

Der Blaue Reiter existiert kaum drei Jahre, nur eine Handvoll Künstler gehören zu seinem engsten Kreis – und doch prägt diese kleine Gruppe von Pionieren die Malerei fundamental. 1911 beschließen die Freunde Wassily Kandinsky und Franz Marc, gemeinsam die neuartigen, ohnehin schon provokanten Ansätze des Expressionismus radikal weiterzutreiben. Ihnen folgen Gleichgesinnte wie Gabriele Münter, August Macke und Paul Klee. Die Vordenker des Blauen Reiters schaffen Werke, die immer weniger mit der wahrnehmbaren Wirklichkeit zu tun haben, die verschwindende Formen zeigen, zersplitterte Schemen, Tiere in unnatürlichen Farben. Manche von ihnen lösen sich sogar ganz von der äußeren Welt und malen die ersten gegenstandslosen Gemälde. 1914 beendet der Erste Weltkrieg ihre Revolution, aber ihr Erbe bleibt bis heute: den Weg bereitet zu haben für die moderne, abstrakte Kunst.



GEO EPOCHE EDITION

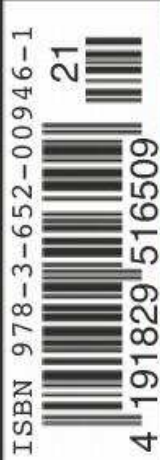
DIE GESCHICHTE DER KUNST

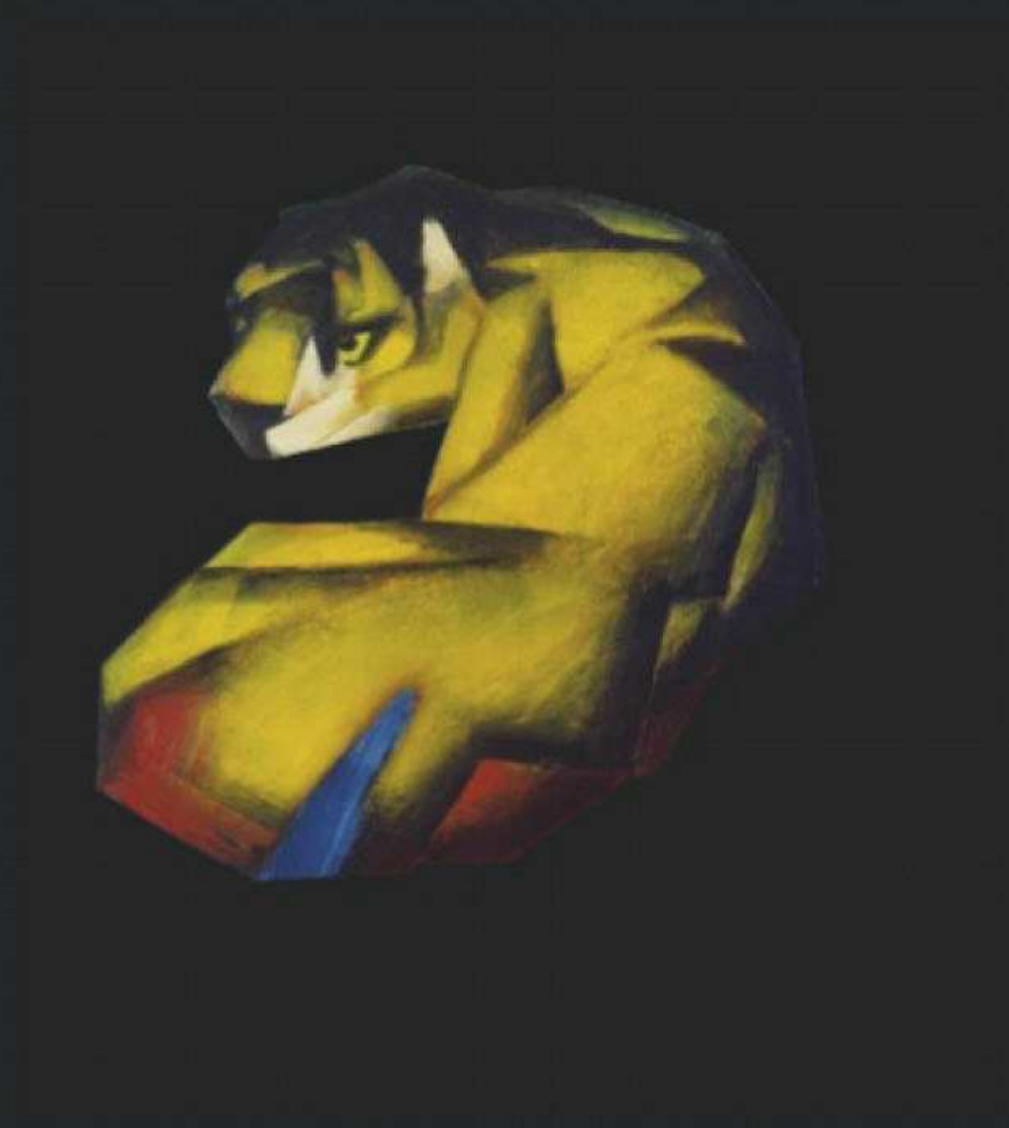


DER BLAUE REITER

Deutschland € 16,50 • Österreich € 18,80 • Schweiz sfr 33,- • Benelux € 19,50 • Spanien € 22,- • Italien € 22,-

Leuchtende Farben, abstrakte Formen:
Wie Kunstrebellen die Malerei revolutionierten





Liebe Leserin, lieber Leser



MARKUS WOLFF UND JENS SCHRÖDER
Chefredakteure von GEOEPOCHÉ

In Bayern wird vor gut 100 Jahren Geschichte geschrieben. Aus vielen Teilen Deutschlands, aus der Schweiz, von der Adria und aus Russland sind Frauen und Männer nach München und ins Alpenvorland gezogen – getrieben vom Wunsch nach gesellschaftlicher Freiheit und davon, neue Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Arbeit zu finden: Alexej von Jawlensky und August Macke, Paul Klee, Erma Bossi und Marianne von Werefkin. Sie verstehen sich als Avantgarde und führen die Kunst in die Moderne. Ihre Stilrichtung ist der Expressionismus.

Die Idee ist ungeheuerlich. Kunst soll nicht mehr bei den Erscheinungen der äußeren Welt verharren, sondern mit radikalen Mitteln zu einer vom Künstler erspürten Wahrheit vordringen. Das ist eine Revolution, wie den Menschen zu dieser Zeit Revolutionäres widerfährt. Eisenbahnen verbinden Städte, Industriereviere entstehen, Dörfer und Metropolen verändern sich in rasantem Tempo. Die Naturwissenschaften bringen Einsichten und erschüttern Weltbilder: Die Radioaktivität wird entdeckt, Röntgenstrahlen durchleuchten feste Körper. Staat und Kirche, die alten moralischen Autoritäten, regieren noch – doch auch sie werden infrage gestellt.

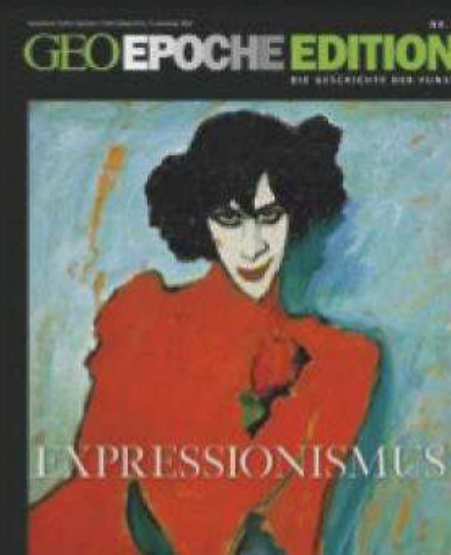
Orientierungslosigkeit allerorten. Und auch Künstler und Intellektuelle suchen nach Antworten. Sie

finden sie in anderen Gesellschaftsmodellen, Lebensweisen – vor allem in neuen Ausdrucksformen.

Einer von ihnen ist Wassily Kandinsky, Maler und Theoretiker. Er setzt die neuen Erkenntnisse der Wissenschaft in Beziehung zu „seelischen Vibrationen“ und geistigen Strömen – und will die Kräfte der immateriellen Welt sichtbar machen. Für einen anderen, Franz Marc, verkörpern Tiere jene ursprüngliche Reinheit und Wahrheit, die er im Zusammenleben der Menschen vermisst. Marc hat ein Faible für Pferde, Kandinsky für Reiter. Und beide sehen Blau symbolisch als Farbe des Geistes und der Zukunft.

Die verfremdeten Landschaften der Expressionisten, ihre Bilder mit kaum erkennbarem Gegenstand empören Kritiker wie Publikum. Doch Marc und Kandinsky stellen 1911 und 1912 zwei Ausstellungen zusammen sowie einen Almanach, der die wahre Kunst zeigen soll, so wie die beiden sie verstehen. Das Jahrbuch wird zu einem Motor der europäischen Avantgarde – und ist zugleich der Name einer Bewegung ohne ausgeprägtes Gruppenbewusstsein und ohne einheitlichen Stil, aber mit einer großen Idee: der Blaue Reiter.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen bei der Reise in eine außergewöhnliche künstlerische Zeit.



Mehr zum
Expressionismus
finden Sie in der
Ausgabe Nr. 4
von GEOEPOCHÉ
EDITION

Jens Schröder Markus Wolff

JENS SCHRÖDER und MARKUS WOLFF



GEOEPOCHÉ EDITION zweimal pro Jahr lesen.
Hier geht's zum Abo: www.geo-epoche.de/edition

DIE LEUCHTENDE STADT

München ist um 1900 Deutschlands Kulturkapitale. Theater und Galerien machen die Metropole zu einem Magneten für Künstler – auch für eine Gruppe von Malern, die radikal mit dem Herkömmlichen brechen will.

Seite 32



DER FRISCHE BLICK

Im Bemühen um eine neue Ästhetik werden Gabriele Münter, Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky zu Expressionisten – und gründen die Neue Künstlervereinigung München, den Vorläufer des Blauen Reiters. Seite 46



AUFBRUCH INS UNBEKANNTE

Die Künstler des Blauen Reiters und ihre Mitstreiter suchen nach neuen Ausdrucksformen. Und gehen dabei nie beschrittene Wege. Seite 6



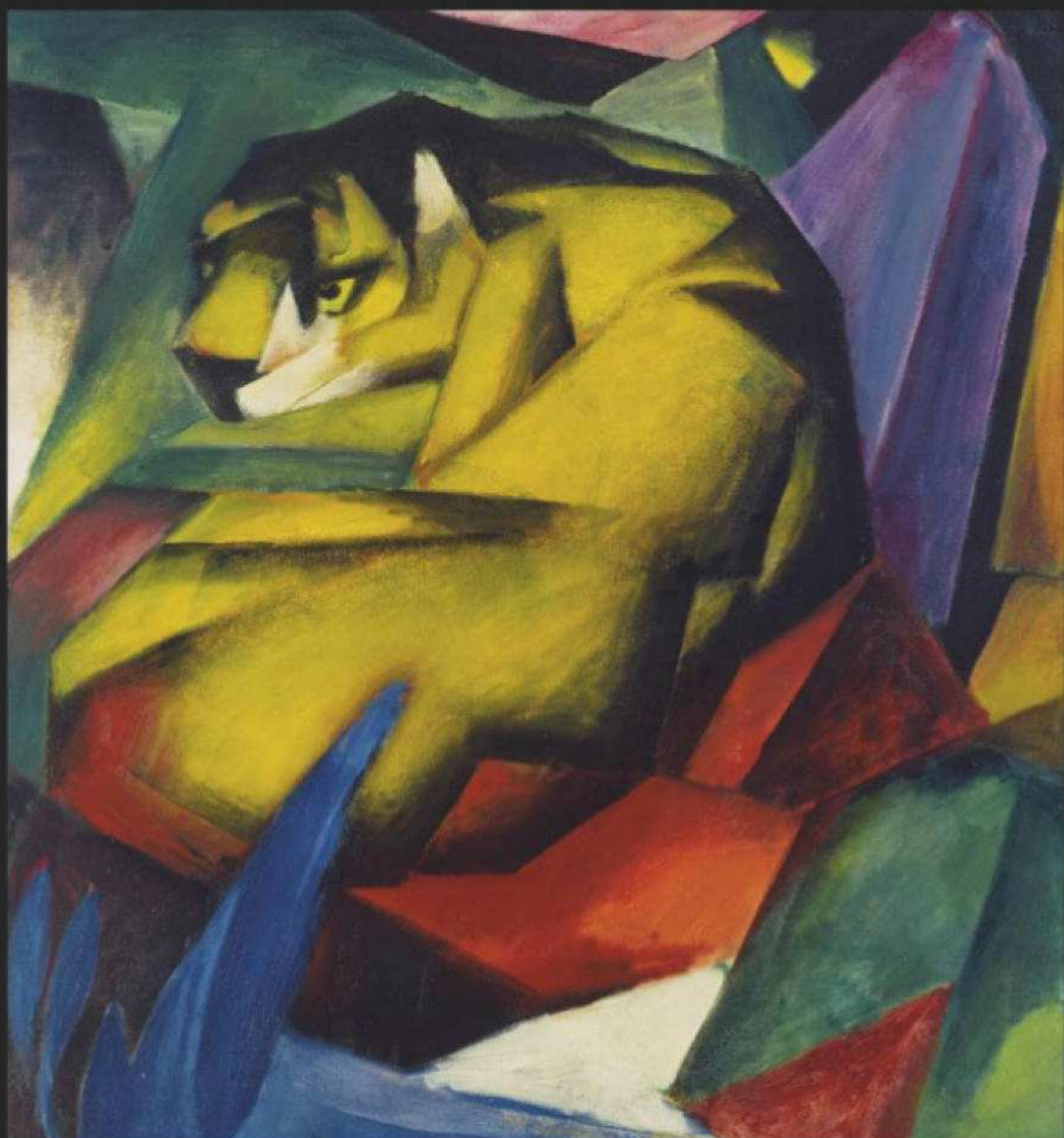
ABKEHR VON DER WIRKLICHKEIT

Die Maler des Blauen Reiters prägen die Kunst ihrer Zeit. Neben der Dresdener Gruppierung der »Brücke« bilden sie das zweite Kraftzentrum des Expressionismus. Seite 56



FREIHEIT VON FARBE UND FORM

Wassily Kandinsky ist neben Fanz Marc der geistige Vater des Blauen Reiters. Der Russe sucht in der Kunst Sinnlichkeit – und findet abstrakte Formen, die seine Zeitgenossen erschüttern. **Seite 92**



BILDER EINES SUCHENDEN

Franz Marc will sich in seine Motive einfühlen, ihren Kern erspüren. Mithilfe vereinfachter Formen, klarer Konturen und strahlender Farben versucht er, zum »absoluten Wesen« der Dinge vorzudringen. **Seite 78**

DIE NEUE VIELFALT

Die Jahre um 1910 sind rastlos, fiebrig, geprägt von Aufbrüchen. Künstler überall in Europa lassen das Traditionelle hinter sich, erfinden neue Stile, entwickeln diese sofort weiter – und verändern die Malerei so von Grund auf. **Seite 106**



Blauer Reiter und Mitstreiter

AUFBRUCH INS UNBEKANNTE

Die Maler des Blauen Reiters und gleichgesinnte Künstler wagen um 1911 neue Bildsprachen. Nicht die Realität wollen sie abbilden – sondern ihre ganz eigene Sicht auf die Welt **6**

München um 1900

DIE LEUCHTENDE STADT

Keine deutsche Metropole ist um 1900 so kunstversessen wie München. Hier strömt das Publikum in Theater und Galerien. Das richtige Biotop für experimentierfreudige Maler **32**

Neue Künstlervereinigung München

DER FRISCHE BLICK

Maler wie Gabriele Münter, Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky gründen 1909 die Neue Künstlervereinigung München, aus der der Blaue Reiter hervorgehen wird **46**

Expressionismus

ABKEHR VON DER WIRKLICHKEIT

Zwei Künstlergruppen prägen den deutschen Expressionismus: der Blaue Reiter und die »Brücke«. Beide suchen nach Wahrhaftigkeit in der Kunst **56**

Almanach

DAS MANIFEST

1911 erstellen Franz Marc und Wassily Kandinsky eine Sammlung von Texten und Bildern: Der Almanach ist ihre künstlerische Grundsatzerklärung **68**

Franz Marc

BILDER EINES SUCHENDEN

Für Marc ist die Malerei eine philosophische Beschäftigung. In seinen Werken versucht der nachdenkliche Münchner, grundsätzliche Wahrheiten festzuhalten **78**

Wassily Kandinsky

FREIHEIT VON FARBE UND FORM

Der Russe will Sinnlichkeit in seine Bilder bringen, Rhythmus und Harmonie. Und beschreitet als einer der Ersten den Weg in die abstrakte Malerei **92**

Malstile um 1910

DIE NEUE VIELFALT

Zu kaum einer Zeit entstehen so viele verschiedene Kunst-richtungen wie in Europa um 1910. Kubisten, Futuristen und andere brechen facettenreich mit den Konventionen **106**

Zeittafel: Jahre des Aufbruchs	124
Bildvermerke	128
Impressum	129
Vorschau: »Monet und seine Zeit«	130

Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEOEPOCH EDITION-Verifikationsteam auf ihre Richtigkeit überprüft worden. Zitate sind der neuen Rechtschreibung angepasst. Kürzungen in Zitaten sind nicht kenntlich gemacht.

Titelbild: »Die großen blauen Pferde«, 1911, Ölgemälde von Franz Marc
Redaktionsschluss: 27. März 2020

Aufbruch ins UNBEKANNTE

Sie entdecken einander und rufen die Revolution aus: 1911 gründen die Maler Wassily Kandinsky und Franz Marc den »Blauen Reiter«. Gemeinsam mit Gleichgesinnten propagieren sie die Vielfalt der künstlerischen Stile und suchen neue Formen, um ihre Wahrnehmung der Welt zum Ausdruck zu bringen BILDTEXTE: SIEBO HEINKEN



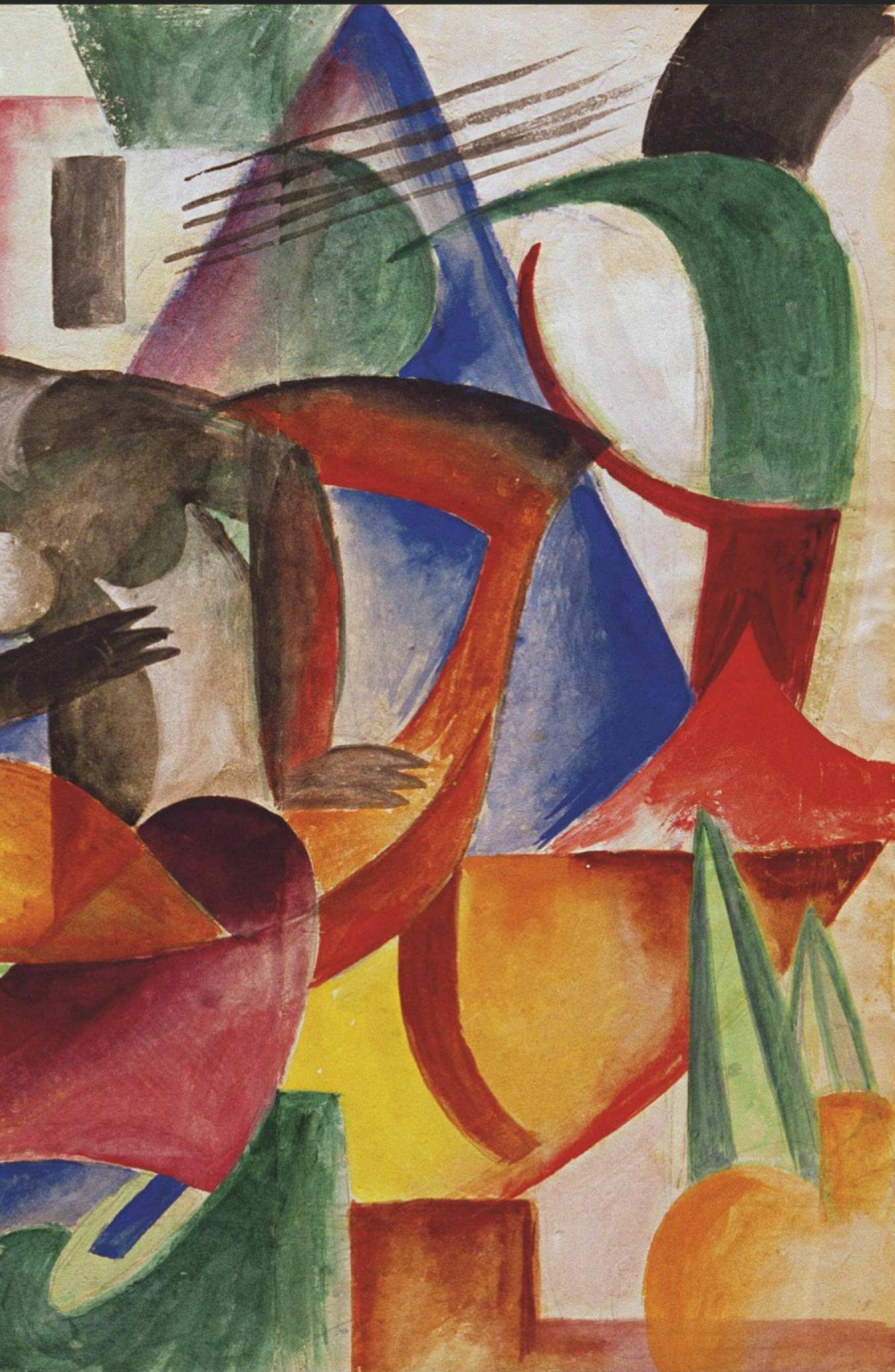
Das Pferd und der Reiter sind ein Leitmotiv für Wassily Kandinsky im Bestreben, objektive Darstellung zugunsten von Abstraktion zu überwinden. Den Farbholzschnitt **»ZWEI REITER VOR ROT«** komponiert er 1911

Franz Marcs **»BLAUES PFERD 1«** (1911) wird zur Ikone des Blauen Reiters. Die Farbe Blau symbolisiert für den Künstler die Zukunft sowie das männliche Prinzip, das er als »herb und geistig« bezeichnet





Campendonk malt unter anderem eigenwillige, märchenhafte Szenen mit Landschaften und Fabelwesen. Seine **»KOMPOSITION MIT ZWEI FIGUREN«** entsteht um 1912



HEINRICH CAMPENDONK

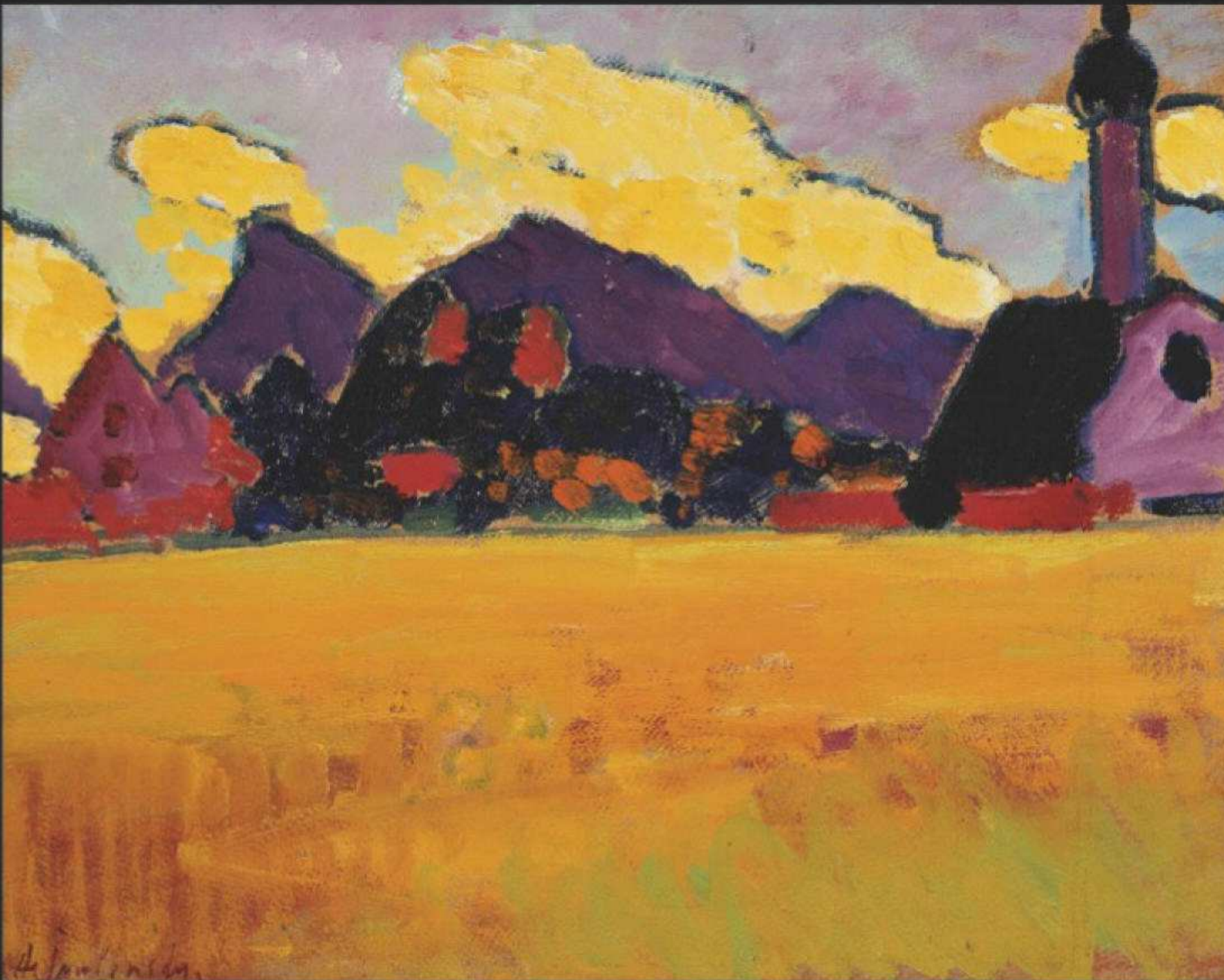
1889–1957

Geboren in Krefeld, zieht er mit 21 Jahren nach Sindelsdorf in Oberbayern. Als jüngster Mitstreiter des Blauen Reiters entwickelt Campendonk seinen Stil unter dem Einfluss von Franz Marc und Wassily Kandinsky sowie des Kubismus

ALEXEJ VON JAWLENSKY

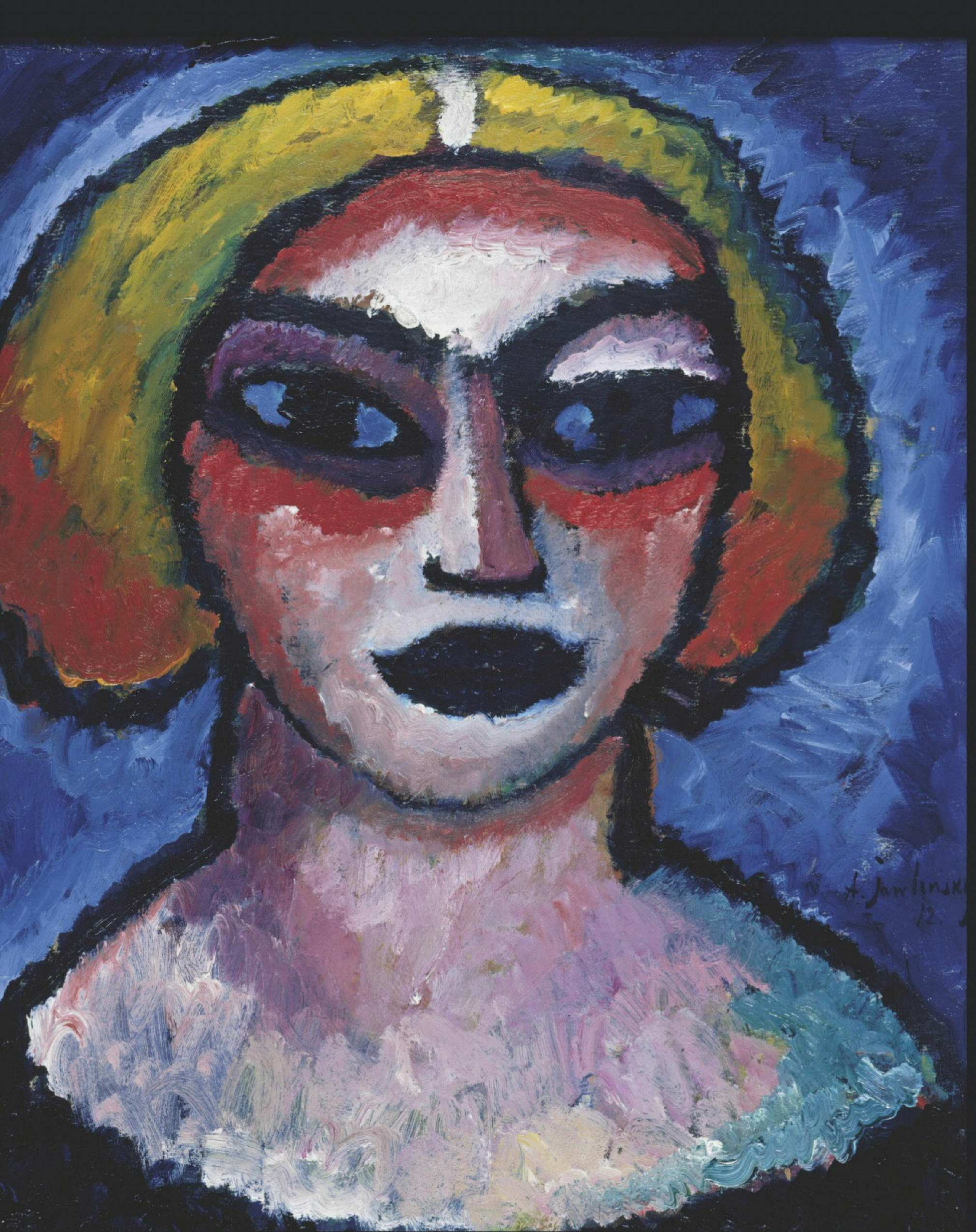
1864–1941

Der ehemalige zaristische Offizier kommt 1896 zusammen mit seiner Partnerin Marianne von Werefkin von Sankt Petersburg nach München – und wird zu einem der wichtigsten Vertreter der Avantgarde



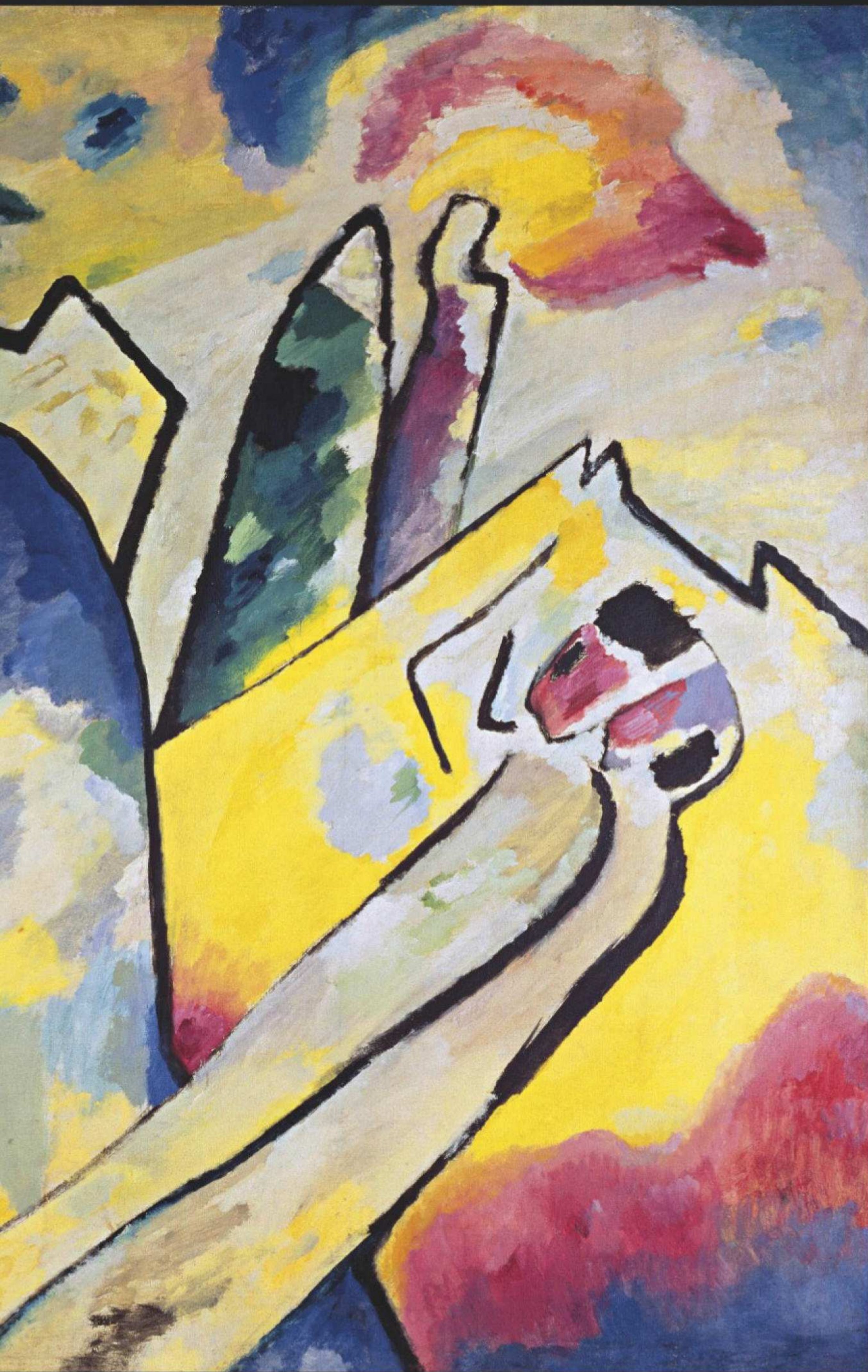
Die Dörfer und Berge Oberbayerns sind ein beliebtes Motiv mehrerer Maler um den Blauen Reiter. Um 1910 entsteht Jawlenskys »**LANDSCHAFT BEI MURNAU**«

Jawlensky stilisiert das menschliche Antlitz. Sein »**FRAUENKOPF**« von 1912 blickt den Betrachter aus weit geöffneten, schwarz umrandeten Augen an. Für spätere Studien wählt er zunehmend einfachere und abstraktere Formen





Kandinsky nähert sich immer weiter der gegenstandslosen Malerei und wird dafür als Geisteskranker beschimpft. Seiner »**KOMPOSITION IV**« (1911) gibt er den Zweititel »Schlacht«, doch die Soldaten mit roten Mützen und schwarzen Lanzen sind kaum noch zu erkennen



WASSILY KANDINSKY

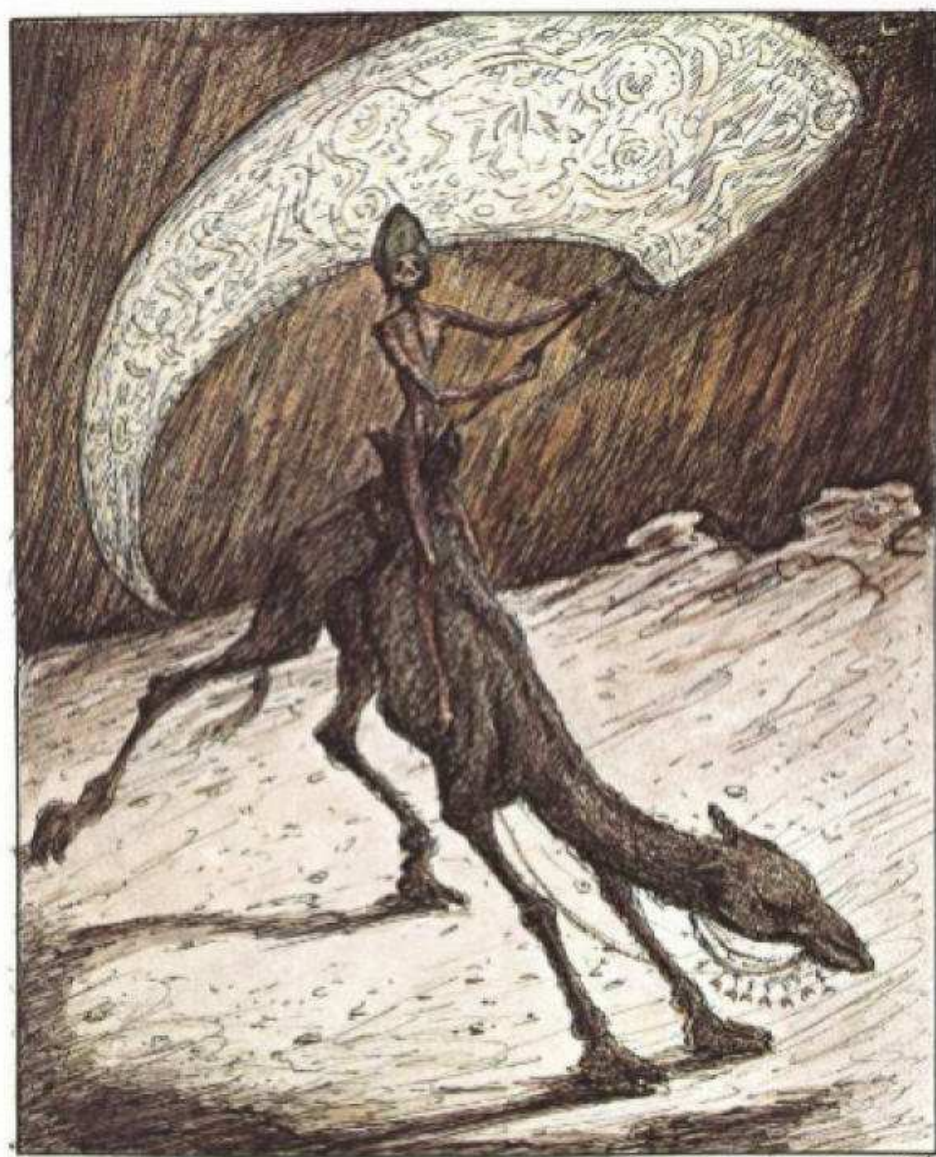
1866–1944

Mehr als alle anderen seiner Malerkollegen abstrahiert der russischstämmige studierte Rechtswissenschaftler die Bildgegenstände. Kandinsky entwickelt eine Kunsttheorie, die auf dem Zusammenwirken von Formen, Farben und Sinneseindrücken basiert

ALFRED KUBIN

1877–1959

Der böhmische Maler, Zeichner
und Schriftsteller lässt sich immer wieder
vom literarischen Genre der Fantastik
beeinflussen. Mit ihm wird offenbar, wie
sehr der Blaue Reiter sich als
Plattform für ganz unterschiedliche
Künstler versteht



Kubin ist ein leidenschaftlicher Leser mit Hang zum
Unglaublichen, Wunderbaren – und auch als Autor ein
Meister des Skurrilen und Albtraumhaften. 1911
entsteht sein Werk »**DER WÜSTENTOD**« (Tinte,
Aquarell und farbige Kreide auf Papier)

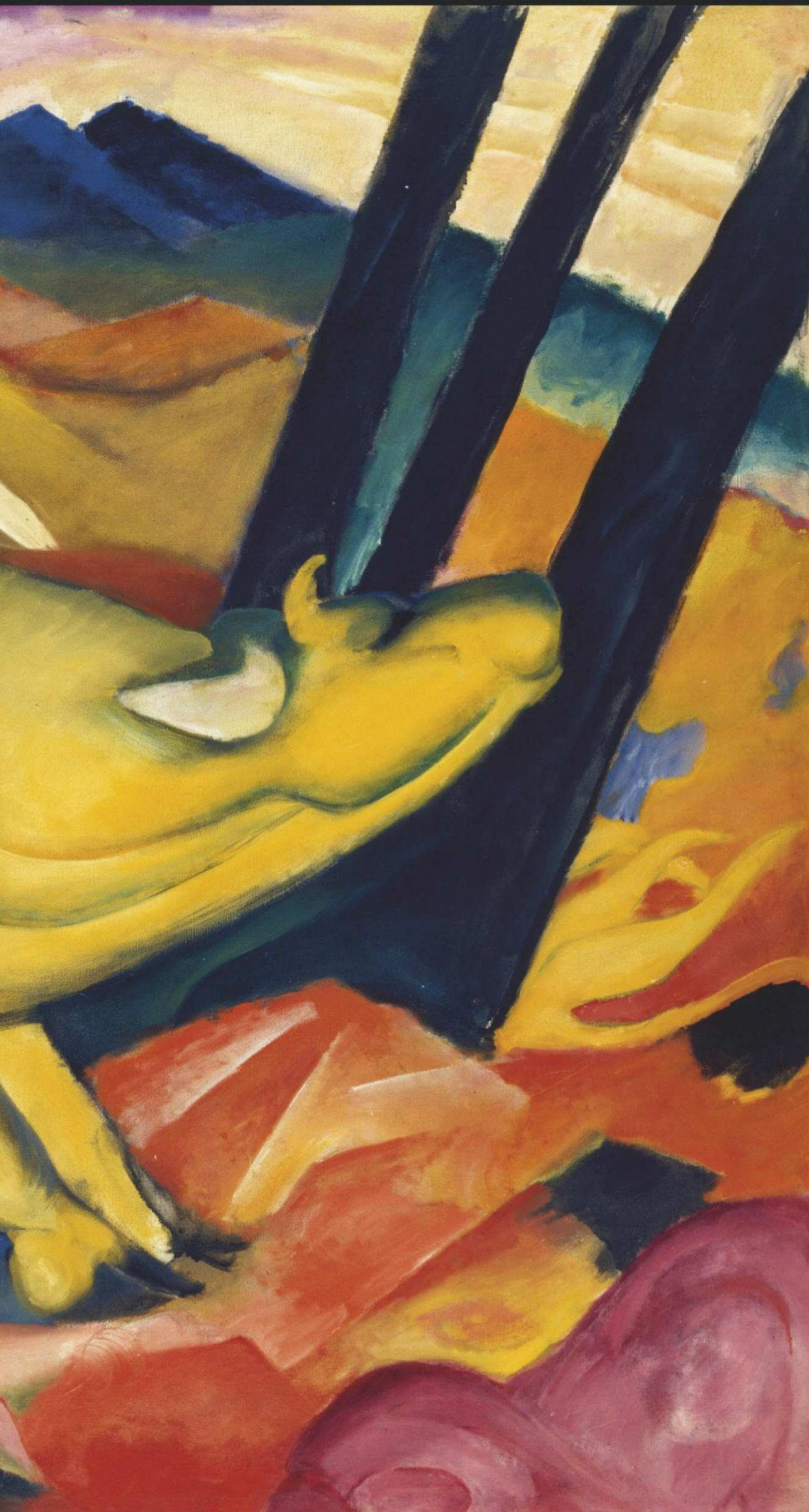




Wuklir

Der Böhme betätigt sich vor allem als Grafiker. **»PARKKASINO«** nennt er dieses Bild, das eine Karikatur auf die Tanzveranstaltung zu sein scheint (1913, Bleistift, Tusche, Aquarell auf Katasterpapier)





FRANZ MARC

1880–1916

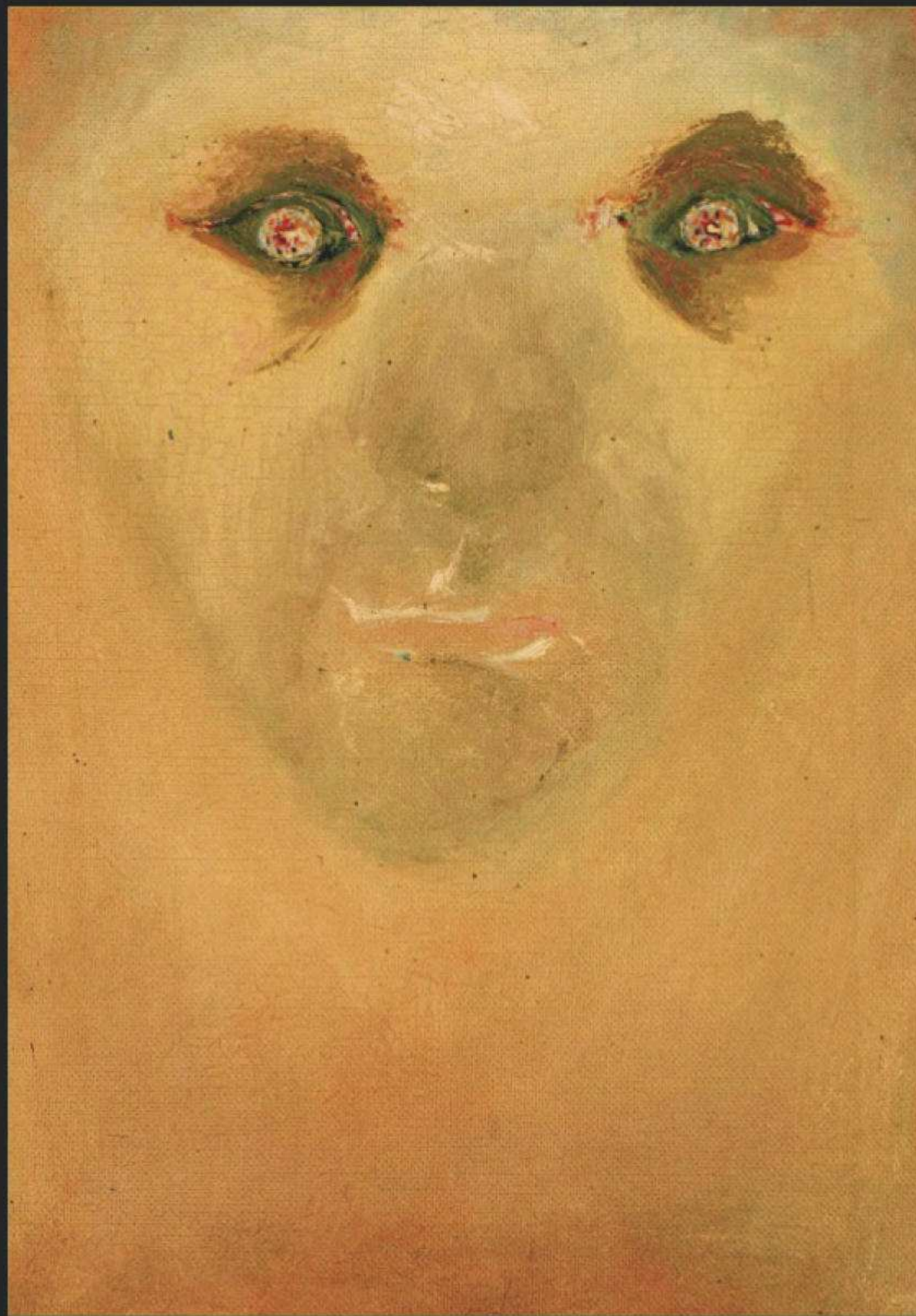
Reisen nach Paris machen den Münchner mit den Werken der Postimpressionisten Paul Gauguin und Vincent van Gogh bekannt. Zu seinen berühmtesten Motiven zählen in die Landschaft eingebettete, stilisierte Tiere, die für ihn ursprüngliche Reinheit bedeuten

Mit seinem Bild **»DIE GELBE KUH«** ruft Marc Unverständnis und Empörung beim Publikum hervor. Das Motiv variiert er später dennoch. Die Farbe Gelb steht bei ihm für das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich

ARNOLD SCHÖNBERG

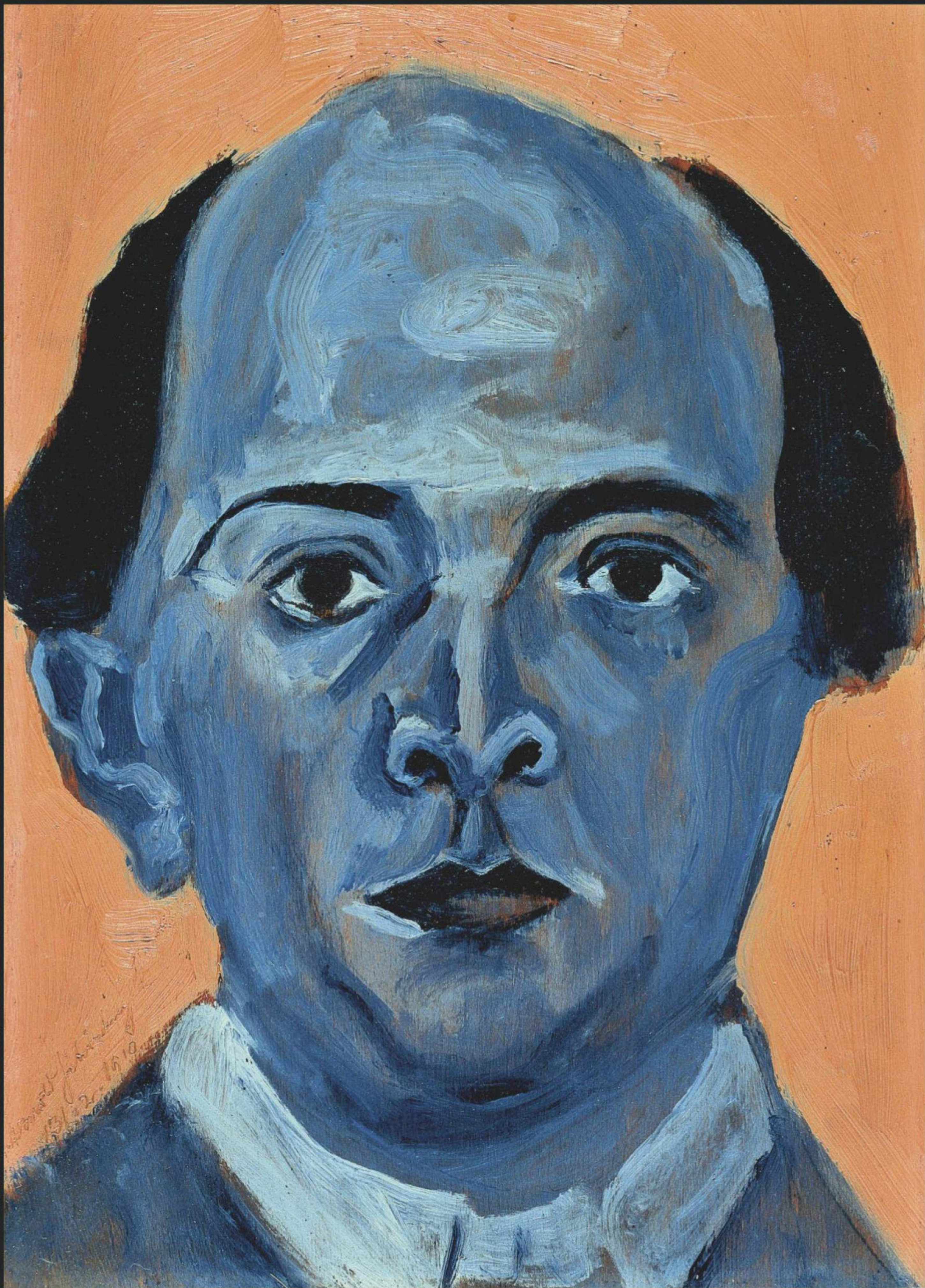
1874–1951

Nach dem Besuch eines Konzerts
mit Musik von Schönberg lädt Kandinsky
den Wiener Dichter und Maler,
Komponisten und Mitbegründer der
Zwölftontechnik zum Gedanken-
austausch ein



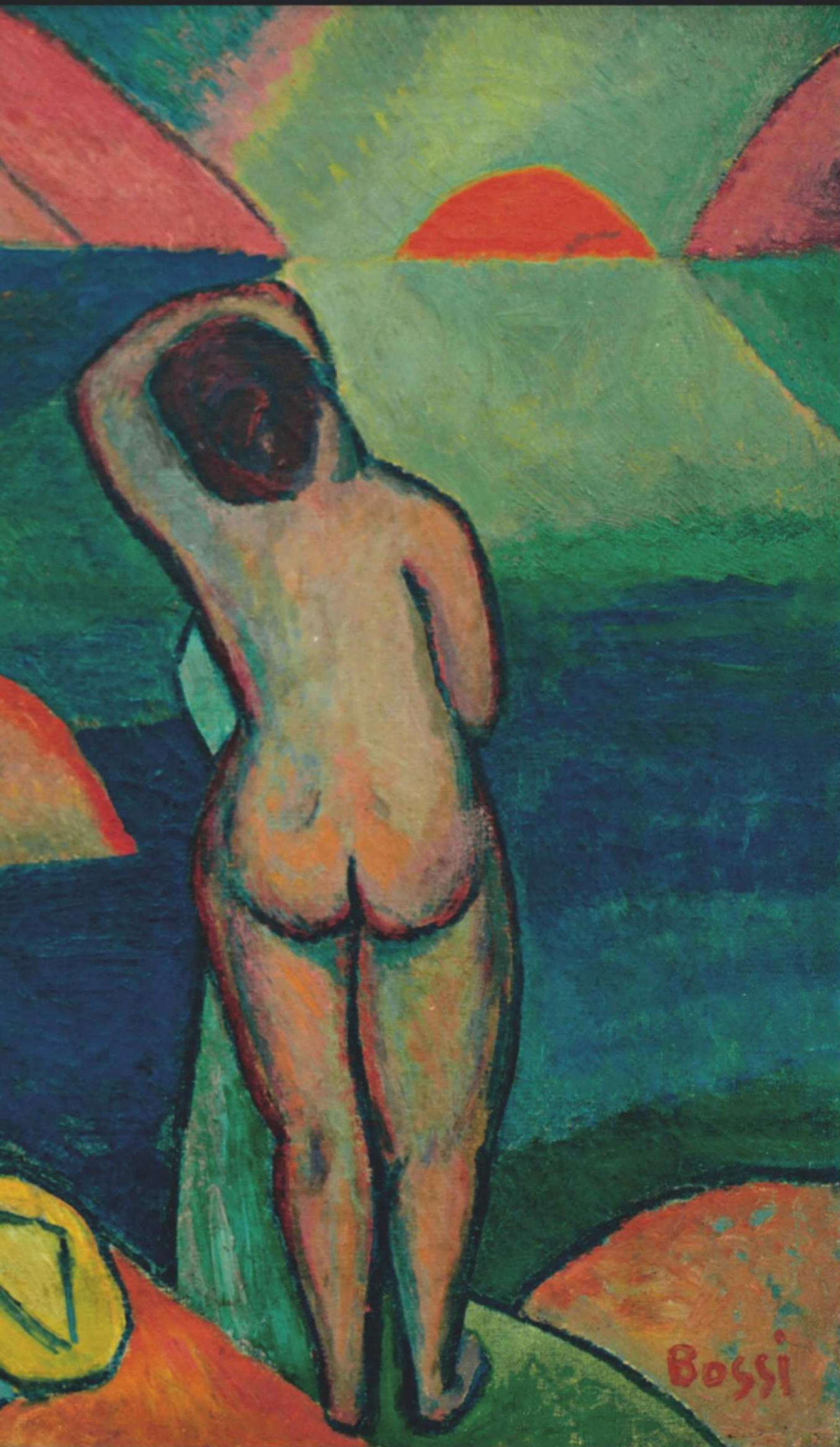
Schönberg malt oft intuitiv empfundene,
ausdrucksstarke Porträts in verschiedenen
Stilen. Der »**BLICK**« entsteht 1910

So sieht Schönberg sich selbst: »**BLAUES
SELBSTPORTRÄT**«. Das Werk des Künstlers
wird von vielen Zeitgenossen skeptisch
aufgenommen – Kandinsky jedoch würdigt
seine Leistung als Maler und Komponist





Bossi ist wie die anderen Maler des Blauen Reiters auf der Suche nach der reinen Wirkung von Farbe und Form – bleibt aber auch dem Gegenständlichen treu: »**BADENDE**« (um 1911)



ERMA BOSSI

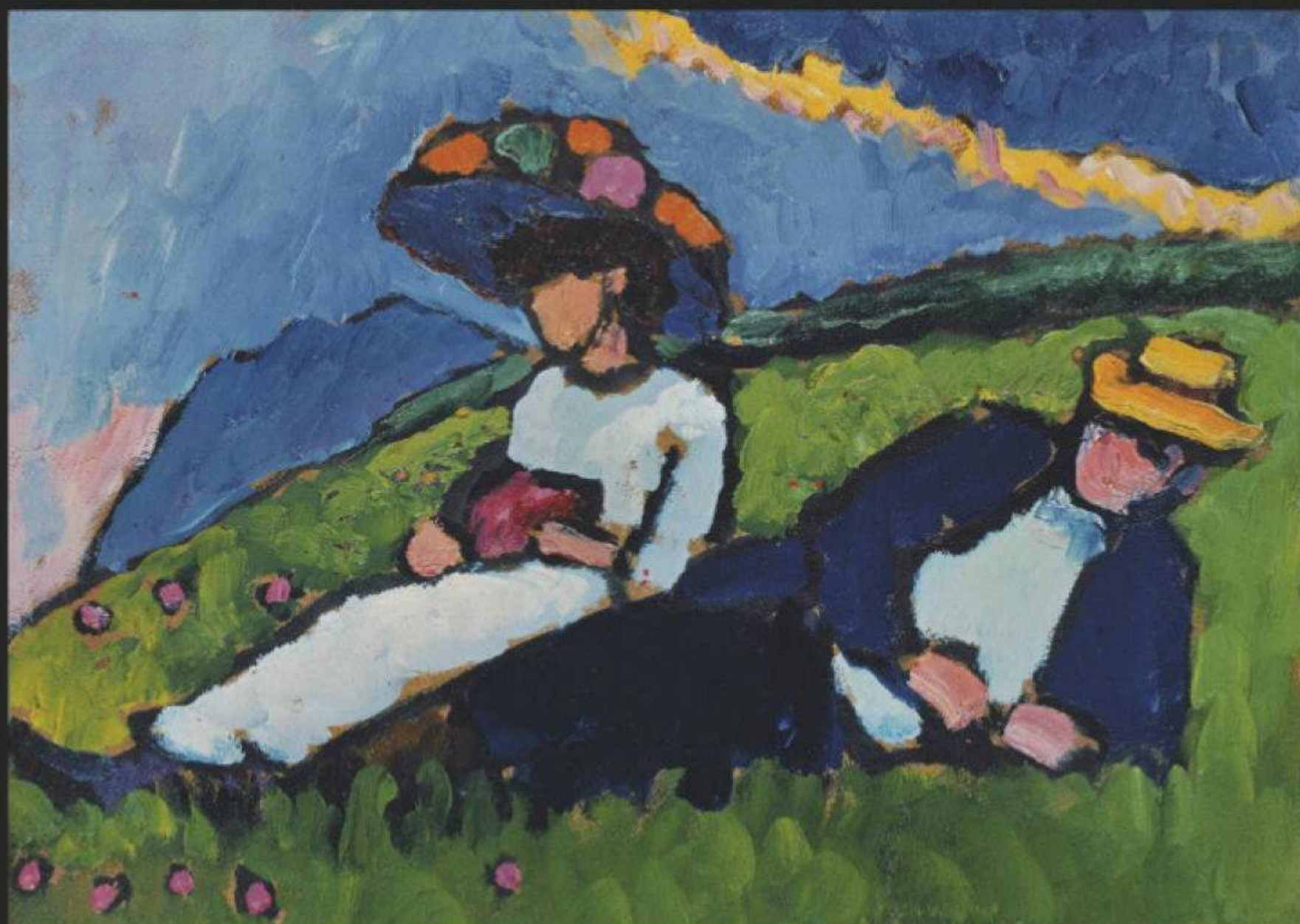
um 1882–1952

Mit Anfang 20 aus Triest nach München kommend, schließt Bossi bald Freundschaft mit Kandinsky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin. Obwohl sie sich an Ausstellungen des Blauen Reiters beteiligt, bleibt sie lange unbekannt

GABRIELE MÜNTER

1877–1962

Die Schülerin, dann Lebenspartnerin
Kandinskys entdeckt mit ihm Murnau im
Alpenvorland als bevorzugten Malort.
Als Malerin ist die gebürtige Berlinerin in
der Öffentlichkeit jahrzehntelang
wenig beachtet worden



»JAWLENSKY UND WEREFKIN« – so sieht Münter das befreundete
Künstlerpaar. Den Sommer 1908 verbringen sie alle gemeinsam mit Kandinsky
in Murnau: eine prägende Zeit für ihre künstlerische Entwicklung

Münters Bild »AM STARNBERGER SEE«
zeigt ihre besondere Begabung, Formen zu
reduzieren und zugleich mit leuchtenden
Farbflächen und klaren Kontrasten
Wirkung zu erzielen

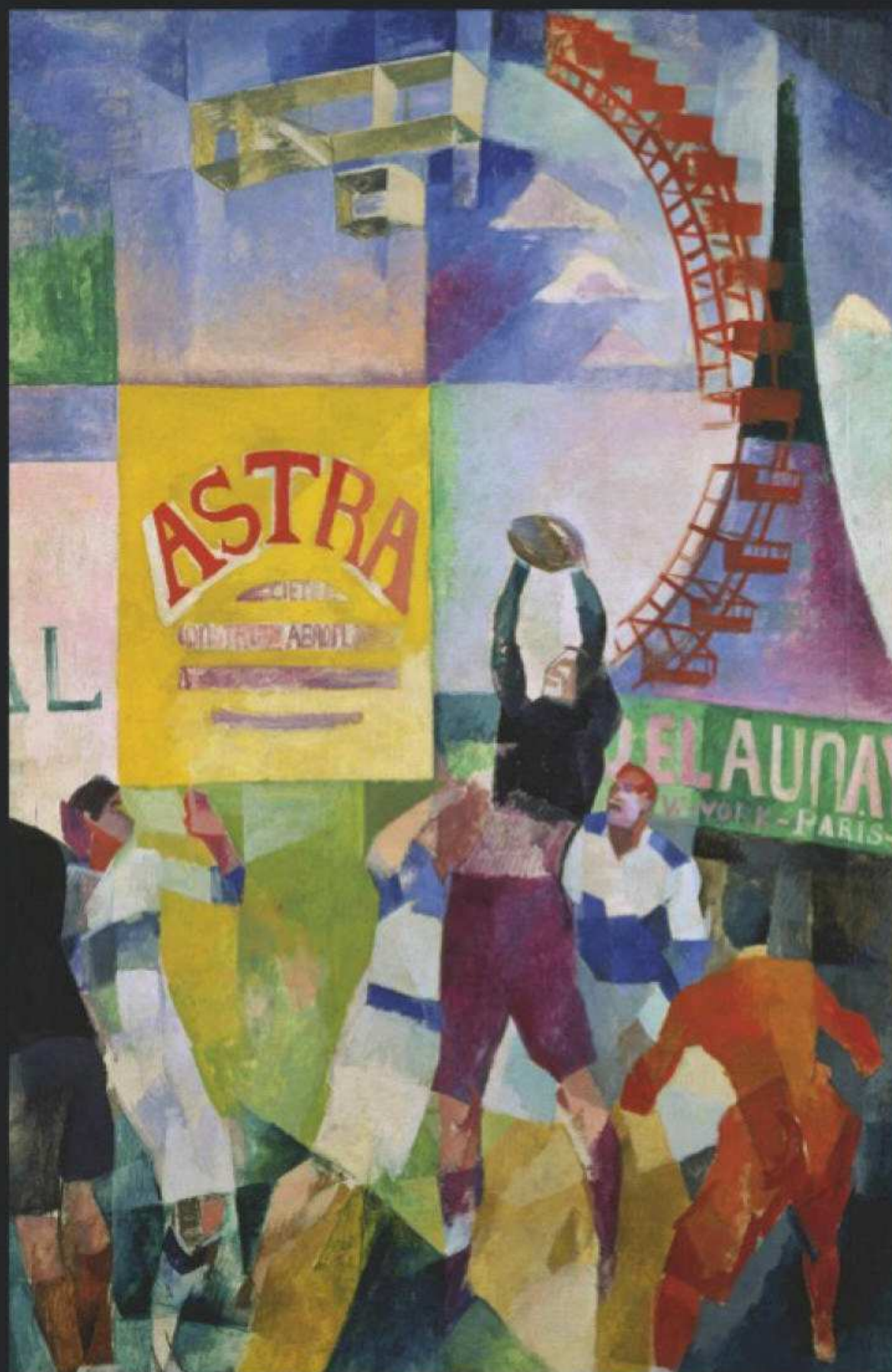




ROBERT DELAUNAY

1885–1941

Unter dem Eindruck von Pablo Picasso und Georges Braque wendet sich der Pariser Maler dem Kubismus zu. Delaunay inspiriert besonders Paul Klee, August Macke und Franz Marc und gilt als einer der bedeutendsten Wegbereiter der abstrakten Kunst



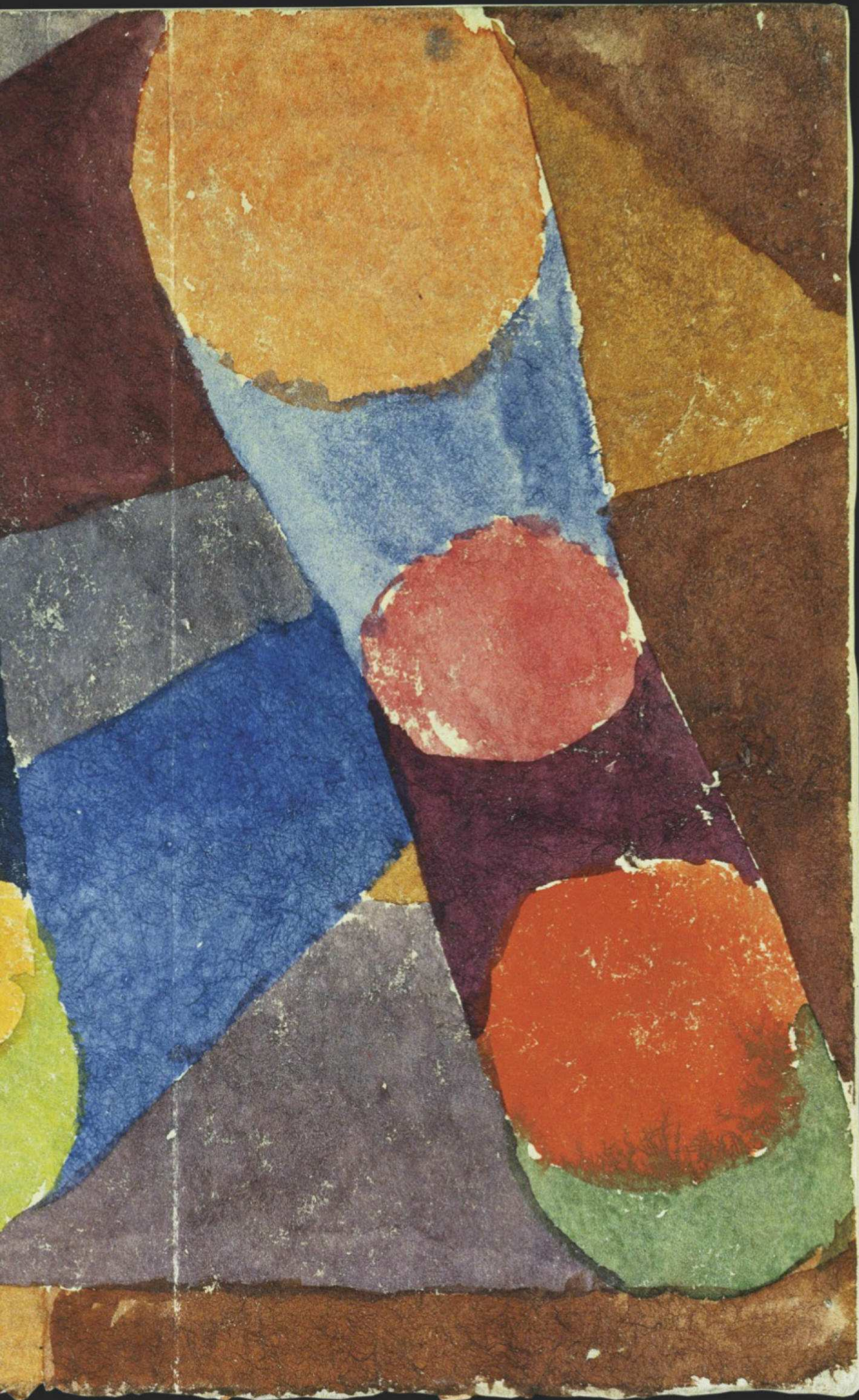
1912/1913 entsteht Delaunays Bild
»L'ÉQUIPE DE CARDIFF« – collageartig komponiert
und geprägt durch leuchtende Farben

»CHAMPS DE MARS: DER ROTE TURM«
ist Teil einer Serie über den Eiffelturm, die
Delaunay über mehrere Jahre malt. Durch
verschiedene Blickwinkel verarbeitet er darin
die Dynamik des modernen Lebens





**»ABSTRAKT, FARBIGE KREISE DURCH FARBBÄNDER
VERBUNDEN«** nennt Klee dieses Bild. Oft gibt der Maler seine Eindrücke,
etwa die aus Nordafrika, in abstrakten Formen wieder



PAUL KLEE

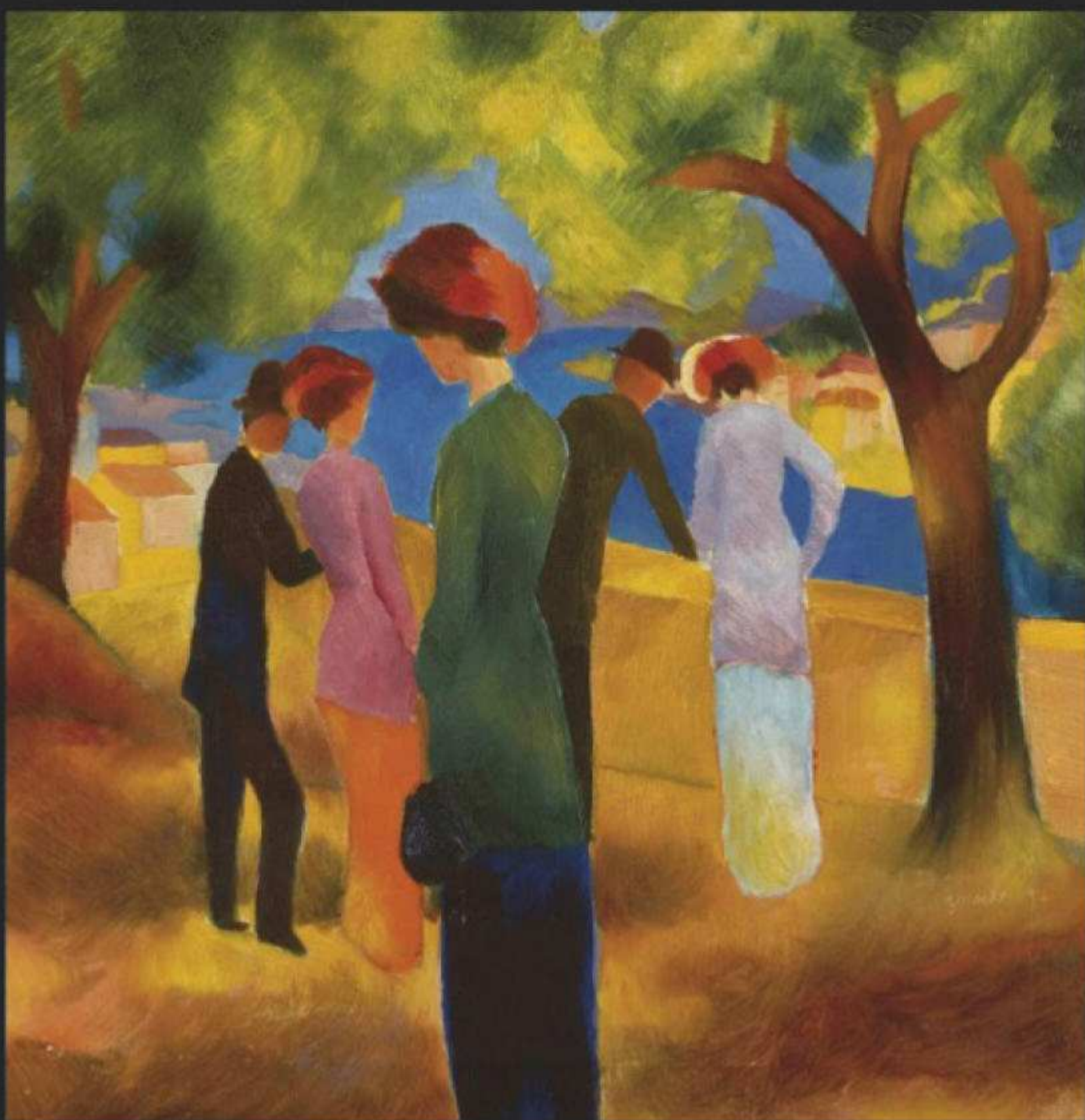
1879–1940

Kandinsky bindet seinen in der Schweiz aufgewachsenen Freund in die Aktivitäten des Blauen Reiters ein. Der Grafiker Klee wird von Delaunay geprägt, erlebt selbst aber erst 1914 auf einer Tunesienreise den Durchbruch zur farbigen Malerei

AUGUST MACKE

1887–1914

Der Rheinländer lernt bei Reisen nach Paris die Arbeit von Impressionisten wie Claude Monet und Auguste Renoir sowie die Avantgarde um Henri Matisse kennen. Zusammen mit Klee reist er nach Tunesien. Er fällt bald darauf im ersten Weltkrieg



Ein Merkmal der Kunst bei Macke ist die Stille der Figuren. Die »**DAME IN GRÜNER JACKE**« und die beiden Pärchen am Ufer malt er 1913 bei einem Aufenthalt am Thunersee in der Schweiz auf eine Weise, als leuchte das Bild von innen





Der Aufenthalt in Nordafrika 1914 ist für Macke ebenso inspirierend wie für seinen Begleiter Paul Klee. Das **»MÄDCHEN MIT PFERD UND ESEL«** entsteht im Zuge dieser Reise





MARIANNE VON WEREFKIN

1860–1938

Die Adelige aus wohlhabendem Haus ist zunächst vom russischen Realismus geprägt. Zusammen mit Jawlensky sucht die Malerin die offene Gesellschaft Münchens und gründet einen Salon, der zur Keimzelle der neuen Avantgarde der Stadt wird

Werefkins Bilder erscheinen oft düster und kalt: Sie malt nächtliche Kirchen, traurige Ballszenen, einsame Landschaften – und hier um 1911 die »**SCHLITTSCHUHLÄUFER**« ●

MÜNCHEN, UM 1900



Errungenschaften der Moderne wie die elektrische Tram – hier am Karlsplatz –
machen das Leben in München angenehm. Freigeister und Künstler von überall her
aber schätzen noch etwas ganz anderes: die Liberalität der Stadt



DIE LEUCHTENDE STADT

**Keine deutsche Metropole ist um 1900
so kunstversessen wie München: Das
illustre Publikum strömt in Theater und
Galerien, an der Akademie brillieren
Traditionalisten – und in einem
Viertel im Norden ersinnen radikale
Neuerer die Zukunft der Malerei**

TEXT: OLIVER FISCHER

E

Ein nebeliger, ungemütlicher Novemberabend in München. Schnee liegt in den Gassen. Im Weinlokal „Eckel“ in der Theresienstraße drängen sich Studenten und Künstler, literaturinteressierte Beamte und Offiziere. Und als vorn im Saal ein junger Mann mit gepflegtem Schnurrbart zu lesen beginnt, hat er den düsteren Herbst schon nach den ersten Worten vertrieben:

„München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünt und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages.“

Was für ein Idyll! Thomas Mann liest an diesem 18. November 1901 aus seiner Erzählung „Gladius Dei“ („Schwert Gottes“). Genauer: Er schwärmt, schwelgt, preist. Denn dieser 19 Seiten lange Text beginnt wie eine Hymne auf Bayerns Hauptstadt und ihre Liebe zu den Künsten.

Thomas Mann berichtet von offenen Fenstern, aus denen Klavierklänge und Geigentöne dringen. Von Reisenden aus allen Nationen, die die Freitreppen der Museen emporeilen. Er beschreibt Studenten, die auf den Straßen Richard-Wagner-Melodien pfeifen. Erzählt von Malern, die mit ihren Geliebten in offenen Wagen wie Fürsten umherfahren. Von Geschäften, deren Schaufenster voller Jugendstilvasen, Kopien von Renaissancestatuen und Reproduktionen unterschiedlichster Meisterwerke sind.

Nichts davon ist schriftstellerische Fantasie. Der Autor, 26 Jahre alt, kennt die Stadt genau. Geboren in Lübeck, lebt er seit sieben Jahren mit Unterbrechung in München, mitten im Künstlerviertel Schwabing (wo er auch seinen Lübeck-Roman „Buddenbrooks“ beendet hat, der seit wenigen Wochen in den Buchläden ausliegt).

Seine Beschreibungen des Münchner Alltags sind so präzise, dass die Zuhörer im Weinlokal oft auflachen. Etwa wenn er von Künstlern mit „runden Hütchen auf den Hinterköpfen“ erzählt, die ihre Miete mit schnell hingetupften Bildern bezahlen. Viele im Saal kennen einen dieser „unbesorgten Gesellen“, wie Mann sie nennt.

Und auch beim „Schönheitsgeschäft Blüthenzweig“ muss keiner im Publikum lange rätseln. Der Name spielt auf die Firma

KUNSTZENTRUM

Einheimische, Zugewanderte,
Verweilende: In München leben
um 1900 außergewöhnlich
viele kreative Köpfe



FRANZ VON LENBACH
(1836–1904) Altmeisterliche
Porträts machen ihn zum wohl ein-
flussreichsten Künstler Münchens



ANITA AUGSPURG
(1857–1943) Das Atelier der
Fotografin ist bei Hofe und in
Künstlerkreisen beliebt



FRANZ VON STUCK
(1863–1928) Der Jugendstil-
Maler wird international
gefeiert, lehrt an Münchens
Akademie

Hanfstaengl an, eines von vielen Unternehmen in der Stadt, die mit der Kunstliebe der Münchner gute Geschäfte machen: Mit neuester Technik stellt die Firma fotografische Reproduktionen berühmter Gemälde her; fast 20 000 Motive hat sie im Angebot, die sie bis in die USA verkauft.

Vor diesem Geschäft lässt Thomas Mann eine (nun allerdings rein fiktive) Gestalt auftreten, die den Frieden der kunstverliebten Stadt stört: Hieronymus, einen frommen Jüngling mit wulstigen Lippen, der – gekleidet wie ein Mönch in schwarzem Mantel mit Kapuze – an den Bußprediger Savonarola aus dem Florenz der Renaissance erinnert. Er betritt die Verkaufsräume von Blüthenzweig und verlangt, dass ein Madonnenbild aus dem Schaufenster entfernt wird – denn zu lustvoll, so findet er, entblößt die heilige Muttergottes ihre Brust für das Jesuskind. Doch der Geschäftsinhaber weigert sich und lässt den lächerlichen Frömmeler am Schluss der Geschichte auf den Odeonsplatz hinauswerfen.

Schon bald nach diesem Abend im Weinlokal „Eckel“ wird „Gladius Dei“ zu einer der bekanntesten Schilderungen der Isarstadt. Vor allem die Münchner selbst lieben die Novelle, denn Manns elegischer Lobpreis bestärkt sie in dem Gefühl, in einer außergewöhnlichen Stadt zu leben, einem bayerischen Arkadien.

Der erste Satz – „München leuchtete“ – wird rasch bekannt. Kaum ein Reiseführer, der ihn nicht zitiert. Werbeleute setzen ihn als Slogan ein. Sogar eine Medaille, mit der der Oberbürgermeister der Stadt heute verdiente Bürger auszeichnet, trägt den Namen „München leuchtet“.

Doch viele Freunde der Novelle übersehen die feine Ironie, mit der Thomas Mann seine Hymne geschrieben hat. Denn vieles am Münchner Kunstbetrieb kommt ihm – wie man aus anderen seiner Schriften weiß – oberflächlich und selbstgefällig vor.

Und sie vergessen, dass der frömmeliche Hieronymus, als er am Schluss gedemütigt auf dem Odeonsplatz steht, der Stadt zur Strafe für ihren Schönheitskult den Untergang vorhersagt – und das Schwert Gottes, das Gladius Dei, auf den kunstversessenen Ort herabfahren sieht.

UM 1900 ABER kann niemand bestreiten, dass München strahlt. Bayerns Hauptstadt ist in den Jahrzehnten zuvor zur Metropole gewachsen. Eine halbe Million Menschen



München profitiert vom Kunstsinn des bayerischen Prinzregenten – und vom Geld seiner Bürger. Mondäne Flaniermeilen entstehen, etwa am Odeonsplatz (oben). Und ein paar Straßen weiter nördlich das Künstlerviertel Schwabing

wohnen hier – allein in den letzten fünf Jahren sind 100 000 hinzugekommen.

Wer hier lebt, genießt viele Annehmlichkeiten der Moderne: Millionen Liter Frischwasser schießen täglich durch eine neu angelegte Leitung aus einem Tal nahe den Alpen und machen München zu einer der gesündesten Großstädte Europas. In der Innenstadt beleuchten elektrische Bogenlampen nachts die meist kopfsteingepflasterten Straßen. Tagsüber verkehren hier stromgetriebene Trambahnen, drängen sich zwischen Pferdedroschken und Fußgängern hindurch.

60 000 Passagiere transportieren sie pro Tag, fahren bis in Vororte wie Giesing im Süden, wo Bauunternehmer Mietskasernen für Arbeiter errichten. Oder ins östlich gelegene Bogenhausen, wo gerade ein elegantes Wohnviertel mit Luxusapartments entsteht. Und im Herzen der Metropole, am Marienplatz, lassen die Stadtoberen schon zum zweiten Mal binnen zehn Jahren das Rathaus erweitern und nun mit einem 80 Meter hohen, kathedralenhaften Turm bekrönen – Symbol für Münchens neue Größe.

Regiert wird die Stadt von liberal gesinnten Beamten, Kaufleuten und Fabri-

kanten, die sich in politischen Wahlvereinen organisiert haben. Gemeinsam halten sie die Mehrheit im Kollegium der Gemeindebevollmächtigten wie auch im Magistrat. Stärkste Oppositionspartei ist das katholische Zentrum, das verbissen den Einfluss der Kirche auf die Schulen verteidigt.

Die Sozialdemokraten holen immer mehr auf, sie sind 1905 bereits mit elf Gemeindebevollmächtigten und drei Magistratsräten vertreten. Doch wählen darf nur, wer das Bürgerrecht erworben hat. Und die Kosten dafür entsprechen dem halben Monatslohn eines Arbeiters; viele Anhän-

ger der SPD können ihre Stimme daher nicht abgeben.

400 000 AUSWÄRTIGE reisen jedes Jahr nach München – mehr als Berlin besuchen. Am Hauptbahnhof gibt es nun ein Auskunftsbüro, in dem Touristen Broschüren und Informationen erhalten. Vor allem die Kunstsammlungen und Ausstellungen ziehen Besucher an, die prächtigen Theater und Konzertsäle – Orte, von denen gebildete Bürger im ganzen Land schwärmen.

Schon seit der Zeit von König Ludwig I. gilt München als Kunststadt. Der ab 1825 regierende Monarch, ein großer Verehrer der Antike, hat Museen und Bühnenhäuser errichten lassen, die wie griechische Tempel oder Renaissancepaläste wirken – etwa die Glyptothek, in der der König seine antike Skulpturensammlung unterbrachte oder die Pinakothek mit ihrer Gemäldegalerie.

So groß ist die Zahl dieser „antikisierenden Monumente“, wie Thomas Mann sie

nennt, dass Reiseführer die Stadt als „Isar-Athen“ preisen.

Doch all das ist nichts gegen die Kunstbegeisterung unter Ludwigs Sohn Luitpold. Der im Volk beliebte Prinz regiert seit 1886, zunächst kurz anstelle seines Neffen Ludwig II., dann für dessen geisteskranken Bruder Otto.

Luitpold ist sehr an Malerei interessiert und mit vielen Künstlern befreundet. Zuweilen fährt er frühmorgens in seiner Kutsche durch die Straßen, um einen von ihnen



So rasant wächst München, dass die Stadtoberen für ihre Verwaltung um 1865 ein neues Rathaus errichten müssen. Dem ersten Teil im neugotischen Stil (oben) folgen bis 1905 noch zwei weitere große Bauabschnitte

im Atelier zu besuchen – ohne Ankündigung, was eines Tages dazu führt, dass ihm der junge, aufstrebende Maler Max Slevogt im Nachthemd die Tür öffnet.

Doch stärker noch als der freundliche Wittelsbacher treibt das Geld die Blüte der Kunst voran. So ist etwa an der Prinzregentenstraße, Münchens neuem Prachtboulevard, 1901 ein Festspielhaus für Richard Wagners Opern eröffnet worden – ein Theater, mit dem die Münchner Bayreuth Konkurrenz machen wollen.

Die privaten Investoren versprechen sich von dem Theater eine Aufwertung des eleganten Wohnviertels, das sie hier gerade errichten. Der Kulturbau, so hoffen sie, wird die Immobilienpreise steigen lassen und ihre Profite erhöhen.

Es ist bereits der dritte Theaterneubau in der Stadt während Luitpolds Amtszeit. 1908 wird noch eine vierte Spielstätte hinzukommen, wodurch sich die Zahl der Münchner Bühnen innerhalb von nur zwölf Jahren verdoppelt.

Auch die Zahl der Künstler nimmt zu: In München finden sie viele Galerien, die ihre Werke verkaufen. Und Firmen wie Hanfstaengl, die sie reproduzieren und in alle Welt verbreiten.

Bayerns Hauptstadt wird in diesen Jahren zu einem Zentrum des europäischen Kunsthandels. Tausende Besucher, darunter viele Galeristen, Kuratoren und Sammler schieben sich jeden Sommer durch die großen Kunstaussstellungen im Glaspalast, einer kühnen Gusseisen-Konstruktion nahe dem Hauptbahnhof. Sie kaufen dort Werke etablierter Gegenwartskünstler wie etwa des gefeierten Porträtmalers Friedrich August von Kaulbach oder des bekannten Realisten Wilhelm Leibl.

Und nur zwei Kilometer nördlich des Glaspalasts lernen die Maler von morgen: an der Kunstakademie, die – so Thomas Mann in „Gladius Dei“ – „ihre weißen Arme zwischen der Türkenstraße und dem Siegestor ausbreitet“.

Studenten aus ganz Europa eilen jeden Morgen zwischen den kannelierten Säulen des Portals hindurch in den lang gestreckten Bau. Hochgelobte Künstler wie Franz von Stuck unterrichten hier die jungen Leute. Die Ausbildung ist auf handwerkliche Perfektion im Stil der alten Meister ausgerichtet und hat einen guten Ruf – selbst im fernen Spanien wird sie geschätzt: Pablo Picasso schreibt 1897 in einem Brief



ALEXEJ VON JAWLENSKY
(1864–1941) Von München
aus prägt der Russe mit starken
Farben den Expressionismus



RICHARD STRAUSS
(1864–1949) Seine Opern machen
den zeitweiligen Münchner
Hofkapellmeister weltberühmt



FRANK WEDEKIND
(1864–1918) Mit Gedichten und
Dramen attackiert der Starautor
die bürgerliche Moral



WASSILY KANDINSKY
(1866–1944) Mitten in Schwabing
treibt der gebürtige Russe die
Malkunst Richtung Abstraktion

an einen Freund, hätte er einen Sohn, würde er ihn zum Kunststudium nach München schicken.

Die Akademie ist eine streng geführte Anstalt, in der Studenten sich vor ihren Professoren verbeugen müssen. Doch nur ein paar Meter nördlich der Kunsthochschule und des nahe gelegenen Siegestors beginnt ein Ort anarchischer Freiheiten: Schwabing.

Erst seit 1890 gehört das frühere Bauerndorf zu München und wirkt vielerorts noch immer ländlich: Zwischen Neubauten liegen Nutzgärten, auf den Straßen gehen Frauen in Hauskitteln zum Einkauf. Doch dazwischen laufen viele Kunststudenten, sind mit Zeichenmappen oder gerollten Leinwänden in den Händen unterwegs zur Akademie. Wegen der günstigen Mieten haben sie sich in Schwabing angesiedelt, ebenso wie viele ausgebildete Maler und Bildhauer, Musiker, Literaten und Journalisten.

Die Neuzugezogenen verändern das Viertel in den Jahren vor der Jahrhundertwende rasch. Kaufleute eröffnen Geschäfte für Pigmente, Farbtuben und andere Malutensilien. Hausbesitzer bauen ihre Dachgeschosse zu Ateliers aus.

Passanten können schon von der Straße die großen Mansardenfenster sehen, die meist nach Norden ausgerichtet sind – so fällt den Tag über ein gleichmäßig helles Licht in den Raum, die Wirkung der Farben verändert sich vom Morgen bis zum Abend kaum. In manchen Straßen lassen geschäftstüchtige Bauherren ganze Atelierhäuser hochziehen, mit Bildhauerwerkstätten im Erdgeschoss, damit sich Skulpturen einfacher hinein- und hinaustransportieren lassen.

Wirte eröffnen neue Lokale, etwa das „Café Stefanie“ in der Amalienstraße, das bald einer der beliebtesten Treffpunkte des Viertels ist. Zu jeder Tageszeit hängt hier dichter Zigarettenqualm in der Luft und mischt sich mit dem leichten Muff aus den schweren Polstermöbeln.

Studenten, Maler und Schriftsteller hocken auf den Bänken, lassen Dominosteine klackern oder debattieren über radikal neue Wege in der Kunst. Am Billardtisch stehen Frauen mit weit geschnittenen Reformkleidern, die es ihnen erlauben, sich freier zu bewegen – und die so gegen konventionelle Vorstellungen von Weiblichkeit und Korsettmode rebellieren.

Dazu versammeln sich hier Sinnsucher, Aussteiger und Möchtegerngenies aus

Deutschland, Ungarn und dem Balkan. Angelockt von Schwabings Flair, sind sie an die Isar gezogen, schwadronieren nun bis um drei Uhr morgens über die Philosophie Friedrich Nietzsches oder erklären: Ein vollkommener Mensch sei nur, wer beide Geschlechter lieben kann.

Kaum ein anderer Ort in Europa, an dem so kühn gedacht, so fantastisch gesponnen, so frei gelebt wird wie in Schwabing. Und wohl nirgendwo sonst finden sich auf solch engem Platz so viele Männer und Frauen, die in den folgenden Jahren Kunst- und Literaturgeschichte schreiben werden: Maler wie Paul Klee, Alexej von Jawlensky und viele andere, Schriftsteller wie Thomas Mann, Frank Wedekind und Stefan George.

HOHENZOLLERNSTRASSE NR. 6, 1901: Im Hinterhaus ist das Arbeiten der Bildhauer zu hören. Im Treppenhaus ranken sich Blumengirlanden die Wände hinauf, gemalt in einem neuen, von Pflanzenornamenten geprägten Stil, den die in München erscheinende Zeitschrift „Jugend“ fördert und in ganz Deutschland bekannt macht.

Wer oben durch die Tür tritt, gelangt in eine kleine Stube, in der mehrere Frauen vor Staffeleien stehen. Durch ein übergroßes Fenster fällt helles Licht. Zwischen den Künstlerinnen läuft ein Mann mit Anzug und Zwicker hin und her, der seine Erläuterungen mit leichtem Akzent abgibt: Dr. Wassily Kandinsky.

Der 35-Jährige ist Mitbetreiber der Schwabinger Malschule „Phalanx“, zu der auch die Bildhauerklassse im Erdgeschoss gehört. Kandinsky wurde in Moskau geboren und hat dort Jura und Nationalökonomie studiert, ehe er nach der Promotion beschloss, ein neues Leben als Maler zu beginnen – und 1896 nach München zog (siehe Seite 92).

Wie ein Verliebter lief er in den ersten Monaten durch die Stadt. „Die blaue Trambahn zog durch die Straßen wie verkörperte Märchenluft, die das Atmen leicht und freudig machte“, schwärmt er Jahre später in einem Rückblick.

Ein Jahr lang studierte er an der staatlichen Akademie bei Franz von Stuck. Doch die Malweise dieses berühmten Mannes, der wie die meisten Professoren vor allem mit gedämpften Tönen arbeitete, passte nicht zu Kandinsky.

Ihm schwebte – noch sehr undeutlich – eine Art der Malerei vor, die sich ganz auf



LUDWIG THOMA
(1867–1921) Seine Spötteleien veröffentlicht der Bayer im Satireblatt »Simplicissimus«



THOMAS THEODOR HEINE
(1867–1948) Kaum jemand in Deutschland zeichnet böser als der seit 1889 an der Isar lebende Karikaturist



STEFAN GEORGE
(1868–1933) Seine Lyrik ist voller Mythen und Rätsel – elitär wie sein Dichterkreis



FRANZISKA ZU REVENTLOW
(1871–1918) Gegen jede Konvention lebt die Adelige in einer Wohngemeinschaft und fordert freie Liebe

die Leuchtkraft der Farben konzentriert, die für den Russen wie Wesen mit einem eigenen Charakter sind.

Gemeinsam mit anderen Unzufriedenen – darunter dem Jugendstilkünstler Hermann Obrist – gründet Kandinsky die Gruppe „Phalanx“, benannt nach einer als unbesiegt geltenden, geschlossenen Gefechtsformation der griechischen Antike, und organisiert nun Ausstellungen.

1903 etwa zeigt die Gruppe Bilder des Impressionisten Claude Monet. Dessen Stil ist an der Akademie als handwerklich unsolid verpönt. Doch zur Vernissage fährt selbst Prinzregent Luitpold vor, ein gewaltiger Erfolg für die Gruppe.

Ihre Malschule in der Hohenzollernstraße unterhalten die Phalanx-Künstler, um Geld zu verdienen – aber auch, um gemeinsam mit den Schülerinnen und Schülern nach neuen Formen der Kunst zu suchen.

Es gibt viele solcher privaten Lehranstalten in Schwabing. Die größte ist die des Slowenen Anton Azbe, der an drei Standorten im Viertel fast 200 Klienten unterrichtet. An diesen Schulen schreiben sich junge Leute ein, die von der Kunstakademie abgelehnt wurden oder von der traditionell ausgerichteten Lehre dort enttäuscht sind – aber auch Frauen, die an der Akademie aus Prinzip nicht aufgenommen werden.

Kandinsky, als einfühlsamer Lehrer bekannt, zieht besonders viele weibliche Schüler an. 1902 meldet sich in seinem Institut eine gerade erst nach München gezogene junge Frau an: Gabriele Münter. Sie wird bald zu seiner Lebensgefährtin (und zu einer herausragenden Künstlerin).

Bis zu sieben Stunden am Tag unterrichtet Kandinsky, anschließend arbeitet er an eigenen Werken, bis er müde und erschöpft ist. Er experimentiert mit Jugendstil und Impressionismus, malt immer wieder Motive aus Schwabing wie den Nikolaiplatz oder den Nördlichen Friedhof – Bilder, bei denen sich Farben und Formen mehr und mehr von der Wirklichkeit lösen.

Während sich Kandinsky in eine Traumwelt aus Farben zurückzieht, setzen sich ein paar Hundert Meter weiter andere Schwabinger Künstler Woche für Woche mit der realen Welt auseinander, voller Biss und ohne Kompromisse.

Kaulbachstr. 91, nahe dem Englischen Garten. Hier residiert die Redaktion des „Simplicissimus“, einer Wochenzeitschrift für Satire, Politik und Literatur – das frechs-

te und aggressivste Blatt des Deutschen Reichs. Seine Hauptgegner: Spießbürger, Geistliche und der Kaiser in Berlin.

Der wohl wichtigste Mitarbeiter ist Thomas Theodor Heine, ein hochbegabter Zeichner und Karikaturist. Man kann ihn häufig von seinem nahe gelegenen Atelier in die Redaktion laufen sehen, in der Hand Zeichenblätter, darunter oft der Entwurf für das nächste Titelbild. Sein Stil ist beeinflusst von der Kunst des Franzosen Henri de Toulouse-Lautrec und äußerst provokant.

Als die Wiener Staatsanwaltschaft den „Simplicissimus“ im Frühling 1896 in Österreich verbieten lässt, fertigt er für die Ausgabe vom 23. Mai 1896 eine Titel-Illustration an: Sie zeigt österreichische Gendarmen, die mit gezückten Säbeln auf ein Werbeplakat des Magazins losgehen – sowie eine rote Bulldogge, die einem der Beamten ans Bein pinkelt. Dieser zähnefletschende Hund wird zum Wappentier der Zeitschrift: als Kampfansage an Obrigkeiten aller Art.

Der „Simplicissimus“ gibt vielen Schwabinger Literaten die Möglichkeit, Geld zu verdienen und Texte zu publizieren, etwa Joachim Ringelnatz, Jakob Wassermann oder Ludwig Thoma.

Thomas Mann arbeitet ab 1898 für gut ein Jahr als Redakteur beim „Simplicissimus“, sitzt in einem elegant eingerichteten Büro und prüft für 100 Mark monatlich viele der eingehenden Manuskripte; zuvor hat er hier selbst einige Erzählungen veröffentlicht.

Zu den Mitarbeitern gehört auch Frank Wedekind, Deutschlands prominentester Skandalautor, seit er in seinem Drama „Frühlings Erwachen“ die erdrückende bürgerliche Sexualmoral angegriffen hat. Seine Spezialität beim „Simplicissimus“ sind Spottgedichte. 1898 reimt er eines auf Kaiser Wilhelm II., und das genügt für eine Anklage wegen Majestätsbeleidigung.

Die Staatsanwaltschaft in Leipzig (wo der „Simplicissimus“ gedruckt wird) ermittelt gegen Wedekind und will ihn festnehmen lassen. Doch der Autor erhält von Münchner Polizisten eine Warnung und kann in die Schweiz fliehen. Offenbar halten die liberalen bayerischen Behörden Majestätsbeleidigung nur dann für gravierend, wenn sie die Wittelsbacher trifft – und nicht den ungeliebten Hohenzollern-Herrscher in Berlin.

Eine der ungewöhnlichsten Mitarbeiterinnen des „Simplicissimus“ ist eine lebens-

hungrige junge Adelige: Franziska Gräfin zu Reventlow. Bereits als Kind hat sie im Husumer Schloss ihrer Eltern gegen die strenge Erziehung der Mutter rebelliert und schon früh Werke des Norwegers Henrik Ibsen gelesen, der in Dramen wie „Nora“ die Emanzipation der Frauen feiert. Ähnlich wie Ibsens Heldin ging Franziska ihren eigenen Weg, verließ ihren Mann – und siedelte 1896 nach Schwabing über, um frei von erstickenden Konventionen zu leben.

Inzwischen wohnt sie dort in einer Art Kommune in einem alten Haus mit verwahrlostem Garten – gemeinsam mit ihrem aktuellen Liebhaber, einem polnischen Glasmaler, sowie dem Schriftsteller Franz Hessel und ihrem unehelichen Sohn Rolf (den Namen des Kindsvaters wird sie nie verraten, möglicherweise vermag sie ihn selber nicht zu benennen).

Als Malerin hat sie keinen Erfolg, daher arbeitet die Gräfin als Autorin und Übersetzerin, schreibt Satiren für den „Simplicissimus“ oder Witze, für drei Mark pro Stück. Zudem wirbt sie in Aufsätzen für die sexuelle Befreiung der Frau: „So geht mir doch mit der Behauptung, die Frau sei monogam! Weil Ihr sie dazu zwingt, ja! Weil Ihr sie Pflicht und Entsagung lehrt, wo Ihr sie Freude und Verlangen lehren solltet!“

D

Das ist für die meisten Bürger des Kaiserreichs eine verstörende Botschaft – doch hochwillkommen in dem wohl mythen-schwersten aller Schwabinger Intellektuellenkreise: dem Zirkel um den Dichter Stefan George.

Der ist in diesen Jahren ein Mann ohne festen Wohnsitz, hält sich aber meist in München oder Berlin auf. Er ist eine imposante, aber auch etwas unheimliche Erscheinung, mit seinem sehr flachen Gesicht, in dem nur die Stirnwülste stark vorspringen. „Kommt einem nicht recht wie ein wirklicher Mensch vor, wiewohl er lachen kann“, schreibt Franziska von Reventlow über ihn.

Wenn George in München ist, wohnt er bei dem Schriftsteller Karl Wolfskehl in der Leopoldstraße mitten in Schwabing. Dort hin bittet er mit durch Boten überbrachten Einladungskarten seine Getreuen: den

Schriftsteller Ludwig Derleth, den Grafologen Ludwig Klages, dazu Universitätsdozenten, Maler und oft auch einen der Jünglinge, für die George schwärmt.

Die Mitglieder dieses Kreises sprechen einen sehr eigenen Jargon, unterteilen die Menschheit in „Enorme“, das sind sie selbst (und die, die sie dazu bestimmen) – und „Belanglose“. Sie sind fasziniert von der Religion der griechischen Antike, die sie für kraftvoller halten als das ermattete, verbürgerlichte Christentum der Gegenwart.

Viele von ihnen haben begeistert das populäre Buch „Das Mutterrecht“ des Schweizer Johann Jakob Bachofen gelesen. Dieser Gelehrte vertritt die (nicht belegte) These, dass die Frühzeit der Menschheit vom „Häterismus“ bestimmt war: einer Art Gruppen-ehe, in der Frauen Mutterschaft und freie Liebe ohne moralische Verdammung miteinander verbinden konnten.

Georges Anhänger schätzen eine erotisch freizügig lebende Mutter wie Franziska zu Reventlow daher sehr – als Wiedergeburt eines vermeintlich uralten Ideals. Ihre Verehrung von Müttern geht so weit, dass Männer in Gehröcken bei einem Treffen ergriffen vor einer stillenden Frau niederknien.

Die Gräfin zu Reventlow nimmt all dies aufmerksam und meist amüsiert wahr. Ihre Erlebnisse im George-Kreis hält sie später in dem Roman „Herrn Dames Aufzeichnungen“ fest. Darin beschreibt sie auch eines der berühmten Kostümfeste, mit denen der Dichter die (vermeintlich) rauschhaften Feiern des Altertums wiederbeleben will.

Stefan George hat sich an diesem Abend, dem 22. Februar 1903, als der Römer Gaius Iulius Caesar verkleidet. Mit einer weißen Toga und Goldkranz auf dem Kopf schreitet er zu Beginn der Feier durch Wolfskehls Wohnung.

Ihm folgen der Hausherr, der mit Weinlaub im Haar den Gott der Ausschweifungen und Fruchtbarkeit Dionysos darstellt, und ein Archäologe mit schwarzem Kleid und Schleier, der als römische Matrone erscheint.

Vor und neben ihnen laufen Jünglinge mit Weinbechern sowie eine Bacchantin, die ein Becken schlägt. Die Gäste – mehrere Dutzend Schwabinger und Auswärtige – murmeln dazu eine Litanei. Nach dem Umzug beginnen die Besucher unter den dröhnenden Klängen eines Gongs zu tanzen. Später vergnügen sich einige in den Winkeln der Wohnung miteinander.



Das Isartor war im Mittelalter eines der großen Hauptportale Münchens. Um 1900 durchqueren es Touristen. Gut 400 000 von ihnen besuchen jedes Jahr die Stadt, in der sich 1909 die Neue Künstlervereinigung München gründet: die Keimzelle der Gruppe »Der Blaue Reiter«





Im Zentrum erhebt sich das Alte Rathaus, dessen Grundform samt Turm um 1480 errichtet wurde. Als die Verwaltung 1874 in den neuen Bau zieht, dient der alte Prunksaal im Inneren nur noch zur Repräsentation

In der gesamten Stadt raunt man von diesen „Orgien“ (wobei die Vorstellungen, die die Münchner Bürger sich davon machen, wohl um ein Mehrfaches bunter sind als die Realität).

Vieles, was Stefan George und seine Getreuen tun und denken, klingt nach infantilem Getue und esoterischem Unsinn. Aber harmlos ist es nicht. Zahlreiche Anhänger des George-Kreises verachten Vernunft und Individualität, Christentum und Judentum. All das sind in ihrem Jargon „molochitische“, das heißt: lebenszersetzende Elemente. „Kosmisch“, also lebensbejahend, sind in ihrer kruden Logik dagegen römische und germanische „Ursubstanzen“, die in manchen Menschen angeblich fortleben.

Manche Mitglieder des Zirkels, darunter der Grafologe Klages, denken offen antisemitisch. Thomas Mann, der mehrere George-Anhänger persönlich kennt, wird einen von ihnen – den Dichter Ludwig Derleth – später im Roman „Doktor Faustus“ porträtieren: als geistigen Vorläufer des Faschismus.

S

So bunt, so aufregend und manchmal abgründig das Leben der Maler und Literaten in Schwabing auch ist: Sie machen nur einen kleinen Teil der Münchner Kunstszenen aus. Und auch wenn manche von ihnen später weltbekannt werden – in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts kennt außerhalb des Viertels kaum jemand die Namen von Wassily Kandinsky oder Gabriele Münter.

Die Kunst der Stadt wird vielmehr von drei Männern beherrscht, die mit ihren Gemälden seit Jahren das Publikum begeistern und für ihre Verdienste um die Kunst von den Wittelsbachern in den Adelsstand erhoben wurden: Franz von Stuck, Friedrich August von Kaulbach sowie Franz von Lenbach.

Lenbach, geboren als Sohn eines Maurermeisters, hat sich mit betörenden Porträts im Stile Tizians und Rembrandts ein Vermögen ermalt, lebt nahe der Glyptothek in einem Palais, das verschwenderisch ausgestattet ist mit Damasttapeten und Renaissancemöbeln.

Er sitzt der „Münchener Künstlergenossenschaft“ vor, die jedes Jahr die großen

Ausstellungen im Glaspalast organisiert – und bestimmt mit, wessen Werke präsentiert werden. Es ist schwer, ohne seine Gunst im Münchner Kunstbetrieb Erfolg zu haben.

Einer der wichtigsten Treffpunkte für einflussreiche Männer wie ihn ist ein Garten nahe dem Hauptbahnhof. Meist mittwochs lässt er sich mit seiner Kutsche hierhinbringen, läuft dann zwischen Nussbäumen und Kastanien hindurch bis zur Kegelbahn am Ende der Grünanlage.

Das Grundstück gehört der Familie Seidl, die in der Nähe eine Großbäckerei betreibt. Die Seidls sind ein kunstsinniger Clan und laden schon seit mehr als 20 Jahren Maler und Bildhauer zum Kegeln in ihren Garten; neben Lenbach auch den verehrten Akademiedirektor Friedrich August von Kaulbach. Dazu gesellen sich Verwandte der Seidls aus der Bierbrauer-Dynastie Sedlmayr, häufig schaut auch Prinz Rupprecht vorbei, der Enkel des Prinzregenten.

Etwa 30 Männer sitzen an einem runden Tisch vor Maßkrügen oder stehen am Rand der Bahn und plaudern (Frauen sind beim Kegeln nicht erwünscht). Nützliche Kontakte werden hier geknüpft oder vertieft.

Es gibt viele solcher Zirkel, in denen sich Münchens reiche und mächtige Familien treffen. Da sind etwa die großen Gesellschaften, die der Brauereibesitzer Georg Theodor Pschorr regelmäßig in seinem Haus gibt. Dort verkehren unter anderem die Maffeis, eine der reichsten Familien Bayerns, der eine Lokomotivenfabrik gehört. Sowie der Architekt Jakob Heilmann, der das größte Bauunternehmen des Landes führt und zusammen mit seinem Schwiegersohn Max Littmann das Prinzregententheater errichtete.

Die mächtigen Unternehmerdynastien Münchens sind oft miteinander verwandt oder verschwägert. So hat eine Tochter des Bäcker-Clans Seidl in die Familie der Handschuhfabrikanten Roeckl eingeheiratet, die ihre Waren bis nach England und in die USA exportiert.

Münchner Großfamilien kontrollieren nicht nur ihre eigenen Unternehmen, sondern sitzen häufig auch in den Aufsichtsräten anderer Firmen und mischen gerne in der Politik mit: Die Bierbrauer Sedlmayr etwa, die Verwandten der Bäckerfamilie Seidl, stellen Abgeordnete im Bayerischen Landtag und im Berliner Reichstag, sind zudem im Aufsichtsrat der Bayerischen



THOMAS MANN
(1875–1955) Die Karriere des späteren Literatur-Nobelpreisträgers beginnt in Schwabing



RAINER MARIA RILKE
(1875–1926) Der große Lyriker der Moderne studiert ein Jahr in München, unter anderem Philosophie



GABRIELE MÜNTER
(1877–1962) Die Expressionistin gibt ihren Gefühlen mit großen Farbflächen Ausdruck



PAUL KLEE
(1879–1940) Prägende Jahre erlebt Klee in München – als Maler und als Grafiker

Vereinsbank tätig. Und die Brauerfamilie Pschorr hat Mitglieder im Gemeindegremium, im Kommerzienrat und der Handelskammer.

Wer diesen höchsten Kreisen Münchens angehört, der kann ein weitverzweigtes, vielfältiges Netz von Beziehungen nutzen.

Von den Treffen auf der Kegelbahn profitieren besonders Männer wie der Architekt Gabriel von Seidl aus dem Großbäcker-Clan.

Er freundet sich mit Franz von Lenbach an, der den zwölf Jahre Jüngeren „mein Seidl“ oder „Gabi“ nennt und ihn an seine Kunden empfiehlt: Wen der Maler porträtiert, dem baut Seidl oft später ein Haus. Doch auch Lenbach profitiert von den Runden im Seidl'schen Garten – vor allem bei seinem Lieblingsprojekt: dem Bau eines Münchner Künstlerhauses mit Festsaal und Restaurant, in dem sich Maler, Bildhauer und Bürger bei Bällen und Konzerten begegnen können.

Seit Jahren wirbt Lenbach beim Magistrat der Stadt und beim Finanzminister für diese Idee. Als er endlich von der Kommune günstig ein Grundstück beim Karlsplatz erhält, fehlt ihm bald Geld für den Bau – bis seine Kegelbrüder, die Brauereibesitzer Sedlmayr, eine große Summe stiften. Als Architekten setzt der gut vernetzte Lenbach seinen Freund durch: Gabriel von Seidl.

DAS IM JAHR 1900 eröffnete Künstlerhaus wird ein Meisterwerk. Seidl hat sich der von einem österreichischen Architekten propagierten Auffassung angeschlossen, dass Städtebau „malerisch“ sein, also auf Betrachter anziehend und harmonisch wirken solle. Auf diese Weise wollen sich Seidl und andere Architekten von dem klotzigen, abweisenden Stil abgrenzen, in dem zu dieser Zeit etwa in Berlin ganze Viertel hochgezogen werden.

Der mehrgeschossige Hauptbau des neuen Künstlerhauses liegt daher etwas zurückgesetzt von der Straßenfront und ist auf dem Grundstück leicht zur Seite geschoben – starre Symmetrie soll bei dieser Art der Architektur unbedingt vermieden werden. Bezüge zur heimatischen Bautradition sind erwünscht. Und so bekrönt Seidl den Hauptbau mit geschwungenen Renaissancegiebeln, wie man sie etwa an Augsburger oder Nürnberger Bürgerhäusern findet.

Davor errichtet Seidl einen eingeschossigen Trakt, der sich mit Flachdach und

Rundbogenfenstern deutlich vom Hauptbau unterscheidet und wie nachträglich hinzugefügt aussieht.

Auch das ist Programm: Gebäude sollen wie organisch gewachsen erscheinen, nicht wie in einem Zug errichtet. Um die Passanten mit einer malerischen Silhouette zu erfreuen, verziert Seidl den Bau mit Säulen, Türmchen und Pavillons.

Ähnliche Ideen wie Seidl verfolgt der Münchner Stadtplaner Theodor Fischer. Auch er ist vom Gedanken eines „malerischen“ Stils begeistert. Straßen sollen nicht langweilig geradeaus laufen, meint Fischer, sondern den Bürgern Überraschungen und Abwechslung bieten.

Vor Seidls Bayerischem Nationalmuseum lässt er – in Zusammenarbeit mit dem Architekten – daher eine Grünfläche anlegen, die sich auf die Prinzregentenstraße hinausschiebt und so die Achse unterbricht. Während Kutschen und Automobile hier einen Schlenker machen müssen, können Passanten in dem kleinen Park rasten.

Im weiteren Verlauf des neuen Boulevards, am rechteckigen Prinzregentenplatz, setzt Fischer seine Vorstellungen ebenfalls um. Sechs Straßen münden hier ein – aber nicht etwa sternförmig, das wäre zu monoton, sondern in unregelmäßigen Abständen und aus unterschiedlichen Winkeln.

Fischer und Seidel erschaffen so eine Atmosphäre der Behaglichkeit, die München unverwechselbar macht (und die Thomas Mann in „Gladius Dei“ so eindrücklich beschreibt).

AUCH IN DER MALEREI werden in der Stadt nach wie vor Akzente gesetzt. Ab 1910 zeichnet sich in München eine der revolutionärsten Umwälzungen der Kunstgeschichte ab: der Weg in die Abstraktion.

Wassily Kandinsky hat in den Jahren zuvor weiter nach einer neuen Sprache für seine Malerei gesucht. Mittlerweile kann man in seinen Bildern kaum noch Figuren oder Gegenstände erkennen.

Nur mit Mühe lässt sich etwa auf seinem kürzlich geschaffenen Ölbild „St. Georg III“ der Drache ausmachen, dem der Ritter die Lanze ins Maul stößt. (Das genaue Datum seines ersten komplett abstrakten Bildes ist in der Forschung umstritten.)

Beifall bekommt Kandinsky für diese Arbeiten nicht. Selbst vielen Schwabinger Kollegen sind seine Bilder zu radikal. Im Dezember 1911 weigert sich die Neue Künst-

lervereinigung München mit vorgeschobenen Gründen, ein weitgehend abstraktes Werk von ihm auf einer Gruppenausstellung zu zeigen.

Ein Eklat, immerhin hat Kandinsky diesen Verein drei Jahre zuvor selbst gegründet. (Die Gruppe Phalanx mit der Malschule hat sich 1904 wegen finanzieller Probleme aufgelöst.)

Kandinsky und Gabriele Münter treten aus der Künstlervereinigung aus, ebenso der Münchner Franz Marc, mit dem sich die beiden ein Jahr zuvor angefreundet haben. Marc malt zarte, abstrahierende Bilder von roten Pferden und gelben Kühen, die für ihn Symbole eines reinen, ursprünglichen Daseins sind.

Wassily Kandinsky fühlt sich Marcs Kunstauffassung nahe und verfolgt mit ihm



FRANZ MARC
(1880–1916) Der Expressionist gründet mit Wassily Kandinsky die Gruppe »Der Blaue Reiter«



ERNST LUDWIG KIRCHNER
(1880–1938) In einer Münchner Malschule erhält der Expressionist entscheidende Impulse

ein neues Projekt, den „Blauen Reiter“. Später erklärt der Russe: „Beide liebten wir Blau, Marc Pferde, ich Reiter. So kam der Name von selbst.“

Rasch organisieren sie eine erste Ausstellung in einer Münchner Galerie. Zudem arbeiten sie, häufig in Kandinskys Wohnung in der Schwabinger Ainmillerstraße, an einem Almanach, der ebenfalls „Der Blaue Reiter“ heißen soll.

Einige Monate nach Erscheinen des „Blauen Reiters“ stirbt Prinzregent Luitpold. 26 Jahre lang hat der kunstsinnige Wittelsbacher München und Bayern geprägt. Sein Tod scheint wie ein Menetekel für den Anbruch einer anderen, einer unfreieren Zeit.

Schon seit Jahren wird das einst so liberale Klima in der Stadt bekämpft. Wie der besessene Hieronymus in Thomas Manns Novelle gehen fromme Eiferer gegen die Kunst vor. Unterstützt von der katholischen Kirche, hat sich ein „Münchner Männerverein zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit“ gegründet. Diese Gruppe flutet die Behörden mit Beschwerden – gegen den Verkauf von Aktbildern, gegen frivole Kabaretts oder angeblich unmoralische Theaterstücke.

Der Sittlichkeitsverein stört sich besonders an den Dramen von Frank Wedekind. Mit seinen Protesten erreicht er, dass die Polizeibehörde, die für die Überwachung der Bühnen zuständig ist, die Aufführung fast aller dramatischen Werke des Autors verbietet. Die Zeit, da Beamte dem bedrängten Schriftsteller mit einem Tipp zur Flucht verhalfen, ist vorbei.

Wedekind verbittert insbesondere, dass einer seiner ehemaligen Kollegen vom „Simplicissimus“ die Feinde der Kunstfreiheit auch noch unterstützt: Im Jahr 1912 wird Thomas Mann Mitglied des Zensurbeirats, eines Gremiums aus Honoratioren, das die Polizei mit Empfehlungen unterstützen soll.

Weshalb sich Thomas Mann darauf einlässt, ist nicht bekannt. Nach dem Erfolg mit den „Buddenbrooks“ und der Heirat mit der Millionärstochter Katia Pringsheim ist er aus Schwabing fortgezogen und lebt nun im neu angelegten, schicken Wohnviertel



Nahe der Innenstadt (oben) fließt die Isar, jahrhundertlang vor allem Wasserversorgung und wichtiger Handelsweg. Nun erholen sich hier die Städter an begrünten Uferpromenaden

genhausen. Möglicherweise schmeichelt es ihm, dass er in ein Gremium aus Professoren und Hofräten berufen wird.

Franziska von Reventlow hat München da bereits verlassen. Ihr Geliebter, der polnische Puppenspieler und Glasmaler, hat sich von ihr getrennt. Sie ist zermürbt von dauernden Geldsorgen und daher zeitweise gezwungen, sich zu prostituieren. Sie hofft auf einen Neuanfang im Tessin und zieht an den Monte Verità nahe dem Lago Maggiore, wo mehrere Aussteiger eine Kolonie gegründet haben.

Und im Frühjahr 1913, weniger als drei Jahre nach ihrem Fortgang, lässt sich ein

gescheiterter Maler aus Wien, zerfressen von Kränkungen und Hass, am Rand des Künstlerviertels in der Schleißheimer Straße nieder: Adolf Hitler.

Im August 1914 ist die Epoche der Kunststadt München endgültig beendet. Wie der fromme Fanatiker in Thomas Manns Erzählung prophezeit hat, erscheint ein Schwert über dem Ort: Der Erste Weltkrieg beginnt.

Ausländer wie Alexej von Jawlensky und Wassily Kandinsky müssen Deutschland umgehend verlassen. Gabriele Münter begleitet Kandinsky in die Schweiz (wo ihre Beziehung kurz darauf zerbricht). Zwei weitere Mitglieder des „Blauen Reiters“, Franz

Marc und August Macke, melden sich freiwillig für den Kriegsdienst. Beide sterben bei den Kämpfen in Frankreich.

Daheim in München feiert währenddessen Thomas Mann – wie viele Intellektuelle – den Krieg, nennt ihn in einem Aufsatz „Reinigung“ und „Befreiung“.

Und auch der „Simplicissimus“, der seit fast 20 Jahren die Stimme der Aufmüpfigen ist, der voller Witz die Obrigkeiten verspottet, lässt sich vom nationalistischen Taumel infizieren. Die Redaktion erklärt ihren Lesern, nun ganz ernst, in diesen Zeiten dürfe es eine Kritik an der Regierung „selbstverständlich“ nicht mehr geben. ●

Der FRISCHE Blick

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen machen Wassily Kandinsky und Franz Marc den bahnbrechenden Schritt zum Expressionismus. 1909 gründen sie mit anderen Malern die Neue Künstlervereinigung München, aus der später der Blaue Reiter hervorgehen wird

BILDTEXTE: SIEBO HEINKEN

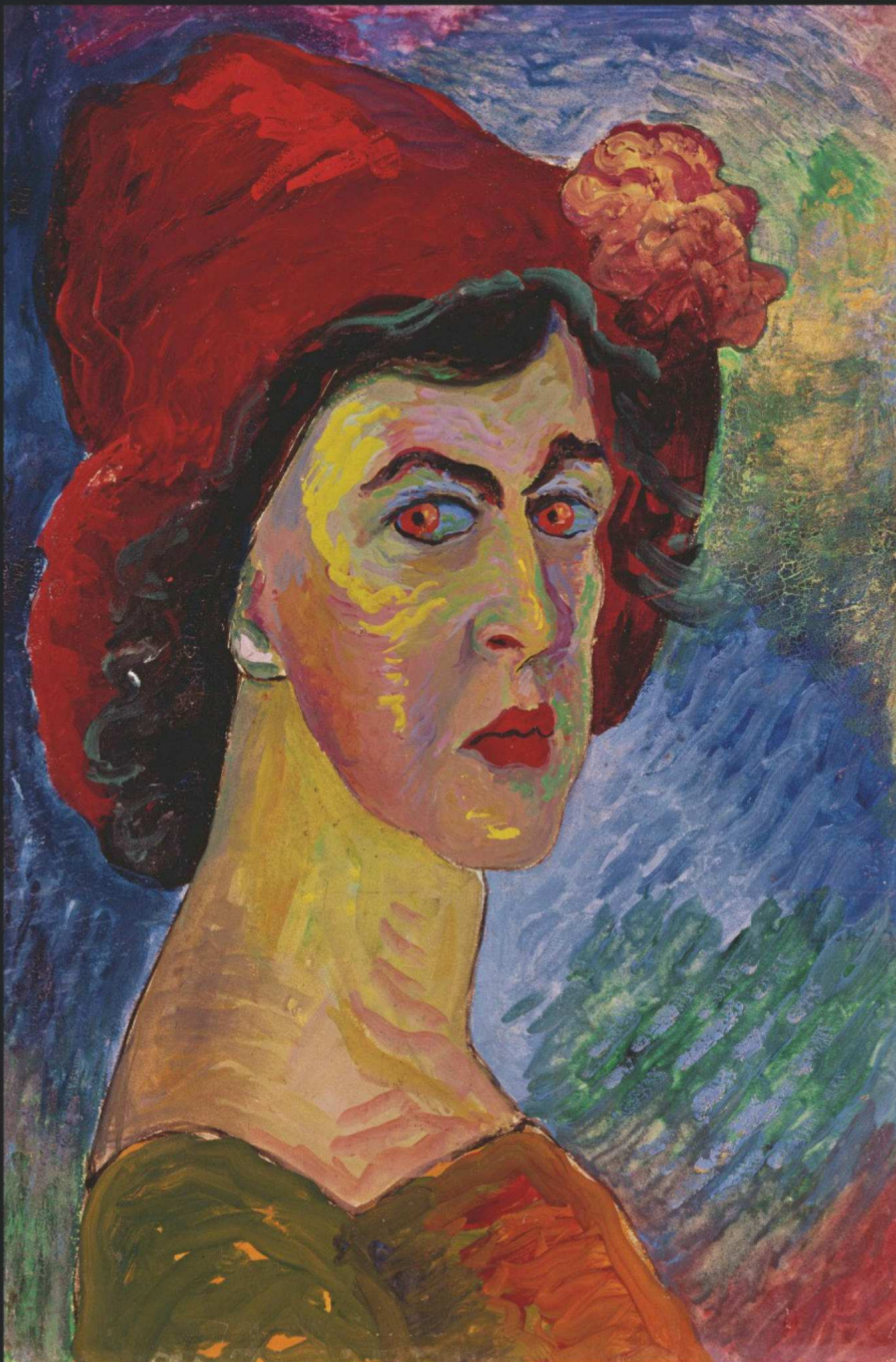


Die »SPANIERIN« (1911) gehört zu den Porträts mit weit geöffneten, ausdrucksstarken Augen, für die Alexej von Jawlensky (1864–1941) unter anderem bekannt wird

Beim »BILDNIS DES TÄNZERS ALEXANDER SACHAROFF« (1909) lässt Jawlensky sich durch japanische Holzschnitte inspirieren. Das Werk soll spontan in kaum einer halben Stunde entstanden sein







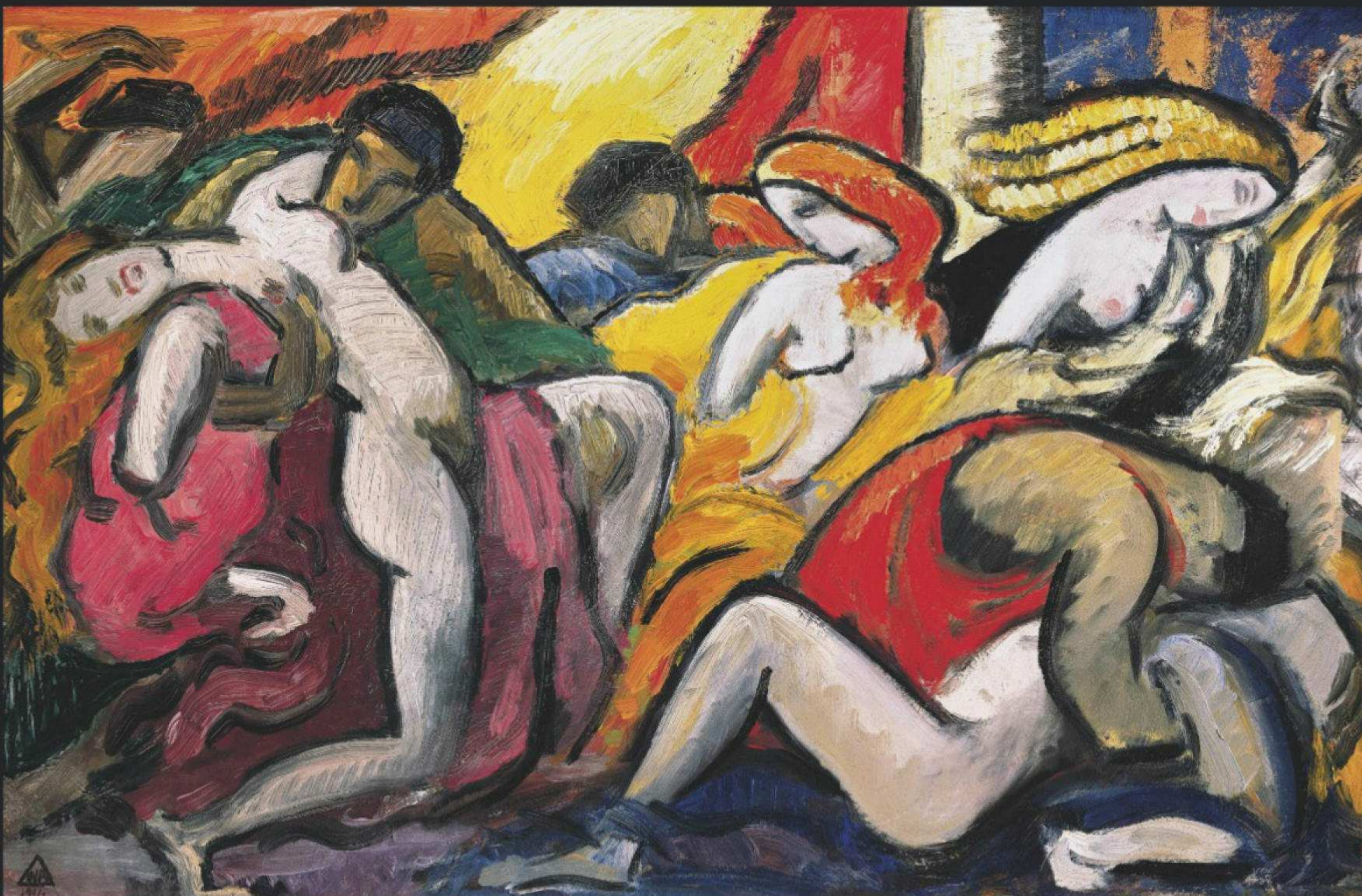
Mit zinnoberroter Iris auf stahlblauem Grund fixieren die Augen Marianne von Werefkins (1860–1938) in diesem »SELBSTBILDNIS« (1910) ihr Gegenüber. Mit großer Präzision, kühn in Ausdruck und Farbe, zeichnet sie darin die Facetten ihrer Persönlichkeit: Dominanz und Temperament, um den Mund eine leichte Bitterkeit und Aggressivität



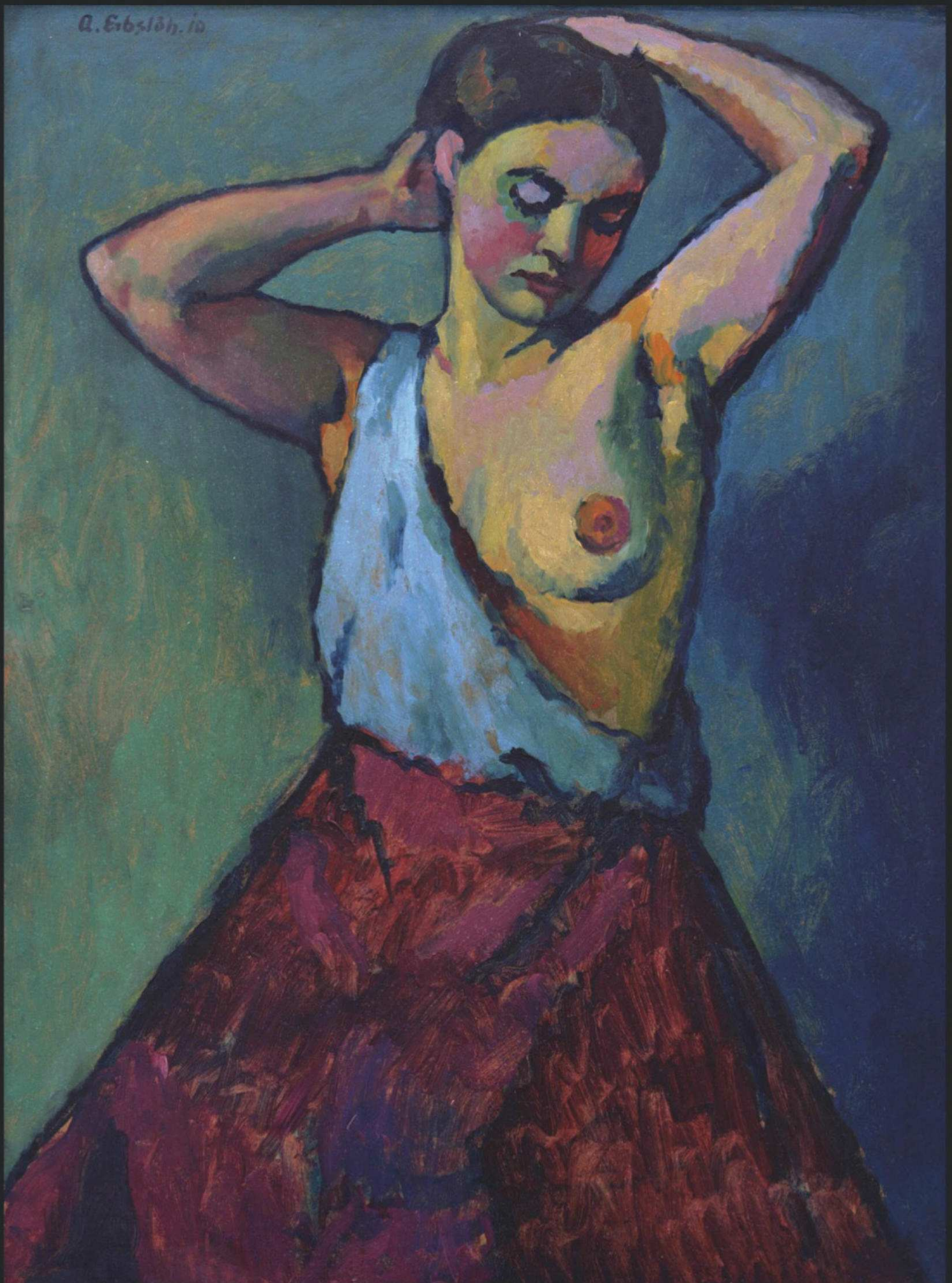
In Murnau am Staffelsee erleben Wassily Kandinsky und seine Partnerin Gabriele Münter (1877–1962) viele produktive Monate. Die fröhlichen Farben und der großzügige Pinselstrich in Münters Ölbild »**PFARRGASSE**« (1908) lassen die Freude der Künstlerin an dieser Umgebung erahnen



Die klassischen Themen Landschaft und Akt verdichtet Karl Hofer (1878–1955) zu seinem Werk »**FRAUEN AM MEER**« (1908), das an antike Formengebung erinnert. Wenngleich die Nackten eine geschlossene Gruppe bilden, scheint doch jede von ihnen auf sich konzentriert



Um die Wende zum 20. Jahrhundert belebt die Mythologie der Antike die Ideenwelt der Künstler. Die berausende Ausgelassenheit der Bacchusfeste inspiriert Wladimir von Bechtejeff (1868–1971) zu seinem Ölbild »**BACCHANAL**« (um 1911)



An eine antike Skulptur erinnert auch das »**MÄDCHEN MIT ROTEM ROCK**« (1910) von Adolf Erbslöh (1881–1947). Die satte Farbigkeit und die Schattierungen des Hauttons, die sich von der Rotskala bis ins Grüne hinein bewegen, geben dem Werk seinen schwungvollen Ausdruck



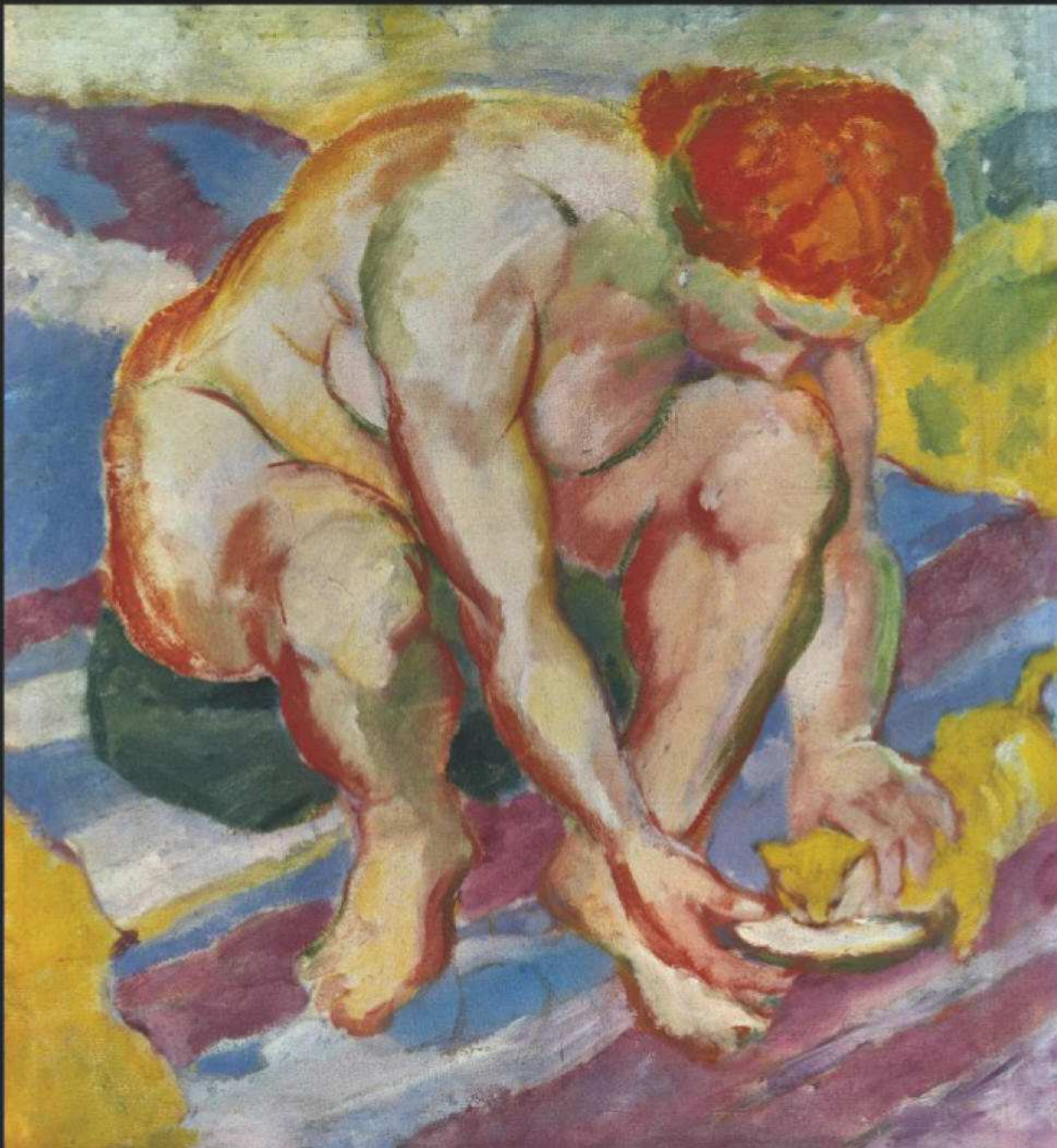
Im Umfeld der Münchner Avantgarde ist Erma Bossi (um 1882–1952) heute die große Unbekannte. In ihrem fulminanten Ölbild »**TÄNZERIN IN ROT**« (um 1909) zeigt sie ihre Freude an Farben – und auch, wie sie trotz der Suche nach deren reiner Wirkung dem Gegenständlichen verbunden bleibt



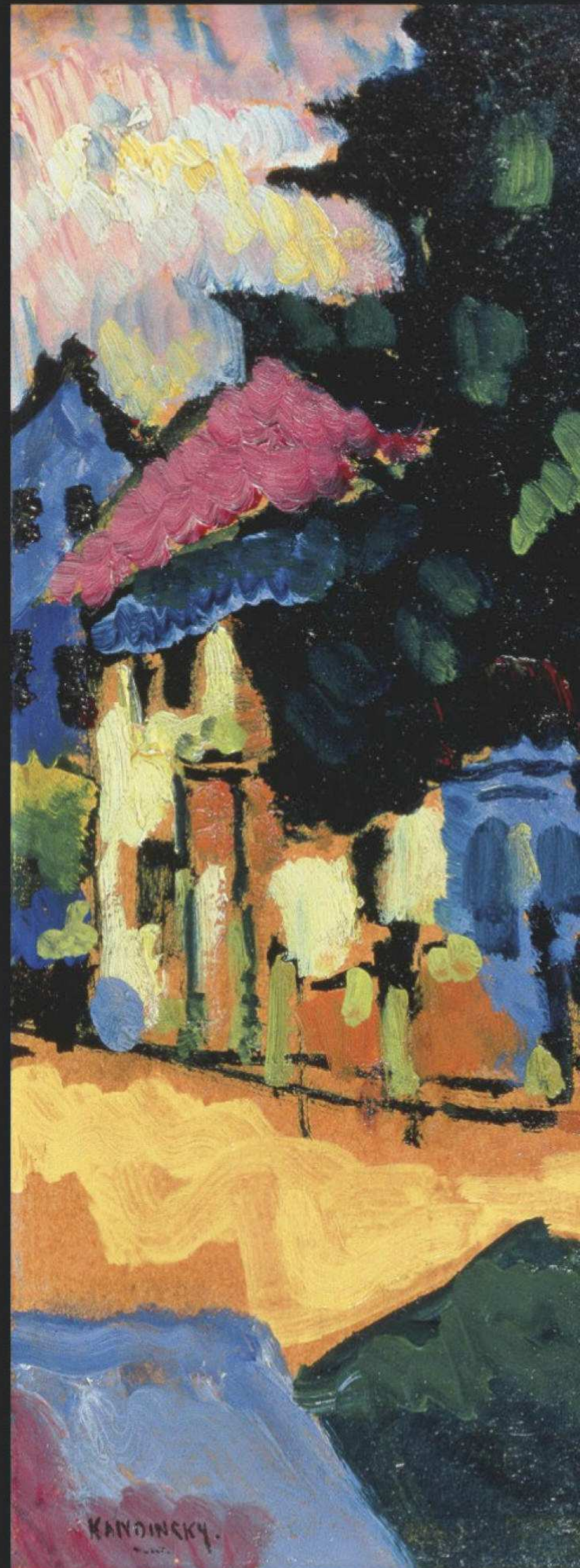
In allen Phasen seines Schaffens widmet sich Alfred Kubin (1877–1959) den Tieren und auch den Bedrohungen, die sie für den Menschen darstellen. Oft ist der Übergang zum Dämonischen fließend, etwa in dem Werk **»DER AFFE«** (um 1910)



Bereits bei seinen früheren Bildern verfolgte Alexander Kanoldt (1881–1939) das Ziel, Formen zu vereinfachen. Sein Ölbild **»IM EISACKTAL«** (1911) zeigt nun auch sein Streben, eine Landschaft in kubistischer Weise darzustellen



Franz Marc (1880–1916) lässt sich bei seinem »**AKT MIT KATZE**« (1910) vom Fauvismus leiten: dem »wilden« Einsatz von Farben, für den besonders Henri Matisse ein Vorreiter ist





Wassily Kandinsky (1866–1944) setzt die Komplementärfarben kraftvoll ein, hier bei seinem Bild »MURNAU – STUDIE ZUR LANDSCHAFT MIT GRÜNEM HAUS« (1908). In der Künstlervereinigung bald umstritten, begründet er mit Franz Marc den Blauen Reiter ●



Franz Marcs »**DIE GROSSEN BLAUEN PFERDE**« (1911) zeigt eindrucksvoll seine Vorliebe für die Eleganz der Rösser – und für die Farbe Blau, die er und Kandinsky als Symbolfarbe der Zukunft schätzen



Abkehr von der WIRKLICHKEIT

Die Maler Franz Marc und Wassily Kandinsky suchen nach einer Kunst, die nicht mehr auf der Reproduktion der Realität beruht. Sie soll vielmehr Bilder schaffen, die nach eigenen Gesetzen komponiert werden und eine innere Harmonie aufweisen. 1911 gründen sie in München den »Blauen Reiter« – das zweite bedeutende Zentrum expressionistischer Kunst neben der »Brücke«

TEXT: MATHIAS MESENHÖLLER

K

Kahle, zerfetzte Bäume, verwüstete Parkwege, eine zerschossene Ruine: Schloss Gussainville, rund 20 Kilometer östlich von Verdun – nahe der deutsch-französischen Front. In einem noch regenfesten Zimmer hat sich der kaiserliche Artillerieleutnant Franz Marc aus einem umgedrehten Kaninchenstall und Heu ein Bett gebaut. Es ist der 4. März 1916, ein sonniger Frühlingstag.

Wie meist, wenn er freie Zeit hat, schreibt Marc seiner Frau Maria. Bittet sie, sich keine Sorgen zu machen; er fühle sich gut, gebe auf sich acht.

Längst jedoch ist aus den Briefen die Hochstimmung des ersten Kriegsjahres geschwunden. Sein Glaube an eine ideelle Läuterung des dumpfen, materialistischen Europas, an einen blutigen „Durchgang zur Zeit des Geistes“, wie er dem Malerfreund Wassily Kandinsky 1914 geschrieben hat. Denn die Kämpfe haben ihm jede Hoffnung geraubt, dass „bei dieser ganzen Schießerei“ etwas „Erhebliches und Erhebendes herauskommt“.

Und doch erkennt Marc für sich selbst: „Der Krieg hat alles so klar gemacht.“ Er ist unabhängiger geworden. Kompromissloser in seinem Anspruch an Reinheit und Wahrheit der Kunst. Noch kompromissloser.

Denn ein Gefälligkeitskünstler war Franz Marc nie. Der Maler roter Rehe, blauer Pferde, gelber Kühe: Was hat die Presse sich erregt, als er und Kandinsky den Almanach „Der Blaue Reiter“ herausbrachten. Über die zwei Ausstellungen unter dem gleichen Titel. Was haben sie sie verlacht dafür. Angefeindet. Für verrückt erklärt.

Und? Inzwischen ist die neue Kunst anerkannt, seine Bilder verkaufen sich. Vermutlich weiß Marc, dass er für eine Liste von 30 Künstlern im Gespräch ist, die ihrer Bedeutung wegen von der Front abgezogen werden sollen.

36 Jahre ist er alt. Seit 19 Kriegsmonaten hat er inzwischen nicht mehr gemalt. Nein, das stimmt nicht: Ein Skizzenbuch hat er gefüllt, mit tastenden Studien für künftige Bilder. Hat darin abstrakte und gegenständliche Kunst kompliziert verwoben und in manchen Zeichnungen – auf ganz neue Weise – vollkommen gegenstandslose Kompositionen geschaffen.

Deshalb will er den Krieg unbedingt überleben, wie er an seine Mutter schreibt: „Weil ich ein halbfertiges Werk liegen habe, das fertig zu führen mein ganzes Sinnen ist.“

Kurz vor vier Uhr nachmittags bricht er an diesem 4. März 1916 gemeinsam mit seinem Stallknecht zu einem Erkundungsritt auf. Es geht auf einen Wald zu. Die Farbe seines hochbeinigen Pferdes, der Bäume, auf die er zutrabt, die Formen: Im Kopf mag er Skizzen fantasieren. Am Waldrand sitzt er ab, um die Karte zu studieren.

Vielleicht hat die französische Artillerie den Offizier ausgemacht, vielleicht schießt sie einfach Störfeuer. Vielleicht hört Marc etwas, ferne Abschüsse, ein sirrendes Pfeifen – dann schlägt die Granate ein.

Splitter dringen in seine Schläfe. Er stirbt in den Armen seines Begleiters.

Franz Marcs Werk bleibt unvollendet. Und zählt doch zu den bedeutendsten, bis heute populären Schöpfungen des Expressionismus. Und zu den eigenständigsten.

DABEI HAT ER erst spät seinen Weg gefunden, im Alter von etwa 30 Jahren, nach langem, quälendem Tasten. Dann ist die Kunst regelrecht aus ihm herausgebrochen. Davor war Zaudern, waren zähe Sinnsuche, ein grüblerisches spirituelles Sehnen.

Als Jugendlicher ist der 1880 in München geborene Marc – ein empfindsamer Junge, der viel liest – vor allem vom Konfirmandenunterricht beeindruckt. Und vielleicht mehr noch von der Persönlichkeit des Pfarrers: Franz schließt sich eng an den jungen Geistlichen an, hat Teil an den Gesprächen der Erwachsenen über Religion und Philosophie, aber auch über Kunst, Literatur, die soziale Frage. Und bald fasst er den Vorsatz, selbst Theologie zu studieren.

Noch vor dem Abitur aber kommen ihm Zweifel. Das dogmatische Lehrgebäude der Kirche stößt ihn zunehmend ab. Also doch lieber alte Sprachen studieren, um Lehrer zu werden, möglicherweise Professor?

Oder vielleicht Künstler – wie der Vater, der Maler war, ehe er erkrankte? Es ist ein Beruf, der nach Schaffen, Selbstverwirklichung und Individualismus klingt: nach jenen Werten, die Marc bei Friedrich Nietzsche, dem Philosophen der Jugend jener Zeit, gefunden und verinnerlicht hat.

Kurz vor Ende seines Militärdienstes fällt 1900 die Entscheidung, für die Kunst.

Die Mutter ist enttäuscht, hatte ihn als Pfarrer gesehen. Auch der Vater zögert. Er



Zwischen 1909 und 1913 – zwischen den **»REHEN IN DER DÄMMERUNG«** (1. v. l.) und dem **»REH IM BLUMENGARTEN«** (4. v. l.) – ändert sich Marcs Malstil stark: Obwohl er immer wieder das gleiche Motiv abbildet, werden die Farben nach und nach weniger naturalistisch, die Tiere entfernen sich langsam von ihrer äußeren Form und nähern sich der Abstraktion



Sowohl die Berliner Künstlerin Maria Franck, die er 1913 heiratet, als auch seinen ihn stets begleitenden Hund Russi verewigt Marc in mehreren Gemälden (Foto von 1911)

zweifelt am Talent seines Sohnes. Dessen Jugendzeichnungen sind zwar ganz hübsch, mehr aber auch nicht. Trotzdem akzeptieren die Eltern Marcs Wunsch. Er schreibt sich an der Hochschule ein.

Die Königliche Akademie der Bildenden Künste München residiert in einem monumentalen Prachtbau nahe dem Siegestor. Eine Anstalt von internationalem Renommee, wenn auch ein wenig bieder, konservativ, streng. Zu Beginn müssen die Studenten scheinbar endlos antike Gipsbüsten kopieren, anatomische Studien zeichnen. Genauigkeit geht über alles.

Franz Marc lernt das Handwerk, fertigt recht gelungene Landschaften, Porträts der Eltern. Einer seiner Kommilitonen, Sohn wohlhabender Eltern, lädt ihn auf eine Fahrt nach Paris ein; mehrere Monate reisen die beiden Männer im Jahr 1903 durch Frankreich.

Marc sieht die Bilder der Impressionisten mit ihren flirrenden Eindrücken von der Welt, ist beeindruckt von der Antikensammlung des Louvre und fasziniert von japanischen Holzschnitten, die er an den Ständen der Straßenbuchhändler erwirbt. Stärker allerdings beschäftigen ihn in seinen Briefen die Cafés, die Mädchen, das Essen: Hummersuppe, Austern, geräucherte Zunge. Als er heimkehrt, kann er den enttäuschten Eltern nur ein paar Tusche- und Ölskizzen vorweisen.

Und an die Akademie kehrt Marc nicht zurück, sondern mietet im Münchner Künstlerviertel Schwabing ein Atelier, um die Eindrücke auf eigene Faust zu verarbeiten. Gut 1000 Maler und Bildhauer leben und arbeiten in dem Stadtteil. Ein paar Häuser weiter wohnt Franziska Gräfin zu Reventlow, Schriftstellerin, Aktmodell und Femme fatale der Boheme, mit zwei Liebhabern und einem Sohn. Literaten, ewige Studenten, Redakteure des satirischen Wochenblatts „Simplicissimus“ hocken im „Odeon“ oder „Café Stefanie“ (Volksmund: „Café Größenwahn“) und philosophieren über Kunst, Zukunft, Sexualität.

Dazwischen Franz Marc. Ein mittlerweile leicht dandyhafter Bohemien, melancholisch und doch einnehmend, ja charismatisch.

Er beginnt eine Affäre mit der neun Jahre älteren Anette Simon, einer zierlichen, hübschen Frau, die selber malt. Ihr Mann, Universitätsprofessor für Indologie, toleriert die Liaison.

Marc produziert außer Illustrationen und einigen Zeichnungen wenig in dieser Zeit. Als habe ihn das, was er in Frankreich gesehen hat, gelähmt.

Anfang 1905 schreibt ihm der Vater zum Geburtstag: „Also 25 Jahre! So weit hättest du es wenigstens geschafft.“

Ende des Jahres beenden Franz Marc und Anette Simon ihre Affäre, doch eine sporadisch erotische Freundschaft bleibt.

Marc wirbt um die Akademie-Lehrerin Marie Schnür, beginnt eine Beziehung mit deren Schülerin Maria Franck, manövriert sich in ein kompliziertes Mehrfachverhältnis – doch offenbar weniger aus Lebenslust als aus Entscheidungsschwäche und Richtungslosigkeit. Oft ist er schwermütig, apathisch, unzufrieden. Was er hervorbringt, gefällt ihm nicht. Es erscheint ihm oberflächlich, stimmunglos. Ihn treibt die Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit, nach einer tieferen Spiritualität.

Neue Impulse findet er bei seinem Freund Jean-Bloé Niestlé: „Ein ganz welt-scheuer, blutjunger Tierzeichner von einer so genialen Melancholie, dass es einen krank macht“, notiert Marc. Bald ziehen die beiden gemeinsam durch die Natur, Tiere zu beobachten.

Aber was aus diesen Beobachtungen machen? Marc weiß es nicht. Er beherrscht die Anatomie der Tiere, doch zugleich will er mit den Geschöpfen empfinden. Zwei Wahrheiten. Wie soll man sie malen?

ORIENTIERUNGSLOSIGKEIT, das Stochern nach festem Grund kennzeichnen nicht nur Marc: Sie prägen die Epoche. Technischer Fortschritt und ökonomischer Aufschwung haben sie in rasende Unruhe versetzt. Eisenbahnen, mächtige Industrievierviere, Konsumkultur verwandeln Land, Städte und Gesellschaft. Die alten moralischen Autoritäten, Staat und Kirche, regieren noch –



doch an jeder Ecke scheint ein Prophet zu stehen, der eine neue Heilslehre feilbietet: Klassenkampf und Revolution, Anthroposophie, Psychoanalyse, Spiritismus.

Die Wissenschaften dienen vor allem praktischen Zwecken – und erschüttern doch Weltbilder: Röntgenstrahlen durchleuchten feste Körper; die Entdeckung der Radioaktivität belegt, dass selbst Atome, die Grundbausteine der Materie, instabil sind.

„Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre“. So erinnert sich ein anderer Münchner Maler, der aus Russland stammende Wassily Kandinsky. Fieberhaft suchen Künstler und Intellektuelle nach anderen Lebensformen, Gesellschaftsmodellen, Ausdrucksweisen.

Selbst Marcs Privatleben scheint dieser Unübersichtlichkeit zu gehorchen. Im März 1907 heiratet er Marie Schnür: eine Zweck-ehe, damit sie ihren mit einem anderen Mann gezeugten Sohn zu sich nehmen darf. Marc bittet Maria Franck um Verständnis – während Anette Simon weiterhin für seine Atelierrmiete aufkommt, bei seinen Eltern ein- und ausgeht. Noch am Abend der Hoch-

zeit flieht der zwischen diesen drei Frauen stehende Künstler nach Paris.

Wie schon zuvor beglückt ihn die Metropole. Er besucht Ausstellungen mit Gemälden Vincent van Goghs und Paul Gauguins, steht begeistert vor den Werken. Keine realistische Abmalerei der Natur mehr: Sagenhaft frei in den Farben und der Perspektive sind diese Bilder – wild, ungebärdig. Wahr.

Es ist eine erste Befreiung, ein erster Schritt der künstlerischen Selbstfindung. Über ein „Triumphgefühl“ schreibt er Maria Franck – und dass doch etwas in ihm stecke, „das alle nicht haben“.

Nach seiner Rückkehr ist er seinem zukünftigen Stil auf der Spur. „In mir lebt jetzt eine Stimme, die mir immerwährend sagt: zurück zur Natur, zum Allereinfachsten.“

Im Sommer des darauffolgenden Jahres quartiert Marc sich mit Maria in Oberbayern ein und beginnt, mit großformatigen Tiergruppen zu experimentieren.

Tagelang steht er mit seiner Staffelei am Rand einer Koppel, im Baumschatten. Von dort aus mischt er sich unter die Pferde, geht ihnen nach, beobachtet, „lernt“ sie „auswendig“, wie er es nennt, und kehrt dann heim, um weiterzumalen.



Nach Jahren des Reisens kehren Wassily Kandinsky und Gabriele Münter 1908 nach München zurück. Hier und im nahe gelegenen Murnau entwickeln sie immer abstrakter werdende Stile

Doch arbeitet er anders als die klassischen Maler: Immer weniger interessiert ihn die äußere Erscheinung des einzelnen Geschöpfes; es geht ihm um das Typische der Gattung. Und um das Wesen der Kreatur. Wie lässt es sich erfühlen, wie erscheint dem Tier selbst seine Welt? Und vor allem: Wie lässt sich beides auf der Leinwand wiedergeben?

Noch wirken Marcs Gemälde konventionell: recht genau im Detail, wirklichkeitstreu in den Farben. Doch er kommt seiner Kunst-Wahrheit näher.

WÄHREND MARC SICH künstlerisch vorantastet, trifft er auch privat eine Entscheidung. Er lässt sich von Marie Schnür scheiden, um Maria Franck heiraten zu können.

Maria ist die weniger Attraktive. Schwer, flächiges Gesicht. Aber sie ist die bessere Gesprächspartnerin der beiden Frauen – Geliebte und Gefährtin. Auch mag ihn die Hartnäckigkeit beeindrucken, mit der sie ihm anhängt, bis zur Selbstverleugnung.

Es ist, als wende sich Marc nun ab vom sinnlichen Experimentieren, hin zum Innerlichen, um sich endlich auf seine Kunst konzentrieren zu können.

Aber Marie Schnür will von einer bloß formalen Ehe nichts mehr wissen und bezichtigt Marc des Ehebruchs. Da das Gesetz einem geschiedenen Mann verbietet, die vormalige Geliebte zu heiraten, ist eine Hochzeit vorerst unmöglich.

Auch finanziell steht es nicht gut. Ein wenig Geld kommt von seiner Mutter. Franz versucht mit Antiquitäten zu handeln, gibt anatomische Zeichenkurse, für die er mühsam Studenten findet. Außer Maria nimmt ihn so recht niemand ernst.

Bis es im Januar 1910 an der Tür seines Ateliers klopft. Drei junge, elegant gekleidete Herren stehen vor ihm: Helmuth und



»DER BLAUE REITER« (1903): So wie Kandinskys vergleichsweise impressionistisches Bild wird acht Jahre später auch der von ihm und Marc gestaltete Almanach heißen



Kandinskys »IMPROVISATION 20« (1911)
soll das unmittelbare Erleben des Künstlers
auf die Leinwand bringen

August Macke, malende Cousins aus dem Rheinland, sowie Bernhard Koehler, kunstinteressierter Industriellensohn aus Berlin. Bei einem Galeristen haben sie Grafiken Marcs gesehen, sind neugierig geworden.

Der 23-jährige August Macke und der knapp sieben Jahre ältere Marc sind sofort voneinander fasziniert: Beide bewundern die junge französische Kunst, beide sind Idealisten und suchen mit großem Ernst eine neue, wahrhaftigere Malerei. Doch während Marc grübelnd einen bedächtigen Schritt nach dem anderen tut, malt

der weltläufigere Macke unbekümmert los, können ihm seine Bilder gar nicht hell und farbig genug sein.

Im Februar besuchen die beiden eine Münchner Ausstellung der französischen „Fauves“, der „Wilden“: bunte, naturferne Farben, radikal vereinfachte Formen.

Auch diesmal sind es andere Künstler, die Marc den Weg weisen. Und in Macke hat er jetzt einen Freund, mit dem er sich austauschen kann, der ihn ermutigt.

Bald schon überredet Bernhard Koehler seinen Vater – der moderne Kunst sammelt

und bereits Macke fördert –, nach München zu reisen.

Koehler senior kauft Marc einige Bilder ab, sagt ihm dann sogar ein Stipendium von 200 Mark monatlich zu: das Gehalt eines mittleren Beamten. Im Gegenzug soll Marc frei von allen Rücksichten auf den Kunstmarkt malen. Und Koehler den ersten Zugriff auf seine Produktion überlassen. Marc akzeptiert.

Im April 1910 ziehen sich Franz und Maria ins oberbayerische Sindelsdorf zurück, eine Stunde Fußmarsch von der nächstgelegenen Bahnstation entfernt. Die Miete ist günstig, die Wohnung verfügt über einen zugigen Speicher, der zum Atelier taugt. Und es gibt Kühe und Pferde auf den Wei-



»BILDNIS MARIANNE VON WEREFKIN«: Gabriele Münter porträtiert die Kollegin 1909 in breiten Pinselstrichen, mit stark vereinfachten Konturen

den, Wild in den Wäldern. Außerdem hält Marc sich ein zahmes Reh.

Längst sind Tiere für ihn mehr als nur interessantes Sujet: Sie sind nun zentrale Gestalten seiner Weltsicht. Für ihn verkörpern sie jene ursprüngliche Reinheit und Wahrheit, die er im Zusammenleben der Menschen vermisst.

Die Tiere stehen für eine harmonische Einbettung in die Schöpfung, und damit für eine unverdorbene kosmische Ordnung an sich. Er wolle in seinen Werken, so Marc,

„den organischen Rhythmus aller Dinge“ wiedergeben, „ein pantheistisches Sichhineinfühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur“ erreichen. „Ich sehe kein glücklicheres Mittel zur ‚Animalisierung‘ der Kunst als das Tierbild“, schreibt er in einem Brief.

„Animalisierung“: Der humanistisch gebildete Marc dürfte bei diesem Programmwort nicht nur das Wilde der Fauves im Sinn haben, sondern zugleich auch das lateinische *anima* für „Lebenshauch“, „Seele“.

Denn es geht um eine Belebung der Kunst, die Marc in großen Teilen leer und tot erscheint: geistlos, armselig wie die Kultur des Kaiserreichs insgesamt.

I

Im September 1910 reist Franz Marc nach München, um in einer Galerie die Zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) zu sehen. Bereits die erste Schau der Gruppe, zu der die in München lebenden Russen Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin zählen, hat im Vorjahr einen Skandal ausgelöst. Und auch jetzt verstören intensive, flächig aufgetragene Farben das Publikum, scheinbar naive, verfremdete Landschaften, unnatürlich wirkende Porträts, Bilder mit kaum erkennbarem Gegenstand.

Und wie schon 1909 werden die Bilder bespuckt. Kritiker nennen sie „absurd“, „unheilbar irrsinnig“, gemalten „Stuss“, „konzentrierten Unsinn“, die Künstler „schamlose Bluffer“ und „Fieberkranke“.

Bereits beim Besuch der ersten Schau hatte Franz Marc ein verwandtes Bestreben in den Werken gespürt. Und war damals doch zu scheu, seiner Kunst vielleicht zu ungewiss gewesen, den Kontakt zu suchen.

Diesmal schreibt er eine positive Rezension und lässt sie der NKVM zukommen mit dem Hinweis, man könne sie beliebig verwenden. In dem Text bescheinigt er den Malern – die, wie sie erklären, keine detailreiche Wiedergabe der Natur anstreben und vom inneren Erleben des Künstlers ausgehen – eine ganz neue „Innerlichkeit der Empfindung“ und lobt das „kühne Unterfangen, die ‚Materie‘, an der sich der Impressionismus festgebissen hat, zu vergeistigen“.

Der Text wird dem Katalog der Ausstellung beigelegt, und bald sitzt Marc zum ersten Mal in dem eleganten Salon von Werefkin und Jawlensky in Schwabing. Er trifft die anderen Mitglieder der Vereinigung, bekommt weitere Bilder gezeigt, lernt von ihnen.

Einer indes ist nicht dabei: Während Marc sich den Freunden nähert, verbringt Wassily Kandinsky, der intellektuelle Kopf der Gruppe, mehrere Wochen in Russland.

Zurück auf seinem Speicher im winterlichen Sindelsdorf, schlägt Marc sich in einen alten Mantel, wärmt die Füße in Strohshuhen und verarbeitet, was er gesehen und

gehört hat. Zwischen den schmalen Lippen eine Zigarette, übersetzt er Skizzen und Studien in Gemälde, beschäftigt sich mit Farben, Bildaufteilungen. Abends sitzt er im Wohnzimmer, spintisiert, zeichnet, entwirft. Immer stärker entfernt er sich dabei von der sichtbaren Natur, von einer realistischen Darstellung der Fauna und Flora.

Er arbeitet fast nur noch im Atelier. Zwar begibt er sich noch in die Wälder und auf Wiesen – doch mehr zu Studienzwecken, um eine Art Quintessenz aufzusaugen, das Wesen der Dinge zu erfassen.

Um genau dieses Wesen künstlerisch darzustellen, vereinfacht er noch stärker als zuvor seine Formen. Und nun verändert er auch die Farben. Nicht mehr den natürlichen Ton des Dargestellten sollen sie haben – sondern unabhängig sein, von der Realität losgelöst. Farben, die jene Wesenhaftigkeit ausdrücken, die Marc in der Welt, hinter den Dingen, zu erkennen glaubt.

So entwirft er Pferdeleiber in Rot, liest theoretische Abhandlungen, grübelt. Und erkennt ein weiteres Problem: Wenn er jede Anlehnung an die Naturtöne zurücklassen will – wie kann er dann eine völlige Beliebigkeit in der Farbgebung vermeiden?

Mitte Dezember schreibt er seine Grundgedanken nieder. Ausgangspunkt ist der „Komplementärkontrast“, den schon eine Generation zuvor Vincent van Gogh furios eingesetzt hat: Es gibt drei Primärfarben, Blau, Rot und Gelb; zwei davon vermischt, ergeben die Komplementärfarbe der jeweils dritten und lassen beide besonders intensiv wirken, also Orange (= Gelb + Rot) und Blau, Grün (= Blau + Gelb) und Rot, Violett (= Blau + Rot) und Gelb.

Doch anders als van Gogh und die Fauves bleibt Marc nicht bei der optischen Wirkung stehen, sondern weist den Primärfarben symbolische Bedeutung zu: „Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot die Materie, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muss.“

Die zentrale Herausforderung, die über die innere Harmonie, Gehalt und Aussage eines Bildes entscheide, bestehe für den Künstler darin, so Marc, reine Farben und Mischöne in deren Wechselwirkungen aufeinander abzustimmen und ihre Flächen gegeneinander auszubalancieren. Gelingen zudem ein Sicheinfühlen in die Natur, ließen sich deren tiefste Wahrheiten erkennen und die unsichtbaren Kräfte und Ströme ausdrücken, die sie durchherrschen.

Damit hat Marc um den Jahreswechsel 1910/11 endlich das Programm gefunden,

nach dem er in den kommenden Jahren malen wird.

Nach zehn Jahren des Suchens hat er eine mystisch-ästhetische Ordnung entwickelt, die helfen soll, die Unordnung und Banalität der materiellen Welt künstlerisch zu überwinden. Im Mittelpunkt steht das Tier, das er – vereinfacht und in von der Wirklichkeit befreiten Farben – zum Bildthema machen will, um seine Vision natürlicher, allumfassender Harmonie zu zeigen.

Schon bald darauf malt Marc „Die gelbe Kuh“. Ins Zentrum des Bildes, inmitten einer stilisierten Hügellandschaft, stellt er ein Rind. Doch steht es nicht einfach da, sondern macht einen gewaltigen Luftsprung, den Körper dynamisch gespannt, den Kopf fast schwelgerisch in die Höhe gereckt.

Die Kuh ist gelb: in Marcs Schema sanft, heiter und sinnlich gefärbt, weiblich. Sie vermittelt einen vitalen, seltsam menschlich-vergnügten, entrückten Eindruck. Obwohl sich die Vorderbeine schwer in den Boden stemmen, wirkt das Tier – durch die Spannung des Körpers, die Dynamik der Bewegung –, als sei es seiner massigen Körperlichkeit entledigt.

Unmittelbar oberhalb der Kuh lässt Marc dunkle, vereinfachte Baumstämme sich diagonal nach rechts und links aus dem Bild spreizen. Damit öffnet er den Raum nach oben, hin zum Höheren, Transzendentalen.

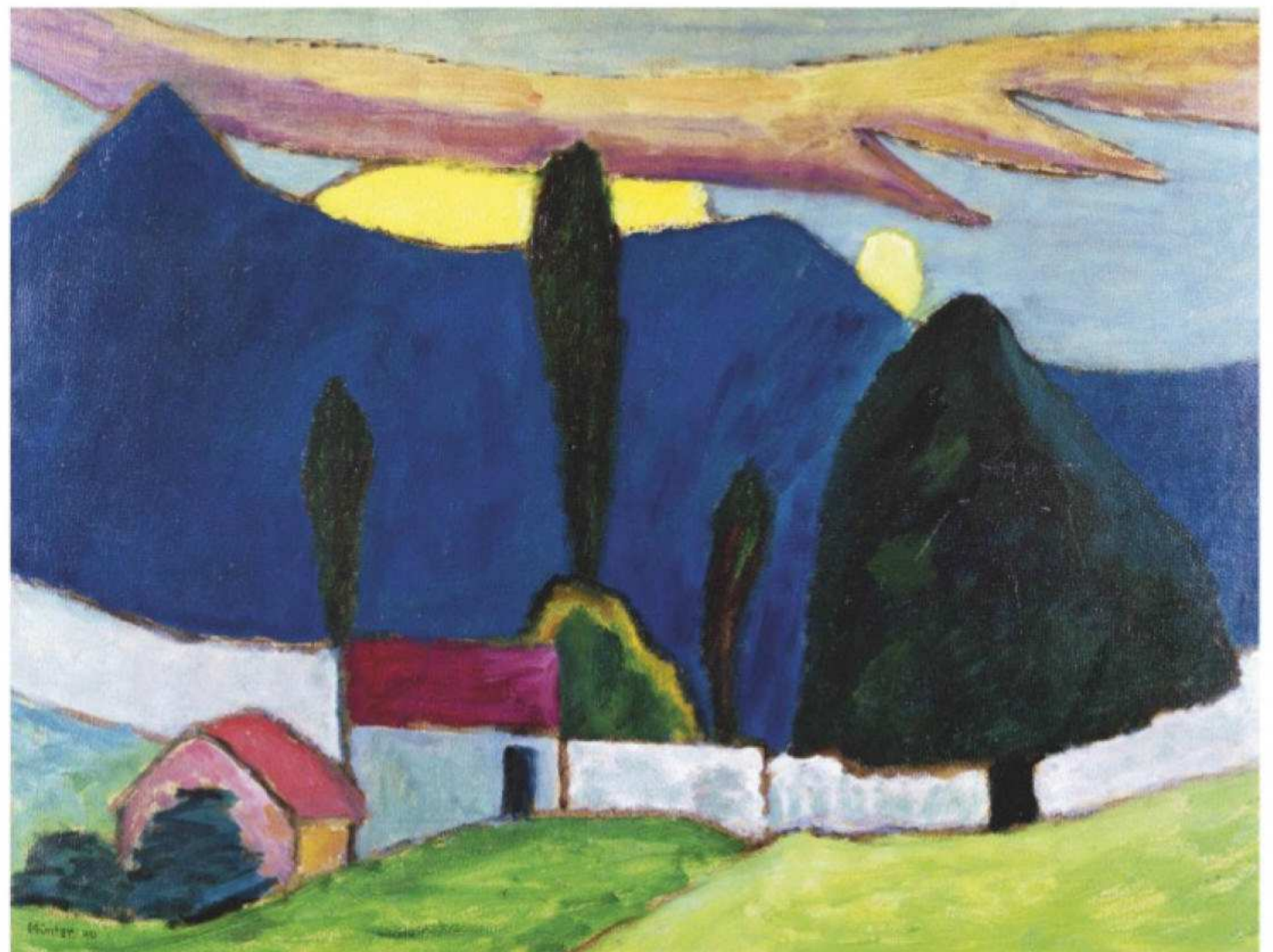
Das Rot der unteren Bildhälfte, Sinnbild für die schwere Materie, wird so gleichsam emporgeleitet, vergeistigt. Entsprechend gibt Marc den Bergen am oberen Bildrand jenen blauen Ton, der in seinem Schema neben dem Männlichen vor allem das Geistige symbolisiert.

Im Fell der Kuh greift er das Blau wieder auf, zeichnet es ihr, einem Wappen gleich, ein: Geistig-sinnlich, männlich-weiblich versöhnt, der Materie entstrebend, ist das Tier ungebrochen eins mit sich selbst. Instinkt-froh eingebettet in die Ordnung der Welt und ihr zugleich enthoben.

Es ist ein leuchtendes, strahlendes Bild. Doch anders als in der hergebrachten Malerei erreicht Marc dieses Leuchten nicht durch starke, die Natur imitierende Lichteffekte: Es kommt aus den Farben selbst.

Marc geht es in diesem Gemälde nicht darum, wie der Mensch die Kuh sehen mag. Sondern darum, sie im übertragenen Sinne zum Reden zu bringen. Ihr die Heilsbotschaft vom verlorenen und doch wieder-gewinnbaren Paradies zu entlocken.

AM NEUJAHRSTAG 1911 ist Marc im Salon von Jawlensky und Werefkin erstmals Wassily Kandinsky begegnet. Der Russe, gut 13 Jahre älter, Kind einer Moskauer Großbürgerfamilie, hat Jura und Wirtschaftswissenschaften studiert, sich dann doch



Die »Landschaft mit weißer Mauer« formt Münter 1910 aus kompakten Farbflächen und konzentriert sich auf das Wesentliche

fürs Malen entschieden und ist 1896 zur Ausbildung nach München gekommen.

Kandinsky ist ein vorwärtsdrängender Intellektueller, den Neuerungen in der Musik oder im Theater ebenso interessieren wie in der bildenden Kunst.

Eine Erbschaft erlaubt ihm ausgedehnte Reisen, auf denen ihn bald seine ehemalige Schülerin und Lebensgefährtin Gabriele Münter begleitet. 1908 kommt das Paar ins oberbayerische Murnau, für einige Zeit folgen die Münchner Malerfreunde Werefkin und Jawlensky. Im Jahr darauf gründen die vier gemeinsam mit mehreren überwiegend deutschen Kollegen die NKVM.

In Murnau verliert Kandinsky das Interesse am konkreten Gegenstand. Bald dienen die einzelnen Objekte in seinen Bildern – Wolken, ein Turm, eine Figur, Berge – vor allem als Träger expressiver Farben.

Um deren Verhältnis zueinander geht es ihm nun – bis sich immer größere Flächen

seiner Gemälde in bunte Formen auflösen, die keinen Bezug mehr zu einem realen Vorbild haben.

Dabei geht Kandinsky überaus systematisch vor, legt sich über jeden Schritt Rechenschaft ab, als traue er dem Grund nicht, auf den er sich nun begibt. Auch er sieht, ähnlich wie bald darauf Marc, dass mit der Entfernung vom Naturvorbild die Gefahr wächst, im beliebigen Ornament zu enden.

Doch angesichts der Erschütterungen der modernen Welt – durch wissenschaftliche Einsichten, soziale Verwerfungen und spirituelle Leere – scheint ihm das ästhetische Wagnis ein Gebot der intellektuellen Redlichkeit. Also setzt er die Relativierung der Materie durch Röntgenstrahlen und Atomphysik in Beziehung zu esoterischen Lehren von „seelischen Vibrationen“ und geistigen Strömen. Und versucht, diese Kräfte einer immateriellen Welt sichtbar zu machen.



Die adelige Marianne von Werefkin (o. l.) fördert ihren Partner Alexej von Jawlensky (o. r.) jahrelang – obwohl dieser mit Helene Nesnakomoff (vorn), bereits einen Sohn hat

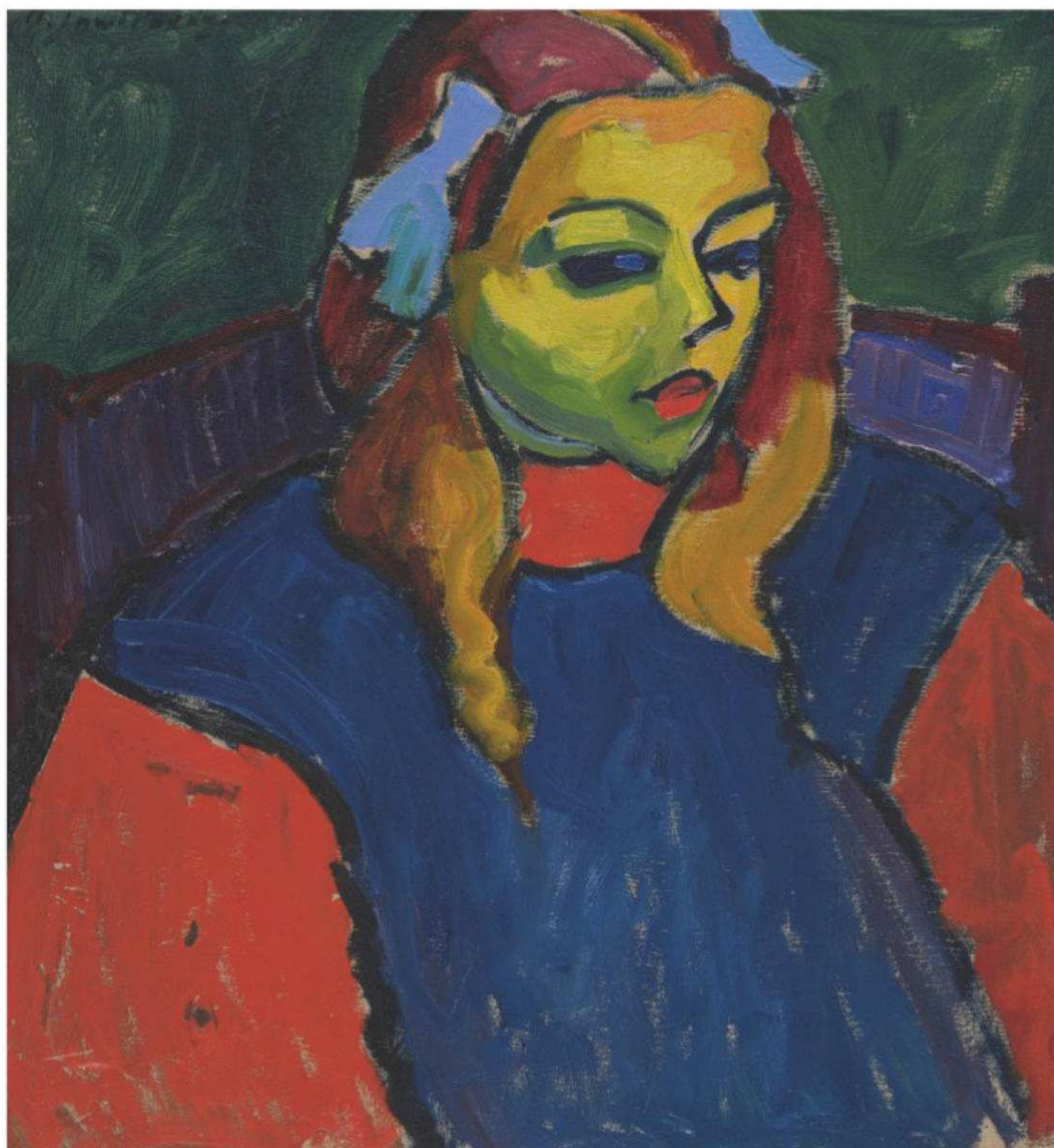
Es ist ein Schritt den in dieser Zeit viele wagen: Auch in Russland, Frankreich und andernorts experimentieren Maler mit einer „abstrakten“ Kunst. Wer aber diesen Begriff prägt und wer in diesen Jahren das erste wirklich ungegenständliche Bild malt, das lässt sich später nicht mehr klären.

Marc und Kandinsky verstehen sich sofort: der gleiche künstlerische Ernst, die gleiche Sehnsucht nach dem Absoluten. Der Jüngere wird in die NKVM aufgenommen. Nach quälenden Jahren des einsamen Suchens und Schwankens hat er nun nicht nur eine künstlerische Mission – sondern zahlreiche Freunde, die sie teilen.

IM SPÄTSOMMER 1911 stellen Marc und Kandinsky einen Almanach zusammen, ein Jahrbuch, das die wahre Kunst zeigen soll, so wie die beiden sie verstehen. Doch unter welchem Signum? Schnell sind sie sich einig: „Der Blaue Reiter“. Marc hat ein Faible für Pferde, Kandinsky für Reiter (er hat zudem ein Bild gleichen Titels gemalt), beide schätzen Blau als die Symbolfarbe des Geistes und der Zukunft. Der Name für das neue Projekt ist gefunden.

Im alten, der NKVM, häufen sich dagegen die Reibereien zwischen Kandinsky und den anderen Mitgliedern. Die Mehrheit will die nächste Ausstellung lokal beschränken – der Russe drängt auf Internationalität. Und als eine gemeinsame Ausstellung in Weimar „verständliche“ Kunst zeigen soll, ist Kandinsky empört.

Anfang Dezember stellt er der Vereinigung seine abstrakte „Komposition V“ vor, die er in der nächsten Ausstellung zeigen will. Sie wird abgelehnt. Daraufhin erklärt Marc seinen Austritt, da er eine solche „Majorität für nicht kompetent“ hält. Im Laufe der Diskussion kommt es fast zu einem Handgemenge; Kandinsky, der ebenfalls



Bei »Mädchen mit dem grünen Gesicht« (1910) entfernt sich Jawlensky weit von der Wirklichkeit: Die Farben des Porträts sind unnatürlich, die Miene bleibt maskenhaft



»Sturmwind«: Werefkin verwendet hier um 1916 die Komplementärtöne Blau und Orange, was beide Farben besonders leuchten lässt

austritt, droht mit Ohrfeigen, Marc streift sich schon die Ärmel hoch.

Die Emotionen sind echt, der Eklat jedoch war abgekartet. Längst bereiten Marc und Kandinsky eine eigene Schau vor, die parallel zur dritten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung stattfinden soll, in der gleichen Galerie, nur eine Etage höher. Die beiden Freunde wollen den Bruch – und den Neuanfang mit dem „Blauen Reiter“.

In ihrem Kampf für eine neue Kunst legen sie ebenso viel Machtbewusstsein wie Selbstgewissheit an den Tag. Marc erklärt: „Wir werden suchen, das Zentrum der modernen Bewegung zu werden.“ Und dazu wollen sie frei schalten können, „diktatorisch“, wie Kandinsky es nennt.

Schon bald wird der so energisch und ambitioniert geführte Blaue Reiter zum

zweiten großen Kraftzentrum des Expressionismus. Denn auch wenn die beiden Macher einem weiten Spektrum neuartiger Kunst ein Forum bieten wollen, auch wenn sie alles fördern möchten, was die „bisherigen Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens“ erweitert, so ist der Kern ihres Selbstverständnisses doch ein genuin expressionistischer: Kunst soll nicht bei den Erscheinungen der äußeren Welt verharren, sondern zu einer inneren, vom Künstler erspürten Wahrheit vordringen, dieser einen Ausdruck geben.

Darüber hinaus entwickelt sich das Projekt von Marc und Kandinsky – um die sich schnell eine Anzahl Freunde und Gleichgesinnter schart, darunter Werefkin, Jawlensky, Macke, bald auch der Rheinländer Heinrich Campendonk und der in Bern auf-

gewachsene Paul Klee – zu einem Motor der europäischen Avantgarde. Denn obwohl der Blaue Reiter nie zu einer echten Vereinigung mit klar definierten Zielen wird, weder ein ausgeprägtes Gruppenbewusstsein aufweist, noch einen einheitlichen Stil, entwickelt er als Marke und Netzwerk von Künstlern eine weit ausstrahlende Kraft.

Diesen Einfluss verdankt der Blaue Reiter vor allem seinen beiden umtriebigen und charismatischen Gründern, die den Almanach herausgeben und zudem Schauen organisieren. Und die Auswahl, die Marc und Kandinsky treffen, ist bewusst vielfältig: Im Dezember 1911 etwa zeigen sie in München Marcs „Gelbe Kuh“ sowie „Die großen blauen Pferde“ neben bunt verschachtelten Paris-Ansichten des Franzosen Robert Delaunay, Kandinskys abstrakter „Komposition V“ und Henri Rousseaus magisch-realistischem „Hühnerhof“.

Kein Stil, keine einheitliche Technik verbindet die 14 vorgestellten Künstler. Son-



Paul Klee verwandelt seine Wahrnehmung vom
»FÖHN IM MARC'SCHEN GARTEN« (1915) in abstrakte
 Formen; die Natureindrücke sind aber noch zu erahnen

dern allein, dass Marc und Kandinsky in ihren Arbeiten das „Reinkünstlerische“ erblicken. Ihr Maßstab ist die „innere Notwendigkeit“ eines Kunstwerks: Es muss den „inneren Wunsch“ des Künstlers zeigen und mit seinem geistigen Inhalt die Seele des Betrachters berühren.

Nichts Eitles oder Dekoratives, Nachgeöfftes hat Platz in dieser Kunst. Dann aber ist sie absolut frei in der Wahl ihrer Formen, Techniken und Sujets.

Der erste Almanach vom Mai 1912 soll diesen Anspruch veranschaulichen: Neben

zahlreichen Arbeiten von Künstlern aus dem Umfeld der Redaktion sind – als Zeugnisse einer zeitlosen Innerlichkeit – Werke bayerischer Volkskunst zu sehen, mittelalterliche Holzschnitte, Plastiken aus Afrika, Mexiko und von der Osterinsel, japanische Tuschzeichnungen und chinesische Malerei, ein antikes Relief, selbst Kinderzeichnungen. Eben alles, was Kandinsky und Marc authentisch erscheint, wahrhaftig.

Auch die Arbeiten einer Künstlervereinigung aus Dresden (die inzwischen nach Berlin übersiedelt ist) werden im Almanach

präsentiert: der „Brücke“. Sie ist das andere Epizentrum des Expressionismus.

Die Brücke-Maler teilen mit den Münchnern den revolutionären Elan gegen die offizielle Kunst und gesellschaftliche Normen des Kaiserreichs, die Sehnsucht nach Veränderung, den Sinn für naturferne Farben. Auch die Quellen, aus denen sie ihre Inspiration beziehen, sind ähnlich: japanische Holzschnitte, die französischen Postimpressionisten, Plastiken afrikanischer und ozeanischer Völker. Und: Beide Kreise streben danach, mit ihrer Kunst etwas Innerliches auszudrücken.

Dennoch sind die Unterschiede groß: Während der Blaue Reiter als lockeres Netz die vielfältigsten Stile vereint, haben die Brücke-Künstler lange recht einheitlich gearbeitet, sind in der Wahl der Motive gegenständlicher, weniger esoterisch.

Vor allem aber unterscheiden sich die Gruppen in ihrer Schaffensphilosophie: Während die Berliner den intuitiven, spontanen Schöpfungsakt anstreben, den unmittelbaren Gefühlsausdruck feiern, zielen die Münchner auf eine höhere geistige Anschauung, die es auszudrücken gelte.

Und während Marc und Kandinsky theoretische Abhandlungen zur Kunst verfassen, verzichten die Brücke-Leute bewusst auf solche Reflexionen. So steht die Brücke für einen körperlich-instinktiven Expressionismus, der Blaue Reiter für einen mystisch-spirituellen.

Kandinsky lehnt es anfangs sogar ab, die Werke der Berliner im Almanach vorzustellen, weil ihm bei ihnen die Vergeistigung fehle. Doch Marc setzt sich durch. Er findet die Brücke-Bilder zwar auf den ersten Blick „hässlich“ – aber dennoch „voll tiefem Sinn“. Und über die Künstlerkollegen sagt er: „Es sind schon Kerle, wenn wir auch ihren Geruch nicht lieben sollten.“

D

Derweil reist die erste Ausstellung des Blauen Reiters durch Galerien und Museen in Köln, Berlin, Bremen, Frankfurt, am Ende durch mehr als ein Dutzend Städte im Reich und dem europäischen Ausland – und stößt auf viel Hohn und Ablehnung.

Doch gibt es auch Sammler, Museen und Galeristen, die begeistert sind. Und so gelingt es nach und nach, das Projekt als ein Zentrum avantgardistischer Kunst in Deutschland zu etablieren.



Im Frühjahr 1914 reist August Macke nach Tunis. Unter den vielfältigen Eindrücken Nordafrikas skizziert der Rheinländer Bild um Bild. »Es geht wie der Teufel«, notiert er

Franz Marc ist nun in einem Schaffensrausch. Als ahnte er, dass ihm wenig Zeit bleibt, produziert er Bild auf Bild. Und entfernt sich dabei noch weiter von der sichtbaren Realität, lässt Farbflächen zersplittern, sich ineinander verschachteln und in reine Formen auflösen.

Das Ziel, die tradierte „Weltanschauung“ durch eine „Weltdurchschauung“ abzulösen, führt ihn zu einer zunehmend abstrakten Malweise. Seinem Anspruch folgend, das Innere auszudrücken, lässt er das Äußere, Konkrete hinter sich.

In einigen der letzten Bilder, die er vor dem Krieg malt, wendet Marc sich scheinbar ganz vom Gegenstand ab. Und doch, sieht man genauer hin, lässt sich da nicht ein Haus erkennen, der Umriss eines Elefanten? Ein Gegenstand, so Marc, „steckt immer drin, nur braucht er nicht immer äußerlich da und augenfällig zu sein“.

Anders als Kandinsky lässt er sich nie auf die reine Abstraktion ein, bei der sich der Bildsinn allein aus dem komponierten Nebeneinander von Farben, Linien und Formen ergeben soll. Marc will nicht darauf verzichten, Wirklichkeit darzustellen, nur ist seine Realität eben mitunter eine für das Auge unsichtbare – das Wesen, mystische Vorgänge –, die in der Darstellung keiner abgebildeten Gegenstände mehr bedarf.

Auch stilistisch folgt Marcs Hinwendung zur Abstraktion nicht einfach Kandinsky; mindestens ebenso stark ist sie von Delaunay und dessen prismatischen Lichtdarstellungen sowie von der Dynamik und Formaufsplitterung bei den italienischen Futuristen beeinflusst.

Vor allem aber ist sie Folge des eigenen Nachdenkens und Ausprobierens. Bei seinem inzwischen ganz und gar eigenen Stil profitiert er zudem von der Experimentierfreude, der Offenheit und Vielfalt der durch den Blauen Reiter verbundenen Avantgarde-Künstler.



»ESELREITER«: Besonders beeindruckt Macke das Licht in Nordafrika. In zahlreichen Aquarellen hält er die hellen Farben fest (1914)

Allmählich tritt bei Marc der Gedanke einer ursprünglichen, kosmischen Harmonie zurück; in den Vordergrund rückt nun der ewige Kampf zwischen Geist und Materie, des Erhabenen mit dem Niedrigen.

Es ist ein mythischer Kampf – den Marc aber auch ganz real versteht, als Prozess einer kommenden spirituellen Reinigung: sei es in der Form einer Revolution oder eines großen Krieges, wie ihn inzwischen viele Zeitgenossen prophezeien.

Und wie auch Marc ihn begrüßen wird.

1914 erscheint die zweite Auflage des ersten Almanachs. In ihren Vorworten zeigen Kandinsky und Marc sich von dessen bisheriger Wirkung auf die Gegenwarts-kunst enttäuscht; mit dem längst überfälligen zweiten Jahrbuch wollen sie denn auch noch warten.

DOCH ZU DIESEM kommt es nicht mehr. Im August bricht der erwartete Krieg aus. Marc meldet sich freiwillig zu seiner alten Einheit. Das reinigende Gewitter ist da: Er will es nicht versäumen, auch wenn es seinen Schaffenslauf jäh unterbricht.

Anfang 1916 erreicht Marc an der Front ein Brief von Maria, die er drei Jahre zuvor endlich heiraten durfte. Sie klagt über ihren bevorstehenden 40. Geburtstag. Seine Antwort: „Also über das Altern machst Du Dir Gedanken? Ich wahrhaftig nicht. Ich war nie frühreif und bin sicher, mit 40 und 50 Jahren Lebendigeres zu leisten als mit 20 und 30.“

Zwei Monate später fällt er in der Nähe von Verdun. Das Werk bleibt unvollendet.

Wie dieses Œuvre in Vollendung ausgesehen hätte, ist nicht zu sagen. Marc war zwar auf dem Weg in die Abstraktion, doch in seinem Skizzenbuch aus dem Krieg finden sich Hinweise, dass er auch in umgekehrter Richtung dachte – also wie sich aus abstrakten Formen wieder ein Gegenstand entwickeln ließe.

Andererseits: Der Krieg, der sein Leben beendete, war wohl zu verheerend, als dass der esoterische Expressionist Marc an sein früheres Denken und Malen hätte anknüpfen können. Der Weltenbrand beendete die Reinigungsutopien einer ganzen Generation. Ob ein zweiter, gehäuteter Marc danach tatsächlich noch „Lebendigeres“ zu schaffen vermocht hätte als das explosive Werk seiner wenigen Jahre, steht dahin.

Was bleibt, ist eine traurige Ironie: dass gerade der von Franz Marc beschworene gewaltvolle „Durchgang zur Zeit des Geistes“ – der Kampf, durch den jenes Paradies entstehen sollte, das er in so vielen Bildern aufleuchten lässt – seinen Propheten hinweggefegt hat. ●

Das MANIFEST

Im Herbst 1911 erstellen Franz Marc und Wassily Kandinsky eine Sammlung von Texten und Kunstwerken aus unterschiedlichen Kulturen und Epochen. Ihr Almanach soll zeigen, was in ihren Augen wahre Kunst ist. Damit begründen die zwei Malerfreunde eine künstlerische Revolution – und geben ihr einen Namen: »Der Blaue Reiter«

BILDTEXTE: BERTRAM WEISS



Das Titelblatt des Buchs »**DER BLAUE REITER**«, das 1912 in 1200 Exemplaren erscheint, gestaltet Wassily Kandinsky. Der studierte Jurist und Ökonom hat ein Faible für die Reiterei – und Blau sieht er wie Franz Marc als Symbolfarbe der Zukunft

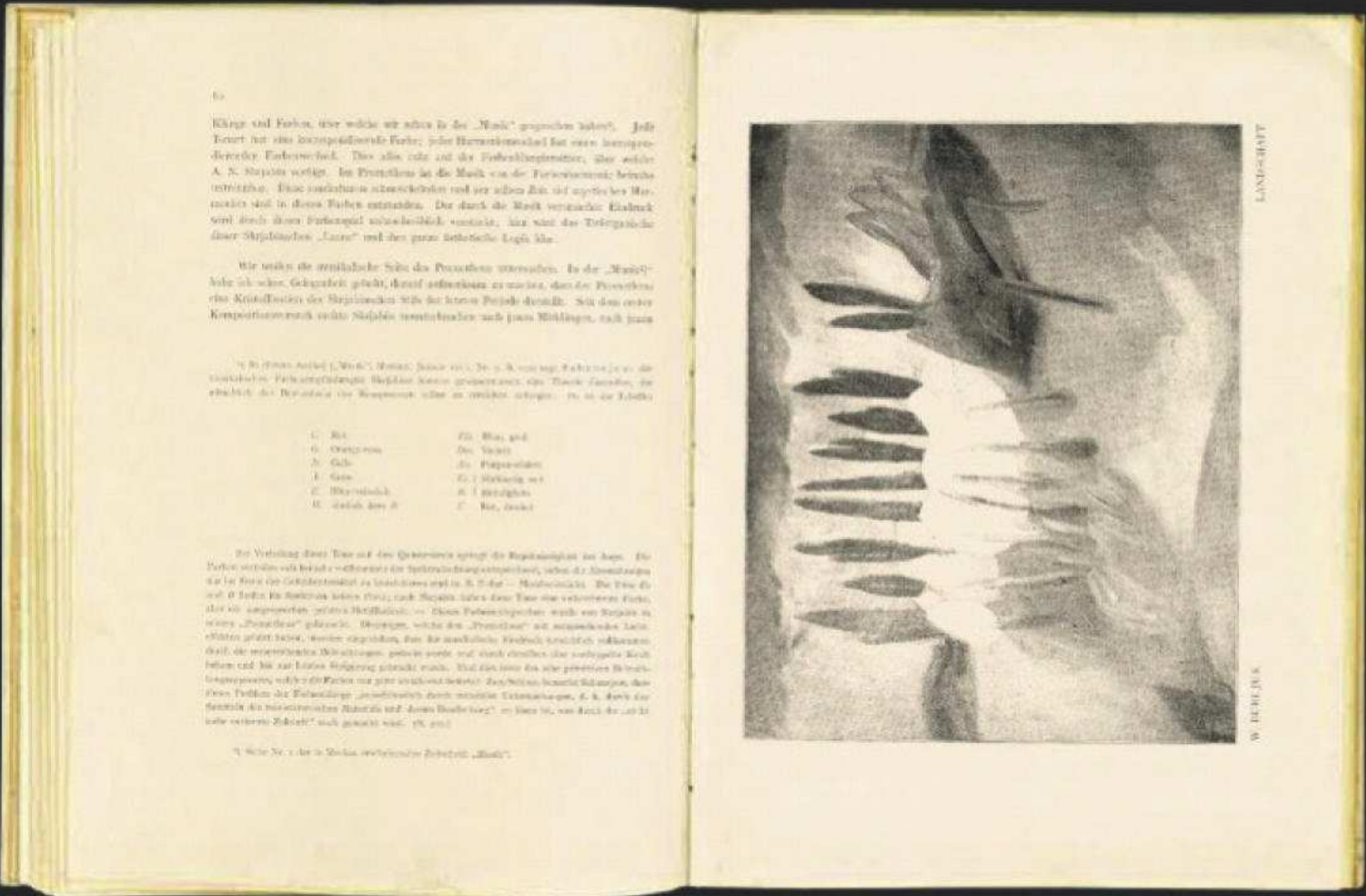




In gestrecktem Galopp jagen Jockey und Pferd dahin, die Wassily Kandinsky aus Flächen und Konturen auf einem Holzschnitt entstehen lässt. Das Werk, das er im Almanach präsentiert, nennt er **»LYRISCHES«**: als Beweis dafür, dass Kunst berührend, ja mitreißend sein kann



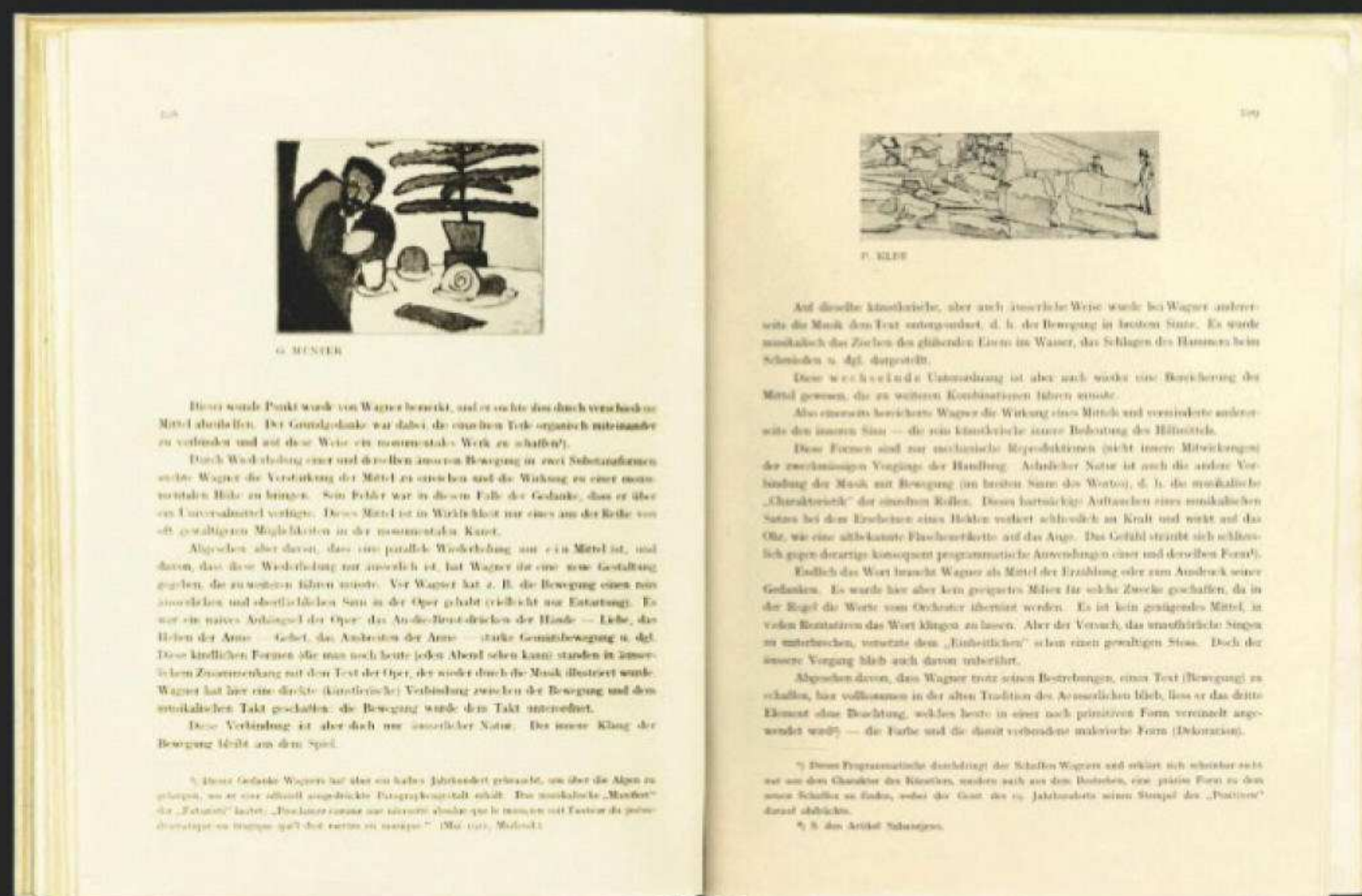
Marc und Kandinsky bitten viele Maler und Musiker um Beiträge für ihren Almanach. Der Ukrainer Dawid Burljuk (1882–1967) etwa erklärt, wie die Künstler seiner Heimat sich vom Realen immer weiter entfernen – so wie sein Bruder Wladimir in der »**LANDSCHAFT**« (1911)



Was, wenn alle Künste eigentlich eins sind? Was, wenn jeder Farbe ein Ton in der Musik zugeordnet wäre? Dieser Idee geht der Almanach in einem Kapitel nach, illustriert mit dem Gemälde von Wladimir Burljuk (1886–1917). Allerdings: Das Buch muss fast ohne Farben auskommen



Still und reglos, wie in sich versunken kauert der **»MANN AM TISCH«**, der gedeckt ist mit Gebäck und Kaffeegeschirr. So sieht Gabriele Münter (1877–1962) ihren langjährigen Lebensgefährten Wassily Kandinsky, als sie ihn 1911 mit Ölfarben auf Pappe in Szene setzt



Der Almanach widmet sich allen Kunstformen. Ausführlich legt Kandinsky dar, wie Drama, Oper und Ballett ineinanderfließen können – und bietet dafür eine eigene Bühnenkomposition« als Beispiel: »Der Gelbe Klang« soll Töne, Bewegung und Farben vereinen



M. PECHSTEIN

DER VORZUG DER FREIEN MUSIK

Neuer Genuss der ungewohnten Zusammensetzung der Töne.
 Neue Harmonie mit neuen Akkorden.
 Neue Dissonanzen mit neuen Lösungen.
 Neue Melodien.
 Die Auswahl der möglichen Akkorde und Melodien wird ausserordentlich vergrössert.
 Die Kraft der musikalischen Lyrik vergrössert sich, und das ist die Hauptsache, weil die Musik hauptsächlich Lyrik ist. Die freie Musik gibt die grössere Möglichkeit, auf den Zuhörer zu wirken und bei ihm seelische Aufregungen hervorzurufen.
 Die feinen Zusammensetzungen und Veränderungen der Töne wirken stark auf die Seele des Menschen.



LE FAUCONNIER

L'ABONDANCE

Die 141 Abbildungen im Almanach sind nicht beliebig ausgewählt. Die Herausgeber stellen auf vielen Seiten zwei Werke einander gegenüber. Im Vergleich, so glauben sie, offenbare sich der wahre Beweggrund der Kunst – über alle Stile und Kulturen hinweg



Während die Frau und das Kind Früchte im **»ÜBERFLUSS«** (1910) sammeln, sind sie nackt, wie selbstverständlich. Auch der Pariser Maler Henri Le Fauconnier (1881–1946) schert sich nicht um Konventionen – und löst die Gestalten in seinen Gemälden in kubische Formen auf



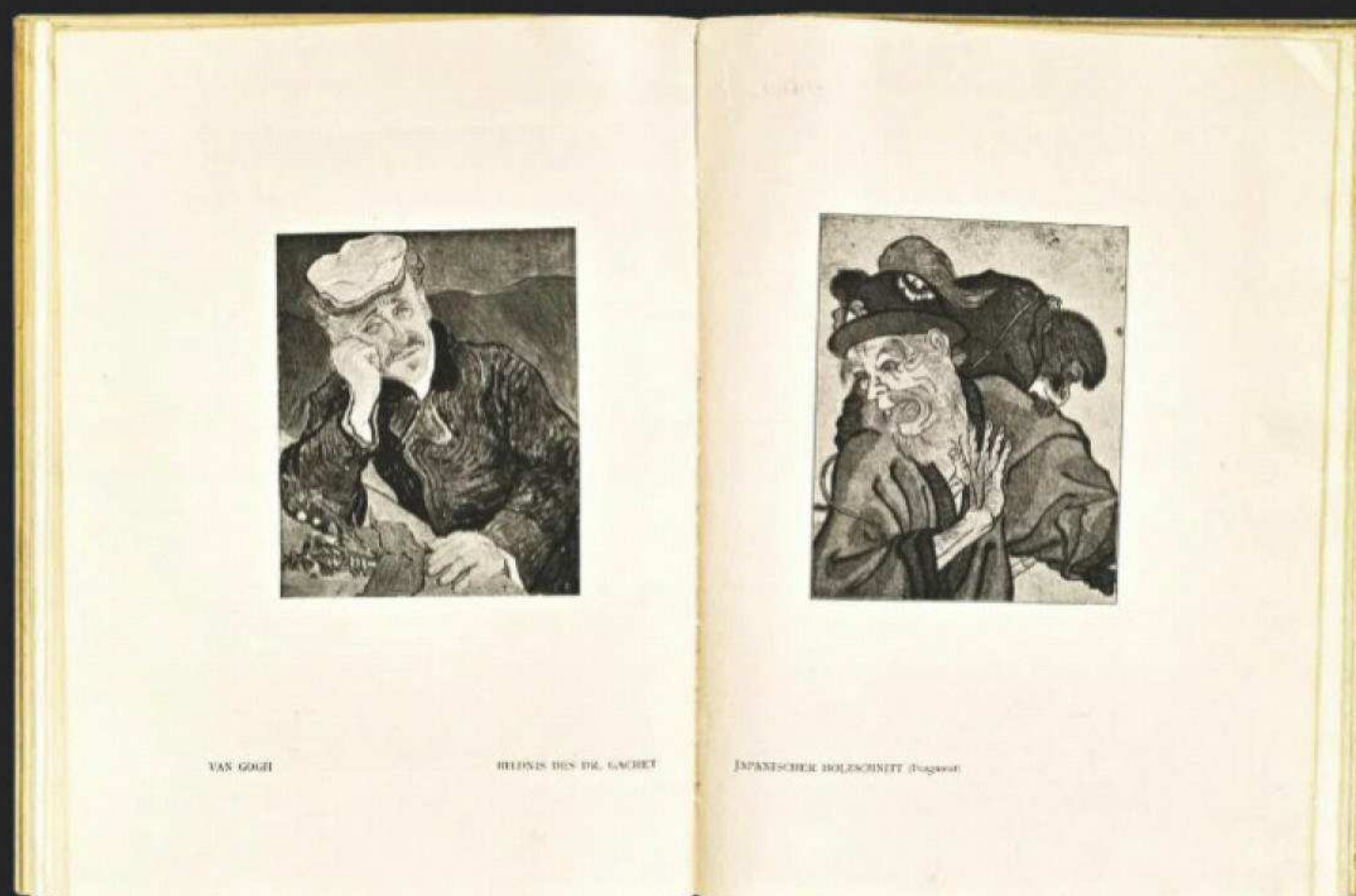
Vielfach malt der Sachse Max Pechstein (1881–1955) nackte **»BADENDE«** (1911) an den Moritzburger Teichen nahe Dresden. Auch er ist auf der Suche nach einer Kunst, die nicht Regeln folgt, sondern der individuellen Empfindung



Kurz vor seinem Tod malt Vincent van Gogh (1853–1890) das **»BILDNIS DES DR. GACHET MIT FINGERHUTZWEIG«**. Der Maler hat Vertrauen zu seinem Arzt Paul Gachet und meint zu erkennen, dieser sei »genauso krank und verzweifelt« wie er selbst



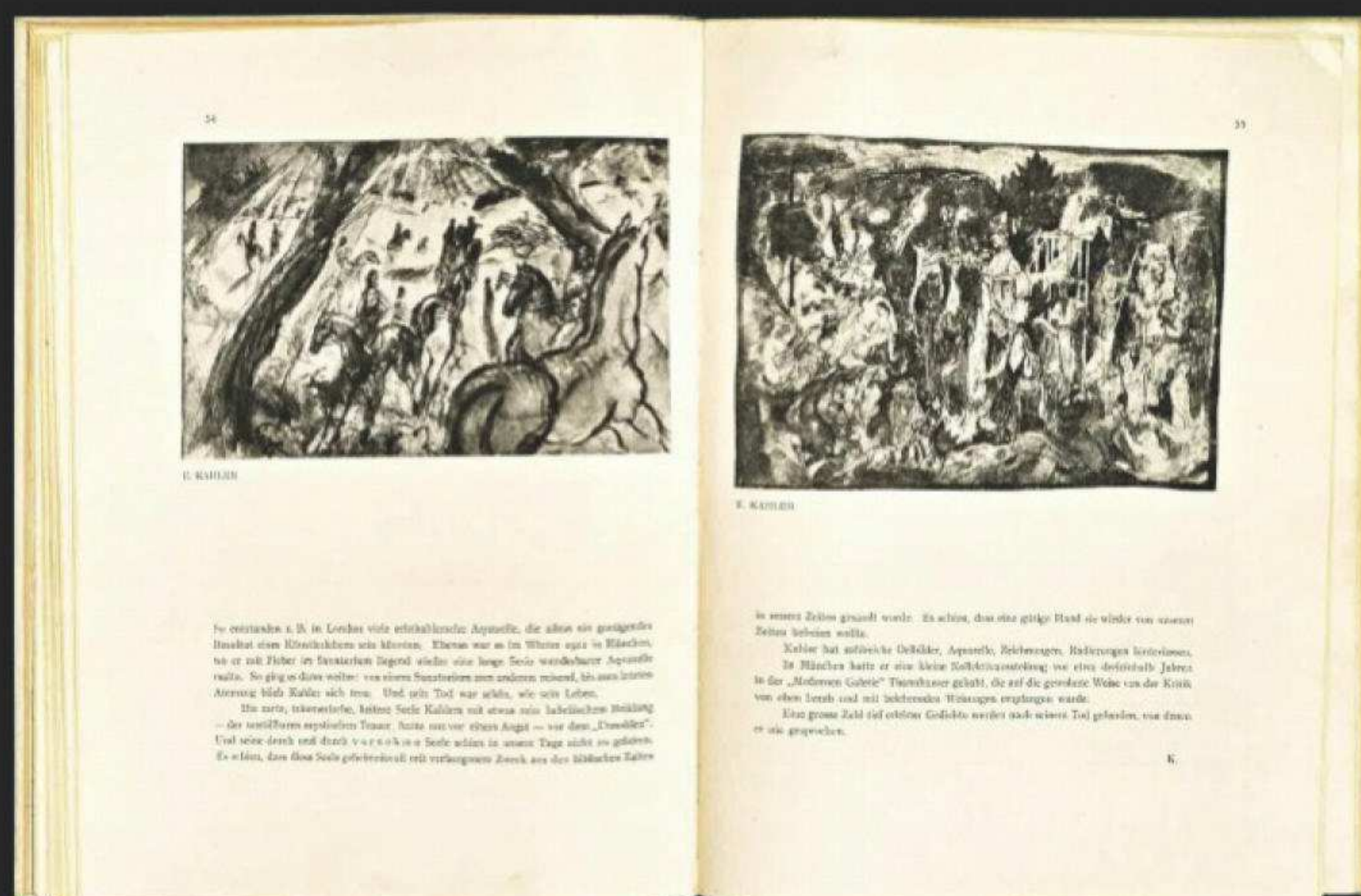
Gerade noch kann sich der Affe auf der Schulter halten; zu wild und ungebändigt gestikulieren die **»ZWEI FISCHER«** (um 1835), die der japanische Künstler Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) zeichnet, bevor sie in eine Druckplatte aus Holz geschnitten werden



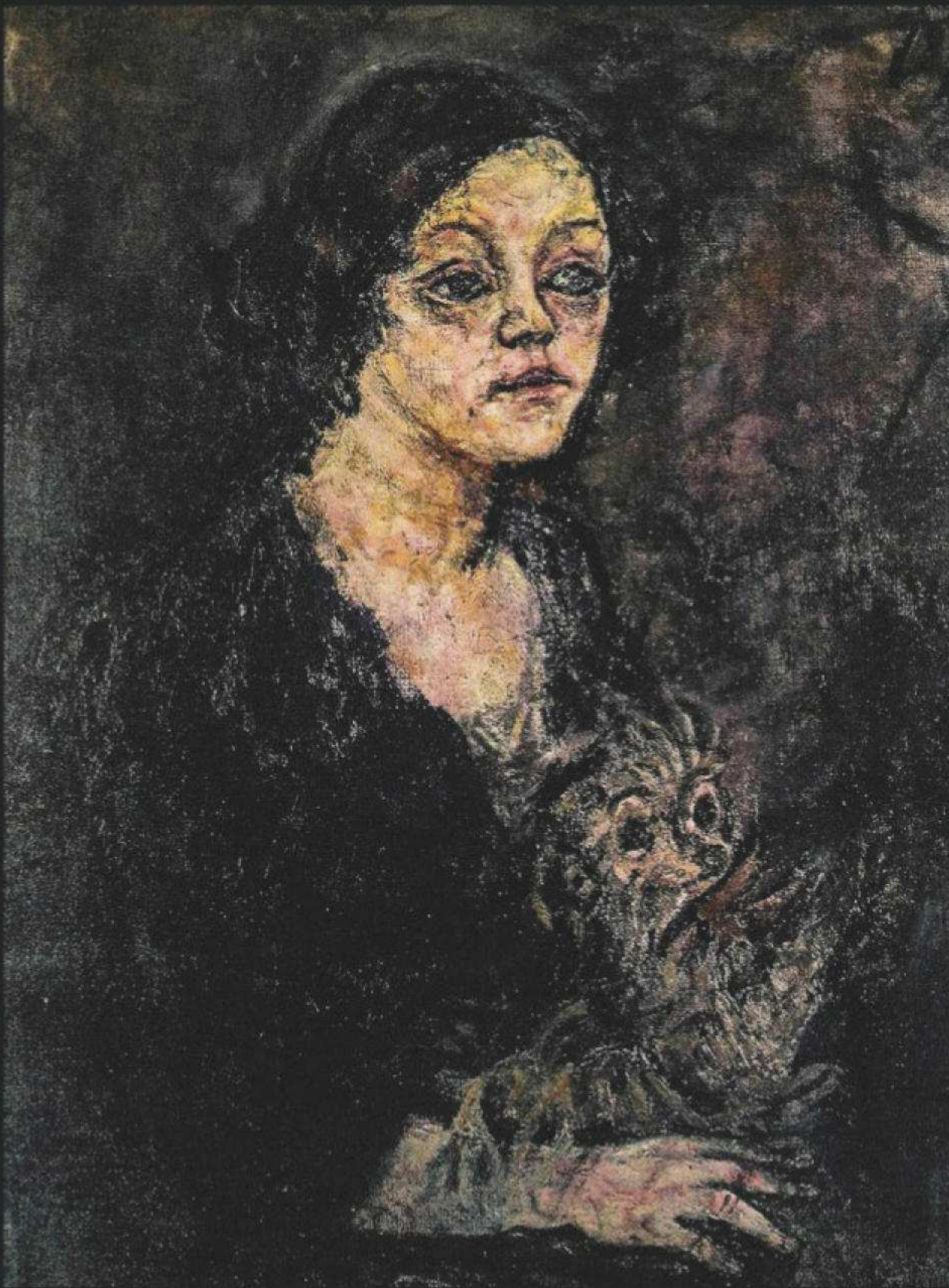
Zu den Autoren des Almanachs zählt auch August Macke (1887–1914). Mithilfe von Vergleichen sucht der Maler nach Gefühlen in der Kunst und fragt etwa, ob nicht Van Goghs Porträt und der japanische Holzdruck aus »einem ähnlichen geistigen Leben« entstanden seien



Fiebernd zeichnet und malt Eugen von Kahler (1882–1911) im Sanatorium, tuscht etwa einen **»LIEBESGARTEN«**, bevor er im Dezember 1911 stirbt. Da ist er kaum 30 Jahre alt. Doch zuvor war er ungemein produktiv, schuf Werke in München und Paris, London und Berlin



Im Almanach veröffentlicht Kandinsky einen Nachruf für den früh verstorbenen Eugen von Kahler. Er bewunderte den jungen Kollegen dafür, dass er allein seiner inneren Stimme folgte, »so klar, deutlich und präzis, dass er sich vollkommen auf ihre Führung verlassen konnte«



Mit nervösem Pinselstrich verformt und überzeichnet Oskar Kokoschka (1886–1980) das Antlitz von »**ELSE KUPFER MIT HUND**« (1911). Der gebürtige Österreicher ist schon bekannt für seine aufwühlenden Porträts junger Mädchen, als der Almanach erscheint



Die Herausgeber des Almanachs legen weniger Wert darauf, dass jedes Bild direkt im Text angesprochen wird. Vielmehr sollen die Reproduktionen, etwa die »**STIGMATISIERUNG DES HEILIGEN FRANZISKUS VON ASSISI**« (um 1775, Maler unbekannt), beim Betrachten eine Wirkung entfalten



OSKAR KOKOSCHKA

BILDNIS



BAYERISCHES SPIEGELBILD

(Aus „Italienische Eindrücke“ von W. Rosanow,
St. Petersburg, 1909, S. 81 ff.)

„Die ganze antike Kunst ist im Gegensatz zur neuen nicht psychologisch War
aber die antike Kunst nicht vielleicht mehr metaphysisch?

Die Masse, die Messungen des menschlichen „corpus“, das ewige Suchen (und wo-
möglich Finden?) der definitiven Wahrheit dieser Masse und ihre Harmonie ist das, was
wir in allen diesen Marmorwerken immer wieder finden. „Schneidermasse“ möchte man
als letzte Definition aussprechen. Ist es nicht scheinbar sehr wenig, sehr arm? Was sagte
aber Moses, als er vom Berge Sinai kam, und was teilte er den Kindern Israhel mit in bezug
auf den Bau des Tempels (Skynie)? Er zählte auch nur Masse und Farben auf, und sogar
fast nur die Masse. Und beim Lesen dieses Berichtes im „Auszug der Kinder Israhel“
hört man beinahe den Schneider die Zahlen nennen — der Länge, der Breite, des Umfanges
und der Biegung — des bestellten Kleides. Skynie ist das Kleid Gottes: das ist ihre

Das programmatische Buch mit der neuartigen Komposition von Kunstwerken unterschiedlicher
Stilrichtungen erregt Aufsehen, bald erscheint eine zweite Auflage (oben). Zugleich arbeiten die
Künstlerfreunde an einem weiteren Band – der jedoch niemals fertig wird ●

Bilder eines SUCHENDEN



In »BILDNIS FRANZ MARC« porträtiert August Macke 1910 seinen oft nachdenklichen, damals 30-jährigen Malerkollegen

Lange bemüht sich Franz Marc erfolglos um eine eigene Bildsprache. Dann, ab 1910, beschreitet er kraftvoll einen neuen Weg: Fortan setzt der Münchner auf reduzierte Formen, klare Konturen und leuchtende Farben – so will er zum »absoluten Wesen« der Dinge durchdringen

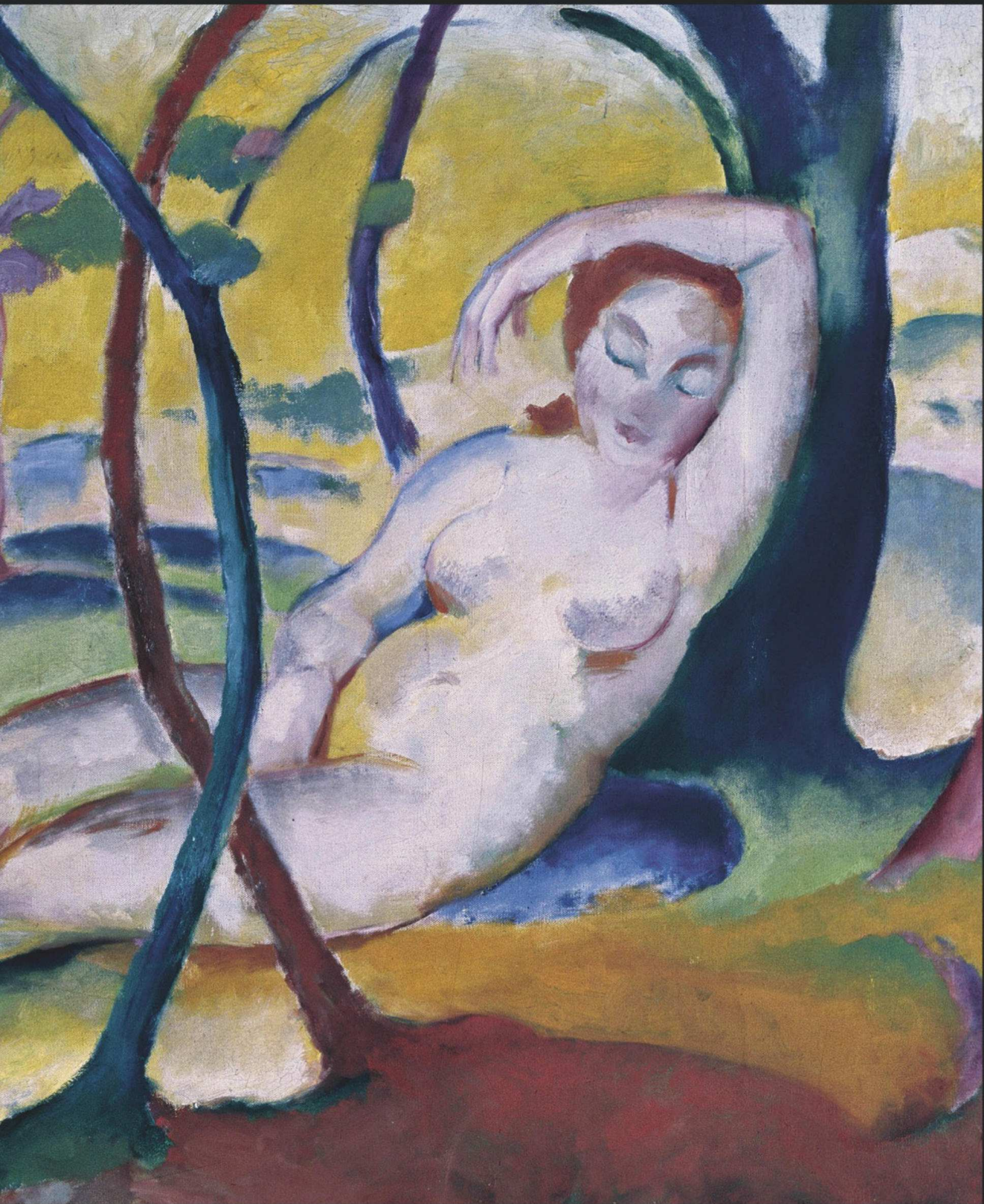
BILDTEXTE: JOHANNES TESCHNER

Marc will sich in die Tiere einfühlen, die er malt. Den »TIGER« zeigt er 1912 mit harten Kanten, als sei die Raubkatze aus Stein gemeißelt



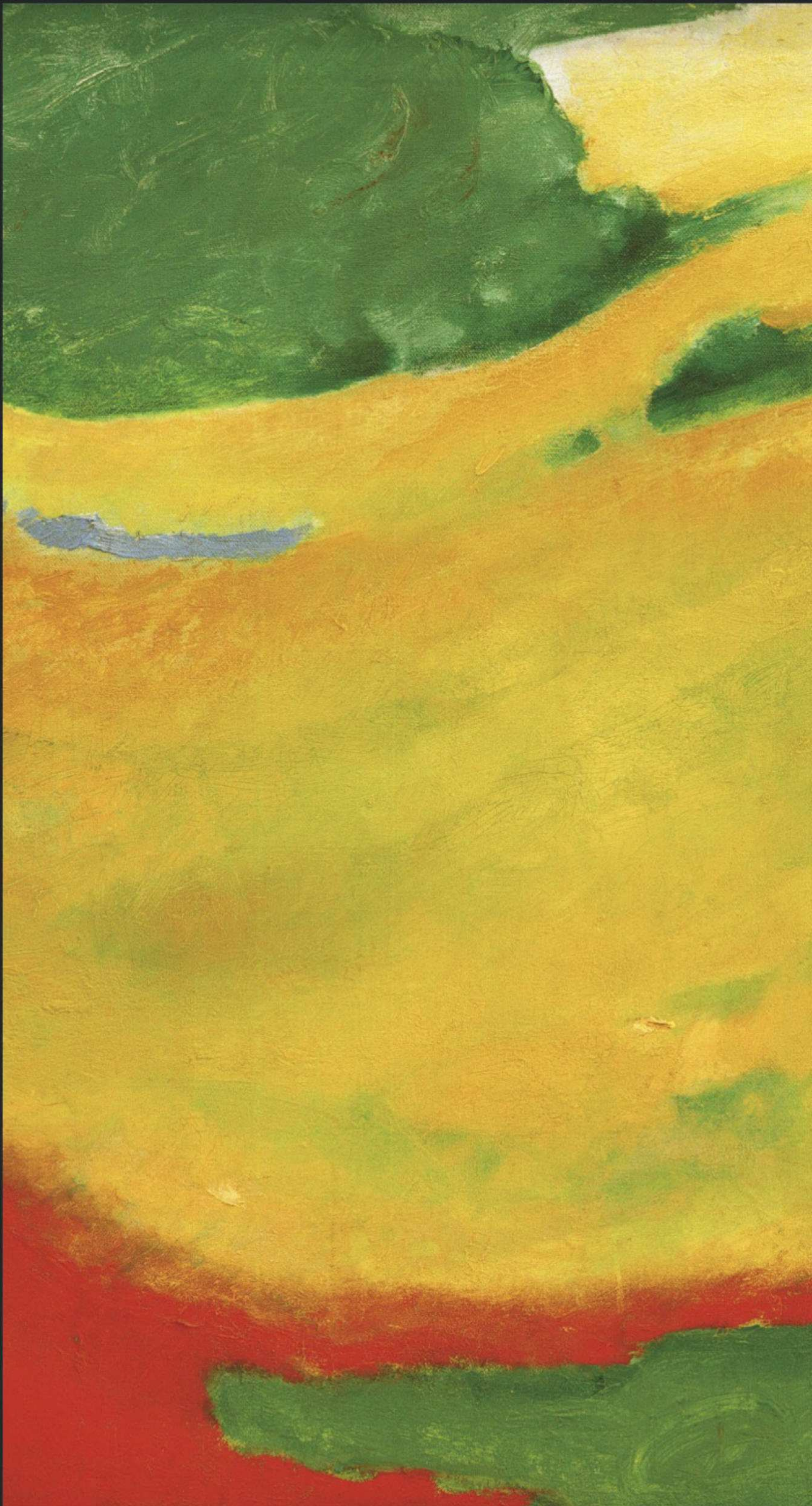


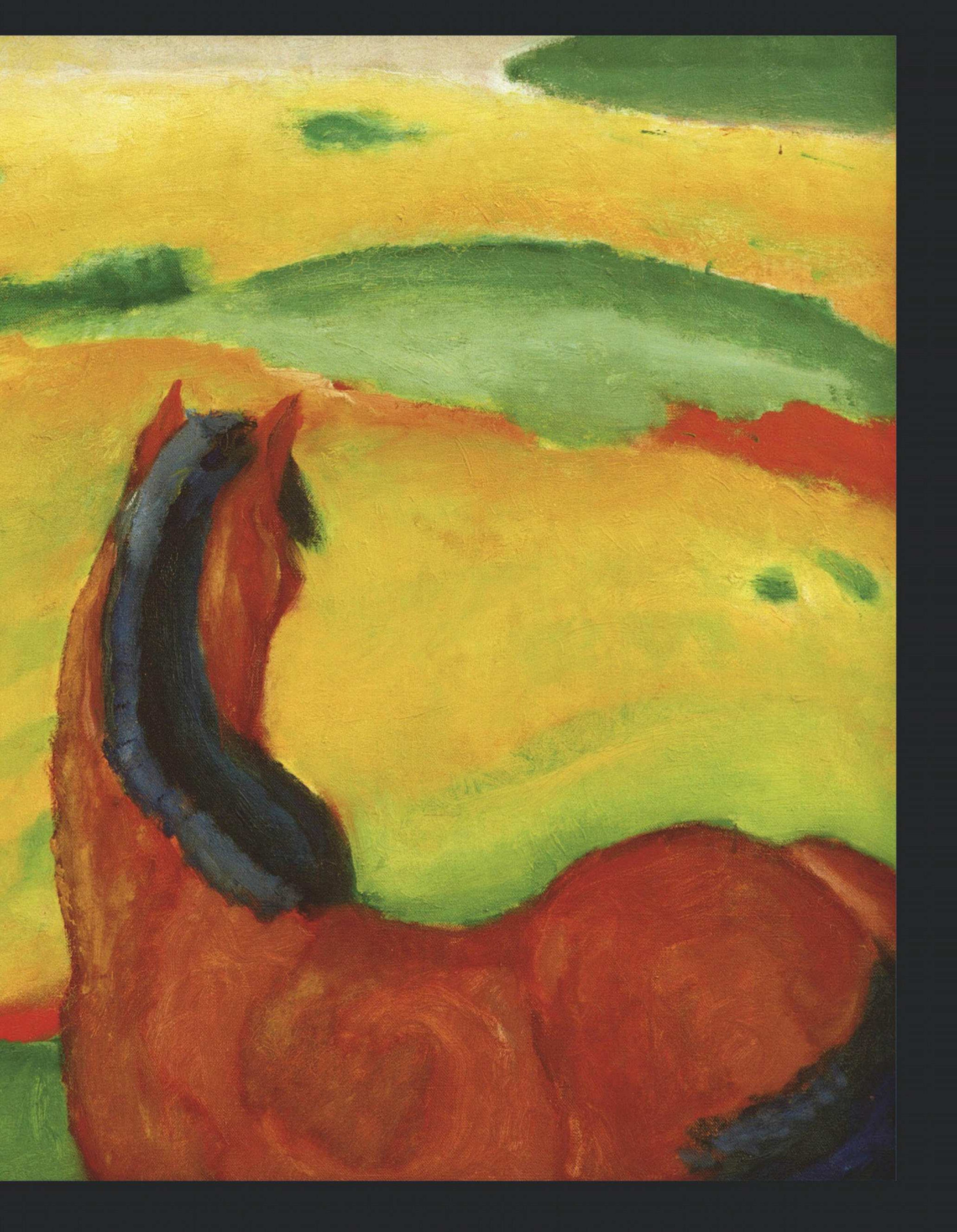




Auch wenn er Menschen darstellt, geht es Marc nicht darum, die Einzigartigkeit des Geschöpfes einzufangen. Vielmehr will er das Typische des Motivs zeigen. In »**AKTE UNTER BÄUMEN**« (1911) etwa die Sanftheit und Sinnlichkeit des weiblichen Körpers

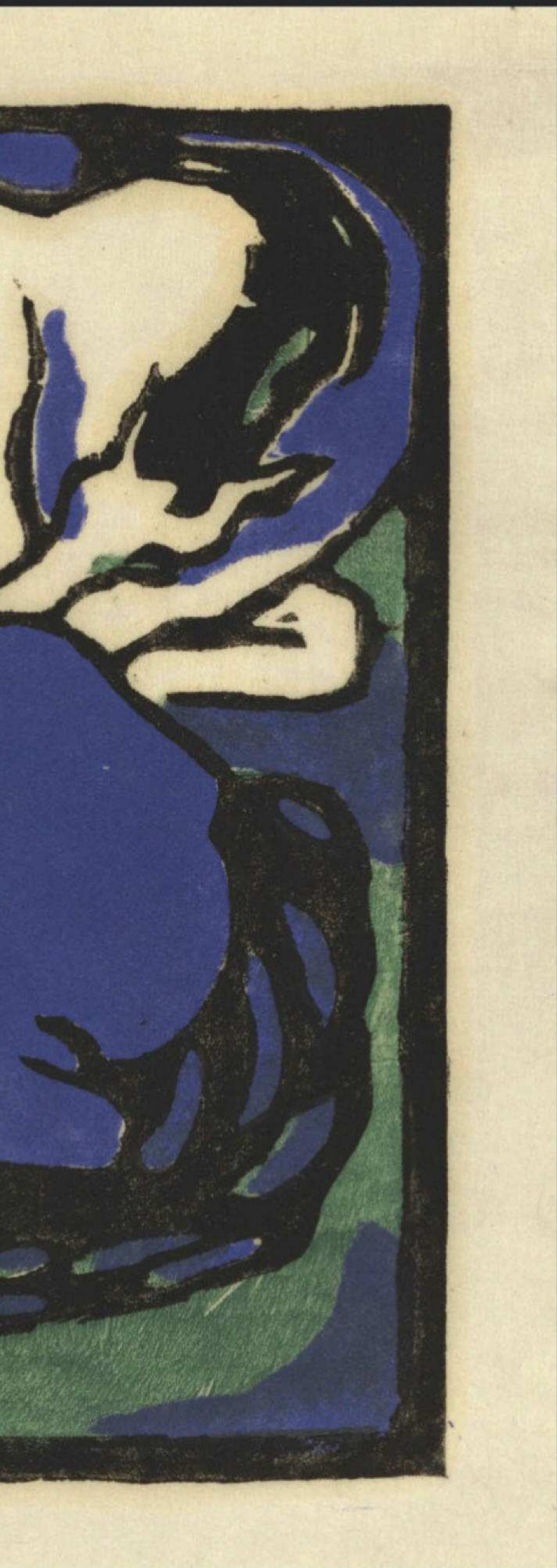
»Zurück zum Allereinfachsten« zieht es Marc. So reduziert er die Natur in **»PFERD IN LANDSCHAFT«** (1910) auf Flächen ohne jegliche Details. Nur noch die Farben lassen ein Kornfeld und Pflanzen erahnen – doch auch bei der Farbwahl löst sich der Maler bald zunehmend von der Realität







Immer öfter missachtet Marc die natürlichen Farbtöne, nutzt stattdessen die Farben, die für ihn die wahre Wesenhaftigkeit ausdrücken. Blau symbolisiert für ihn das männlich-geistige Prinzip – seinem Gefühl nach passend für die **»RUHENDEN PFERDE«** in diesem Holzschnitt von 1911/1912



Wie viele europäische Maler seiner Zeit ist auch Marc fasziniert vom ästhetischen Minimalismus japanischer Holzschnitte. Ein Einfluss, der sich etwa im Werk »TIGER« (1912) offenbart

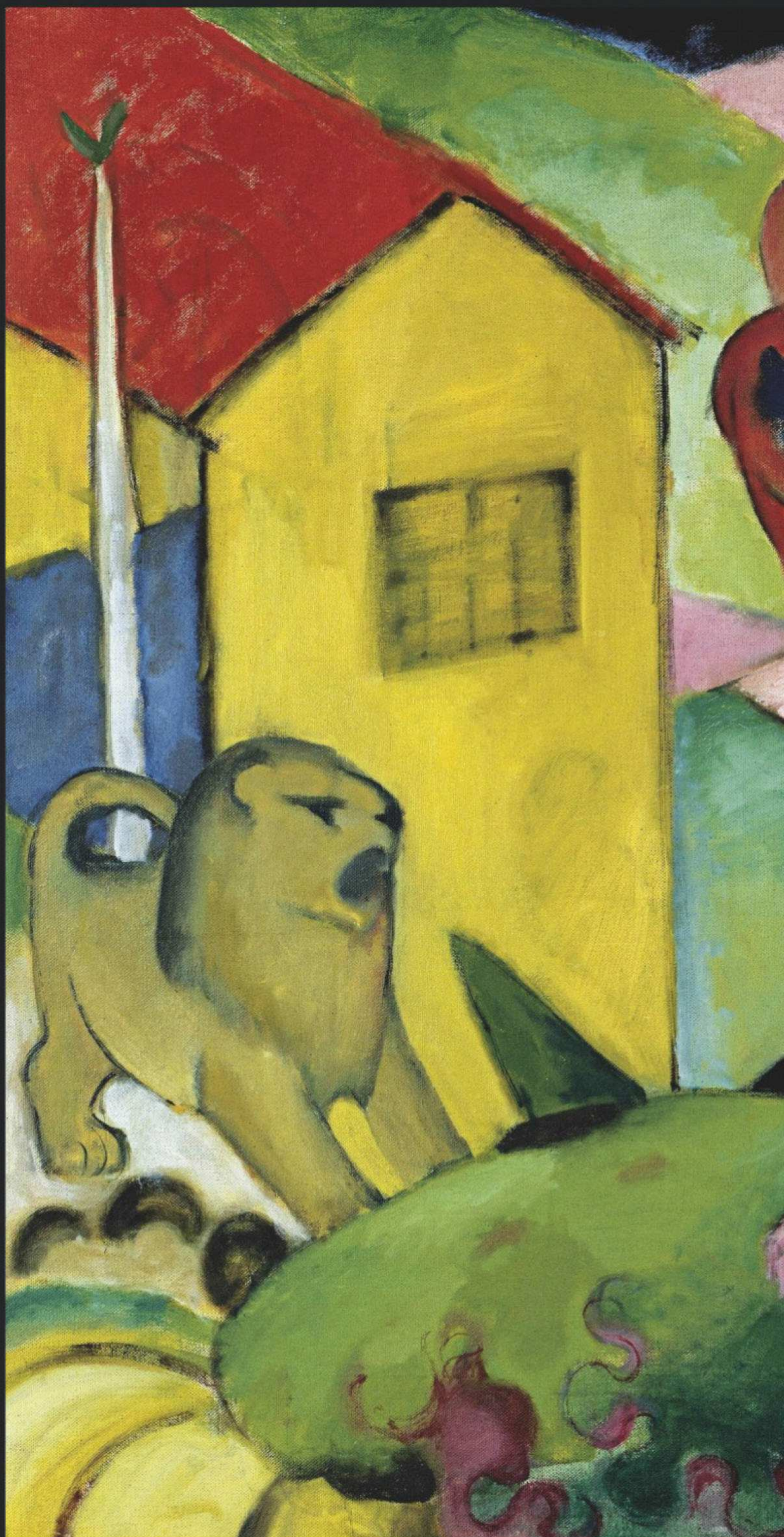


An steinzeitliche Höhlenmalerei erinnert die schablonenhafte Figürlichkeit in »ZWEI PFERDE« aus dem Jahr 1912. Zu diesem Zeitpunkt hat Marc es weitgehend aufgegeben, in die Natur zu gehen, um Motive direkt vor sich zu haben. Die Suche nach der einzig wahren Darstellungsweise findet in seinem Kopf statt





Marc hält Hunde, Katzen, zwei zahme Rehe. In Tieren meint er die Reinheit der Schöpfung zu erkennen. Ihre Unverdorbenheit will er den Menschen durch seine Bilder näherbringen (»MÄDCHEN MIT KATZE II«, 1912)





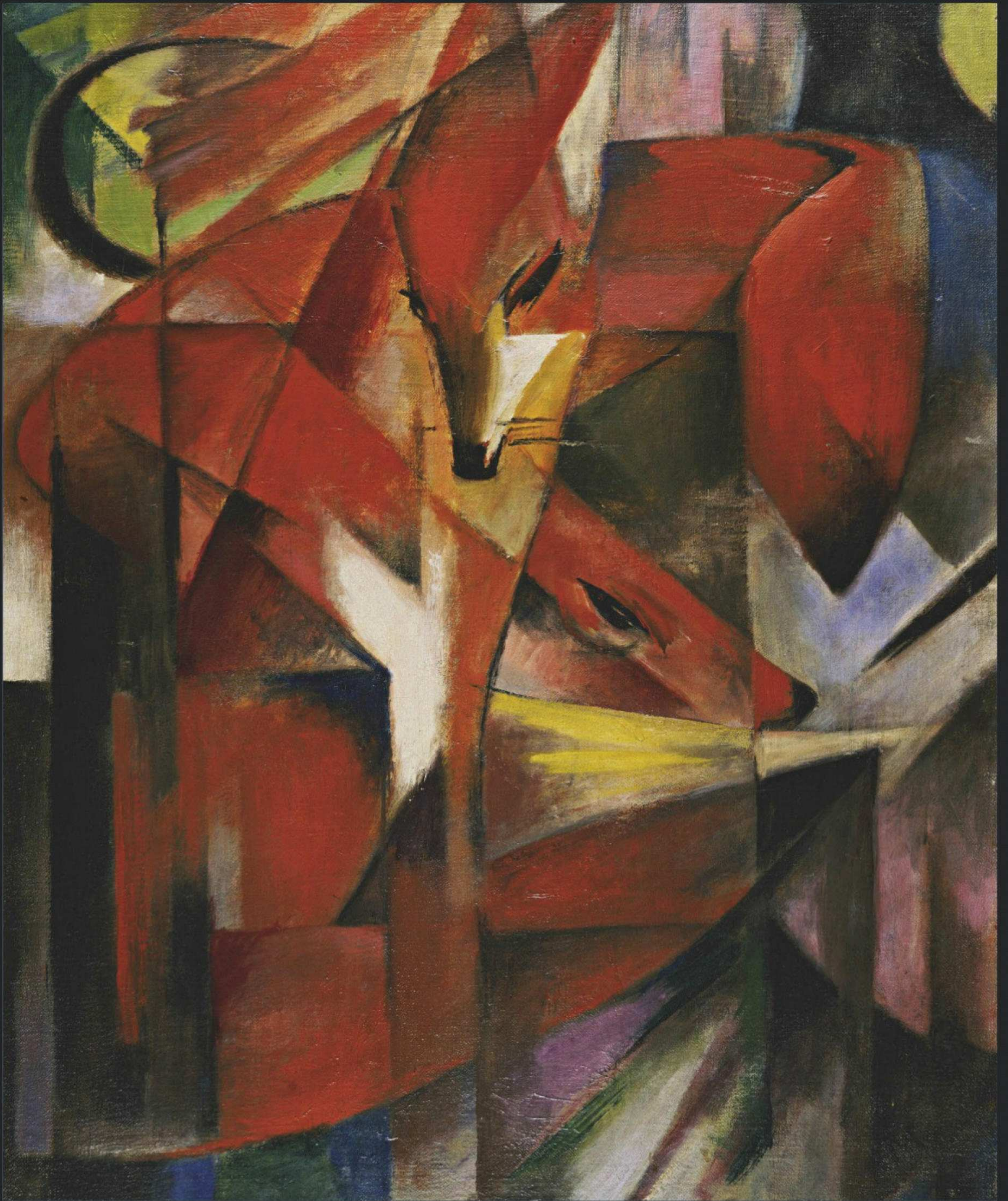
»DER TRAUM« (1912) zeigt exemplarisch Marcs Überzeugung, dass es beim Malen vor allem darauf ankomme, die Wechselwirkungen der Farben aufeinander abzustimmen, ihre Flächen auszubalancieren – das entscheide über innere Harmonie und Aussage eines Bildes



Als Teil einer zersplitterten Formenwelt ist das »**REH IM KLOSTERGARTEN**« (1912) kaum noch auszumachen. Das Werk steht am Anfang von Marcs letzter Schaffensphase, in der seine Bilder immer abstrakter werden

Bei aller Abstraktion feiern viele von Marcs Bildern die Schönheit der Natur – und spiegeln so die Sehnsucht des Münchners nach einer paradiesischen Welt, in der die Dinge im Einklang sind (»**VERZAUBERTE MÜHLE**«, 1913)

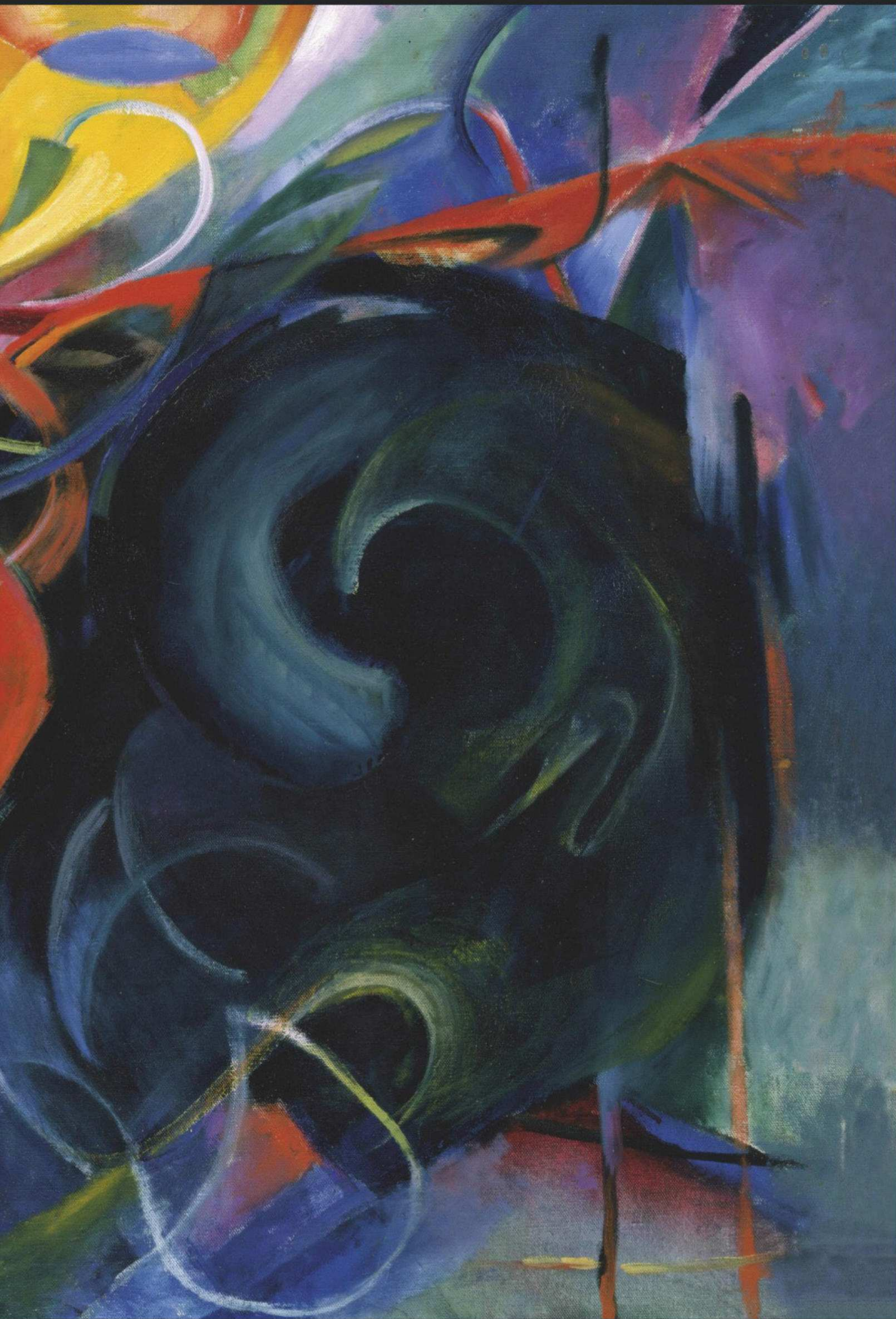




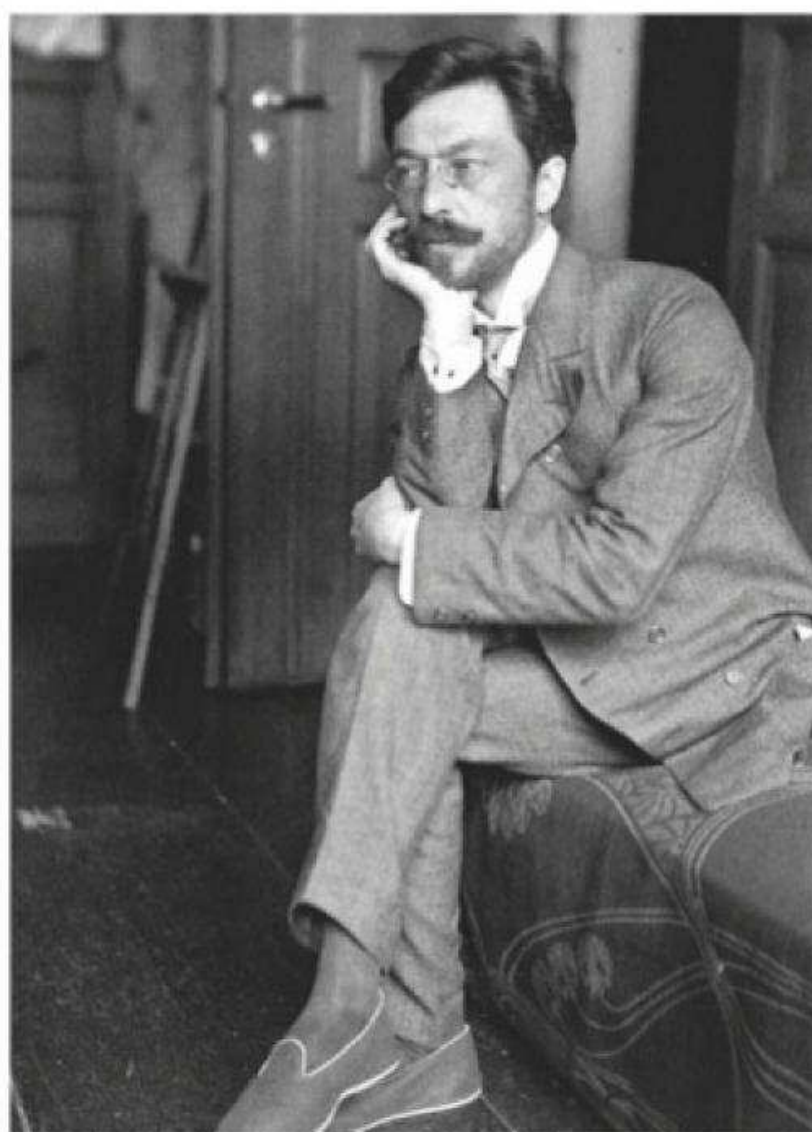
Wie ein falsch zusammengefügtes Puzzle wirken die »FÜCHSE« von 1913. Die tatsächliche Erscheinung der Tiere spielt für Marc hier kaum noch eine Rolle. Er zerschneidet die Körper – und ordnet sie in kubistischer Formensprache neu an



Mit Bildern wie »**KÄMPFENDE FORMEN**« vollendet Marc 1914 den Schritt zur gegenstandslosen Malerei. Kurz danach zieht er freiwillig in den Ersten Weltkrieg, von dem er sich eine geistige Läuterung des materialistischen Europas erhofft – und fällt 1916 in der Nähe von Verdun ●







Eleganz ist dem Sohn aus guter Moskauer Familie wichtig. Mit Anzug und Krawatte posiert er 1905 für seine Partnerin Gabriele Münter

Freiheit von FARBE und FORM

Der Russe Wassily Kandinsky sucht in der Kunst Sinnlichkeit – und findet abstrakte Formen, die seine Zeitgenossen erschüttern

TEXT: KIA VAHLAND

Musik malen: Ein Konzert mit Werken des Komponisten Arnold Schönberg, das er in München hört, inspiriert Kandinsky 1911 zu »Impression III«. Der schwarze Flügel oben und das Publikum links unten lassen sich in diesem Schlüsselwerk nur noch erahnen – Kandinskys Kunst nähert sich der reinen Abstraktion



Alles, was ihm vertraut ist, fehlt. Die Farben der russischen Trachten. Die Märchen seiner Großmutter. Der Anblick der Birken in der weiten Landschaft nordöstlich von Moskau. Und auch: seine Wahlheimat München. Die junge Künstlerszene in Schwabing, sein Atelier. Vor allem aber: die Frau aus Berlin, die er in Bayern kennen und lieben gelernt hat, seine frühere Schülerin und jetzige Malerkollegin Gabriele Münter.

In Sèvres, dem Städtchen in der Nähe von Paris, ist Wassily Kandinsky in den kühlen Februartagen des Jahres 1907 allein. Er hat es so gewollt: In seiner Mietwohnung unweit der Seine kann der Maler ungestört nachdenken über seine Kunst, über das, was er von ihr will und sie von ihm.

Strenge Historienbilder, brave Porträts, konventionelle Akte, das kam für ihn nie in Frage. Er sucht nach Bildern, in denen sich das Innere spiegelt, das Geistige und Seelische. Wie diese aber in Zukunft aussehen könnten, wie die Malerei auf neue Art wahrhaftig werden könnte, das weiß er in diesem Moment noch nicht.

Er muss nachdenken. Auch über seine Gefühle. Die nämlich sind schwankend, mal ist seine Stimmung himmelhochjauchzend, dann wieder ist er am Boden zerstört. Immer noch hat er es nicht geschafft, sich von seiner Ehefrau Anna scheiden zu lassen, obwohl er nun schon mehrere Jahre lang nicht mit ihr, sondern mit Gabriele Münter zusammen auf Reisen ist.

Kandinsky will in Ruhe überlegen. Deswegen hat er die unternehmungslustige Münter gebeten, nach Paris abzureisen. Leicht ist das für ihn nicht. Kaum war die Geliebte weg, brach die Verzweiflung aus ihm heraus. Er weinte lauthals, ihm war zum Sterben zumute. „Mein ganzes Leben ging vor meinen Augen vorüber“, beschrieb

er diesen Moment später der Freundin. „Die unglücklichen Gesichter, die ich geschaffen habe, standen vor mir. Und auch dein liebes Gesicht sah ich zum Täuschen klar.“ Dann habe er Baldrian auf leeren Magen genommen und sei erschöpft schlafen gegangen.

Vielleicht muss er durch die Hölle seines verwirrten Herzens gehen, um den Himmel zu sehen. Am 22. Februar ordert er eine große Leinwand, 130 Zentimeter hoch, 163 breit. Er spannt sie auf einen Keilrahmen, schwärzt sie. Beim Arbeiten legt er Pausen ein, seine Stimmung ist immer noch angespannt. Dann aber zeichnet er einen ersten Entwurf auf den dunklen Untergrund und jubelt: „Vom Totenstillplatz habe ich mich doch losgerissen.“ Ein baldiges Ende auf dem Friedhof also ist nun keine Option mehr. Das Bild nennt er: „Das bunte Leben“.

Ganz Russland scheint sich auf dieser Leinwand zu versammeln. Eine pauswängige Bäuerin mit rot gefleckter Schürze hält sich den Bauch. Eine madonnenartige Frau drückt ihr Baby; in dicken, fliederfarbenen Pinselstrichen schmiegt sich ihr Schleier an den Körper. Ein Alter mit pastellfarbenem Bart tastet sich mit seinem Blindenstock über die bunt getupfte Frühlingswiese. Ein orthodoxer Geistlicher umkrallt sein Kreuz, auch sein blassrosafarbenes Gesichtshaar tut seiner Würde keinen Abbruch. Schließlich strahlt auch die russische Kirche im

Bild grün, blau und rot, mit goldener Spitze. Hinten, am Flussufer, gehen Leute mit Stöcken aufeinander los, einer hebt den Dolch, einer spannt seinen Bogen. Ein berittener Krieger galoppiert durch die Menge.

Die Gesellschaft changiert zwischen Krieg und Frieden, Tradition und Moderne. Weder die mächtige Burg oben auf einem dunklen Berg noch die schwungvollen violetten Felsen im Hintergrund können die vielen verschiedenen Figuren einen. Und doch gehören alle zusammen, ihre Vielfalt, das Nebeneinander der Rollen und Gemütszustände macht das große Ganze aus.

Traumhaft, unreal wirkt das mit dickem Pinsel bearbeitete „Bunte Leben“, und genau das ist Kandinskys Absicht. Beim Malen erinnert er sich an seine Nacht- und Fieberträume, dort „zeichnete sich manchmal vor meinen Augen in ungreifbaren Bruchstücken etwas Unbestimmtes ab, das mich zeitweise durch seine Kühnheit erschreckte“. Diesen inneren Kern – und nicht die äußere Realität – will er in seiner Malerei zu fassen bekommen.

Abstrakt sind die aus Farbflecken zusammengesetzten Figuren noch nicht, realis-

Seelenverwandt: Ab 1911
verbringen Franz Marc und Maria
Franck viel Zeit mit Gabriele Münter
und Wassily Kandinsky (von links).
Gemeinsam wagen die zwei Künstler-
paare in München den ästhetischen
Aufbruch ins Ungewisse





Traumhaft wirkt **»DAS BUNTE LEBEN«**, das Kandinsky 1907 in Frankreich malt. Die russische Gesellschaft versammelt sich unter einem Kreml; so unterschiedlich die farbfrohen Figuren sind, bilden sie doch eine Einheit

tisch aber auch nicht mehr. Es ist ein Werk der Selbstbesinnung auf Kandinskys russische Wurzeln und des Übergangs hin zu einer immer radikaleren Malerei, die sich ganz auf die Kraft der Farben konzentriert.

Mit dem „Bunten Leben“ greift Kandinsky die Maltechnik der Impressionisten auf – und geht weit über sie hinaus. Seine Farbflecken sind unterschiedlich groß, je nachdem, mit wie viel Schwung er den Pinsel auf die Leinwand gleiten lässt.

Dem Lieblichen schwört Kandinsky ab, und dass er statt auf Weiß auf Schwarz malt, unterscheidet seine Manier grundlegend von der sonnigen Heiterkeit vieler Impressionisten und Postimpressionisten in Paris. Wo diese im freundlichen Ineinander der Pastelltöne schwelgen, faszinieren Kandinsky

harte Kontraste, in der Malerei wie in seinem Leben.

SO WAR ES SCHON IMMER. Geboren wurde Wassily Kandinsky in Moskau, am 4. oder 5. Dezember 1866. Seine Eltern sind weltgewandt und gebildet. Beide musizieren, der Vater zeichnet in seiner Freizeit. Der zartgliedrige Mann mit Nickelbrille und zurückgekämmtm Pagenkopf hat es im Teehandel zu Geld gebracht. Seinen Sohn will er zu einer selbstständigen Persönlichkeit erziehen, ganz im Geist der neuen Zeit: Zar Alexander II. hat kürzlich die Bauern aus der

Leibeigenschaft befreit und versucht, Wirtschaft, Schulwesen, Militär und Bürokratie zu modernisieren, damit das lange autoritär geprägte Land mit dem liberaleren Westeuropa mithalten könne.

Der hochsensible Wassily lernt Klavier, Cello und das Zeichnen. Er hat eine besondere Begabung: Wohl schon als Junge kann er Farben hören und Klänge sehen. Wahrscheinlich ist er ein Synästhetiker, das bedeutet, dass visuelle Sinnesreize bei ihm zugleich auch akustische Wahrnehmungen erzeugen und umgekehrt.

Bald sortiert er die Welt nach Farben und den Bedeutungen, die sie für ihn haben. Schwarzes Wasser macht ihm Angst, das Ockergelb eines Pferdefells beruhigt ihn, das Weiß im Inneren eines Astes reizt ihn



Kämpferisch gibt sich die
Künstlervereinigung und Kunst-
schule »Phalanx«, die Wassily
Kandinsky in München gründet. Auf
einem Ausstellungsplakat
von 1901 sind zwei antik anmu-
tende Krieger zu sehen

zum Lecken. Grün assoziiert er mit Dauer, Rot erscheint ihm verheißungsvoll.

Als Jugendlicher liebt er es, die Farben zu befreien – indem er sie aus den Tuben seines Malkastens herausquetscht.

Dennoch studiert er nicht sofort Malerei. Angesichts der drängenden sozialen Probleme in Russland erschiene ihm das ein „unerlaubter Luxus“, wie er sagt. Stattdessen schreibt er sich in Moskau für Jura und Nationalökonomie ein.

Nebenbei lernt der ernste, etwas eigenbrötlerische junge Mann Ethnographie und unternimmt eine Forschungsreise in das Gouvernement Wologda nordöstlich von Moskau. Er begeistert sich für das Volk der Syrjanen, die wegen ihrer einfachen Lebensweise und ihres halb orthodoxen, halb heidnischen Brauchtums von vielen Russen als rückständig geschmäht werden.

Kandinsky mag genau das: die ornamental bemalten Häuser und Möbel, überhaupt die Farben und Geschichten der Menschen vom Land, die aus einer anderen Zeit zu stammen scheinen.

Der Student, der nur zu Studienzwecken zeichnet, lagert die weiten Landschaften Russlands, die Geschichten der Alten in seinen inneren Bilderspeicher ein. Hervorholen wird er sie erst in München. Dorthin wandert er als 30-Jähriger aus, gefolgt von

seiner jungen Gattin Anna. Im Gegensatz zu ihr liebt er die Stadt mit ihrer „farbensatten Lichtatmosphäre“ sofort: die gelben Briefkästen! Der gescheckte Schimmel, der im heißen Sommer den Sprengwagen zieht! Immer wieder fühlt sich Kandinsky an die Märchen seiner deutschsprachigen Großmutter erinnert und ist verzaubert.

Es war es jedoch nicht die Nostalgie, die ihn hertrieb, sondern die Lust am Aufbruch: Er will jetzt doch, endlich, ein professioneller Künstler werden. In Moskau hat er den „Heuhaufen“ von Claude Monet gesehen und begriffen, wie sehr die Malerei der Moderne von fließendem Licht und mutigen Farbspielen lebt.

München ist nach Paris – und gleichauf mit Wien – die vielversprechendste Stadt für Kulturliebhaber, hier versammeln sich auf engem Raum Schriftsteller, Musiker und Künstler. Die Kunstakademie gilt als hervorragende Ausbildungsstätte, und es gibt zahlreiche private Schulen, die nicht

ganz so erfolgreichen Künstlern ein Auskommen als Lehrer bieten.

In solch einer landet der Moskauer und fällt dort als 30-Jähriger mit Vollbart und Zwicker sofort auf. Seine Schule befindet sich in einem Schwabinger Gartenhäuschen, der Lehrer trinkt Cognac und wohnt im Verschlag unter dem Dach. Unten stehen die Staffeleien der Schüler so dicht gedrängt, dass der menschenscheue Kandinsky häufig in den Englischen Garten flieht, wo er sich in Landschaftsmalerei übt.

Immerhin merkt er in der Schule, dass die klassische Zeichenkunst ihm wenig liegt. Um dieses Manko auszugleichen, bewirbt Kandinsky sich an der Akademie bei Professor Franz Stuck, einem großbürgerlichen Schöpfer opulenter Gemälde voller Götter und Fabelwesen. Doch dem Russen fällt die Unterordnung unter den dominanten Malerfürsten im vornehmen Gehrock schwer. Er schwingt in der Klasse aufsässige Reden, misstraut allem Lehrwissen, quält sich mit anatomischen Vorgaben.

Trotzdem besucht er Stucks Malklasse ein Jahr lang. Um dann alles anders zu machen. Die Künstlervereinigung, die er in der Hohenzollernstraße von Schwabing nun mit anderen Malern gründet, heißt „Phalanx“. Ihr Markenzeichen: zwei griechische Soldaten mit gespitzten Speeren.

Die Attacke auf das herkömmliche Kunstsystem kann beginnen. Kandinsky hat nun eine Plattform, um selbst Ausstellungen zu organisieren. Und bald dazu noch eine Schule unter dem „Phalanx“-Label, in der er seine Schüler unterrichtet, wie es ihm gefällt. Zugelassen werden auch Frauen. Jeder und jede soll tun, was ihm oder ihr liegt.

Kandinsky doziert nicht, er unternimmt mit seinen Schülern lieber künstlerische Exkursionen in das Voralpenland. Diese unkonventionelle Offenheit gefällt vor allem einer Studentin: Gabriele Münter, die immer eher selbstsicher instinktiv als nach strengem Regelwerk gearbeitet hat (schon deshalb, weil sie als Frau keinen Zugang zur Akademie hatte).

Die Zahnarzttochter aus Berlin hatte verschiedene Malklassen für Damen besucht, auch in München, und war frustriert von

dem standardisierten Unterricht. Sie empörte auch, dass die Zeitschrift „Simplicissimus“ über unfähige „Malweiber“ spottete. Eine Frau, die ihre Palette, ihr Fahrrad und ihre Freiheit liebt, hat es schwer, anerkannt zu werden.

Kandinsky aber schwärmt sofort für ihre klaren Linien, ihren souveränen Umgang mit Farbe, ihr ausdrucksstarkes Talent, das sich nicht unterkriegen lässt. „Du bist hoffnungslos als Schüler – man kann dir nichts beibringen. Du kannst nur machen, was in dir gewachsen ist“, sagt er ihr.

Eigentlich will er sie nicht unterrichten, sondern in seinem Leben haben. Als Ratgeberin und als ruhiger Fels, dem seine emotionalen Gewitter und Stimmungsschwän-

kungen nichts anhaben können. Auf einem Ausflug der Klasse setzen die beiden sich mit ihren Rädern von der Gruppe ab, singen, lachen. Wenig später, zurück in München, küssen sie sich. Münter will nicht die Geliebte eines verheirateten Mannes werden, dann aber bleibt sie doch bei Kandinsky.

Der ist wieder einmal unschlüssig. Seine Frau Anna will er nicht gänzlich verlieren, vielleicht, weil sie ihn an seine russische Heimat erinnert. Er will aber auch mit Gabriele Münter zusammenbleiben. Damit die Frauen nicht ständig aufeinandertreffen, begibt er sich mit Münter auf jahrelange Reisen durch Nordafrika und Europa, die ihn schließlich nach Sèvres führen.

Murnau, sein Sommerdomizil,
betrachtet Wassily Kandinsky mit
staunenden Augen. In seinem
Gemälde »SCHLOSSHOF« von 1908
beobachtet der Maler das Spiel
des Lichts auf dem Platz des kleinen
oberbayerischen Ortes

ALS KANDINSKY das „Bunte Leben“ vollendet hat, sieht er klarer. Die Kunst kann ihm helfen, seine Ängste in Schach zu hal-



Nicht einmal seine FREUNDE verstehen Kandinskys Experimente

ten. Und auch er kann ihr zu neuen Freiheiten verhelfen: Sein Mut, sich ganz der Farbe und dem Licht hinzugeben, ohne die alten Regeln der Komposition und Perspektive zu befolgen, eröffnet der Malerei neue Spielräume. Wenn das Bild kein Fenster in die Welt mehr ist, sondern eines in das Herz des Künstlers, dann ist alles denkbar. Dann dürfen Formen und Farben explodieren.

Er wird diesen Weg weitergehen, nicht in Paris, sondern in Bayern. Mit Gabriele Münter, die ihn anregt, kritisiert und liebt.

Im Sommer 1909 erwirbt Münter in Murnau am Staffelsee für sie beide ein altes Haus mit Garten, nahe der Bahnlinie, die von München in die Berge führt. Dort hatten sie gemeinsam mit den befreundeten Künstlern Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky schon im Jahr zuvor viel Zeit verbracht und in der Natur gemalt. Doch Kandinsky hat sich weiterentwickelt – und er erfindet die Landschaftsmalerei neu.

Seine früheren Naturbilder waren oft in hellen, ineinander übergehenden Tönen gehalten, wie viele Impressionisten in Paris sie auch verwendeten. Jetzt dagegen setzt Kandinsky auf harte Kontraste. Ein zitronenfarbener Himmel umfängt Häuser mit orangefarbenen oder roten Dächern. Das Murnauer Schloss reckt sich sonnengelb vor blauen Bergen, durch die Dynamik der schnellen Pinselhiebe scheint es beinahe abzuheben. Die Kronen von Bäumen markiert er grün, rot, gelb und dunkelblau, es geht ihm um Striche, Flächen, Lichteinfall, nicht um Blätter, Äste und Früchte.

Das Häuschen, das Münter gekauft hat, liegt am Ortsrand. Man blickt ins Grüne, in

der Ferne erheben sich das Schloss und die Pfarrkirche. Das Paar begeistert sich für die Volkskunst der Gegend, sammelt neben Schnitzereien alte Hinterglasmalereien mit religiösen Motiven. Kandinsky, der ausgebildete Ethnologe, schmückt die Treppe des Landhauses mit floralen Motiven, wie sie in der Bauernmalerei üblich sind. Wenn er den Garten umgräbt, trägt er bayerische Lederhosen. Er ist angekommen.

Das ist er nun auch in seiner Malerei. Konturen realer Dinge interessieren ihn kaum noch, er sucht nach dem perfekten Stimmungsbild. Sein Unterbewusstsein soll sich ungehemmt entfalten dürfen, er sehnt sich nach dem Ausdruck einer, wie er sagt, „inneren Natur“.

Die erste Serie, die so entsteht, nennt er „Improvisationen“. Grün, Blau, Rot, Gelb laufen auf einen Gipfel zu, der nur noch vage an einen Berg erinnert. Das rundliche Gebilde unterhalb seiner Spitze könnte eine Burg sein. Die zwei, drei Figuren im Vordergrund sind nur mehr längliche Schemen, Wanderer vielleicht, die es nicht bis ganz nach oben schaffen. Der Mensch ist zu einer lichtdurchströmten Form geworden, so wie die Landschaft, der Himmel, die Architektur auch bloß Farbe und Formen sind.

Kandinsky ist sehr überzeugt davon, auf dem richtigen Weg zu sein – und das ist auch gut so. Denn nicht einmal seine Freunde Ja-

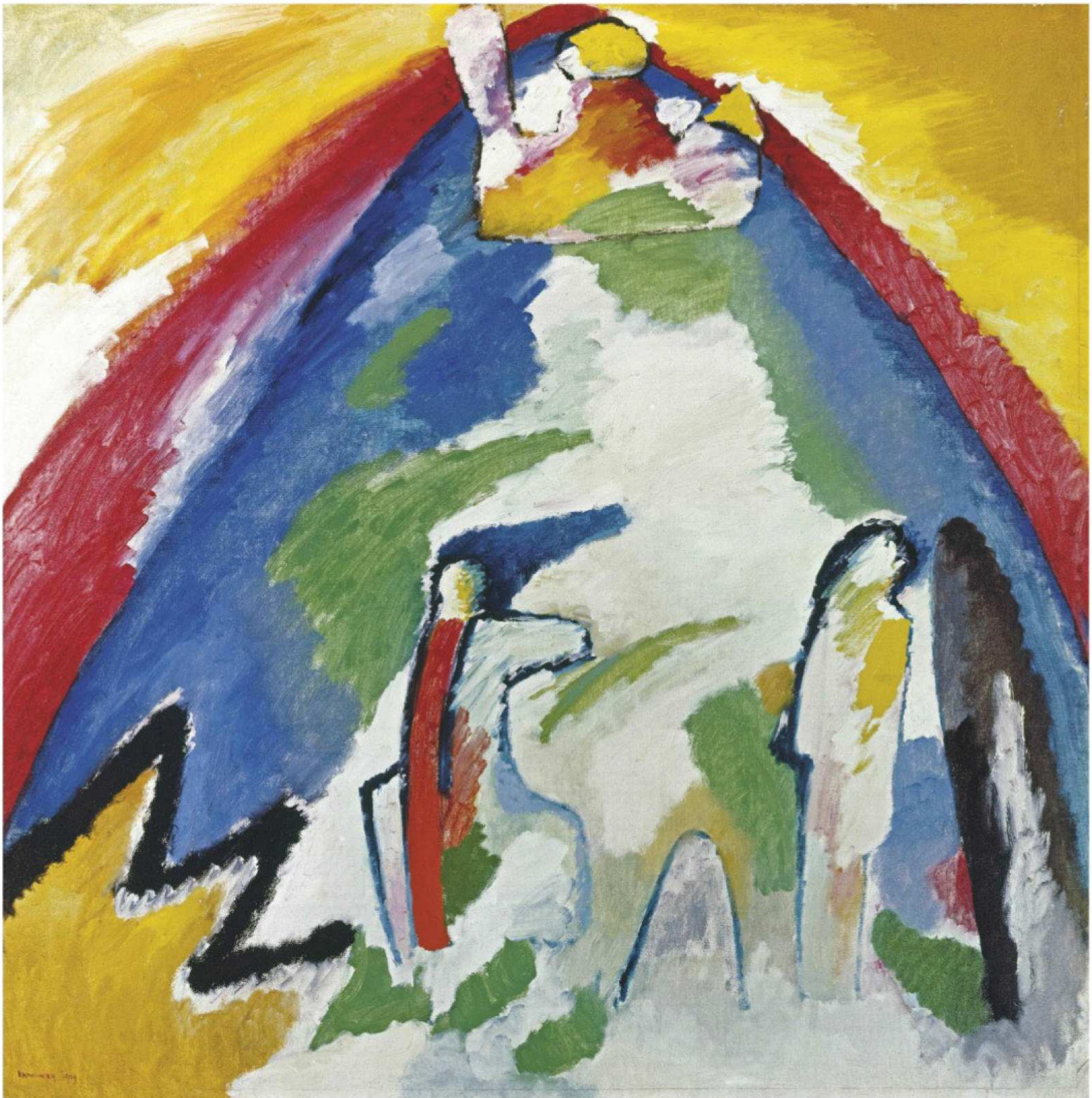
wlensky und Werefkin können seine Suche nach dem wahren Ausdruck des Seelischen immer nachvollziehen. Auch sie wirbeln die Farben durcheinander, aber die Bodenhaftung verlieren sie lieber nicht. Für seine Höhenflüge braucht Kandinsky einen neuen, wagemutigeren Verbündeten.

Der begegnet ihm auf Jawlenskys und Werefkins Neujahrsfeier des Jahres 1911. Es ist ein 30-jähriger Münchner mit feinen Gesichtszügen voller Ernst. Wie Kandinsky, so versteht auch Franz Marc die Kunst als Berufung, der man sich ganz oder gar nicht widmet. Und wie Kandinsky will auch Marc etwas Höheres zu fassen bekommen, als die materielle Welt zu bieten hat.

Sie verstehen sich auf Anhieb. Kandinsky lädt den Jüngeren für den nächsten Tag in ein Konzert avantgardistischer Musik Arnold Schönbergs ein. Der Wiener Komponist schert sich nicht um die Regeln der Tonalität, seine Stücke verzichten auf einen Grundton. Die meisten Zuhörer sind über-

Gartenarbeit in Lederhose: So fotografiert Gabriele Münter um 1910/11 ihren Lebensgefährten Kandinsky in Murnau, wo sie ein Haus im Grünen erstanden hat. Das Paar begeistert sich für bayerisches Brauchtum





Landschaften faszinieren Kandinsky. In seinem Gemälde **»BERG«** von 1909 reduziert er eine Gebirgsszene auf Grundformen und wenige strahlende Farben. Die beiden Wanderer vorn haben den Aufstieg wohl noch vor sich

fordert, sie kichern und scharren mit den Füßen, während gespielt wird. Kandinsky und Marc aber sind beseelt – sie sind mit ihrem Mut zum Regelbruch nicht allein.

Schönbergs Dissonanzen scheinen Kandinsky genauso gewollt „antilogisch“ zu sein wie sein eigener Verzicht auf Geometrie und Perspektive. Sie beide ließen dem Unterbewussten freien Lauf, schreibt er wenig später dem Komponisten.

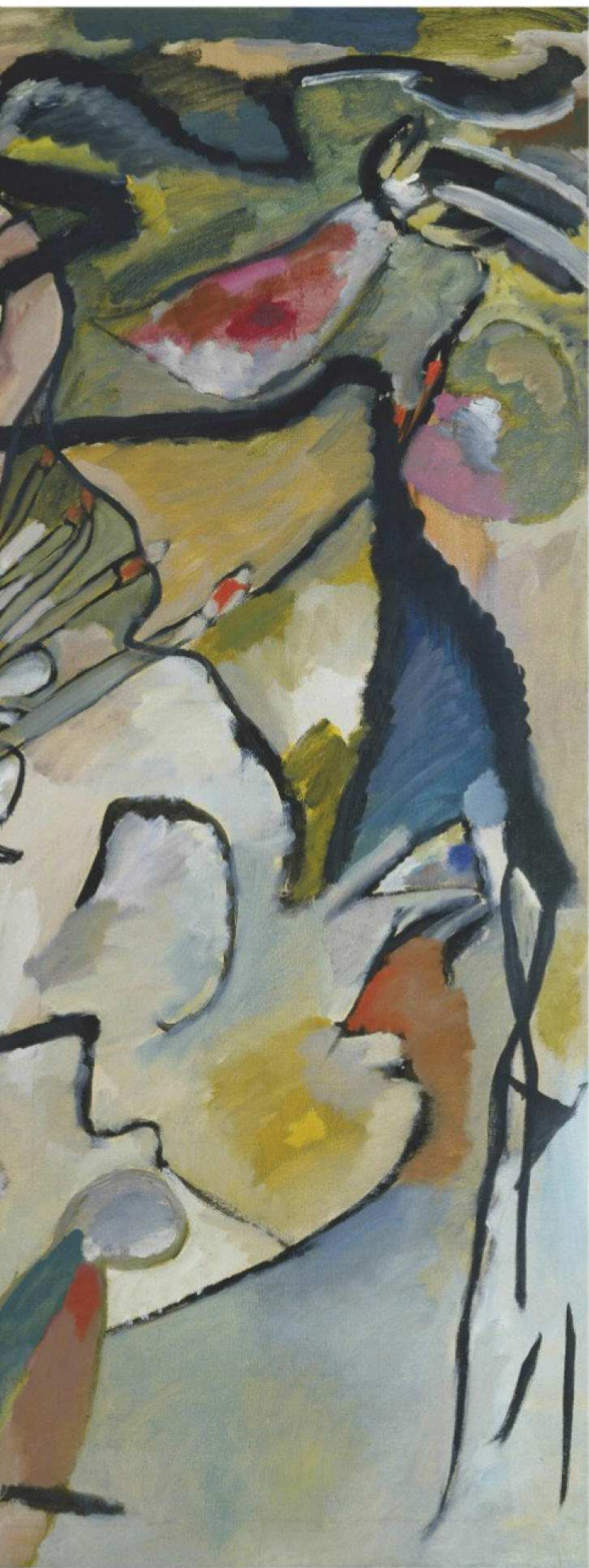
Beflügelt macht er sich ans Werk. Seine Gabe als Synästhetiker hilft ihm, Töne zu visualisieren. Er spannt eine meterbreite Leinwand auf und malt das Konzert, wie er es gehört hat. Wer das weiß, sieht links im Bild das wogende Publikum, rechts den

schwarzen Flügel, dazwischen und daneben eine gelbe Freudenwelle. Wer es nicht weiß, sieht in „Impression III“ ein abstraktes, mit schwingendem Pinsel gemaltes Gemälde. Lila und Gelb, Schwarz und Weiß treffen aufeinander, rauschhaft streben die Farben von links unten nach rechts oben.

Kandinsky ist nicht der Erste, der abstrakt malt. Nach dem Impressionismus und dem Farbfuror Vincent van Goghs, ange-



Rhythmus ist Wassily Kandinsky wichtig, beim Malen denkt er manchmal an Musik. Beschwingt wirkt seine **»KOMPOSITION V«** von 1911 mit ihren gleitenden Farbtönen und strukturierenden schwarzen Linien



sichts der Errungenschaften von Expressionismus und Kubismus, liegt in diesen Jahren ein solcher Schritt nahe. Und so experimentieren auch in Russland, Frankreich, Schweden und andernorts Maler mit einer „abstrakten“ Kunst.

Wer aber diesen Begriff prägt, und wer das erste wirklich ungegenständliche Bild malt, lässt sich nicht mehr klären. Sicher ist jedoch: Kaum jemand schreibt so viel und gern über sein Tun wie Kandinsky, und so ist es der Russe, dem es gelingt, die ungegenständliche Malerei bekannt zu machen.

Und dafür, so hat es den Anschein, provoziert er bewusst einen Skandal. In Absprache mit seinem Vertrauten Franz Marc bietet Kandinsky im November 1911 der Neuen Künstlervereinigung München (NKVM), einer Gruppe um Wjatscheslaw Wjatscheslawowitsch Wjatscheslaw, der er selbst aber auch angehört, ein riesiges abstraktes Gemälde als Ausstellungsobjekt an: „Komposition V“. (Im Anklang an die Musik nennt er einige seiner Abstraktionen inzwischen „Kompositionen“.)

„Komposition V“ ist ein furioses Farbspiel, dessen weiche Töne ineinanderfließen, als handele es sich um eine *legato* gespielte Melodie. Für den Rhythmus sorgen schwarze Linien, die schwungvoll, mal rund, mal eckig, die Farbfelder gliedern. Beruhigend ist diese Malerei nicht. Man mag sich ans Weltenende erinnert fühlen.

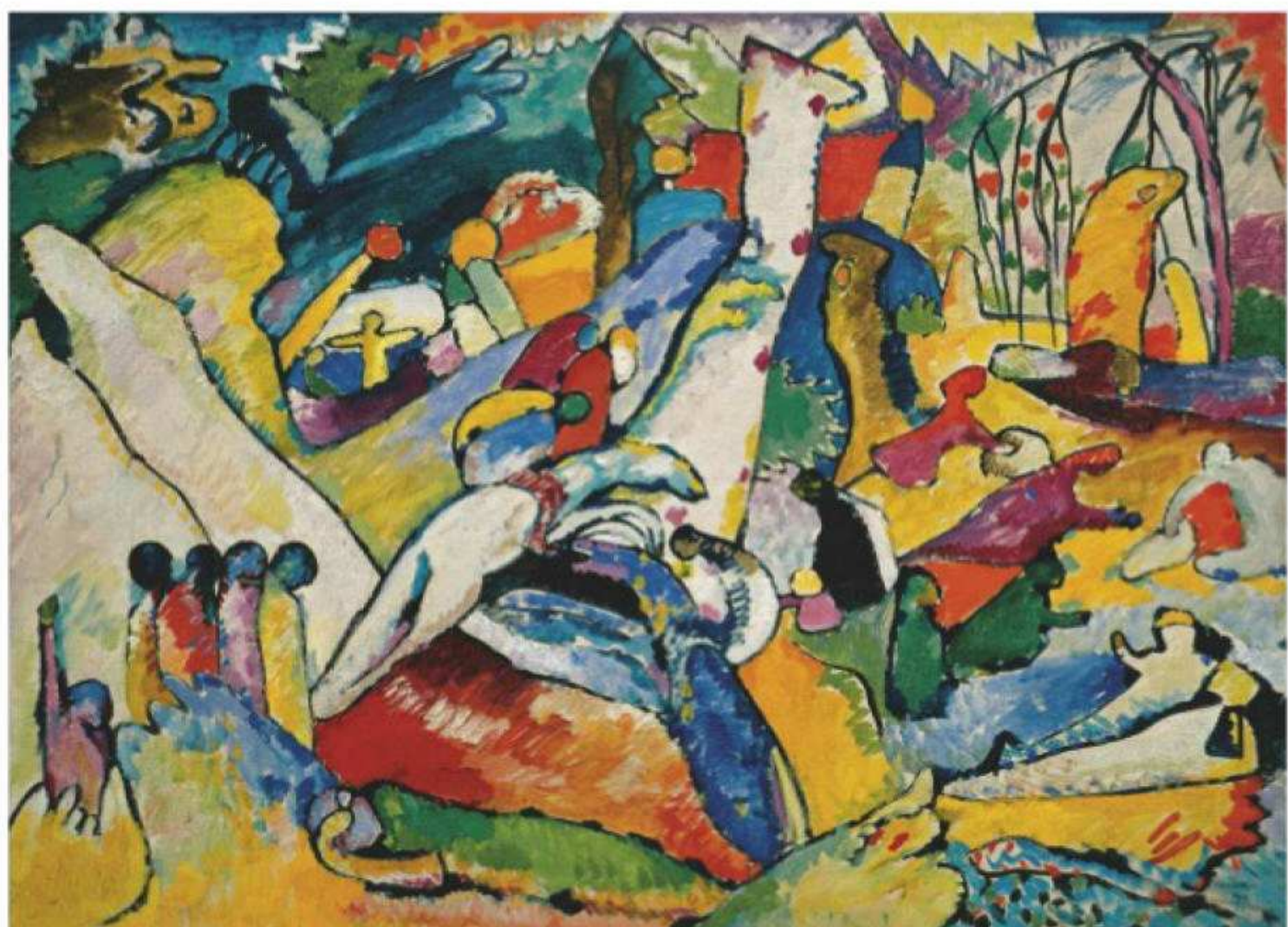
Kandinskys alten Künstlerfreunden geht solche Auflösung aller Gewissheiten zu weit. Unter dem Vorwand, das Gemälde sei mit 190 mal 275 Zentimetern zu groß, lehnen sie es für die Ausstellung der NKVM ab.

Damit haben Kandinsky und Marc gerechnet. Scheinbar empört verlassen sie gemeinsam mit Münter die Vereinigung – und präsentieren der verblüfften Kunstwelt sogleich einen Namen für ihre neue Aktionsgemeinschaft: „Der Blaue Reiter“.

Doch hinter dieser klingenden Bezeichnung, die auf die Vorliebe beider Maler für die Farbe Blau anspielt, verbirgt sich kein Künstlerbund wie die NKVM, sondern eher eine Marke, unter der sie nun Ausstellungen organisieren und einen Almanach herausgeben, in dem Aufsätze, Bilder, Gedichte und Lieder gleichberechtigt nebeneinander erscheinen.

DER BLAUE REITER wird schnell zur nationalen und internationalen Größe. Kandinsky wird zu wichtigen Ausstellungen nach Köln und Berlin eingeladen. Sogar die renommierte „Armory Show“ in New York bittet ihn nun um Teilnahme.

Fließend sind in Kandinskys Malerei der Murnauer Jahre die Übergänge vom Gegenständlichen zum Abstrakten, so wie in seiner vage an eine Landschaft erinnernden **»SKIZZE FÜR KOMPOSITION II«**, entstanden 1909/10



Im März 1914 erscheint der Almanach in zweiter Auflage. Kandinsky plant eine Bibelillustration mit Freunden und die Auf-führung eines von ihm für den Almanach verfassten Bühnenwerks. Dazu aber kommt es nicht.

Am 1. August erklärt Deutschland dem Zarenreich den Krieg; der Erste Weltkrieg hat begonnen. Ein Russe, und sei er noch so berühmt, hat in Deutschland nichts mehr verloren. „Wie aus dem Traum gerissen“, fühlt sich der Maler. Schon am 3. August flieht er in die neutrale Schweiz, Gabriele Münter begleitet ihn.

Kandinsky, den immer wieder Heimweh plagt, reist weiter nach Moskau, wo seine Familie Besitz hat. Münter würde mitreisen, trotz aller Probleme, die das für sie als Deutsche mit sich brächte. Ihr Freund will aber wieder einmal allein sein.

Sie planen ein baldiges Wiedersehen auf neutralem Grund, in Schweden. Doch Kandinsky schreibt Münter zwar lange Briefe, berichtet von seinem Befinden, macht ihr als Künstlerin Komplimente – findet aber immer wieder neue Gründe, warum er nicht ausreisen kann.

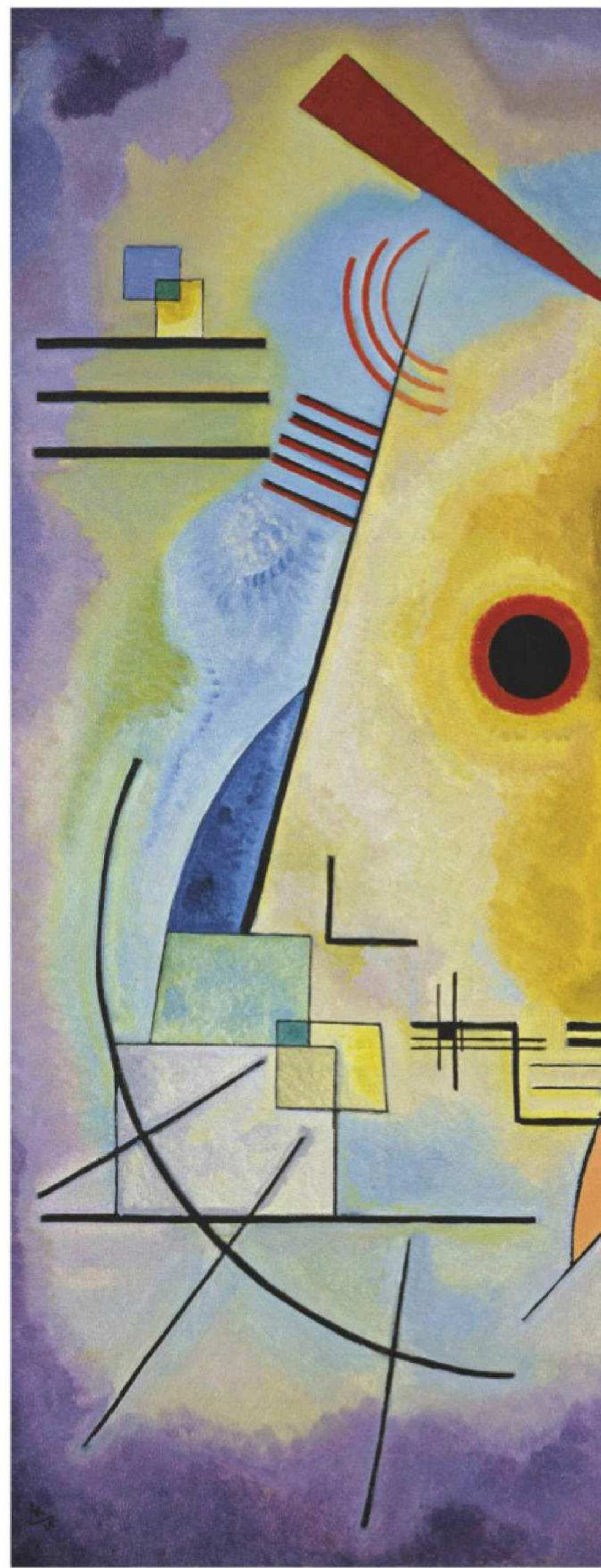
Münter übt sich in Geduld, sie hilft auf Bitten Kandinskys sogar Anna, von der er nun seit drei Jahren geschieden ist, bei der Ausreise nach Russland. Schließlich fährt Münter auf eigene Faust nach Stockholm, wo sie ausstellen kann und er auch. Der Auftritt lockt ihn dann doch, sie treffen sich dort im Dezember 1915. Im März reist Kandinsky wieder nach Moskau ab, nicht ohne der Gefährtin Treue zu schwören. Münter ahnt nicht, dass ihre Liebe am Ende ist.

Nicht einmal ein Jahr später, im Februar 1917, heiratet Kandinsky die etwa 20-jährige Russin Nina Andrejewskaja. Gabriele Münter erzählt er davon nichts, auch nicht von der Geburt seines Sohnes. Der Maler verschwindet einfach aus ihrem gemeinsamen Leben als Künstlerpaar.

Kandinsky hat nun andere Sorgen. In der russischen Oktoberrevolution verliert er seine Immobilien und sein Vermögen. Immerhin hat er Arbeit: Anfangs ist das neue Regime seiner Modernität zugewandt, schließlich wollen auch die Revolutionäre mit allem Dagewesenen brechen.

Kandinsky wird ins Volkskommissariat für Bildungswesen berufen und darf mehr

Hinterglasmalerei hat in Oberbayern Tradition, die Themen der Kunsthandwerker sind zumeist religiös. Auch Kandinsky probiert die Technik aus, bei der ein Motiv spiegelverkehrt auf die Rückseite einer Glasscheibe gebannt wird (**»JÜNGSTER TAG«**, 1912)





Geometrie beschäftigt Kandinsky vor allem während seiner Zeit am Bauhaus. Doch so sehr er Zirkel und Lineal schätzt, so gern ergänzt er Kreise und Rechtecke um weiche Formen wie die schwarze Schlangenlinie in »**GELB – ROT – BLAU**« von 1925

Für die National- sozialisten ist Kandinskys Kunst ENTARTET

als 20 neue Museen gründen. Bald aber wird es zum Problem, dass er kein Parteimitglied ist. Zudem erscheint seine freie Malweise vielen Kollegen in Moskau zu individualistisch. Als dann auch noch die Lebensmittel in Moskau knapp werden und sein kleiner Sohn stirbt, gibt Kandinsky auf und zieht 1921, drei Jahre nach dem Ende des Weltkriegs, mit seiner Frau Nina nach Deutschland.

1922 erteilt ihm ein Ruf für eine Professur am Bauhaus, der avantgardistischen Kunstschule in Weimar, an der auch sein alter Freund Paul Klee unterrichtet. Endlich darf Kandinsky wieder lehren.

Er geht die Sache systematisch an, tippt für jede Stunde einen Lehrplan in die Schreibmaschine, sammelt Zeitschriftenbilder von Kunstwerken, legt sich eine Sammlung geometrischer Schablonen zu. Die Studierenden staunen über den leicht distanzierten Gelehrten, der, wenn er einmal leger wirken will, statt des Dreiteilers immer noch Fliege und Jackett trägt.

Das neue Umfeld bleibt nicht ohne Konsequenzen für Kandinskys Schaffen. Beeinflusst vom Rationalismus vieler Bauhauskollegen wählt er in seiner Malerei nun härtere Formen als einst in München. Aus dem freihändigen Pinselschwung werden gerade oder mit dem Zirkel gezogene Linien; Kreise, Dreiecke und Quadrate schweben über seine Bilder, die Grundfarben dominieren. Wer sich aber lange genug in den Anblick von „Gelb – Rot – Blau“ aus dem Jahr 1925 versenkt, vermag irgendwann doch links ein Gesicht zu erahnen, rechts einen Ritter mit wehender Fahne.

Es ist das Jahr, in dem Kandinsky wieder aus politischen Gründen umziehen muss. Im Thüringer Landtag haben nun rechtslastige Parteien die Mehrheit – und kürzen dem Bauhaus mit seinen vielen linken Lehrern den Etat. Die Schule siedelt um in das liberalere Dessau im Freistaat Anhalt, die Professoren beziehen nahe der neuen Hochschule moderne Doppelhäuschen mit Garten. Eines teilen sich die Ehepaare Klee und Kandinsky.

Schüler und Lehrer bilden nun erst recht eine eingeschworene Gemeinschaft. Ihre Kostümfeste sind ausgelassen. Selbst der immer noch eher menscheue Kandinsky lässt sich dort blicken, wenn auch seine ganze Verkleidung aus seiner bayerischen Lederhose besteht.

Die kreative Atmosphäre mag Kandinsky an den Münchner Freundeskreis erinnern. In Dessau findet er Muße zum Arbeiten. Wie einst beim „Bunten Leben“, so experimentiert er in „Einige Kreise“ von 1926 wieder mit schwarzem Bildgrund. Doch hier pulsiert nun eher das himmlische als das irdische Leben. Wie Sterne im All tanzen bunte Scheiben über die düstere Leinwand. Eine der Kugeln leuchtet von hinten, als handele es sich um eine Sonnenfinsternis.

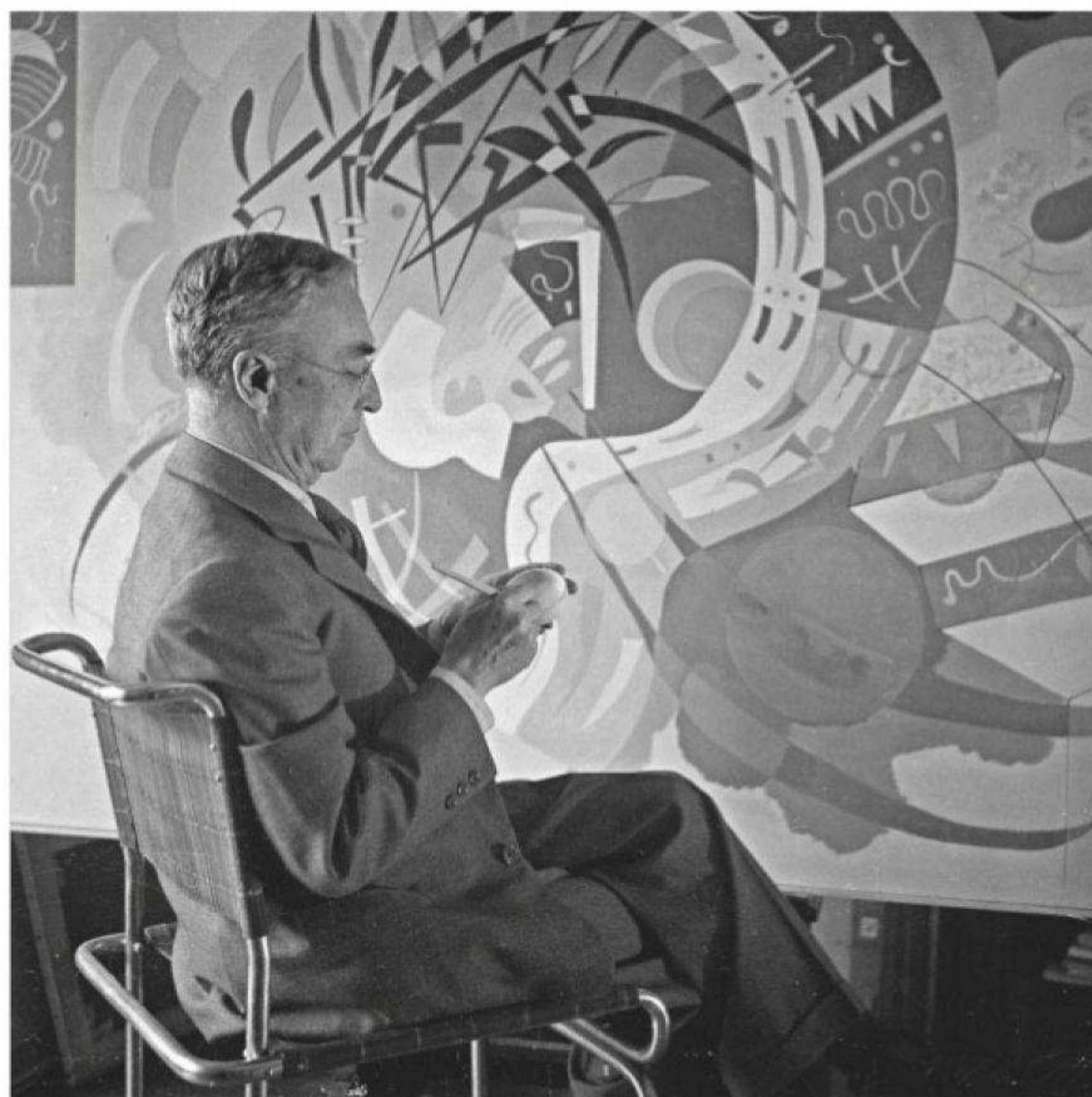
Von der Politik würde er sich gerne fernhalten, das aber gelingt ihm nicht. 1931 wird die NSDAP stärkste Kraft im Stadtparlament von Dessau und schließt im Jahr darauf die Schule.

1933 kehrt Klee in die Schweiz zurück, und die Kandinskys emigrieren nach Frankreich – wenige Jahre, bevor der Hass auf die Avantgarde voll durchschlägt: In der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 im Münchner Hofgarten hängen die Gemälde von Klee, Kandinsky und auch dem im Ersten Weltkrieg gefallenen Franz Marc.

Die Stücke stammen aus deutschen Museen. Eine Wand der gut besuchten Schau ist mit abstrakten Motiven aus Kandinskys Werk bemalt, daneben Werke anderer Avantgarde-Künstler und ein Zitat des Malers George Grosz: „Nehmen Sie Dada ernst – es lohnt sich!“

Die Protagonisten der Moderne sollen lächerlich gemacht werden in der Stadt, in der einige von ihnen ihre größten Erfolge feierten.

Politisch will Kandinsky
nicht sein, doch die Politik zwingt
ihn immer wieder zu Um-
zügen. Vor den Nationalsozialis-
ten flieht der Russe nach
Frankreich und malt 1936 eine
»DOMINANTE KURVE«





Schwarz ist für Maler, die Farben lieben, eine Herausforderung. Kandinsky bringt die Finsternis zum Leuchten, indem er im Jahr 1926 bunte Kreise über eine düstere Leinwand tanzen lässt
(»EINIGE KREISE«)

In der deutschen Öffentlichkeit fehlen fortan Kandinskys Märchenritter, seine russischen Muster, auch die platzenden Kreise, aufsteigenden Linien, leuchtenden, herausfordernden Farben. Der Künstler ist vertrieben. Doch seine Bilder bleiben im Land.

Gabriele Münter hat die frühen Werke im Landhaus von Murnau in einem trockenen Raum im Keller eingelagert. Nur einen Teil hatte sie Kandinsky nach dessen Rückkehr nach Deutschland zurückgeben. Zu verletzt war die Malerin von der Untreue und den Lügen ihres Ex-Freundes. Jetzt aber wird sie zur Retterin seiner Kunst. Die Nazis entdecken das Versteck nicht.

Zu ihrem 80. Geburtstag im Jahr 1957 stiftet Münter ihre Sammlung der Münchner Städtischen Galerie im Lenbachhaus.

DIE REUE DER MÜNCHNER, die ihn erst gefeiert, dann verachtet haben, erlebt Kandinsky nicht mehr. 1940 schlugen er und seine Frau Nina ein Angebot aus, in die USA zu gehen. So oft war der Maler geflohen, es reichte ihm nun. Dass er im okkupierten Frankreich nicht ins Visier der deutschen Besatzer geriet, war reine Glückssache.

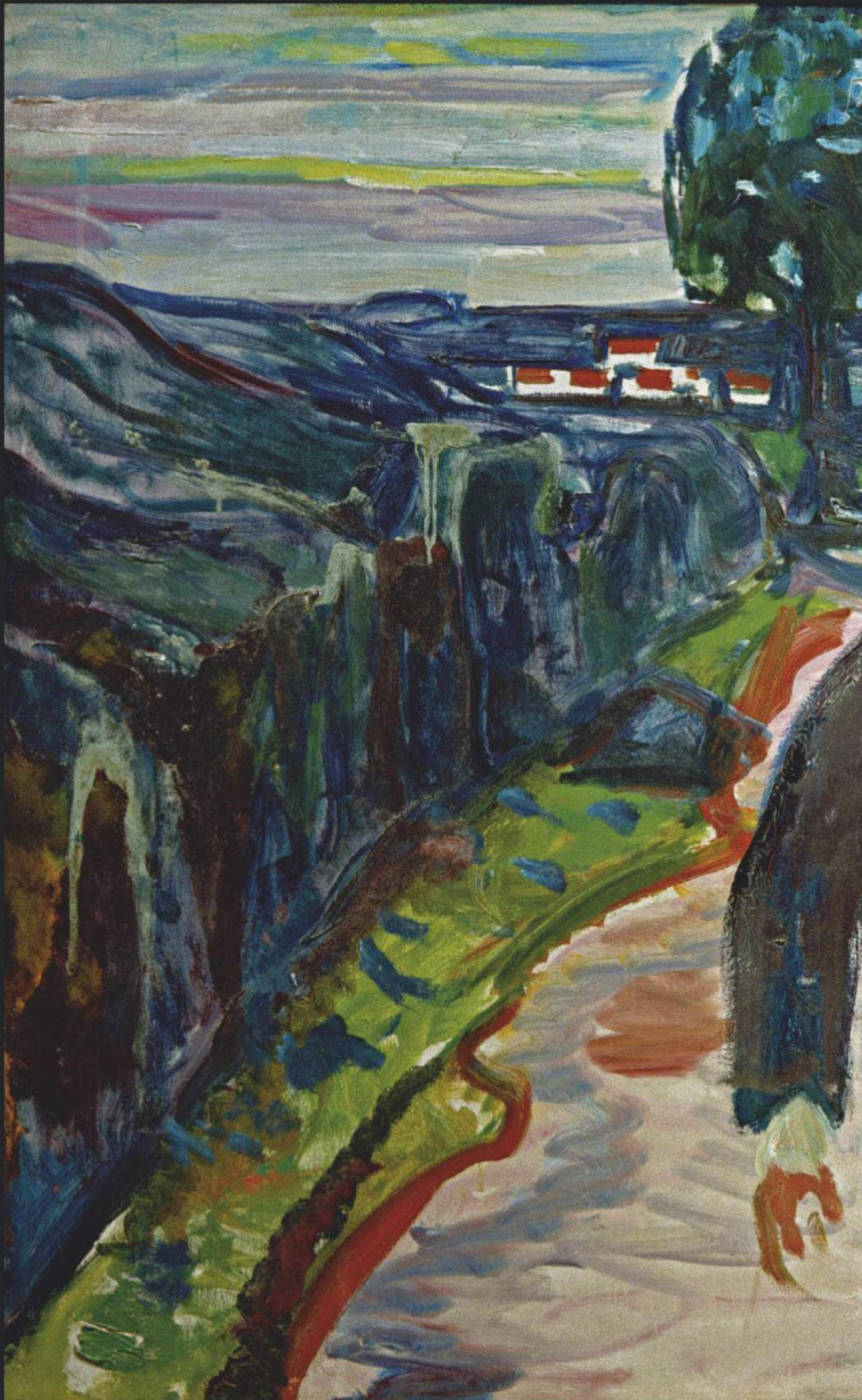
Er malte weiter, im Stillen. Anfang Dezember 1944, die Alliierten hatten kurz zuvor Frankreich befreit, feierte er seinen 78. Geburtstag, Freunde trieben Zigarren und Champagner auf. Nina und Wassily fabulierten ausgelassen über eine baldige Rückkehr nach Moskau.

Auch diese Hoffnung aber konnte den alten Mann nicht am Leben halten. Seine Kräfte ließen nach. Eine Woche später starb Wassily Kandinsky in seiner Wohnung bei Paris, nur zwei Fußstunden entfernt von dem Ort, an dem er 36 Jahre zuvor erst verzweifelte und dann das „Bunte Leben“ erfand – jenes Werk, mit dem sein Weg hin zu einer wahrhaft subjektiven Kunst begann. ●

Die NEUE Vielfalt

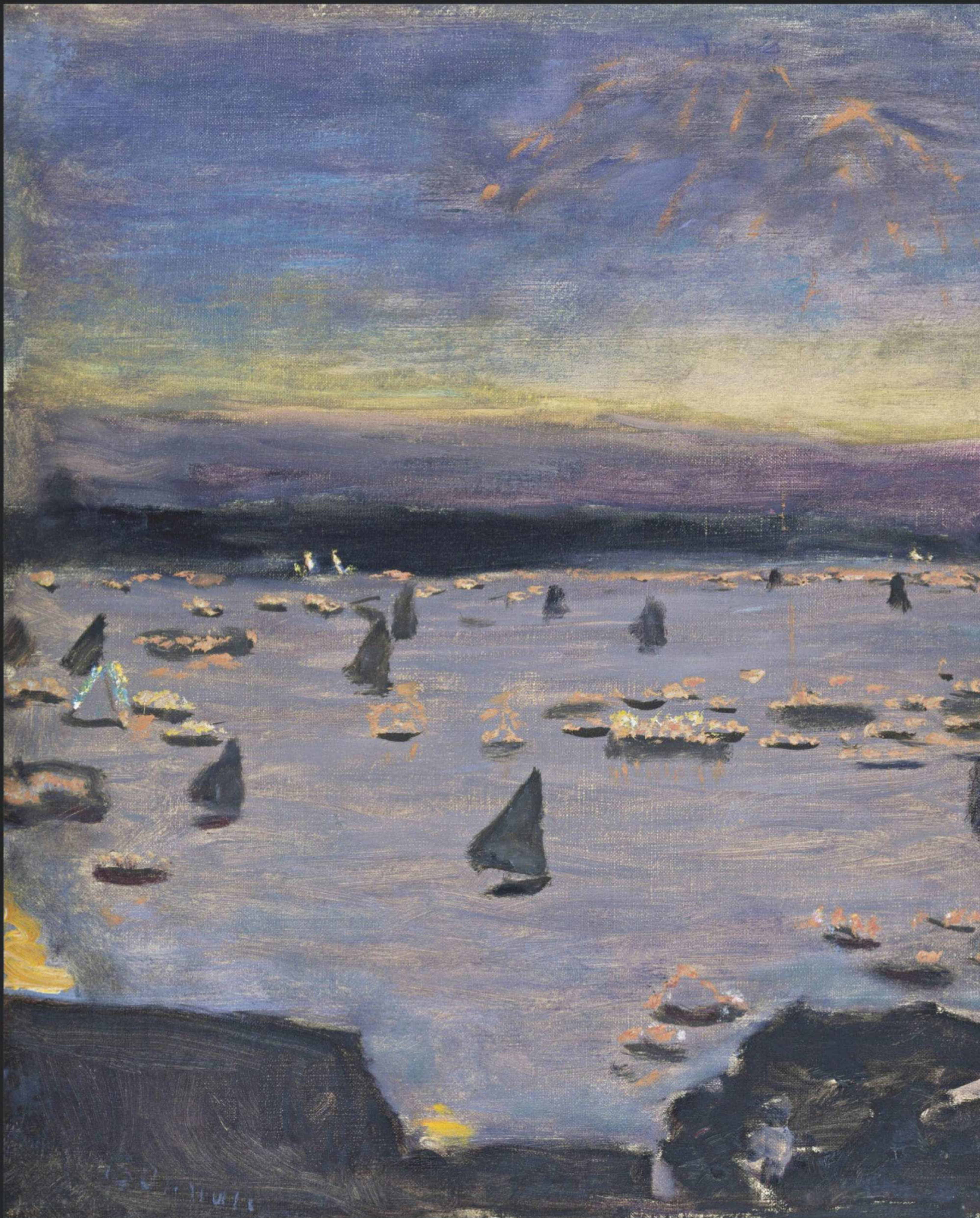
Die Jahre um 1910 sind geprägt von der Gier nach Neuem. Diese rastlose, mitunter fiebrige Zeit, die in der Katastrophe des Ersten Weltkriegs mündet, bringt Künstler in ganz Europa dazu, radikal mit dem Herkömmlichen zu brechen – und die Malerei so von Grund auf zu verändern

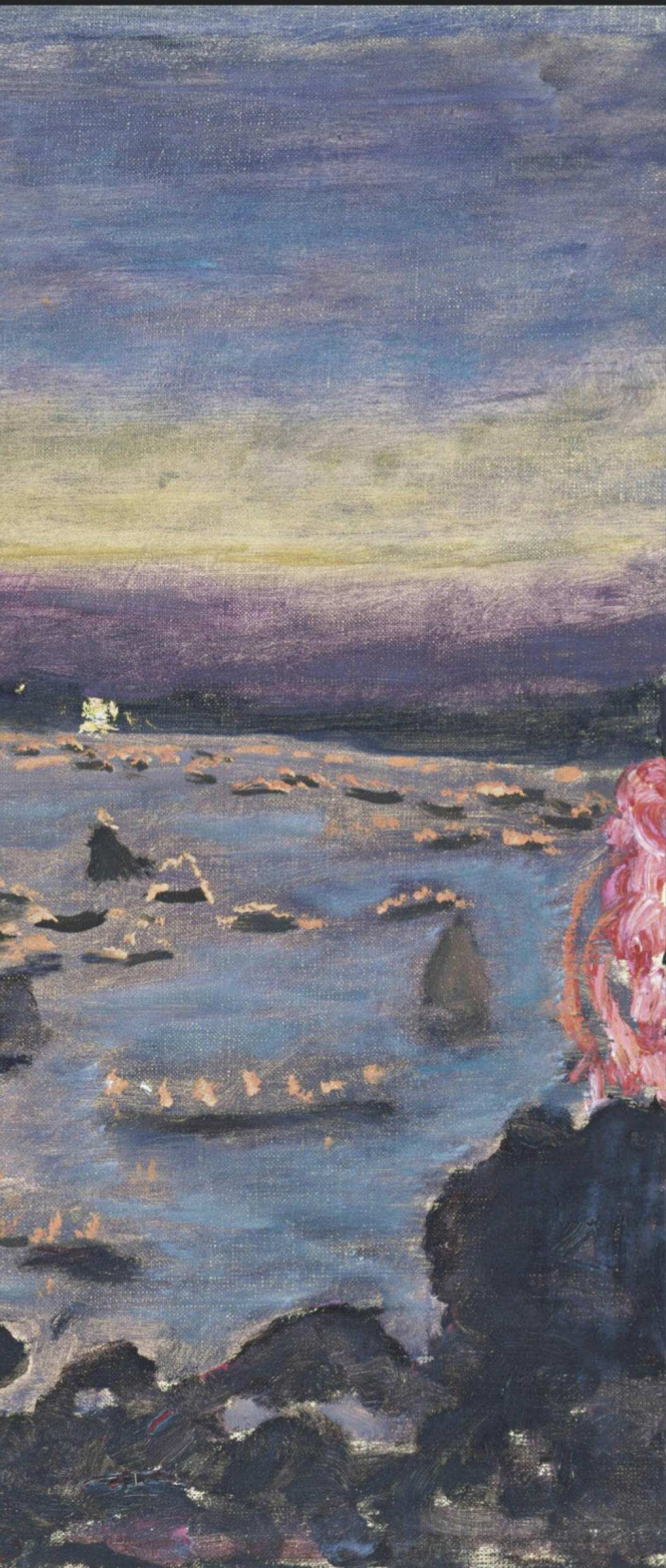
BILDTEXTE: JOHANNES TESCHNER





Edvard Munch (1863–1944) verarbeitet beim Malen Erlebnisse und Gefühle – und das führt bei ihm zu Darstellungen innerer Nöte und Ängste. Denn das Leben des Norwegers ist geprägt vom frühen Tod der Mutter und der Schwester, von Krankheit und Depressionen. Mehrmals zeigt Munch Mörder, die auf den Betrachter zukommen. Im Gemälde **»DER MÖRDER«** (1910) hat der Täter ein maskenhaftes, grünes Gesicht





Als Traditionalist unter den Neuerern kann Pierre Bonnard (1867–1947) gelten, schließlich orientiert er sich an der um 1910 schon recht etablierten Bildsprache des Impressionismus. Doch führt er die Stilrichtung weiter, malt flächiger und unnatürlicher als ihre früheren Vertreter. Ein Besuch in Hamburg inspiriert ihn zu **»LAMPIONKORSO AUF DER AUSSEUALSTER«** (1913)

So grell und massiv wirkt das Rot in Henri Matisse's »**DAS ROTE ZIMMER**« (1908), dass der Blick des Betrachters im ersten Moment fast abzupringen scheint. Matisse (1869–1954) gehört zu den französischen Fauvisten, den »Wilden«, denen es vor allem um den Effekt klarer, leuchtender Farbflächen geht







Neben dem Blauen Reiter ist die »Brücke« das zweite Zentrum des Expressionismus. Doch anders als die durchgeistigten Münchner setzen die Dresdner Brücke-Künstler auf eine intuitive, impulsive Malerei. So wird Ernst Ludwig Kirchners (1880–1938) Stil schroffer, als er wie seine Mitstreiter 1911 nach Berlin umsiedelt – die Unruhe der Großstadt spiegelt sich nun in seinen Bildern (**»BERLINER STRASSENSZENE«**, 1913)



Max Pechstein (1881–1955) ist zunächst der einzige Brücke-Maler, der in der Hauptstadt kommerziell Erfolg hat. Mehrfach zieht er sich ins ostpreußische Fischerdorf Nidden zurück, um in Ruhe arbeiten zu können (»FISCHERBOOT«, 1913)

Die Faszination für das Ursprüngliche, das Natürliche zieht sich durch das Werk der Brücke-Künstler. In Erich Heckels (1883–1970) »PARKSEE« (1914) wirken die zwei Menschen – einer auf dem Wasser, einer rechts neben ihm am Ufer – winzig inmitten der Vegetation





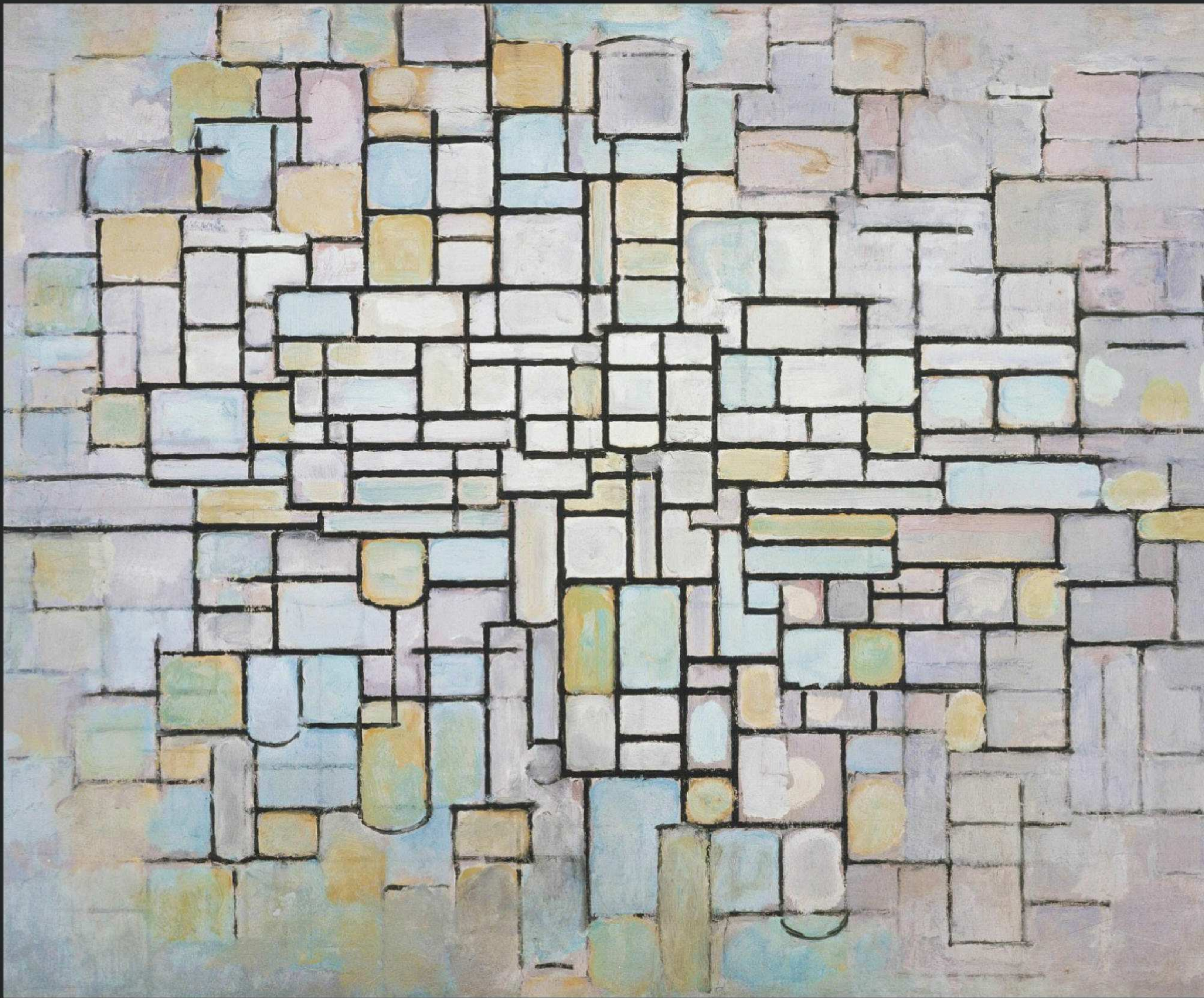


Als mehrere Mitglieder seine Frau begehren, verlässt Emil Nolde (1867–1956) im Jahr 1907 die Brücke. Seine Begeisterung für die »Farbstürme«, mit denen er die Gruppe überzeugt hatte, behält er jedoch bei. 1910 malt er den **»TANZ UM DAS GOLDENE KALB«** als wild leuchtendes Freudenfest

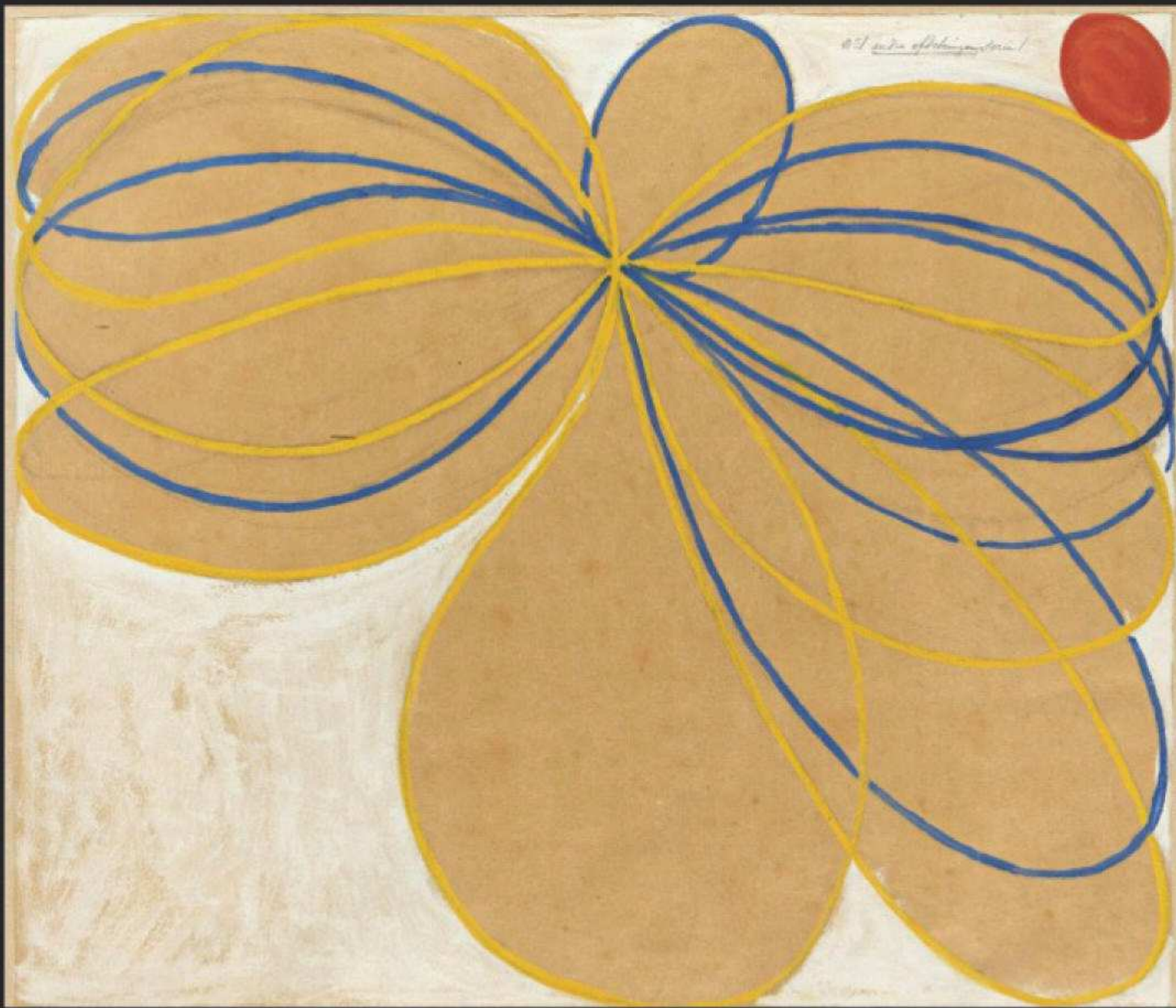




Wie eine Collage aus Papierschnipseln erscheint das Ölgemälde **»STILLEBEN MIT GITARRE«** (1913) von Juan Gris (1887–1927). Und wirklich gehen der Spanier und einige andere Künstler dazu über, ihre Bilder mit Papier, Tapete, Sand oder Holz zu bekleben – und so durch die unterschiedlichen Strukturen der Materialien zu bereichern



Der Niederländer Piet Mondrian (1872–1944) gehört zu den Pionieren der abstrakten Malerei. Kunst ist für ihn »das Mittel, durch welches das Universale erkennbar wird«. Einen Schlüssel dazu sieht er in kleinteiligen rechtwinkligen Strukturen, die er immer wieder auf die Leinwand bannt, 1913 etwa die **»KOMPOSITION NR. 11 IN GRAU, ROSA UND BLAU«**



Früher noch als Mondrian löst sich die Schwedin Hilma af Klint (1862–1944) von der gegenständlichen Malerei. Überzeugt, dass die Welt noch nicht bereit sei für ihre Werke, verfügt af Klint, dass ihre Bilder erst 20 Jahre nach ihrem Tod gezeigt werden dürfen – und stirbt völlig unbekannt (»**GRUPPE 5, SIEBENZACKIGER STERN, NR. 1**«, 1908)

Einen eigentümlichen Rhythmus entfalten die kreisförmigen Muster in František Kupkas (1871–1957) »**NEWTONS SCHEIBEN**« (1912). Wie ein Komponist Noten kombiniert, so fügt der tschechische Maler Formen zu einem ausdrucksstarken Ganzen





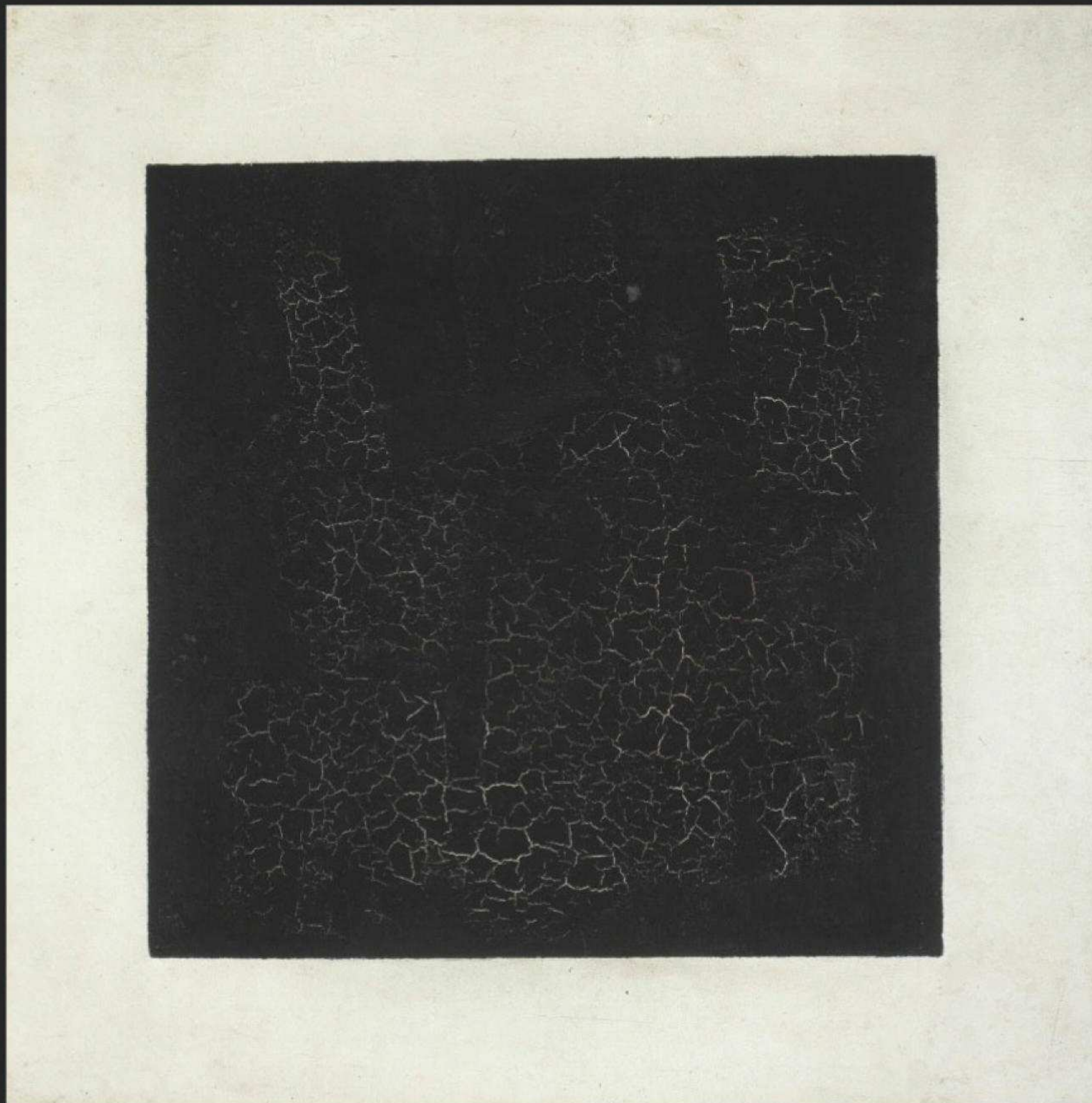
Im August 1914 bricht der Erste Weltkrieg aus – und wird zu einem zentralen Thema des in Italien begründeten Futurismus. Futuristische Maler wie Gino Severini (1883–1966) übersetzen ihre unbedingte Hingabe an Modernität und Technik in eine kantige, kühle Bildsprache. Auch die Kriegsmaschinerie ist für sie in erster Linie eine ästhetische Erscheinung (»**DER KRIEG**«, 1915)



Um ihren Bildern Dynamik zu verleihen, arbeiten die Futuristen oft mit ineinandergeschobenen, collageartig angeordneten Formen. So »steigt die Kunst auf eine höhere geistige Stufe«, notiert Umberto Boccioni (1882–1916), »und wird zum Ausdruck unserer Epoche der Geschwindigkeit und Simultaneität« (»**ANGRIFF DER LANZENREITER**«, 1915)



In seine abstrakte, vom Kubismus beeinflusste »**KOMPOSITION MIT MONA LISA**« (1914) klebt der Russe Kasimir Malewitsch (1878–1935) ein gedrucktes Bild der Renaissance-Ikone von Leonardo da Vinci. Dann durchkreuzt er das Porträt zweimal mit roter Farbe – als wolle er zeigen, dass die gegenständliche Kunst überholt sei



Eine elementare geometrische Form, weiß umrahmt, mehr nicht – als »Keim sämtlicher Möglichkeiten« bezeichnet Malewitsch sein **»SCHWARZES QUADRAT«** von 1915. Den Ansatz der Vereinfachung und Abstrahierung, den grundsätzlich auch die Maler des im Jahr zuvor aufgelösten Blauen Reiters verfolgten, treibt er damit so weit wie kaum ein Maler zuvor ●

JAHRE DES AUFRUHS

Nach 1900 rebellieren junge Künstler gegen die gesellschaftlichen Konventionen des Kaiserreichs – und vor allem gegen die starren Normen herkömmlicher Kunst. In dem Bestreben, eigene Emotionen und Vorstellungen auszudrücken, nutzen expressionistische Maler wie zum Beispiel die Pioniere des Blauen Reiters starke, naturferne Farben, vereinfachen Formen, verzerren die Perspektiven. Mit ihrer neuen Bildsprache schockieren sie die Zeitgenossen. Doch schließlich zerschmettern die Schrecken des Ersten Weltkriegs ihre Hoffnung auf ein freieres, besseres Leben

TEXT: MARIANN MÖHRING UND JENS-RAINER BERG

blau = Einträge zu Politik und Gesellschaft, rotbraun = Kunst und Kultur

1888

15. Juni. Der Hohenzollern-Prinz Friedrich Wilhelm Viktor Albert von Preußen wird als Wilhelm II. Kaiser des Deutschen Reiches. In der nun beginnenden Phase treten die ambivalenten Charakterzüge des bereits 1871 gegründeten monarchischen deutschen Nationalstaats noch stärker hervor: Einerseits erlebt das Land ein rasantes wirtschaftliches Wachstum; technische Modernisierung und Erfolge in den Wissenschaften verändern das Leben und Denken. Doch zugleich wird das Kaiserreich dominiert von den militärisch-adeligen Eliten, ist es gekennzeichnet durch einen ausgeprägten kulturellen und politischen Konservatismus.

1892

5. November. Die erste große Einzelausstellung des norwegischen Malers Edvard Munch (1863–1944) löst in Berlin einen Skandal aus. Kritiker bezeichnen die Werke als „groteske

Schmierereien eines Verirrten“. Kurz darauf wird die Schau auf Betreiben älterer, konservativer Künstler wieder geschlossen. Munch wird mit seiner eindringlichen, psychologisierenden Bildsprache, seinen ausdrucksstarken Farben und Linien neben Vincent van Gogh (1853–1890) und Paul Gauguin (1848–1903) den größten Einfluss auf die späteren Expressionisten haben.

1898

28. März. Der deutsche Reichstag billigt eine Flottenvorlage des Reichsmarineamts. Der Bau von Kriegsschiffen richtet sich gegen Großbritannien und soll von innenpolitischen Spannungen – soziale Schieflage, Erstarken der Sozialdemokraten – ablenken.

1905

7. Juni. Die Architekturstudenten Erich Heckel, Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff gründen in Dresden die Künstlervereinigung „Brücke“.

1906 veröffentlichen die Brücke-Leute ihr Programm, in dem sie die Kunstwelt zu einem „unverfälschten Schaffen“ aufrufen. Sie verstehen sich als Protestbewegung gegen die erstarrten Konventionen der akademischen Kunst, aber auch der bürgerlichen Gesellschaft des Kaiserreichs insgesamt.

Nach und nach treten gleichgesinnte Künstler wie Emil Nolde, Max Pechstein und Otto Mueller der Vereinigung bei. Vor allem auf Malausflügen in die Natur entwickeln die Mitglieder eine aufs Wesentliche konzentrierte, freie, oft impulsive Malerei mit kräftigen Farben und subjektivem Ausdruck – und begründen damit in Deutschland jenen Kunststil, der später unter dem Namen „Expressionismus“ bekannt wird.

17. Oktober. Ein französischer Kunstkritiker bezeichnet ausgestellte Werke einiger Künstler um Henri Matisse (1869–1954)

und André Derain (1880–1954) als die Kunst „wilder Tiere“ (*fauves*). Die abwertende Bezeichnung wird bald zum Begriff für die ausdrucksstarke Malerei der Franzosen.

Auch der „Fauvismus“ wird mit seinen kontrastreichen, leuchtenden Farbkompositionen und vereinfachten Formen viele Künstler des deutschen Expressionismus beeinflussen.

1907

Pablo Picasso (1881–1973) malt das Bild „Les Femmes d'Alger“, das mit seiner fremdartig wirkenden Ästhetik die Zeitgenossen schockiert und als erstes Hauptwerk des Kubismus gilt – neben dem Expressionismus eine weitere Strömung der europäischen Avantgarde.

Viele expressionistische Künstler lassen sich von der kubistischen Methode inspirieren, natürliche Objekte auf deren geometrische Grundformen zu reduzieren. Weitere wichtige Ein-

flüsse des Expressionismus kommen später vom italienischen Futurismus (um 1909) und dessen kraftvoller Dynamik sowie von der Licht- und Farbzerlegung des französischen Orphismus (um 1912).

31. August. Diplomaten erweitern ein seit 1904 bestehendes Bündnis zwischen Großbritannien und Frankreich durch ein anglo-russisches Abkommen. Deutschland sieht sich eingekreist.

20. November. Die Malerin Paula Modersohn-Becker (1876–1907) stirbt mit nur 31 Jahren in Worpswede bei Bremen. Vor allem die späten Werke gelten mit ihren klaren Formen und einer intensiven Farbigkeit als Ausdruck eines sehr eigenständigen Expressionismus. In den Bildern herrscht eine geheimnisvolle Harmonie, die den Betrachter unmittelbar emotional berührt. Besonders Modersohn-Beckers mutige Selbstakte sorgen in der Kunstwelt für Aufregung.

1908

1. Juni. Oskar Kokoschka (1886–1980) stellt in einer Gesamtschau österreichischer Künstler einige Werke aus, die ihn schlagartig berühmt machen. Kokoschka, dessen Werk bereits deutlich expressionistische Züge zeigt, wird einer der wichtigsten Vertreter des Stils in Österreich.

1909

22. Januar. In München schließen sich unter dem Vorsitz des Russen Wassily Kandinsky (1866–1944) mehrere Maler zur Neuen Künstlervereinigung München zusammen, darunter Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin. Ziel der Gruppe ist es, eine Kunst zu schaffen, die „nur das Notwendige stark zum Ausdruck“ bringt. Ihre Malerei soll nicht nur das Sichtbare, sondern auch das Empfundene darstellen.

Stilistisch ist der Zusammenschluss vielfältig: Neben Postimpressionisten

und Symbolisten sind auch Anhänger der „Fauves“ vertreten.

1910

Frühjahr. Die Arbeiten von 27 Künstlern – vor allem Expressionisten – werden von der Jury der „Berliner Secession“ für deren Jahresausstellung abgelehnt. Die Secession, 1898 ursprünglich als Protestbewegung gegen die akademischen Konventionen entstanden, hat als Künstlervereinigung in den vorangegangenen Jahren dem Impressionismus und Postimpressionismus zur allgemeinen Anerkennung in Deutschland verholfen. Die neue expressionistische Richtung jedoch lehnt sie rigoros ab.

Die Zurückgewiesenen gründen daraufhin die „Neue Secession“, um ein unvoreingenommenes Ausstellungsforum für ihre Kunst zu schaffen. Auch die Brücke-Künstler schließen sich zunächst der Vereinigung an.

3. März. In Berlin gründet der Literat Herwarth Walden (1878–1941) die Wochenzeitschrift „Der Sturm“. Das Magazin wird zur Bühne der Avantgarde, vor allem des literarischen und künstlerischen Expressionismus. Im Jahr darauf eröffnet Walden eine Galerie, mit der es ihm gelingt, durch zahlreiche Ausstellungen und Veranstaltungen

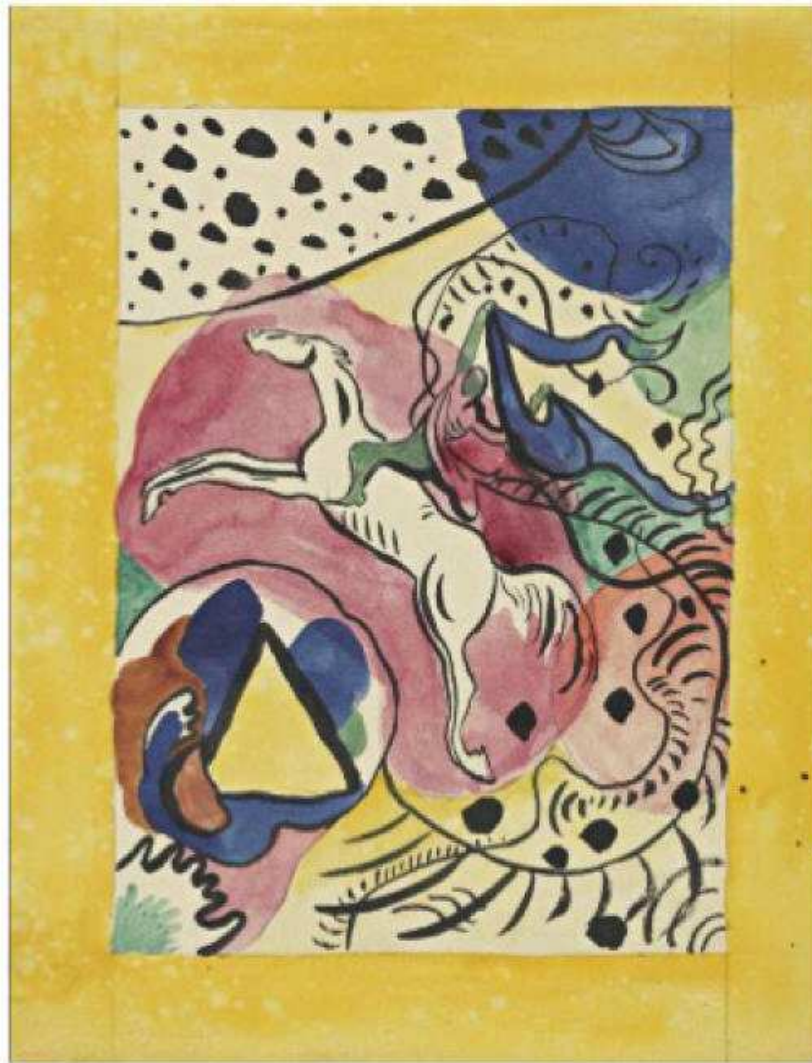
die deutschen Expressionisten international bekannt zu machen. 1911 entsteht in Berlin das Konkurrenzblatt „Die Aktion“, das ebenfalls expressionistische Werke präsentiert.

1911

Wassily Kandinsky vollendet „Bild mit Kreis“, eines seiner ersten ungenständlichen Ölgemälde – und prägt damit die Frühphase der abstrakten Kunst in Deutschland. Schon seit längerem versucht Kandinsky sich in seiner expressiven Malerei vollständig von der Realität zu lösen.

April. Im Katalog der 22. Ausstellung der Berliner Secession wird erstmals in Deutschland bei einer größeren Kunstschau die Bezeichnung „Expressionismus“ verwendet – allerdings nur für die Werke einiger fauvistischer Künstler. Schnell jedoch entwickelt sich der Begriff in der deutschen Kunstkritik zum Schlagwort.

„Expressionismus“ beschreibt jetzt eine Malerei, die mit intensiven, oft kontrastreichen Farben, flächigen Kompositionen und der Konzentration auf Wesentliches eine große emotionale Wirkung auf den Betrachter ausübt. Besonders der starke subjektive Ausdruck des Künstlers wird zum Charakteristikum, sodass der Begriff



1911 fertigt Wassily Kandinsky in rascher Folge elf Entwürfe für das Titelblatt des Almanachs »Der Blaue Reiter«



Fast alle Titel-Entwürfe für die programmatische Text- und Bildsammlung zeigen einen Reiter

bald gattungsübergreifend auch auf Werke des Theaters, der Musik und der Literatur angewandt wird.

1. Juli. Das deutsche Kanonenboot „Panther“ ankert vor dem marokkanischen Agadir. Die bewusste Drohgebärde des Kaisers gegen die dortige Kolonialmacht Frankreich löst eine außenpolitische Krise aus.

Oktober bis Dezember. Nach Max Pechstein und Otto Mueller, die bereits seit 1908 in Berlin leben, beschließen auch die übrigen Brücke-Künstler, in die Hauptstadt und Kunstmetropole umzuziehen, weil sie sich dort den Durchbruch erhoffen. Um sich eine Lebensgrundlage zu schaffen, gründet Ernst Ludwig Kirchner gemeinsam mit Max Pechstein eine Malschule, die jedoch wegen Schülermangels schon 1912 wieder schließen muss. Der ausbleibende Erfolg macht die Brücke-Künstler zunehmend zu Einzelkämpfern. Auch im Malstil entfernen sie sich immer stärker voneinander.

Dezember. Da die Neue Künstlervereinigung München das Bild „Komposition V“ von Kandinsky für ihre nächste Ausstellung ablehnt, tritt der Russe – gemeinsam mit dem befreundeten Franz Marc (1880–1916) – aus der Gruppe aus. Beide setzen jetzt auf ihr Projekt „Der

Blaue Reiter“, um das sich bald gleichgesinnte Künstler sammeln.

Kandinsky und Marc wollen Ausstellungen organisieren und regelmäßig einen Almanach veröffentlichen, der mit Beiträgen unterschiedlichster Künstler einen Überblick zur aktuellen zeitgenössischen Kunst bietet. Der Band erscheint im Mai 1912 und wird später als erste Programmschrift der internationalen Moderne gewertet.

Der Blaue Reiter prägt einen spirituell-mystischen Expressionismus: Nach der Überzeugung Kandinskys und Marcs entsteht Kunst aus einem inneren Drang und soll mit harmonischen Kompositionen aus klaren Farben und Formen im Betrachter ein tiefes Verständnis für das Wesen der Dinge erzeugen.

1912

12. Januar. Bei der Reichstagswahl wird die SPD mit 34,8 Prozent der Stimmen stärkste Partei.

25. Mai. Die „Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes“ in Köln wird eröffnet. Neben französischen Postimpressionisten werden unter anderem Fauvisten vorgestellt. Auch die Künstler der Brücke, des Blauen Reiters sowie einige österreichische

Das Nachleben des BLAUEN REITERS

Der Erste Weltkrieg zerschlägt den Blauen Reiter.

**Doch die Ideen der Münchner Malergruppe
verschwinden damit nicht. Im Gegenteil: Sie werden
wirkmächtiger – und prägen die Kunst bis heute**

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs findet der Blaue Reiter 1914 sein jähes Ende. Der Russe Wassily Kandinsky ist in Deutschland nicht mehr erwünscht, nachdem Berlin Russland den Krieg erklärt hat. Sofort reisen seine Lebensgefährtin Gabriele Münter und er in die Schweiz. Ende des Jahres kehrt Kandinsky allein nach Moskau zurück; später zieht er wieder nach Deutschland und wandert 1933 nach Frankreich aus, wo er am 13. Dezember 1944 stirbt.

Sein Freund Franz Marc meldet sich freiwillig als Soldat. Wie viele Zeitgenossen verspricht er sich vom Weltenbrand eine spirituelle Läuterung der Gesellschaft, doch seine Briefe von der Front werden immer ernüchterter und deprimierter. Am 4. März 1916, einen Monat nach seinem 36. Geburtstag, trifft ihn ein Granatsplitter bei Verdun tödlich.

Die Ideen des Blauen Reiters aber leben trotz seines Endes fort, gewinnen sogar noch an Kraft. Viele Malerkollegen begeistern sich für den Bruch der Gruppe mit den herkömmlichen ästhetischen Konventionen, für ihren Mut, Formen aufzulösen und Empfindungen genauso ernst zu nehmen wie das konkret Fassbare.

Auch die Dadaisten drängen auf einen radikalen Neuanfang, sie verspotten alles Dagewesene, indem sie etwa Werke aus alltäglichen Fundstücken wie Zeitungsschnipseln komponieren. Die Surrealisten wiederum sind fasziniert von der Energie des Unterbewussten. Wie Kandinsky möchten sie das Unsichtbare sichtbar machen.

In den 1930er Jahren verfolgen die Nationalsozialisten, die eine Abkehr von den modernen Strömungen erzwingen wollen, all diese Avantgarden gleichermaßen. Auch die Werke des Blauen Reiters ächten sie als „entartete Kunst“, verfemen ihre freien Kompositionen. Gerade das aber macht die Maler international bekannt. Und so werden sie zum Vorbild zahlreicher Künstler, die bald vor allem in den USA, aber auch an vielen anderen Orten mit Lust an der Farbe und abstrakten Experimenten die Moderne vorantreiben. Künstler bestehen nun auf ihrer Subjektivität, ihrer besonderen Weltsicht – und zeigen damit ein Selbstbewusstsein, das ihnen nicht zuletzt Kandinsky, Marc, Münter und die anderen Maler des Blauen Reiters gegeben haben.

Kia Vahland

Expressionisten können ihre Werke zeigen: Der neue Stil ist nun offiziell anerkannter Teil der Moderne.

8. Dezember. Angesichts einer Erklärung Großbritanniens, sich für den Fall eines europäischen Konflikts hinter Frankreich zu stellen, plädieren einflussreiche deutsche Militärs für einen Präventivkrieg.

1913

Mai. Die Brücke löst sich auf. Anlass ist die von Kirchner kurz zuvor geschriebene „Geschichte der Brücke“. Seine subjektive, sich selbst als zentrale Figur darstellende Schilderung verschärft die bereits seit Längerem bestehenden Differenzen zwischen den Mitgliedern und führt zur endgültigen Trennung.

1914

28. Juni. Der serbische Bosnier Gavrilo Princip erschießt in Sarajevo Österreichs Thronfolger Franz Ferdinand und dessen Frau. Berlin sichert Wien Unterstützung zu.

1. August. Nachdem Österreich-Ungarn Serbien den Krieg erklärt und Russland die Generalmobilmachung seiner Armee befohlen hat, erklärt Deutschland Russland den Krieg – und zwei Tage später auch Frankreich.

4. August. Deutsche Truppen überschreiten die belgische Grenze. Deshalb

bricht Großbritannien, eine der Garantemächte der Neutralität Belgiens, die diplomatischen Beziehungen zu Deutschland ab und tritt in den Krieg ein.

Der Bildhauer Ernst Barlach (1870–1938) erschafft die Skulptur „Der Rächer“, eine auf wesentliche Formen reduzierte und im Ausdruck höchst dramatische Figur eines vorwärtstürmenden Schwertkämpfers, die zu den wichtigsten Plastiken des Expressionismus zählt. Barlach gibt hier der anfänglichen Kriegseuphorie Gestalt, die viele Expressionisten empfinden, weil sie den beginnenden Weltenbrand als Befreiung und Aufbruchssignal sehen.

Die begeisterte Stimmung lässt jedoch mit Fortgang des Krieges rasch nach. Viele Künstler fallen, wie August Macke und Marc, an der Front oder werden, wie George Grosz und Max Beckmann, im Grauen der Schützengräben und der Lazarette stark traumatisiert.

4. November. Der expressionistische Dichter Georg Trakl (1887–1914) stirbt an einer Überdosis Kokain. Verstörende Erfahrungen im Krieg haben den Literaten psychisch zusammenbrechen und zur Droge greifen lassen. Viele Lyriker versuchen, ihre Kriegserleb-

nisse in Sprache zu fassen. In den folgenden Jahren entstehen zahlreiche Texte, die mit den ausdrucksstarken Sprachmitteln der schon vor dem Krieg aufgekommenen expressionistischen Dichtkunst den Schrecken auf den Schlachtfeldern schildern.

1915–1918

Im Westen fressen sich die Kämpfe in den Schützengräben Frankreichs und Belgiens fest. Die industrialisierte Kriegführung – Granaten, Giftgas, Panzer, Luftangriffe – fordert allein dort Millionen von Todesopfern und übertrifft damit die schlimmsten Vorstellungen der Zeitgenossen. Im Osten dringen deutsche Truppen derweil weit auf russisches Gebiet vor. Das Zarenreich kollabiert, die Bolschewiki erringen in der Oktoberrevolution 1917 die Macht und erwirken im März 1918 einen separaten Waffenstillstand. Inzwischen ist auch die neue Weltmacht USA in den Krieg eingetreten und bringt im Westen die Entscheidung zugunsten der Entente um Frankreich. In Ausmaß und Opferzahlen übersteigt der Erste Weltkrieg alle früheren Konflikte. Wegen seiner Zerstörungsgewalt und globalen Dimension, der aus ihm folgenden politischen Brüche und psychologischen Verrohungen gilt er als „Urkatastrophe“ des 20. Jahrhunderts.

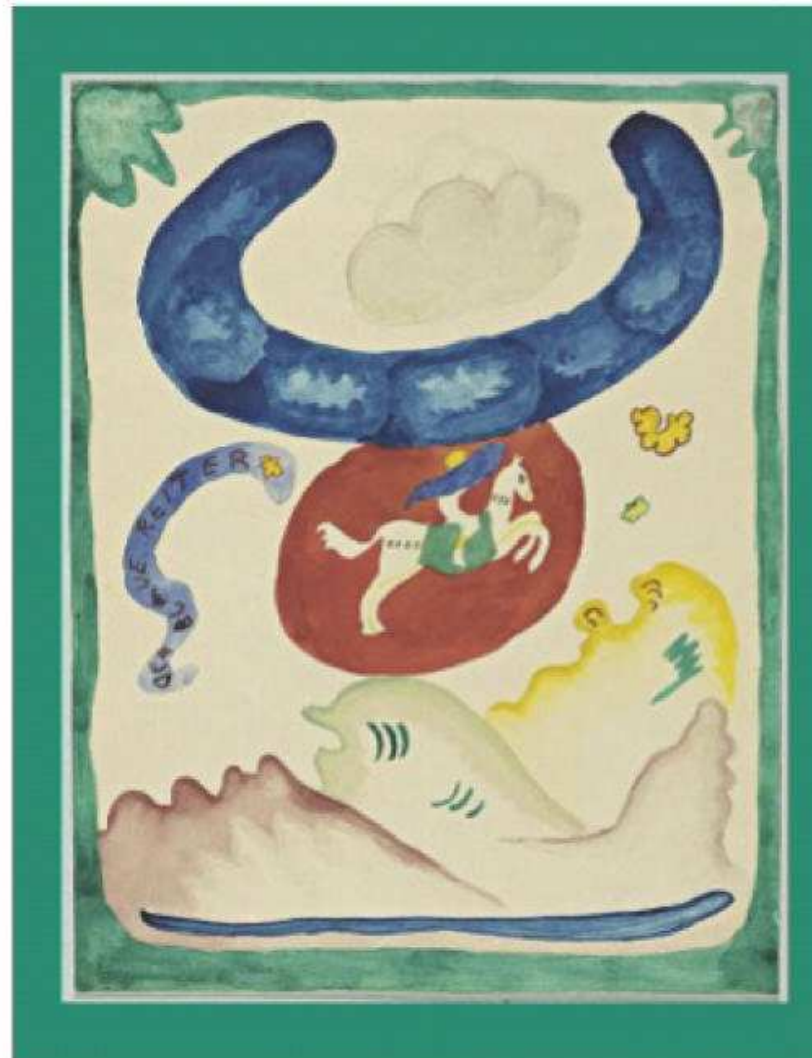
1918

29. September. An der Westfront steht die deutsche Niederlage unmittelbar bevor. Deshalb fordert die Oberste Heeresleitung sofortige Waffenstillstandsverhandlungen.

Oktober. In Wien und anderen Teilen Österreich-Ungarns brechen revolutionäre Unruhen aus – der Anfang vom Ende der k.u.k. Monarchie: Im Monat darauf wird unter anderem die Republik Deutsch-Österreich ausgerufen.

28. Oktober. In Wilhelmshaven weigern sich Matrosen der Kriegsmarine, zu einer letzten Seeschlacht auszulaufen. Am 3. November meutert die Marine auch in Kiel. Der Aufstand erfasst bald das ganze Reich. Arbeiter- und Soldatenräte übernehmen weithin die Macht, die Reichsfürsten danken ab.

9. November. Die Revolution erreicht Berlin. Aus Furcht vor Unruhen verkündet Reichskanzler Max von Baden eigenmächtig die Abdankung des Kaisers und übergibt die Regierungsgeschäfte an Friedrich Ebert (SPD). Kurz nacheinander rufen an diesem Nachmittag in der Hauptstadt Philipp Scheidemann (SPD) die „Deutsche Republik“ und Karl Liebknecht (USPD) die „Freie Sozialistische Republik Deutschland“ aus. Am folgenden Tag geht Kaiser Wilhelm II. ins Exil in die Niederlande;



Mit Tusche, Aquarellfarben und Stiften sucht Kandinsky nach dem besten Bild für die Titelseite



Der Maler verwendet oft Blau: als Farbe für die Zukunft und für die Macht des Geistigen über alles Niedere

unter Eberts Vorsitz wird der „Rat der Volksbeauftragten“ zur neuen Regierung.

11. November. Eine deutsche Delegation unterzeichnet bei Paris das Waffenstillstandsabkommen mit den Alliierten. Es tritt um elf Uhr in Kraft. Nach 51 Monaten ist der Weltkrieg zu Ende, in dessen Verlauf etwa 14,8 Millionen Menschen umgekommen sind, 2,7 Millionen allein aus Deutschland.

3. Dezember. Die Kraft der Revolution erfasst auch viele Expressionisten. In Berlin gründen Künstler die „Novembergruppe“, die, wie andere ähnliche Vereinigungen, aktiv an der Neuordnung der Republik teilhaben will. Kunst soll von jetzt an stärker in die Gesellschaft eingebunden werden. Die engagierten Expressionisten gehören zum Teil bereits einer neuen Generation an. Geprägt von den Kriegserfahrungen, verändert sich ihre Formsprache: Die Werke werden nüchterner, nähern sich stärker der Wirklichkeit an.

1919

5. bis 12. Januar. Tagelange Unruhen in Berlin. Die Führer des linksradikalen „Spartakus“-Bundes wollen die Situation ausnutzen, um die Regierung zu stürzen, doch deren Truppen schlagen den Aufstand blutig nieder.

19. Januar. Wahl zur verfassungsgebenden Nationalversammlung; erstmals dürfen auch Frauen wählen. Die SPD wird stärkste Partei. Am 6. Februar tritt die Versammlung im Nationaltheater von Weimar zusammen, wohin die Abgeordneten wegen der revolutionären Zustände in Berlin ausgewichen sind.

März. Der Architekt Walter Gropius (1883–1969) gründet die „Bauhaus“-Schule in Weimar; beeinflusst vom Expressionismus, will er hier Kunst, Handwerk und Architektur zusammenführen, um Gesamtkunstwerke zu schaffen. Erst ab Mitte der 1920er Jahre findet das „Bauhaus“ zu seinem später weltberühmten sachlichen Funktionalismus.

3. März. Die KPD weitet einen Streik in Berlin zu einem Aufstand gegen die Regierung aus. Bei der Niederschlagung anschließender Unruhen kommen bis zum 13. März etwa 1200 Menschen um.

Frühjahr. Otto Mueller wird Professor an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau. Das ehemalige Brücke-Mitglied steht mit seiner Berufung nicht allein. Zahlreiche ehemalige Kunstrebellen sind inzwischen zu anerkannten, gefragten Künstlern geworden. So erhalten bald auch Oskar

Fotovermerk nach Seiten

Anordnung im Layout: l. = links, r. = rechts, o. = oben, m. = Mitte, u. = unten

Titel: Walker Art Center, Minneapolis/Bridgeman Art Library

Titel Innenseite: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek

Inhalt: Fondazione Marianne Werefkin, Ascona/akg-images: 4 o.; LOC: 4 l. m.; Sotheby's/akg-images: 4 r. m.; Privatbesitz/akg-images: 4 u.; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek: 5 o., 5 m.; Neue Galerie, New York/Artothek: 5 u.

Aufbruch ins Unbekannte: Kupferstichkabinett, SMB/bpk-images: 6; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Getty Images: 7; Privatbesitz/akg-images/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 8/9; Christie's/Artothek: 10; Neue Nationalgalerie, Berlin/bpk-images: 11; Kunstsammlung NRW, Düsseldorf/Artothek: 12/13; Privatbesitz/Eberhard Spangenberg, München/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 14; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/akg-images/Eberhard Spangenberg, München/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 15; Solomon R. Guggenheim Foundation, New York/Artothek/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 16/17; Sammlung Lawrence Schoenberg, Los Angeles/akg-images/Belmont Music Publishers/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 18; Arnold Schönberg Center, Wien/Imagno/Artothek/Belmont Music Publishers/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 19; Kunsthalle Emden/akg-images: 20/21; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 22; Christie's/Bridgeman Art Library/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 23; Musée national d'Art moderne, Paris/Artothek: 24; Art Institute of Chicago/bpk-images: 25; Zentrum Paul Klee, Bern/Artothek: 26/27; Museum Ludwig, Köln/Artothek: 28; Kupferstichkabinett, SMB/bpk-images: 29; Fondazione Marianne Werefkin, Ascona/akg-images: 30/31

Die leuchtende Stadt: LOC: 32/33, 35, 36, 40/41, 42, 45; epd-bild/akg-images: 34 o.; Interfoto: 34 m., 43 m. o.; SZ-Photo: 34 u.; Privatbesitz: 37 o.; akg-images: 37 m. o., 38 o., 38 m. u., 43 m. u.; Getty ima-ges: 37 m. u.; Bridgeman Art Library: 37 u.; bpk-images: 38 m. o., 38 u.; Gemeinfrei: 43 o., 44 o.; Alamy: 43 u.; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 44 u.

Der frische Blick: Privatbesitz/akg-images: 46; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/akg-images: 47; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek: 48; Christie's/Artothek: 49 o.; Staatliche Kunstsammlungen Dresden/akg-images/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 49 u.; Franz Marc Museum, Kochel am See/Interfoto: 50; Von der Heydt-Museum, Wuppertal/akg-images: 51; Pinakothek der Moderne, München/Artothek: 52, 53 u.; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Eberhard Spangenberg, München/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 53 o.; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek: 54; Eremitage, St. Petersburg/Artothek: 55

Abkehr von der Wirklichkeit: Walker Art Center, Minneapolis/Bridgeman Art Library: 56/57; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München: 58 l.; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Seegers Press: 58 r.; Privatbesitz: 59 o.; Pinakothek der Moderne, München/akg-images: 59 u. l.; Kunsthalle Bremen/Interfoto: 59 u. r.; wassilykandinsky.net: 60 o.; Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich/akg-images: 60 u.; Staatliches Puschkin-Museum, Moskau/Scala Archives: 61; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/akg-images/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 62; Osthaus Museum Hagen/Interfoto/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 63; Privatstiftung Schloßmuseum Murnau: 64 o.; Art Institute of Chicago/bpk-images: 64 u.; Albertina Wien/Sammlung Batliner/akg-images: 65; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/akg-images: 66; LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster/Artothek: 67 o.; Sotheby's/akg-images: 67 u.

Das Manifest: Privatbesitz: 68, 70 u., 71 u., 72, 74 u., 75 u., 77; Kupferstichkabinett, SMB/bpk-images: 69; Privatbesitz: 70 o.; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 71 o.; Gemeentemuseum, Den Haag/akg-images: 73 o.; Courtesy Quittenbaum Kunstauktionen München/Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft: 73 u.; Grand Palais, Paris/bpk-images: 74 l. o.; Franz Marc Museum, Kochel am See: 74 r. o.; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek: 75 o.; Kunsthaus Zürich/Alamy/Fondation Oskar Kokoschka/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 76 o.

Bilder eines Suchenden: Nationalgalerie, Berlin/akg-images: 78; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek: 79; Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf/Artothek: 80/81; Museum Folkwang, Essen/akg-images: 82/83; Sprengel Museum Hannover/bpk-images: 84, 85 u.; Hamburger Kunsthalle/bpk-images: 85 o.; Kunstmuseum, Mülheim an der Ruhr: 86; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid/Getty Images: 86/87; Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Fine Art Images: 88 o.; Art Institute Chicago/akg-images: 88 u.; Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf/Artothek: 89; Pinakothek der Moderne, München/Artothek: 90/91

Freiheit von Farbe und Form: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München/Artothek: 92/93, 95, 96, 99; Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München: 93, 94, 98; Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau/Fine Art Images: 97; Privatbesitz/Artothek: 100/101; Solomon R. Guggenheim Foundation, New York/akg-images: 101, 105; Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris/bpk-images: 102; Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris/akg-images: 103; Roger-Viollet via Getty Images: 104

Die neue Vielfalt: Munch-Museet, Oslo/akg-images: 106/107; Kunsthalle Hamburg/Artothek: 108/109; Eremitage St. Petersburg/Artothek/Succession H. Matisse/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 110/111; Neue Galerie, New York/Artothek: 112; Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg/Artothek/Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft: 113 o.; Franz Marc Museum, Kochel am See/Artothek/Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen: 113 u.; Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen/bpk-images: 114/115; Metropolitan Museum of Art, New York/bpk-images: 116/117; Kröller-Müller Museum, Otterlo/bpk-images: 118; Courtesy of Stiftelsen Hilma af Klints Verk/ullstein bild: 119 o.; Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris/Artothek/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 119 u.; Pinakothek der Moderne München/Artothek/VG Bild-Kunst, Bonn 2020: 120; Pinacoteca di Brera, Mailand/Bridgeman Art Library: 121; Russisches Museum, Sankt Petersburg/akg-images: 122; Tretjakow-Galerie, Moskau/Artothek: 123

Jahre des Aufruhrs: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München: 125–128 (6)

Vorschau: Musée de l'Orangerie, Paris/akg-images: 130; Israel Museum, Jerusalem/akg-images: 131 l.; Museum of Fine Arts, Boston: akg-images: 131 r.

Umschlag Rückseite: Museum Folkwang, Essen/akg-images

Kokoschka und Max Pechstein Angebote für Professuren an bekannten Kunstakademien.

31. Juli. Mit 262 Ja-Stimmen verabschiedet die Nationalversammlung die Weimarer Verfassung. Die erste parlamentarisch-demokratische Verfassung Deutschlands tritt am 11. August in Kraft. Erster Reichspräsident der Republik ist Friedrich Ebert.

1920

26. Februar. Der Stummfilm „Das Cabinet des Dr. Caligari“ hat Premiere im Berliner „Marmorhaus“ und wird von den Zuschauern begeistert aufgenommen. Das Lichtspiel beeindruckt durch die an expressionistische Malerei angelehnte Kulissengestaltung und die dramatisch exaltierte Gestik seiner Hauptdarsteller – und gilt schon bald als Musterbeispiel des expressionistischen Films.

13. März. Ein 6000 Mann starkes Freikorps aus freiwillig weiterdienenden früheren Frontsoldaten besetzt unter der Führung von Reichswehrgeneral Walther Freiherr von Lüttwitz das Berliner Regierungsviertel und erklärt die Regierung für abgesetzt. Der rechtsextreme Politiker Wolfgang Kapp wird zum Reichskanzler ernannt. Die Reichswehr weigert sich, gegen die Putschisten einzugreifen.

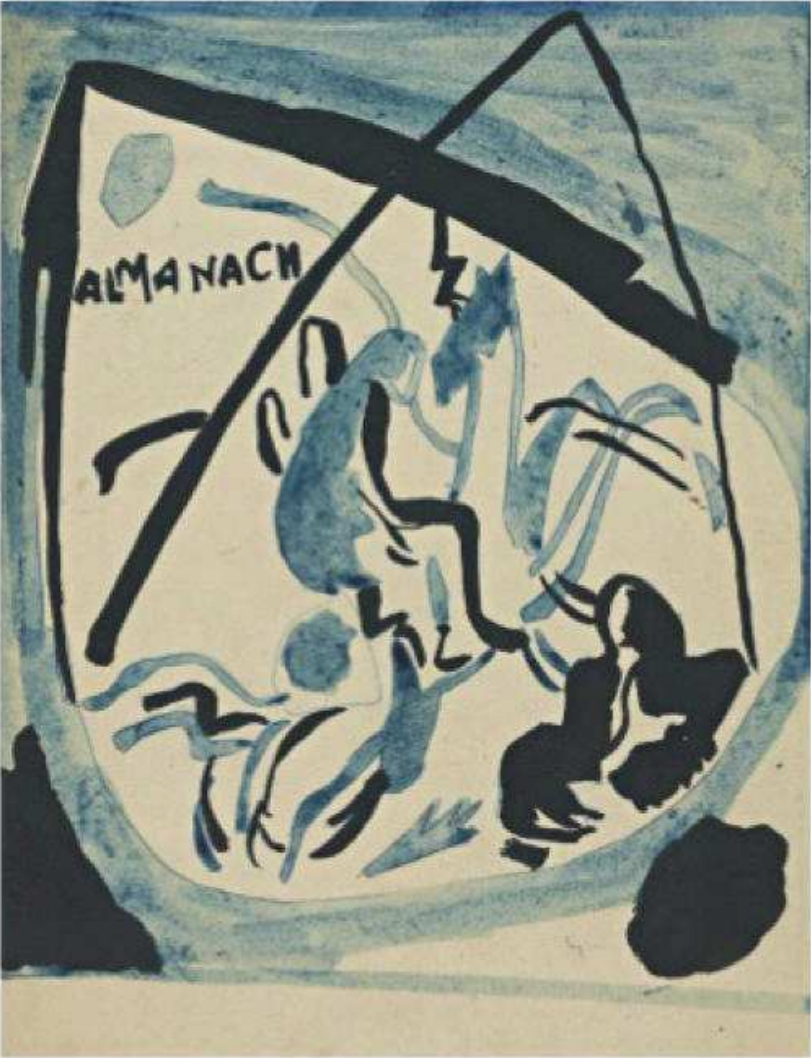
Die Regierung flieht nach Stuttgart

und ruft zum Widerstand auf. Die Gewerkschaften erklären einen Generalstreik, an dem sich zwölf Millionen Arbeiter beteiligen. Auch die Ministerialbürokratie widersetzt sich den Anordnungen Kapps. Aufgrund dieses Widerstands bricht der Kapp-Lüttwitz-Putsch am 17. März landesweit zusammen.

Mai. Die Bauplanung für den „Einsteinturm“ in Potsdam beginnt. Das von dem Architekten Erich Mendelsohn (1887–1953) entworfene Gebäude gilt in seiner fremdartig-organisch wirkenden Ästhetik schon Zeitgenossen als Inbegriff des gebauten Expressionismus. Im Gegensatz zu Mendelsohn, der bei der Arbeit an seinem Bauwerk größte architektonische Freiheit genießt, bleiben viele Entwürfe seiner expressionistischen Kollegen utopische Ideen-skizzen, die niemals verwirklicht werden.

30. Juni bis 25. August. Die „Erste Internationale Dada-Messe“ in Berlin wird zur größten öffentlichen Aktion der deutschen Dadaisten. Die Künstler wollen die moralische Verkommenheit der Gesellschaft bloßstellen und das bürgerliche Publikum provozieren.

Dabei wird das regelbefreite Experiment mit Kunst und Nicht-Kunst zum Grund-



Ross und Reiter sind für Kandinsky in ihrer Vorwärtsbewegung Symbol für stürmische Erneuerung



Letztlich zeigt der Band den Reiter kämpferisch: Hoch steigt sein Pferd, ein Drache windet sich

prinzip erhoben: Alle Mittel sind erlaubt, auch nicht-künstlerische; deshalb können nun selbst alltägliche Gegenstände zu Kunst erklärt werden.

Der Expressionismus, dem einige der Künstler vor dem Weltkrieg noch sehr nahestanden, wird aufgrund seiner als realitätsfern empfundenen Themen ebenso abgelehnt wie jede andere etablierte Kunst.

1. Oktober. Berlin vergrößert sich durch Eingemeindungen auf 3,8 Millionen Einwohner und ist nun nach New York und London die drittgrößte Metropole der Welt.

1922

24. Juni. Außenminister Walther Rathenau wird von ehemaligen Freikorps-Soldaten ermordet. Angehörige der reaktionären, deutschvölkischen Opposition setzen nun zunehmend Terror und Mord als Waffe gegen politische Gegner ein. Der Tod Rathenaus erschüttert das Vertrauen in die Stabilität der Republik. Auch deshalb verliert die deutsche Währung immer schneller an Wert – kostet ein Dollar Anfang Juli noch 420 Mark, liegt der Kurs Mitte Oktober bei 4430.

1923

11. Januar. Französische und belgische Truppen besetzen das Ruhrgebiet, da Deutschland bei den vereinbarten Kriegsreparationen

nicht mit seinen Holz- und Kohlelieferungen nachkommt. Die Regierung ruft zum „passiven Widerstand“ auf und subventioniert ihn, indem sie die Gehälter der streikenden Beamten weiterzahlt und zudem Kredite an die Unternehmen vergibt. Dafür lässt sie die Reichsbank immer mehr Geldscheine drucken. Der Wert der Mark fällt von 49 000 Mark je Dollar Ende Januar auf 4,2 Billionen am 20. November.

1924

20. Dezember. Der völkische Agitator Adolf Hitler kommt in Bayern nach knapp neun Monaten frühzeitig aus der Festungshaft frei, die er nach einem Putschversuch hatte antreten müssen. Im Februar des folgenden Jahres gründet Hitler die zuvor verbotene Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei neu. Sie bleibt jedoch bis 1930 eine unbedeutende Splitterpartei.

1925

14. Juni. In der Mannheimer Kunsthalle eröffnet die Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“.

Damit legt der Direktor des Museums, Gustav Friedrich Hartlaub, die Bezeichnung für einen neuen Kunststil fest, der seit einiger Zeit mit seiner betonten Gegenständlichkeit für Irritation in der Kunstwelt sorgt.

Die Vertreter dieser Richtung zeigen in ihren Werken scheinbar banale Themen des Alltags, oft mit höchster Präzision, manchmal verzerrt bis ins Karikatureske.

Die Neue Sachlichkeit wird von vielen Künstlern als zeitgemäße Ablösung des inzwischen als sentimental und wirklichkeitsfremd verurteilten Expressionismus begrüßt.

14. Dezember. Die Uraufführung der Oper „Wozzeck“ in Berlin wird ein sensationeller Erfolg. Der Wiener Komponist Alban Berg (1885–1935) präsentiert unter der musikalischen Leitung von Erich Kleiber und der Regie von Franz Ludwig Hördt dem begeisterten Publikum ein Bühnenstück, das alle dynamischen Möglichkeiten der Musik ausschöpft und extreme Gefühlswechsel seiner Darsteller zeigt. So wird es zum bedeutendsten Werk des musikalischen Expressionismus.

1932

31. Juli. Bei den Reichstagswahlen erzielt die NSDAP 37,3 Prozent und stellt nun die stärkste Reichstagsfraktion.

1933

30. Januar. Nach erneuten Wahlen ernennt Reichspräsident Hindenburg Adolf Hitler, wiederum Sieger der Wahl, zum Reichskanzler.

Im Laufe des Jahres etabliert Hitler ein diktatorisches Regime.

1937

19. Juli bis 30. November. Die von den Nationalsozialisten organisierte Ausstellung „Entartete Kunst“ in München zeigt mehr als 650 Werke der künstlerischen Moderne, die zuvor in deutschen Museen beschlagnahmt worden sind. Etwa zwei Millionen Besucher sehen die von Schmähschriften an den Wänden kommentierten, dicht und chaotisch gehängten Bilder, denen jeder künstlerische Wert abgesprochen wird. Die NS-Macht-haber wollen moderne Kunst als „degeneriert“ und „undeutsch“ darstellen.

Auch die deutschen Expressionisten werden in der Ausstellung verfemt. Viele von ihnen werden zudem aus ihren Lehrämtern entlassen, mit Ausstellungsverboten schikaniert oder gnadenlos politisch verfolgt. Zahlreiche Künstler verlassen Deutschland, etwa Max Beckmann. Jene, die bleiben, gehen ihrer Kunst oft nur noch heimlich nach oder müssen sie ganz aufgeben.

Erst nach 1945 beginnt in Europa und Deutschland langsam die Wiederentdeckung der einstigen Kulturrevolutionäre. ●

GEOEPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

IMPRESSUM

CHEFREDAKTEURE: Jens Schröder, Markus Wolff

STELLVERTRETENDER CHEFREDAKTEUR: Dr. Frank Otto

ART DIRECTION: Tatjana Lorenz

TEXTREDAKTION: Jens-Rainer Berg, Insa Bethke, Dr. Anja Fries, Samuel Rieth, Johannes Teschner

AUTOREN: Jörg-Uwe Albig, Dr. Mathias Mesenhöller

BILDREDAKTION: Christian Gargerle (Leitung), Roman Rahmacher, Jochen Raß

LAYOUT: Eva Mitschke, Jan Schneiderei

VERIFIKATION: Lenka Brandt, Olaf Mischer, Alice Passfeld, Andreas Sedlmair

KARTOGRAPHIE: Stefanie Peters

CHEF VOM DIENST / SCHLUSSREDAKTION: Dirk Krömer

GESCHÄFTSFÜHRENDE REDAKTEURIN: Maike Köhler

CHEF VOM DIENST TECHNIK: Rainer Droste

HONORARE: Andreas Koseck

REDAKTIONSASSISTENZ: Ümmük Arslan; Anastasia Mattern, Thomas Rost (Buchrecherche)

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt:
Jens Schröder, Markus Wolff

PUBLISHER: Frank Thomsen (Stellvertreter: Toni Willkommen)

PUBLISHING MANAGER: Eva Zaher

SALES DIRECTOR: Franziska Bauske, DPV Deutscher Pressevertrieb

MARKETING: Pascale Victoir

HERSTELLUNG: G+J Herstellung, Heiko Belitz (Ltg.), Oliver Fehling
EXECUTIVE DIRECTOR DIRECT SALES:
Heiko Hager, G+J Media Sales

VERANTWORTLICH FÜR DEN INHALT DER BEILAGEN:

Daniela Pörmann – Director Brand Solutions
G+J e|MS, Am Baumwall 11, 20459 Hamburg

Es gilt die jeweils gültige Anzeigenpreisliste
unter www.gujmedia.de

Gruner + Jahr GmbH
Sitz von Verlag und Redaktion:
Am Baumwall 11, 20459 Hamburg.
Postanschrift der Redaktion: Brieffach 24, 20444 Hamburg.
Telefon 040 / 37 03 20 84.
Internet: www.geo.de/epoche

Heftpreis: 16,50 Euro
ISBN: 978-3-652-00946-1, ISSN-Nr. 2193-6552
© 2020 Gruner + Jahr, Hamburg

Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg,
IBAN: DE 30 2007 0000 0032 2800 00, BIC: DEUTDEHH

Litho: Peter Becker GmbH, Würzburg

Druck: Neef+Stumme GmbH, Wittingen

Printed in Germany

USA: GEOEPOCHE is published by

Gruner + Jahr GmbH

K.O.P.: German Language Pub.,

153 S Dean St, Englewood NJ 07631.

Periodicals Postage is paid at Paramus NJ 07652.

Postmaster: Send address changes to

GEOEPOCHE, GLP, PO Box 9868,

Englewood NJ 07631.

KANADA: Sunrise News,

47 Silver Shadow Path, Toronto, ON, M9C 4Y2,

Tel.: +1 647-219-5205,

E-Mail: sunriseorders@post.com

GEO-LESERSERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION

Telefon: 040/37 03 20 84

E-Mail: briefe@geo-epoche.de

Die Redaktion behält sich die Kürzung und Veröffentlichung von Leserbriefen auf www.geo.de/epoche vor.

ABONNEMENT- UND EINZELHEFTBESTELLUNG

Onlinekundenservice: www.geo.de/kundenservice

Telefon: 0049 / 40 / 55 55 89 90

Service-Zeiten: Mo–Fr 7.30 bis 20.00 Uhr, Sa 9.00 bis 14.00 Uhr

Postanschrift: GEOEPOCHE Kundenservice, 20080 Hamburg

Preis für ein Jahresabonnement:

33,00 € (D), 37,60 € (A), 66,00 sfr (CH), Studentenabo: 19,80 €

BESTELLADRESSE FÜR GEO-BÜCHER, GEO-KALENDER ETC.

Anschrift: GEO-Versand-Service, 74569 Blaufelden

Telefon: +49 / 40 / 42 23 64 27, Telefax: +49 / 40 / 42 23 66 63

E-Mail: guj@sigloch.de

VORSCHAU

MONET

und seine Zeit

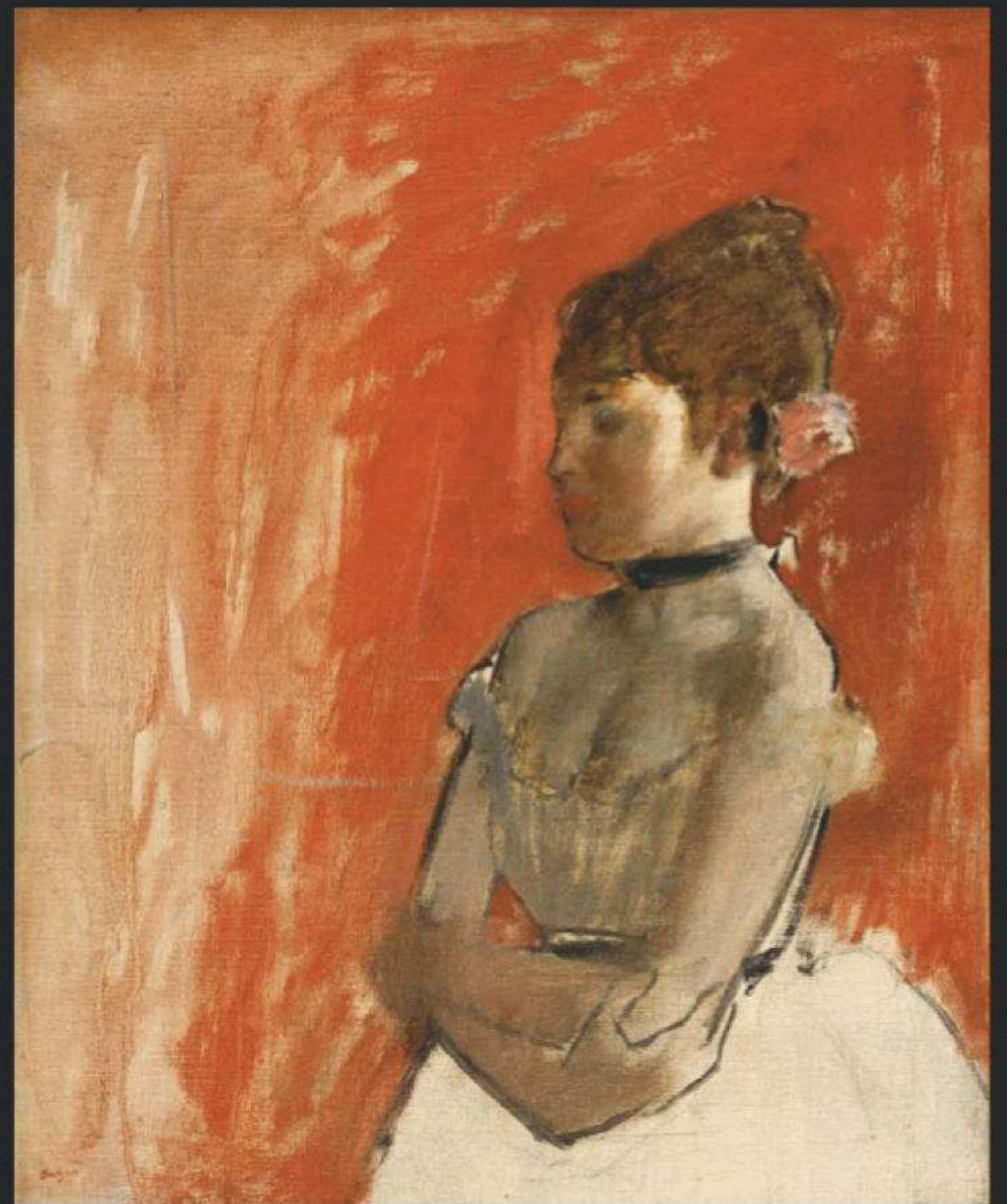


Erst spät gelangt der Impressionist Claude Monet zu Geld, kann sich ein Haus mit großem Garten leisten. Von den Seerosen im dazugehörigen Teich fertigt er mehr als 200 Gemälde an – sie werden ihn weltberühmt machen

Viele Impressionisten
fasziniert der Trubel der Städte
(Paris, Camille Pissarro, 1897)



Wie zufällige Momentaufnahmen
erscheinen etliche Bilder um 1870
(Edgar Degas)



Claude Monet ist ein Getriebener. Keine Veränderung des Lichts soll seinem Blick verborgen bleiben, jede Nuance von Schatten will er mit Farbe auf Leinwand festhalten, jede Spiegelung im Wasser.

„Um alles wiederzugeben, braucht man zwei Hände und Hunderte von Leinwänden“, schreibt er einmal. Denn es ist der Zauber des flüchtigen Moments, dem Claude Monet und seine Weggefährten sich um 1870 verschrieben haben, die Magie des im Augenblick verhafteten, persönlichen Eindrucks, den die Franzosen *impression* nennen.

Die Impressionisten brechen mit allen Konventionen der etablierten Kunstwelt, verachten den Pomp und die Attitüde der Historienmaler, deren Schwülstigkeit und Detailversessenheit. Mit ihren in kurzen Strichen und Tupfern gemalten Bildern feiern sie das alltägliche Leben, schillernd, farbig, schnell – und schaffen so eine vollkommen neue Art des Malens.

Der große Impressionist Claude Monet und seine Zeit – in GEOEPOCHÉ EDITION.

Diese Ausgabe von **GEOEPOCHÉ EDITION** erscheint am 23. September 2020