings, *Das Brandmahl. Das ewige Lied*, Göttingen 2017, S. 429–478

Berger 1982

Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982

Beutler 2021

Margarete Beutler, »Erlauben Sie – das soll ein gewöhnliches Frühstück sein?«, in: dies., *Ich träumte, ich hätte einen Wetterhahn geheiratet*, hg. von Winfried Siebert und Martin Freksa, Berlin 2021, S. 194–201

Beuys 2014

Barbara Beuys, *Die neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich 1900–1914*, München 2014

Bilang 2013

Karla Bilang, *Frauen im »Sturm«: Künstlerinnen der Moderne*, Berlin 2013

Billeter/Leitmeyer 2021

Felix Billeter und Maria Leitmeyer (Hg.), *Künstlerpaare der Moderne. Hans Purrmann und Mathilde Vollmoeller-Purrmann im Diskurs*, Berlin 2021

Bock/Duden 1977

Gisela Bock und Barbara Duden, »Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit. Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus«, in: *Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität*, Berlin 1977, S. 118–199

Bowl/Drutt 1999

John E. Bowl und Matthew Drutt, *Amazonen der Avantgarde: Exter, Gontscharowa, Popowa, Rosanowa, Stepanowa, Udaczowa*, Ostfildern-Ruit 1999

von Breska-Ficović 2013

Nancy von Breska-Ficović, »Erma Bossi – Eine Spurensuche von Kroatien und Italien über Deutschland nach Frankreich und zurück«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2013, S. 22–32

Briatte 2007

Anne-Laure Briatte, »Literaturübersetzerinnen im deutschen literarischen Feld um 1900«, in: *Frauen in der literarischen Öffentlichkeit 1780–1918*, hg. von Caroline Bland und Elisa Müller-Adams, Bielefeld 2007, S. 191–211

Buettner/Mokrohs/Schütz 2022

Anke Buettner, Laura Mokrohs und Sylvia Schütz (Hg.), *Frei Leben! Frauen der Boheme 1890–1920*, Berlin 2022

Buske 2004

Sybilte Buske, *Fräulein Mutter und ihr Bastard. Eine Geschichte der Unehelichkeit in Deutschland 1900 bis 1970*, Göttingen 2004

Butler 1990

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Abingdon 1990

Chicago/Lucie-Smith 1999

Judy Chicago und Edward Lucie-Smith, *Women and Art. Contested Territory*, London 1999

Deseyve 2005

Yvette Deseyve, *Der Künstlerinnen-Verein München e. V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005

Dick 2010

Ricarda Dick, »Else Lasker-Schüler als Künstlerin«, in: Else Lasker-Schüler. *Die Bilder*, hg. von Ricarda Dick (Ausst.-Kat. Jüdisches Museum, Frankfurt), Berlin 2010, S. 117–158

Dick 2012a

Ricarda Dick (Hg.), *Else Lasker-Schüler – Franz Marc. Eine Freundschaft in Briefen und Bildern*, München/London/New York 2012

Dick 2012b

Ricarda Dick, »Einleitung«, in: Dick 2012a, S. 7–19

Drenker-Nagels 2014

Klara Drenker-Nagels, »Elisabeth Macke und Maria Marc«, in: *August Macke und Franz Marc. Eine Künstlerfreundschaft*, hg. von Volker Adolphs und Annegret Hoberg (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn / Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München), Ostfildern 2014, S. 68–75

Dresler 2006

Hellmuth Dresler (Hg.), *Portraits der Familie Dresler in Wort und Bild*, Badinghagen 2006

Eichner 1957

Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, München 1957

Einstein 1931

Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 3. Aufl., Propyläen Kunstgeschichte Bd. 16, Berlin 1931

Eipeldauer 2015

Heike Eipeldauer, »Gemeinsame Lebens- und Produktionslinien – Künstlerpaare der russischen Avantgarde zwischen "Neuem Leben" und intimer Partnerschaft«, in: *Liebe in Zeiten der Revolution. Künstlerpaare der russischen Avantgarde*, hg. von Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer und Florian Steininger (Ausst.-Kat. Kunstforum Austria, Wien), Heidelberg/Berlin 2015, S. 8–32

Enders/Pirsich 2023

Rainer Enders und Volker Pirsich, *Galerie Der Sturm, Berlin, Ausstellungen 1912–1932: Tabellen und Auflistungen*, 3. Aufl., 2023, URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/8764/1/Enders_Pirsich_Galerie_Der_Sturm_2024.pdf> [gelesen am 25.3.2026]

Epstein 1912

Elisabeth Epstein, »Einige Gedanken über Bildentstehung«, in: *Der Sturm*, Jg. 3, 140/141, 1912, S. 236–238

Epstein 1913

Elisabeth Epstein, »Das Lächerlichsein«, in: *Der Sturm*, Jg. 4, 156/157, 1913, S. 15

Erdmann-Macke 1962

Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerungen an August Macke*, Stuttgart 1962

Erdmann-Macke 2009

Elisabeth Erdmann-Macke, »Marianne von Werefkin«, in: Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009, S. 140 f.

Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2009

Elisabeth Erdmann-Macke, *Begegnungen*, hg. von Margarethe Jochimsen und Hildegard Reinhardt, Bielefeld 2009

Erdmann-Macke/Jochimsen/Reinhardt 2021

Elisabeth Erdmann-Macke, *Tagebücher Mai 1905 bis März 1948*, hg. von Margarethe Jochimsen und Hildegard Reinhardt, Bielefeld/Berlin 2021

Ewers-Schultz 2020

Ina Ewers-Schultz, »Zwischen Kunst und Grenzhandwerk. Sticken als Grenzverletzung im Expressionismus«, in: Ausst.-Kat. Bonn 2020, S. 20–33

Exter 1912

Alexandra Exter, »Novoye vo frantsuzskoy zhivopisi« (Was ist neu in der französischen Malerei?), in: *Iskusstvo (Kunst)* 1–2, 1912, S. 34–44

Fäthke 1980

Bernd Fäthke, »Marianne Werefkin und ihr Einfluß auf den Blauen Reiter«, in: *Marianne Werefkin – Gemälde und Skizzen*, hg. von Sigrid Russ (Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden), Wiesbaden 1980, S. 14–34

Fäthke 1990

Bernd Fäthke, *Elisabeth I. Epstein*,
anlässlich der Ausstellung im Kunstverein
Wolfsburg, Ascona 1990

Fäthke 2001

Bernd Fäthke, *Marianne Werefkin*,
München 2001

Fäthke 2013

Bernd Fäthke, »Bossi, ihre Münchner
Kollegen und ihre Vorbilder«, in:
Ausst.-Kat. Murnau 2013, S. 71–111

Fäthke 2014

Bernd Fäthke, »Marianne Werefkin – des
blauen Reiterreiterin«, in: Ausst.-Kat.
Bietigheim-Bissingen/Bremen 2014, S. 24–69

Folini 2022

Mara Folini, *Un'amicizia esemplare: Marianne
Werefkin – Willy Fries e la nascita del Museo
Comunale di Ascona*, in: *Marianne Werefkin e
Willy Fries. Due visioni a confronto. 100 anni del
Museo di Ascona*, Locarno 2022

Frevert 1986

Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen
Bürgerlicher Verbesserung und Neuer
Weiblichkeit*, Frankfurt a. M. 1986

Furman 2016

Olga Furman, »Natalia Goncharova:
Artistic Innovator and Inspiring Muse«, in:
Malycheva/Wünsche, 2016a, S. 193–206

Gerhart u. a. 2008

Nikolaus Gerhart u. a. (Hg.), *200 Jahre
Akademie der Bildenden Künste München*,
München 2008

Goetzmann 2016

Sophie Goetzmann, »*Et les grands cris de l'Est*:
Robert Delaunay à Berlin, 1913–1914«, Diss. Univ.
Paris 2016

Goncharova 2009

Natalia Goncharova, »Manifest [1913]«, in:
Ausst.-Kat. Rüsselsheim/Lübeck/Erfurt 2009,
S. 67–69

Gordon 1974

Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions
1900–1916: Selected Catalogue Documentation*,
2 Bde., München 1974

Grabar 1974

Игорь Грабарь. Письма 1891–1917 (Igor Grabar.
Briefe 1891–1917), Moskau 1974

Grote 1949

Ludwig Grote, »Der Blaue Reiter«, in:
Ausst.-Kat. München 1949, S. 4–17

Guhl 1858

Ernst Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*,
Berlin 1858

Haftmann 1955

Werner Haftmann, »Einleitung«, in: Ausst.-Kat.
Kassel 1955, S. 15–25

Hahl-Fontaine 2023

Jelena Hahl-Fontaine, *Kandinsky. Das Leben in
Briefen. 1889–1944*, München 2023

Hausen 1976

Karin Hausen, »Die Polarisierung der
"Geschlechtscharaktere". Eine Spiegelung der
Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«,
in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit
Europas*, hg. von Werner Conze, Stuttgart 1976,
S. 363–393

Heiderich 1987

Ursula Heiderich, *August Macke.
Die Skizzenbücher*, Stuttgart 1987

Heinsohn 2018

Kirsten Heinsohn, »"Grundsätzlich"
gleichberechtigt. Die Weimarer Republik
in frauenhistorischer Perspektive«, in:
Bundeszentrale für politische Bildung,
27.4.2018, URL: <[https://www.bpb.de/
themen/erster-weltkrieg-weimar/
weimarer-republik/277582/grundsatzlich-
gleichberechtigt-die-weimarer-republik-in-
frauenhistorischer-perspektive/](https://www.bpb.de/themen/erster-weltkrieg-weimar/weimarer-republik/277582/grundsatzlich-gleichberechtigt-die-weimarer-republik-in-frauenhistorischer-perspektive/)> [gelesen
am 2.3.2026]

Heller 1992

Reinhold Heller, »Innenräume: Erlebnis,
Erinnerung und Synthese in der Kunst
Gabriele Münters«, in: Ausst.-Kat. München/
Frankfurt, München 1992, S. 47–66

Hellerer/Geiselhart 2024

Friederike Hellerer und Catharina Geiselhart,
Carla Pohle 1883–1962. Leben und Werk,
Herrsching 2024

Hellwig/Schümmer 2023

Karin Hellwig und Volker Schümmer,
*Johanna Kanoldt. Malerin – Schriftstellerin –
Kunsthändlerin*, Heidelberg 2023,
URL: <[https://doi.org/10.11588/
arthistoricum.1230](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1230)> [gelesen am 8.5.2026]

Hennings 1988

Emmy Hennings, *Das flüchtige Spiel. Wege
und Umwege einer Frau*, Frankfurt a. M. 1988

Hennings 2015

Emmy Hennings, »Gefängnis«, in: dies., *Werke
und Briefe. Gefängnis. Das Graue Haus. Das Haus
im Schatten*, hg. von Christa Baumberger und
Nicola Behrmann, Göttingen 2015

Herber 2010

Anne-Kathrin Herber, *Frauen an deutschen
Kunstakademien im 20. Jahrhundert.
Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen
ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung
der süddeutschen Kunstakademien*, Diss. Univ.

Heidelberg 2010, URL: <[https://archiv.ub.uni-
heidelberg.de/volltextserver/11048/1/
Dissertation_Teil_I_Anne_Kathrin_Herber.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation_Teil_I_Anne_Kathrin_Herber.pdf)
[gelesen am 31.3.2026]

Herbertz 1997

Eva-Maria Herbertz, »Der Autor und die arme
Malerin«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.7.1997, S. 9

Hermann 2022

Michael Hermann, »Notstandsaktionen«, in:
Ausst.-Kat. München 2022, S. 300–303

Hildebrandt 1928

Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*,
Berlin 1928

Hirsch 1905

Anton Hirsch, *Die Bildenden Künstlerinnen
der Neuzeit*, Stuttgart 1905

Hoberg 1991

Annegret Hoberg, »Zuhören (Bildnis
Jawlensky) 1909«, in: *Der Blaue Reiter im
Lenbachhaus München*, hg. von Armin Zweite,
München 1991, Nr. 62

Hoberg 1992

Annegret Hoberg, »Gabriele Münter in
München und Murnau 1901–1914«, in: Ausst.-
Kat. München/Frankfurt 1992, S. 27–46

Hoberg 1994

Annegret Hoberg, *Wassily Kandinsky
und Gabriele Münter in Murnau und Kochel
1902–1914. Briefe und Erinnerungen*,
München 1994

Hoberg 1999

Annegret Hoberg, »"Neue Künstlervereinigung
München" und "Blauer Reiter"«, in: Ausst.-Kat.
München 1999, S. 13–26

Hoberg 2017

Annegret Hoberg, *Gabriele Münter*, Köln 2017

Hoberg 2019

Annegret Hoberg, »Jawlensky und Werefkin –
Im Kreis der Neuen Künstlervereinigung
München und des Blauen Reiters«, in:
Ausst.-Kat. München/Wiesbaden/Ascona
2019, S. 200–219

Hoberg 2021

Annegret Hoberg, »Erste Ausstellung der
Redaktion Der Blaue Reiter«, in: Ausst.-Kat.
München 2021, S. 163–169

Hoberg/Hoffmeister/Meißner 1999

Annegret Hoberg, Titia Hoffmeister und
Karl-Heinz Meißner, »Anthologie«, in: Ausst.-
Kat. München 1999, S. 27–55

Hoberg/Mühling 2021a

Annegret Hoberg und Matthias Mühling,
»Almanach – das Buch«, in: Ausst.-Kat.
München 2021, S. 216–221

Hoberg/Mühling 2021b

Annegret Hoberg und Matthias Mühling, »Almanach – die Bilder«, in: Ausst.-Kat. München 2021, S. 267–275

Hopfengart 2000

Christine Hopfengart, »Wie der Blaue Reiter auf die Landstraße kam. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland«, in: *Der Blaue Reiter*, hg. von Christine Hopfengart (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen), Köln 2000, S. 17–26

Hopfengart 2023

Christine Hopfengart, »Beziehungsformen und Formbezüge. Gabriele Münters Gruppenporträts der Jahre 1909–1916«, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2023, S. 64–77

Hopp 2008

Meike Hopp, »"Mehr rezeptiv als produktiv?" Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München 1813–1845«, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, hg. von Nikolaus Gerhart u. a., München 2008, S. 67–70

Horrocks 2025

Victoria Horrocks, »First Exposure. Gabriele Münter's U.S. Photographs, 1899–1900«, in: Ausst.-Kat. New York 2025, S. 28–35

Hüneke 1989

Andreas Hüneke, *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, 2. Aufl., Stuttgart 1989

Ingold 2024

Julia Ingold, »Ich, Die Dichterin von Arabien: Else Lasker-Schüler's Orientalism as an Ennoblement of Jewishness«, in: *Colloquia Germanica*, Bd. 57, 4, 2024, S. 367–384

Izdebsky 2005

Vladimir Izdebsky: *The Return Cycle*, St. Petersburg 2005

Janda/Grabowski 1992

Annegret Janda und Jörn Grabowski, *Kunst in Deutschland 1905–1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais. Dokumentation, Bilderhefte der Staatlichen Museen zu Berlin 70/72*, Berlin 1992, S. 140–144

Jansen 2010

Isabelle Jansen, »Das Streben nach Schönheit. Perlenstickereien und Textilarbeiten von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2010, S. 7–19

Jansen 2017a

Isabelle Jansen, »Auf der Suche nach den Wurzeln der Kreativität. "Der Primitivismus"«, in: Ausst.-Kat. München/Humlebæk/Köln 2017, S. 136–146

Jansen 2017b

Isabelle Jansen, »"Ich habe wieder einen Namen bekommen u. etliche Bilder sind in Museen hängengeblieben." Wege der Verbreitung von Gabriele Münters Werk«, in: Ausst.-Kat. München/Humlebæk/Köln 2017, S. 243–248

Jansen 2021

Isabelle Jansen, »Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Geschichte und Rezeption eines Künstlerpaars der Moderne«, in: Billeter/Leitmeyer 2021, S. 129–145

Jansen 2023a

Isabelle Jansen, »"Augenlust". Das Werk vor der Malerei«, in: Ausst.-Kat. München/Humlebæk/Köln [2017] 2023, S. 16–19

Jansen 2023b

Isabelle Jansen, »"Das Ungeheuer frißt u. läßt fallen." Arbeit und Technik«, in: Ausst.-Kat. München/Humlebæk/Köln [2017] 2023, S. 213–218

Jansen 2025a

Isabelle Jansen, »Lorsque je me trouvais au centre du devenir de l'art moderne«, in: Ausst.-Kat. Paris 2025, S. 76–80

Jansen 2025b

Isabelle Jansen, »"Die Kunst zu haben [,] ist allein schon Glück". Beispiele der Malerei von Gabriele Münter«, in: Ausst.-Kat. Wiesbaden 2025, S. 112–117

Joppien 2020

Rüdiger Joppien, »Stickende Männer. Zur Renaissance der Stickkunst um 1900«, in: Ausst.-Kat. Bonn 2020, S. 12–19

Jütte 2025a

Robert Jütte, »Spurensuche in Moskau, München, Paris, Berlin & Wendover«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2025, S. 10–26

Jütte 2025b

Robert Jütte, *Olga Meerson-Pringsheim. Eine russisch-jüdische Malerin im Umfeld von Wassily Kandinsky, Henri Matisse und Hedwig Pringsheim*, Berlin 2025 (Jüdische Kulturgeschichte in der Moderne 36)

Jütte 2025c

Robert Jütte, »Zeittafel. Olga Meerson 1882–1930«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2025, S. 130–137

Kandinsky 1952

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), hg. von Max Bill, Bern 1952

Kandinsky/Marc/Lankheit 1983

Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Briefwechsel*, hg. von Klaus Lankheit, München/Zürich 1983

Kat. München 2013

Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, hg. von Helmut Friedel und Annegret Hoberg (Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), München u. a. 2013

Kemfert 2009

Beate Kemfert, »Das Leben von Natalja Gontscharowa«, in: Ausst.-Kat. Rüsselsheim/Lübeck/Erfurt 2009, S. 9–28

Kerschensteiner 1905

Georg Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. Neue Ergebnisse auf Grund neuer Untersuchungen*, München 1905

Kimpel/Stengel 1995

Harald Kimpel und Karin Stengel, *documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*, Bremen 1995

Kleine 1994

Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biografie eines Paares*, Frankfurt a. M./Leipzig 1994

Kleine 2017

Gisela Kleine, *Gabriele Münter und die Kinderwelt*, Frankfurt a. M./Leipzig 1997

Kollwitz 1966

Käthe Kollwitz, *Briefe der Freundschaft und Begegnungen*, München 1966

Köpnick/Stamm 2024

Gloria Köpnick und Rainer Stamm, »Eine Frau als Museumsdirektorin«, *Hanna Hofmann-Stirnemann (1899–1996)*, Dresden 2024

Kortendiek/Riegraf/Sabisch 2019

Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2019

Krafft 1996

Sybille Krafft, *Zucht und Unzucht. Prostitution und Sittenpolizei im München der Jahrhundertwende*, München 1996

Kreile 2021

Claudia Leonore Kreile, »Elisabeth Macke und die "Malerfrauen" des Blauen Reiters«, in: Ausst.-Kat. Münster 2021, S. 133–141

Lanfermann 2016

Petra Lanfermann, »Marianne Werefkin – From the Blue Rider to the Great Bear: An Exhibition in Retrospect«, in: Malycheva/Wünsche 2016a, S. 20–29

Larionov/Goncharova 1913

Mikhail Larionov und Natalia Goncharova, »Rayists and Futurists: A Manifesto, 1913«, in: John E. Bowl, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*, New York 1976, S. 87–91

Lasker-Schüler 1908

Else Lasker-Schüler, »Künstler«, in: *Das Magazin*, Jan. 1908, S. 52

Lasker-Schüler 1919

Else Lasker-Schüler, *Der Malik. Eine Kaisergeschichte mit Bildern und Zeichnungen*, Berlin 1919

Lasker-Schüler [1919] 2012

Else Lasker-Schüler, »Der Malik. Eine Kaisergeschichte mit Bildern und Zeichnungen (Faksimile der Originalausgabe von 1919)«, in: Dick 2012a, S. 122–234

Lasker-Schüler/Kemp 1977

Else Lasker-Schüler, *Sämtliche Gedichte*, hg. von Friedhelm Kemp, München 1977

Lasker-Schüler/Marc/Dick 2012

Else Lasker-Schüler und Franz Marc, »Briefwechsel«, in: Dick 2012a, S. 20–121

Lasker-Schüler u. a 1998

Else Lasker-Schüler und Franz Marc, *Mein lieber, wundervoller blauer Reiter. Privater Briefwechsel*, hg. von Ulrike Marquardt und Heinz Rölleke, Düsseldorf 1998

Lea 2022

Sarah Lea, »Marianne Werefkin«, in: Ausst.-Kat London 2022, S. 108–110

Lehmann 1914

Henni Lehmann, *Das Kunststudium der Frauen. Ein Vortrag. Gehalten zu Frankfurt a. M. Mai 1913*. Eine Veröffentlichung des Vereins Frauenbildung – Frauenstudium, Darmstadt [1914]

Leitmeyer 2025

Maria Leitmeyer, »Olga Meerson, Hans Purrmann und Mathilde Vollmoeller-Purrmann an der Pariser Académie Matisse«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2025, S. 59–71

Leroy 2025

Hélène Leroy, »Premiers pas sur la scène parisienne«, in: Ausst.-Kat. Paris 2025, S. 52–57

Maerten 1914

Lu Maerten, *Die Künstlerin*, München 1914

Malycheva 2016

Tanja Malycheva, »The Cosmopolitan Approach as a Constituent Aspect of Modernist Thought«, in: Malycheva/Wünsche 2016a, S. 71–79

Malycheva/Wünsche 2016a

Tanja Malycheva und Isabel Wünsche (Hg.), *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*, Boston 2016

Malycheva/Wünsche 2016b

Tanja Malycheva und Isabel Wünsche, »Introduction«, in: Malycheva/Wünsche 2016a, S. 1–7

Marc 1950

Maria Marc, »Maria Marc über Franz Marc«, in: Klaus Lankheit, *Franz Marc*, hg. von Maria Marc, Berlin 1950, S. 71–75

Marc 2016

Maria Marc, »Mein Herz droht mir manchmal zu zerspringen«. *Mein Leben mit Franz Marc*, München 2016

Marcadé 1971

Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe 1863–1914*, Lausanne 1971

Matz 2001

Cornelia Matz, *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland 1867 bis 1933*, Diss. Univ. Tübingen 2001, URL: <<https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46170>> [gelesen am 22.3.2026]

Metzger/Brandstätter 2008

Rainer Metzger und Christian Brandstätter, *München – Die große Zeit um 1900: Kunst, Leben und Kultur 1890–1920*, München 2008

Misler 2010

Nicoletta Misler, »Si allunga sulla terra l'ombra di Salomé ...«, in: Ausst.-Kat. Moskau/Ascona 2010, S. 108–127

Misler 2010

Nicoletta Misler, »Si allunga sulla terra l'ombra di Salomé ...«, in: Ausst.-Kat. Moskau/Ascona 2010, S. 108–127

Mokrohs 2026

Laura Mokrohs, »Wort, Schrift und Tat« – *Das Verhältnis von Schreiben und Politik in der Bohème. Zur Lyrik von Erich Mühsam, Margarete Beutler und Oskar Maria Graf*, München 2026

Möller 2012

Hildegard Möller, *Malerinnen und Musen des Blauen Reiters*, München/Zürich 2012

Mühling 2021a

Matthias Mühling, »Gruppendynamik – Der Blaue Reiter«, in: Ausst.-Kat. München 2021, S. 14–23

Mühling 2021b

Matthias Mühling, »Kinderwelten«, in: Ausst.-Kat. München 2021, S. 254–261

Müller-Westermann 2025

Iris Müller-Westermann, »Times of Change. The Years in Scandinavia«, in: Ausst.-Kat. New York 2025, S. 72–81

Münter/Hartlaub 1952

Gabriele Münter, »Bekenntnisse und Erinnerungen«, in: Gustav Friedrich Hartlaub, *Gabriele Münter. Menschenbilder in Zeichnungen*, Berlin 1952, o. S.

Nipperdey 1976

Thomas Nipperdey, »Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert«, in: ders., *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Göttingen 1976, S. 174–205

Nobs-Greter 1984

Ruth Nobs-Greter, *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984

Nochlin 1971

Linda Nochlin, »Why Have There Been No Great Women Artists?«, in: *ARTnews*, 1971, S. 22–39

Oliinyk 2022

Oksana Oliinyk, »Elisabeth Epstein«, in: Ausst.-Kat. München 2022, S. 100–102

Pallini 2006

Stéphanie Pallini, »Vade retro, Satanas!: Les avant-gardes artistiques en Suisse romande (1900–1939), entre occultation et mépris«, in: *Kunst+Architektur in der Schweiz* 57, 2006, S. 14–21

Parker 2019

Roszika Parker, *The Subversive Stich. Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), New York 2019

Parnis/Timentschik 1983

A. E. Parnis und R. D. Timentschik, »Programmy "Brodyachei Sobaki"«, in: *Pamyatniki kul'tury – novoe otkrytiya* (Kulturerbe – neue Entdeckungen), Moskau 1983, S. 160–257

Parton 2010

Anthony Parton, *The Art and Design of Natalia Goncharova*, Woodbridge 2010

Pauli 1936

Gustav Pauli, *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen 1936

Pfeiffer 2015

Ingrid Pfeiffer, »Sturm-Frauen. Oder wie Herwarth Walden in großem Stil die Künstlerinnen der Avantgarde gefördert hat«, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2015, S. 12–23

Pohlmann/Scheutle 2000

Lehrjahre, Lichtjahre: die Münchner Fotoschule 1900–2000, hg. von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Ausst.-Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum), München 2000

Pollock 1993

Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits, 1888–1893. Gender and the Colour of Art History*, London 1993

Poppe 2011

Birgit Poppe, »Ich bin ich« – *Die Frauen des Blauen Reiter*, Köln 2011

Präger 2018

Christmut Präger, »Preuschen, Hermione«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 97, 2018, S. 1 f.

Preuschen 1896

Hermine v. Preuschen-Tamm [sic], »Ueber das künstlerische Studium der Frau«, in: *Der Internationale Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen in Berlin, 19. bis 26. September 1896*, Berlin 1897, S. 148–151

Price 2016

Dorothy Price, »Performing the Wo/man: The “Interplay” between Marianne Werefkin and Else Lasker-Schüler«, in: *Malycheva/Wünsche 2016a*

Price 2022

Dorothy Price, »The Making of Modernism in Imperial Germany«, in: Ausst.-Kat. London 2022, S. 14–25

Raev 2015

Ada Raev, »“Ich eröffne von Neuem den Weg nach Osten”. Natalja Gontscharowa«, in: *Sturm-Frauen, Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932*, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt), Köln 2015, S. 116–119

Reinhardt 2014

Hildegard Reinhardt, »Die Abstraktion ist kein Anfang, sondern ein mögliches Ziel«, in: Ausst.-Kat. München 2014, S. 144–149

Reinhardt 2016

Hildegard Reinhardt, »Elisabeth Epstein: Moscow – Munich – Paris – Geneva, Waystations of a Painter and Mediator of the French-German Cultural Transfer«, in: *Malycheva/Wünsche 2016a*, S. 165–174

Reventlow 2004

Franziska zu Reventlow, »Erziehung und Sittlichkeit«, in: dies., *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. 5: *Gedichte, Skizzen, Novellen, Sonstiges*, Oldenburg 2004, S. 220–226

Reventlow/Weiser/Gutsch 2006

Franziska zu Reventlow, »Wir sehen uns ins Auge, das Leben und ich.« *Tagebücher 1895–1910*, hg. von Irene Weiser und Jürgen Gutsch, Passau 2006, S. 411

Richter 2018

Hedwig Richter, »Reformerische Globalisierung. Neuordnung vor dem Ersten Weltkrieg«, in: *Frauenwahlrecht. Demokratisierung der Demokratie in Deutschland und Europa*, hg. von Hedwig Richter und Kerstin Wolff, Hamburg 2018, S. 145–165

Rinker 1993

Dagmar Rinker, *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst: München 1902–1914*, München 1993

Rocca 2013

Carla Pellegrini Rocca, »Eine Galeristin auf den Spuren einer schwer zu fassenden Künstlerin. Carla Pellegrini Rocca über ihre Recherchen zu Erma Bossi«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2013, S. 56–67

Rocca 2016

Carla Pellegrini Rocca, »Erma Bossi«, in: *Malycheva/Wünsche 2016a*, S. 141–153

Roditi 1960

Edouard Roditi, *Dialoge über Kunst*, Wiesbaden 1960

Rohe 1911

Maximilian Karl Rohe, »Von Ausstellungen«, in: *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 27, 1911/12, S. 527–530

Rühle-Gerstel 1932

Alice Rühle-Gerstel, *Das Frauenproblem der Gegenwart*, Stuttgart 1932

Ruiz del Árbol 2024

Marta Ruiz del Árbol, »Gabriele Münter en blanco y negro. La construcción de una artista / Gabriele Münter in Black and White. The Shaping of an Artist«, in: *Gabriele Münter*, hg. von Marta Ruiz del Árbol (Ausst.-Kat. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid), Madrid 2024, S. 17–29, 239–244

Salomon 1993

Nanette Salomon, »Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden«, in: *Kritische Berichte* 4, 1993, S. 27–40

Scheffler 1908

Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908

Schlicht 2023

Corinna Schlicht, »Körper – Identität – Sprache. Überlegungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers und Mascha Kalékos«, in: *Lingue e Linguaggi*, North America, 55, Jan. 2023, S. 73–98, <<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/lingueilinguaggi/article/view/26524>> [gelesen am 14.4.2026]

Schmalhofer 2005

Claudia Schmalhofer, *Die Kgl. Kunstgewerbeschule München (1868–1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen*, München 2005

Schmidt 1994

Barbara U. Schmidt, »Gabriele Münter (k)eine Künstlerin aus der Gruppe “Blauer Reiter”«, in: *Kritische Berichte* 2, 1994, S. 26–38

Schuster 1985

Peter-Klaus Schuster, *Delaunay und Deutschland*, Köln 1985

Semenova 2025

Natalia Semenova, »Olga Meerson und die russischen Künstlerinnen im Ausland«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2025, S. 41–49

Sidlina 2019

Natalia Sidlina, »Natalia Goncharova. Towards Everythingism«, in: *Natalia Goncharova*, hg. von Matthew Gale und Natalia Sidlina (Ausst.-Kat. Tate Modern, London), London 2019, S. 12–43

Smith 2016

Kimberly A. Smith, »Maria Marc’s Letters«, in: *Malycheva/Wünsche 2016a*, S. 154–164

Straetmans 2019

Anna Straetmans, »Konversation als Medium – Der “rosafarbene Salon” Werefkins und ihr Selbstverständnis als Künstlerin, 1896–1906«, in: Ausst.-Kat. München/Wiesbaden/Ascona 2019, S. 100–107

Der Sturm 1910–1932

Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste, Berlin 1910–1932, URL: <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm>> [gelesen am 25.3.2026]

Surgailienė-Laučkaitė 2016

Laima Surgailienė-Laučkaitė, »Women Artists of Marianne Werefkin’s Circle: Sisters or Rivals? The Case of Vera Abegg-Verevkinė«, in: *Malycheva/Wünsche 2016a*, S. 81–91

Terkel 2010a

Elena Terkel, »Marianna Verëfkina e Igor’ Grabar’: intersezioni e parallelismi«, in: Ausst.-Kat. Moskau/Ascona 2010, S. 129–166

Terkel 2010b

Elena Terkel, »Lettere«, in: Ausst.-Kat. Moskau/Ascona 2010, S. 169–193

Troeller 2022

Jordan Troeller, »The Maternal in Drag: Towards a Mother-Driven Theory of Artistic Creation«, in: *Kritische Berichte* 2, 2022, S. 45–52

Uhlig 1999

Franziska Uhlig, »Die "Neue Künstlervereinigung München" im Spannungsverhältnis zwischen Ost und West«, in: Ausst.-Kat. München 1999, S. 292–299

Uhrig 2004

Sandra Uhrig, »Maria Marc und das Weben. Rückbesinnung auf eigene Kreativität«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2004, S. 25–36

Uhrig 2025

Sandra Uhrig, »Die Kunststudentin Olga Meerson in München«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2025, S. 27–40

Vatta 2013

Sergio Vatta, »Triester Künstler in München. Die Ausbildung einer Malerin«, in: Ausst.-Kat. Murnau 2013, S. 33–55

Verein der Berliner Künstlerinnen 2017

Verein der Berliner Künstlerinnen (Hg.), *Fortsetzung folgt! 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen e. V.*, Berlin 2017

Vietmeier 2022

Melanie Vietmeier, »Maria Franck-Marc«, in: Ausst.-Kat. München 2022, S. 104–106

Vietmeier 2024a

Melanie Vietmeier, »"More Seriously than All the Public Galleries", The Liberating Properties of Children's Art«, in: Ausst.-Kat. London 2024, S. 132 f.

Vietmeier 2024b

Melanie Vietmeier, »The Blue Rider and Reverse Glass Painting«, in: Ausst.-Kat. London 2024, S. 134 f.

Vietmeier 2024c

Melanie Vietmeier, »The Secret Life of Things: A Portfolio of Children's Pictures«, in: Ausst.-Kat. London 2024, S. 136 f.

Voit 2014

Antonia Voit, *Ab nach München – Künstlerinnen um 1900* [begleitend zu der Ausstellung *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900* im Münchner Stadtmuseum], München 2014

Walden 1913

Herwarth Walden, »Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede«, in: *Der Sturm* 4, 1913/14, S. 106

Walter 2021

Anna Luisa Walter, »Die Netzwerke von August und Elisabeth Macke«, in: Ausst.-Kat. Münster 2021, S. 75–79

Weiler 1960

Clemens Weiler (Hg.), *Marianne Werefkin. Briefe an einen Unbekannten 1901–1905*, Köln 1960

Werefkin 1901–1905

Marianne Werefkin, *Lettres à un inconnu*, (1901–1905), 3 Bde., Nachlass Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona (unpubliziertes Manuskript)

Werefkin 1971

Marianne Werefkin, »Causerie sur le symbole, le signe et sa signification dans l'art mystique«, in: *L'année 1913: les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale*, hg. von Liliane Brion-Guerry, Paris 1971, S. 201–209

Werefkin 1999

Marianne Werefkin, »Lettres à un inconnu«, in: Gabrielle Dufour-Kowalska, *Marianne Werefkin. Lettres à un inconnu*, Paris 1999, S. 65–171

Werefkin/Federer 1975

Marianne von Werefkin, »Autobiografische Skizze«, in: Konrad Federer, *Marianne von Werefkin. Zeugnis und Bild*, Zürich 1975, S. 7–11

Werefkin/Weiler 1960

Marianne Werefkin, *Briefe an einen Unbekannten. 1901–1905*, hg. von Clemens Weiler, Köln 1960, S. 16

Windecker 1991

Sabine Windecker, *Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des »Blauen Reiters«*, Berlin 1991

Wolff-Thomsen 2010

Ulrike Wolff-Thomsen, »"Ich möchte so viel noch malen..." Franziska zu Reventlows bildkünstlerische Arbeit und ihre Integration in die Künstlernetzwerke Münchens«, in: »Alles möchte ich immer« *Franziska Gräfin zu Reventlow 1871–1918*, hg. von Kornelia Küchmeister, Dörte Nicolaisen und Ulrike Wolff-Thomsen, Göttingen 2010, S. 118–167

Wünsche 2019a

Isabel Wünsche, »Expressionist Networks, Cultural Debates, and Artistic Practices: A Conceptual Introduction«, in: Wünsche 2019c, S. 1–30

Wünsche 2019b

Isabel Wünsche, »Expressionist Networks in the Russian Empire, Soviet Russia, and the Soviet Union«, in: Wünsche 2019c, S. 113–133

Wünsche 2019c

Isabel Wünsche (Hg.), *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, New York/London 2019

Wünsche 2024

Isabel Wünsche, »Without Borders: The Dynamics of the Blue Rider Artists' Networks«, in: Ausst.-Kat. London 2024, S. 168–175

Zieglgänsberger 2014

Roman Zieglgänsberger, »Den Horizont abstecken. Alexej von Jawlensky zwischen 1896 und 1914«, in: Ausst.-Kat. Wiesbaden/Emden 2014, S. 16–58

Zieglgänsberger 2019

Roman Zieglgänsberger, »"Keine Gewitter keine Landregen keine Wolkenbrüche" – Die Lebensmenschen Jawlensky und Werefkin vor dem Hintergrund ihrer künstlerischen Entwicklung«, in: Ausst.-Kat. München/Wiesbaden/Ascona 2019, S. 40–62

Zieglgänsberger 2021

Roman Zieglgänsberger, »Beziehung als Kunststoff. Das Künstlerpaar Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin«, in: Billeter/Leitmeyer 2021, S. 109–127

Zieglgänsberger 2024

Roman Zieglgänsberger, »Work in Progress: On the Narrative Visual Idiom of Marianne von Werefkin«, in: *Marianne von Werefkin. Pioneer of Expressionism* (Ausst.-Kat. Museum de Fundatie, Zwolle), Zwolle 2024, S. 100–113

Zweite 1983

Armin Zweite, »Jawlensky in München«, in: *Alexej Jawlensky 1864–1941*, hg. von Armin Zweite (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden), München 1983, S. 47–66

Zweite 1991

Armin Zweite (Hg.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1991

Archiv der Gemeinde Herrsching am Ammersee, S. 265, 267

Bibliothèque nationale de France, Paris, S. 183, 187, 188

bpk / CNAC-MNAM, S. 234

© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn / Fonds Robert et Sonia Delaunay, S. 185

Deutsches Literaturarchiv Marbach, S. 245

Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florenz, S. 65

© Else Lasker-Schüler-Gesellschaft e. V., Wuppertal, S. 252, 253

© Fine Art Images / Heritage-Images, S. 231

Fondazione Galleria Milano Archive, Mailand, S. 169, 171

Fondazione Marianne Werefkin, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona, S. 45, 46, 85, 89, 90, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 108, 110, 111

Forschungsarchiv Alexej von Jawlensky im Museum Wiesbaden, S. 86, 87

Franz Marc Museum, Kochel am See, Foto: Walter Bayer, S. 252

Franz Marc Museum, Kochel am See, © Foto: collecto.art, S. 6, 251, 313

Franz Marc Museum, Kochel am See, Foto: Erik Dreyer, S. 153

Franz Marc Museum, Kochel am See, © Foto: Rosemarie Nohr, S. 146

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, S. 11, 18, 23, 24, 33, 34, 52, 78, 113, 115, 116, 119, 121, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 145, 175, 176, 194/195, 197, 209, 211, 216, 228, 290, 311, 314

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München / Foto: Simone Gänsheimer, Ernst Jank, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, S. 29, 124, 125, 132, 140

Galerie moderního umění v Hradci Králové, S. 285

Historic Images / Alamy, S. 233

Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, Museum Ludwig, Köln, rba_d050881_01, S. 239

Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, Sabrina Walz, rba_d050879_01, S. 238

Jüdisches Museum Frankfurt, Foto: Herbert Fischer, S. 248, 249

Kunsthalle Bielefeld, Foto: Ingo Bustorf, S. 193

Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, S. 297

Kunsthalle Emden, S. 180, 190

Kunstmuseum Bern, S. 46

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Foto: Studio Kukulies, S. 190

Kunstsammlungen Chemnitz / PUNCTUM / Bertram Kober, S. 129, 130, 139

Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, S. 303, 307

Museum August Macke Haus, Bonn, S. 223, 227

Museum Wiesbaden / Bernd Fickert, S. 38, 42, 46, 96, 98, 104, 106, 107, 110, 123, 126, 150, 152, 153, 166, 167, 178, 203, 204, 205, 206, 207, 220, 229, 238, 240, 241, 268, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283

Nikolaus Steglich, Starnberg / Schloßmuseum Murnau, Bildarchiv, S. 31, 159, 181

Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, S. 75

picture alliance / SZ Photo | Scherl, S. 287

© Pracusa / SHK / Hamburger Kunsthalle / bpk / Foto: Elke Walford, S. 192

© Pracusa S. A. 20260417, S. 191

Privatbesitz, S. 52, 57, 72, 142/143, 218, 237, 243, 254/255, 257, 259, 304

Privatbesitz, Foto: Walter Bayer, S. 150, 151, 162, 163, 164, 165, 262/263

PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau, S. 83

Sammlung Würth / Thomas Karsten, München, S. 51

Schloßmuseum Murnau, Bildarchiv, S. 228

Schweizerische Nationalbibliothek (NB), Bern, S. 300

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, S. 17, 29, 41, 46, 50, 72, 94, 97, 109, 123, 129, 141, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 174, 177, 179, 198, 202, 212, 217, 219, 221, 260, 261, 278

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Foto: Simone Gänsheimer, Ernst Jank, S. 49, 68, 122, 127, 131, 138

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Foto: Ernst Jank, S. 160, 274

Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Medienzentrum Wuppertal, S. 250

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donkey%27s_Tail_exhibition.jpg?uselang=en#Licensing, S. 237

Wolfgang Pulfer, München / Schloßmuseum Murnau, Bildarchiv, S. 30

Publikationen

<https://archive.org/details/expositiondelart00diag/mode/2up>, S. 62 [aufgerufen am 7.7.2026]

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm1912_1913/0243/image.info, S. 61 [aufgerufen am 7.7.2026]

<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb12020684?page=352,353&q=%28%22Damen-Akademie%22+%29>, S. 295 [aufgerufen am 7.7.2026]

Alle übrigen Abbildungen wurden dankenswerterweise von den Leihgeber*innen und den Autor*innen zur Verfügung gestellt.

Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber*innen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Copyright

Erma Bossi

© Rechtsnachfolge der Künstlerin

Sonia Delaunay-Terk

© Pracusa S. A. 20260417

Emmi Dresler

© Rechtsnachfolge der Künstlerin

Elisabeth Epstein

© Rechtsnachfolge der Künstlerin

Elisabeth Erdmann-Macke

© Rechtsnachfolge der Künstlerin

Maria Franck-Marc

© Nachlass Maria Marc 2026

Natalia Goncharova

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Gabriele Münter

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Carla Pohle

© Rechtsnachfolge der Künstlerin

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

Die Blauen Reiterreiterinnen

23. Oktober 2026 bis 21. Februar 2027

Museum Wiesbaden – Hessisches
Landesmuseum für Kunst und Natur
Friedrich-Ebert-Allee 2, 65185 Wiesbaden

**Museum
Wiesbaden**  **HESSEN**

www.museum-wiesbaden.de

13. März bis 29. August 2027

Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen
Böttcherstraße 6–10, 28195 Bremen

**PAULA
MODERSOHN-
BECKER
MUSEUM**

www.pmbm.de

12. Oktober 2027 bis 23. April 2028

Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München
Luisenstraße 33, 80333 München

LENBACHHAUS

www.lenbachhaus.de



EIN MUSEUM
DER STADT
im Kunstareal
München

21. Mai bis 10. September 2028

Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona
Via Borgo 34, 6612 Ascona

**museo
comunale
d'arte
moderna
ascona** 

www.museoascona.ch

Ausstellung Wiesbaden

Kurator Roman Zieglgänsberger

Kuratorische Assistenz Bettina Löwen

Digitales Konzept und Umsetzung

Thessa Brenner, Marc Lieser, Bettina Löwen,
Eric Walliser

Registrarin Caren Jones

Öffentlichkeitsarbeit Martina Brand,
Theresa Duck, Bernd Fickert, Susanne
Hirschmann, Sarah Schach, Sarah Schadt

Restaurierung Anne-Sophie Bennke,
Pascale Regnault, Ines Unger

Magazinverwaltung Salem Khalfani,
Dirk Uebele

Werkstatt und Technik Lekbir Azarg,
Markus Becker, Renato Coraggioso,
Michael Edler, Johanna Faupel, Michael Krag,
Alexander Rücker, Christian Rücker

Bildung und Vermittlung Daniel Altzweig,
Astrid Lembcke-Thiel, Ann-Katrin Spieß

Veranstaltungsmanagement
Suzan Mesgaran, Christina Wagner

Ausstellung Bremen

Kuratorin Henrike Hans

Kuratorische Assistentin Lena Geisel

Registrarin Denise Eichler

PR und Marketing Matthias Jäger,
Christina Mikalo, Christina Müller

Bildung und Vermittlung Anne Beel

Restaurierung Amelie Menck, Julia Tholen

Technische Leitung Stefan Melzer

Ausstellungsgestaltung
Büro BrücknerAping. Büro für Gestaltung:
Heiko Aping, Janika Wetzig

Ausstellung München

Kuratorin Melanie Vietmeier

Direktor Matthias Mühling

Kuratorin Diskurs und Outreach
Samira Yildirim

Provenienzforschung / Sammlungsarchiv
Lisa Kern

Bibliothek Adrian Djukić

Bildung und Vermittlung Mona Feyrer,
Annabell Lachner

Registrier Stefan Kaltenbach

Restaurierung Isabel Gebhardt,
Franziska Motz, Daniel Oggenfuss,
Isa Paffgen, Alessandra Bronzini d'Antona

Kommunikation Claudia Weber,
Ekaterina Junck, Beate Lanzinger,
Clara Sachs, Jacqueline Seeliger

Verwaltung Hans-Peter Schuster,
Sabine Kippes, Carmen Weymann,
Judith Kellermann, Thomas Staska

Museumsdienste Andreas Hofstett,
Stefan Terhorst, Sabine Winzenhöler

Ausstellung Ascona

Kuratorin Mara Folini Ceccarelli

Konservatorin Michela Zucconi-Poncini

**Wissenschaftliche Mitarbeiterin und
Registrarin** Ursina Fasani

Beauftragte für Fundraising
Margherita Albisetti

Restauratorin Sabrina Pelloni

Verantwortliche für soziale Medien
Gianna Battaglia

Museumstechniker Andrea Giacobbe,
Giovanni Cacioppo

Pressebüro CLP Milano

Katalog

Herausgeber*innen Henrike Hans,
Melanie Vietmeier und Roman Zieglgänsberger
für das Paula Modersohn-Becker Museum
Bremen, die Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München und
das Museum Wiesbaden

Wissenschaftliche Mitarbeit Bettina Löwen

Projektmanagement Jutta Allekotte,
Hirmer Verlag

Lektorat Claudia Wagner, Starnberg
Übersetzung aus dem Italienischen
Annette Seimer, Turin

Gestaltung und Satz Uta Kopp, Köln
und Eva-Maria Bolz, Berlin

Produktion Hannes Halder

Lithografie Reproline mediateam
GmbH & Co. KG, Unterföhring

Papier Magno Volume, 135 g/m²

Schrift Real Text Pro, PP Rader

Druck und Bindung Firmengruppe Appl,
aprinta druck GmbH, Wemding

Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

© 2026 Museum Wiesbaden,
Paula Modersohn-Becker Museum,
Bremen, Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau München,
Hirmer Verlag GmbH, München, und
die Autor*innen

Die Geltendmachung der Ansprüche
gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe
von Abbildungen der Exponate/
Bestandswerke erfolgt durch die
VG Bild-Kunst.

Alle zitierten Internetquellen waren
zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses
Katalogs aktuell, doch haben Verlag und
Herausgeber*innen keinen Einfluss auf
spätere Veränderungen. Eine Haftung ist
somit ausgeschlossen.

Dieses Werk einschließlich seiner
Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Untersagt ist die automatisierte Analyse
von einzelnen oder mehreren digitalen
oder digitalisierten Werken, um daraus
Informationen insbesondere über Muster,
Trends und Korrelationen zu gewinnen
(Text- und Data-Mining, § 44b UrhG).

ISBN 978-3-7774-4808-4
(deutsche Verlagsausgabe)

ISBN 978-3-7774-4809-1
(englische Verlagsausgabe)

ISBN 978-3-88645-226-2
(deutsche Museumsausgabe)

ISBN 978-3-88645-227-9
(englische Museumsausgabe)

ISBN 978-3-7774-4906-7
(italienische Museumsausgabe)

HIRMER VERLAG
Geschäftsführerin Kerstin Ludolph
Bayerstraße 57–59
D-80335 München
www.hirmerverlag.de

Cover Vorderseite Elisabeth Epstein,
Selbstporträt (Detail), 1911 – [Kat. 18]

Mitarbeiter*innen Museum Wiesbaden (Abteilung Kunst)

Direktor Andreas Henning

Stellvertretender Direktor Jörg Daur

Verwaltungsleitung

Patricia Becker-Matthews

Sekretariat Swantje Kroener, Isabel Wegener

Kustoden Jörg Daur, Peter Forster,
Roman Zieglgänsberger

Kuratorinnen Jana Dennhard, Valerie Ucke

Wissenschaftliche Volontärinnen

Helene Kokenbrink, Bettina Löwen

Registarin Caren Jones

Öffentlichkeitsarbeit Martina Brand,
Theresa Duck, Bernd Fickert,
Susanne Hirschmann, Sarah Schach,
Sarah Schadt

Digital Unit Lisa Baginski, Thessa Brenner,
Thomas Hörnschemeyer, Robin Kirsch,
Marc Lieser, Clara Seibold, Polina Trusova,
Eric Walliser, Marco Wanke

Restaurierung Anne-Sophie Bennke,
Pascale Regnault, Ines Unger

Magazinverwaltung Salem Khalfani,
Dirk Uebele

Werkstatt und Technik Lekkib Azarg, Markus
Becker, Renato Coraggioso, Michael Edler,
Johanna Faupel, Michael Krag, Alexander
Rücker, Christian Rücker, Christian Stock

Bildung und Vermittlung Daniel Altzweig,
Astrid Lembcke-Thiel, Ann-Katrin Spieß

Veranstaltungsmanagement

Suzan Mesgaran, Christina Wagner

Bibliothek Martina Frankenbach

Verwaltung Jasna Durdevic,
Gayane Gyrdian, Angelika Hermersdorfer,
Heidemarie Wiesenbach

Empfang, Pforte und Post André Baron,
Alaa Aldin Dirbas, Adelheid Geisler,
Stephan Müller, Adriana Vincenzi

FSJ-Kultur Katharina Koch

Mitarbeiter*innen Paula Modersohn-Becker- Museum Bremen

Direktor Frank Schmidt

Kuratorin Henrike Hans

Verwaltung Denise Eichler, Erna Meyerdierks

PR und Marketing Christina Mikalo

Bildung und Vermittlung Anne Beel

Shop Maike Sotrop

Technische Leitung Stefan Melzer

Mitarbeiter*innen Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Direktor Matthias Mühling

Geschäftsleiter Hans-Peter Schuster

Sammlungsleiterinnen Karin Althaus,
Eva Huttenlauch, Melanie Vietmeier

Kuratorin für Gegenwartskunst
Stephanie Weber

Kuratorin Diskurs und Outreach
Samira Yildirim

Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Susanne Böller

Provenienzforschung / Sammlungsarchiv
Sarah Bock, Lisa Kern

Bibliothek Adrian Djukić

**Wissenschaftliche Mitarbeiterin /
Assistentin des Direktors** Elisabeth Giers

Bildung und Vermittlung Mona Feyrer,
Annabell Lachner

Registral*innen Stefan Kaltenbach,
Susanne Nolting, Karola Rattner

Restaurierung Isabel Gebhardt,
Franziska Motz, Daniel Oggenfuss,
Isa Päßgen, Alessandra Bronzini d'Antona

Kommunikation Claudia Weber,
Ekaterina Junck, Beate Lanzinger,
Clara Sachs, Jacqueline Seeliger,
Lioba Schüller, Elsa Li

Fotoatelier Simone Gänsheimer,
Ernst Jank, Lukas Schramm

Verwaltung Sabine Kippes,
Carmen Weymann, Siegfried Häusler,
Birgit Kammerer, Judith Kellermann,
Thomas Staska, Zuzana Thuille

Museumsdienste Andreas Hofstett,
Stefan Terhorst, Sabine Winzenhöler

Mitarbeiter*innen Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona

Direktorin Mara Folini Ceccarelli

Konservatorin Michela Zucconi-Poncini

**Wissenschaftliche Mitarbeiterin und
Registarin** Ursina Fasani

Beauftragte für Fundraising
Margherita Albisetti

**Sekretärin und Verantwortliche für
soziale Medien** Gianna Battaglia

Museumstechniker Andrea Giacobbe

Die Künstlerinnen im Kreis des Blauen Reiter waren Pionierinnen der Moderne. Ihre Leben waren geprägt von Selbstbehauptung, Emanzipation und künstlerischem Aufbruch. In einem männlich dominierten Kunstsystem grenzten sich die »Blauen Reiterreiterinnen« (Else Lasker-Schüler) von gesellschaftlichen Normen ab und stellten tradierte Geschlechterrollen infrage. Ihre selbstbewusste Haltung übertrug sich auch auf ihre Kunst, mit der sie einen neuen Zugang zur Welt suchten. Marianne von Werefkin, Gabriele Münter und Maria Franck-Marc bauten ein internationales Netzwerk auf, zu dem unter anderem Elisabeth Epstein, Sonia Delaunay-Terk und Natalia Goncharova gehörten. Mit ihren progressiven Ideen und ihrer innovativen Kunst trugen sie maßgeblich zur Entstehung des Expressionismus bei.