

Kette und Strahl

Wie in einer Momentaufnahme ist in der Fondation Beyeler der Weg von der figurativen zur abstrakten Malerei zu erleben, den Wassily Kandinsky und Franz Marc und ihr Kreis um den «Blauen Reiter» kurz vor dem Ersten Weltkrieg erkundeten.

Wenn vom «Blauen Reiter» die Rede ist, denken wir zuerst an die farbenfrohen, melancholischen Tiere auf den Bildern von Franz Marc (1880-1916) und an die ebenso bunten Malereien mit Postkartenmotiven aus Murnau von Wassily Kandinsky (1866-1944), seiner Verlobten Gabriele Münter (1877-1962) und dem befreundeten Paar Marianne von Werefkin (1860-1938) und Alexej von Jawlensky (1864-1941).

Im kollektiven Gedächtnis präsent ist auch der Umschlag des Almanachs «Der Blaue Reiter». Weniger bekannt ist der Inhalt des Buches, den sich Kandinsky und Marc 1911 ausdachten, um den Künsten nicht weniger als einen Neuanfang zu eröffnen.

Und nur speziell Interessierte wissen, wie dies bewerkstelligt werden sollte. Nämlich «mit Reproduktionen und Artikeln ... nur von Künstlern stammend. In dem Buch», erläuterte Kandinsky am 19. Juni 1911 seinem ein halbes Jahr zuvor gewonnenen jungen Freund Franz Marc, «muss sich das ganze Jahr spiegeln und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das volle Leben geben. ... Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh (gemeint: Zeichnungen der Kinder des befreundeten Münchner Architekten August Zeh), einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso und dergl. noch viel mehr!»

Das Buch könne «Die Kette» heissen oder auch anders», schlug Kandinsky vor. Beim Kaffeetrinken auf der Veranda des Sommerhauses von Franz und Maria Marc in Sindelsdorf ei-

Unter dem Titel «Kandinsky, Marc und Der Blaue Reiter» inszeniert Kurator Ulf Küster vom 4. September 2016 bis 22. Januar 2017 in der Fondation Beyeler in Riehen eine wunderbare Schau über eine kurze Epoche der Kunstgeschichte, die zuerst für



die Entstehung der Moderne und dann – wie sich nach dem Zweiten Weltkrieg zeigte – für die Versöhnung der Deutschen (und sicher auch vieler Schweizerinnen und Schweizer) mit der bis dahin unverstandenen «abstrakten Kunst» eine herausragende Bedeutung erlangte. Die Ausstellung beginnt mit farbenfrohen Landschaften aus Murnau, dem inspirierenden Sommersitz Gabriele Münters, der ab 1909 zu einem Treffpunkt der Künstlerpaare Münter-Kandinsky und von Werefkin-von Jawlensky wurde und, zwei Jahre später, auch von Franz und Maria Marc, die im nahen Sindelsdorf logierten. Dort entstand nach einem Krach in der «Neuen Künstlervereinigung München» (NKVM) das Konzept für den Almanach «Der Blaue Reiter», als Plattform für einen offenen, möglichst wenig durch Regeln eingegengten Neuanfang der Künste. Zu Recht dient die Publikation in der Ausstellung als Dreh- und Angelpunkt: In einem Kabinett gibt es die Möglichkeit, in einer digitalisierten Ausgabe des Almanachs blättern das Konzept eines Malerei, Literatur und Musik umfassenden Gesamtkunstwerks zu erleben und gleichzeitig einzelne, im Buch abgebildete Exponate in natura zu sehen. Ganz im Sinn der Grundgedanken des «Blauen Reiters» zeigt die Ausstellung die 70 Werke der Künstlerfreunde in einem Mit- und Nebeneinander auf ihrem je eigenen Weg von der figurativen zur abstrakten Malerei.

Zur Ausstellung erschien in einer deutschen und einer englischen Ausgabe ein sehr schön gestalteter Katalog.

Ulf Küster (Hrsg. für die Fondation Beyeler): Kandinsky, Marc und Der Blaue Reiter. Riehen/Ostfildern 2016 (Fondation Beyeler/Hatje Cantz Verlag), 188 Seiten, CHF 62.50 / € 58.00

nigte man sich beiläufig auf «Der Blaue Reiter», «Beide liebten wir Blau, Marc – Pferde, ich – Reiter», erinnerte sich Kandinsky 1930 rückblickend. «So kam der Name von selbst.»

Wer sich die von Ulf Küster mit grosser Sachkenntnis inszenierte Ausstellung in der Fondation Beyeler in Riehen ansieht, kann sich entweder darauf konzentrieren, auf den 70 wunderbaren Gemälden den Übergang von der figurativen zur abstrakten Malerei zu verfolgen, oder sich darüber hinaus auch mit dem überaus elaborierten theoretischen Überbau dieses Übergangs zu befassen.

Besonders Kandinsky war überzeugt, dass künstlerisches Schaffen nur auf einem soliden theoretischen Fundament Bestand haben konnte. Der studierte Jurist und Ökonom, der auch ethnologische Forschung trieb, war 37, als er sich entschloss, sich in München zum Maler ausbilden zu lassen. Dort lernte er 1901 Gabriele Münter kennen, mit der er sich – obwohl in Moskau immer noch mit seiner Cousine verheiratet – zwei Jahre später verlobte und ausgedehnte Reisen nach Italien und Frankreich unternahm.

Im Sommer 1908 traf das Paar, das bisher brav im impressionistischen Stil «die Natur abmalte», wie Münter später spottete, in Murnau am Staffelsee Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin. Die ebenso exzentrische wie vermögende litauische Baronin, die in Russland als Malerin Berühmtheit erlangt und ihren Gefährten zum Meisterschüler gewählt hatte, und der ehemalige zaristische Fähnrich waren in ihrer malerischen Entwicklung weiter fortgeschritten als ihr russischer Landsmann und seine Freundin.

Der wochenlange enge Austausch in dem idyllischen Marktflecken im Alpenvorland trieb Münter, Kandinsky und auch Jawlensky und Werefkin zu starker Farbigkeit und Betonung der Fläche. «Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen grossen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhaltes, zum Abstrahieren – zum Geben eines Extraktes», schrieb Gabriele Münter in ihr Tagebuch. «Ich zeigte Jawlensky besonders



«Murnau – Kohlgruberstrasse» (1908): Dynamisierung

gern meine Arbeiten – einerseits lobte er gern und viel – andererseits erklärte er mir auch Manches, gab mir von seinem Erlebten und Erworbenen und sprach von «Sythes». Er ist ein netter College. Wir alle vier strebten sehr, und jeder einzelne entwickelte sich.»

Kandinsky wird, wie Kurator Küster in seinem informativen Katalogbeitrag bemerkt, in dem Zitat nicht erwähnt. Das ist kein Zufall. Denn der Anhänger der Theosophie und Bewunderer Rudolf Steiners war weniger an der Landschaftsmalerei interessiert als an dem, was man «das Wesen» der Landschaft nennen könnte. Farben, war Kandinsky überzeugt, dass Farben die Seele des Menschen – auch des Betrachters von Gemälden – zum Klingen bringen.

Zudem beschäftigte ihn die Darstellung der Dynamik, sei es, dass er die Dampfwolken einer vorbeifahrenden Lokomotive ins Bild setzt, sei es, dass er zum Beispiel die Kirche in Murnau darstellt, als sei sie vom Wind schief geweht. Am deutlichsten ist das Konzept der Dynamisierung in dem Bild «Murnau – Kohlgruberstrasse» zu sehen. «Es wirkt», schreibt Küster, «als habe Kandinsky das Sonnenlicht genommen, das auf die Strasse, eine Wiese und auf Bäume fällt, und einzelnen sehr starken Farbtönen zugeordnet, darunter Gelb, Rot und Rosa, um diese dann auf das Bild zu legen, das die Strasse und die Landschaft darstellt.»

In dem Gemälde fallen zudem zwei Elemente auf, die der Komposition neben der Farbe zusätzliche Dynamik verleihen: Links ein merk-

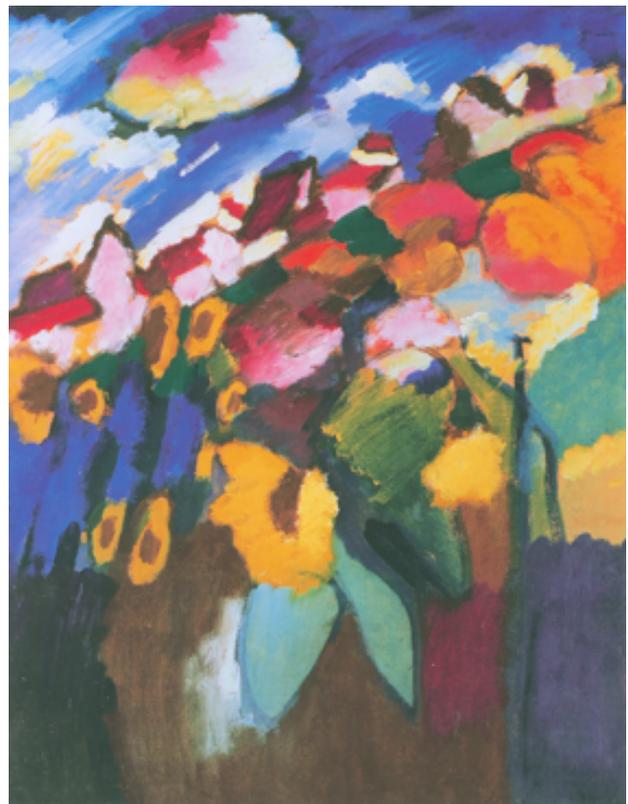
würdiger Mast oder dürrer Baum, der einen Knick aufweist, und – auf der anderen Strassenseite – ein Baum, der in ähnlicher Weise krumm gewachsen ist.

Den Sprung vom Figurativen zur Abstraktion macht Kandinsky nach Küsters Ansicht mit dem Bild «Murnau – Garten II» von 1910. Man kann das so interpretieren – oder auch nicht: Denn, ja, da sind tatsächlich grosse Farbflächen zu sehen, die keiner natürlichen Form zuzuordnen sind; aber, nein, die roten und weissen, am oberen Bildrand platzierten Formen sind durchaus noch als Häuser zu erkennen, ganz zu schweigen von den links und in der Bildmitte dominierenden Sonnenblumen.

Wichtig ist: Wir beobachten an diesem Bild und anderen desselben Jahres die Dominanz der «Impression» über die «Komposition». Der Künstler, der damals intensiv über «Das Geistige in der Kunst» nachdachte (das er Ende 1911 als Buch publizieren sollte), hatte seit 1909 begonnen, seine Arbeiten drei Kategorien zuzuordnen:

Unter «Impressionen» verstand er Eindrücke «von der äusseren Natur», die «in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommen». «Improvisationen» nannte er Bilder, die «hauptsächlich unbewusste, grösstenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der «inneren Natur» darstellten. Und «Kompositionen» schliesslich bezeichneten langsam sich bildende «Ausdrücke» zugrunde, die «lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen ... geprüft und ausgearbeitet werden». Dabei spiele «die Vernunft, das Bewusste, das Absichtliche, das Zweckmässige eine überwiegende Rolle». (Zitiert nach Küster, Katalog S. 84).

Folgt man dieser Einteilung, so wären die «Kompositionen» am ehesten dazu geeignet, natürliche Formen und Gegenstände abzubilden, und die «Impressionen» würden den Übergang zur malerischen Auflösung der Formen beschreiben, während die «Improvisationen» schon die «automatische», aus dem Unterbewussten schöpfende Inspiration meinte? So eindeutig ist das nicht, wenn wir



«Murnau - Garten II» (1910): Dominanz der Impression

in der Ausstellung zum Beispiel Ernst Beylers Lieblings-Kandinsky «Improvisation 10» betrachten. Sie entstand, wie das Gartenbild, 1910 und belegt, dass der Übergang von der figurativen zur abstrakten Malerei nicht auf einen Schlag und ein für allemal erfolgte. Denn selbst dieses Gemälde enthält unverkennbar noch als natürliche Formen erkennbare Elemente – die roten Kuppeln oben rechts – , die vielleicht dem Bedürfnis der Betrachter entgegenkommen, sich vom Bild eine Geschichte erzählen zu lassen.

Und Franz Marc? Betrachten wir die ausgestellten Werke des jüngeren, kunsttheoretisch nicht weniger interessierten der beiden Protagonisten des «Blauen Reiter» insgesamt, so ist von der radikalen Abwendung vom Figürlichen nichts (oder noch nichts) zu sehen. Man darf aber spekulieren, dass Marc, hätte er länger gelebt, auf dem Weg, den Bilder wie «Reh im Walde» (1911), «Die Wölfe (Balkankrieg)», «Stallungen» und vor allem «Kleine Komposition» (alle 1913) andeuten, vielleicht weiter gegangen wäre.

Im Gegensatz zu Kandinsky war Marc kein dogmatischer Verfechter seiner Kunst. Er war



«Wölfe (Balkankrieg)» (1913): Duster-dämonische Tierbilder mit politischer Botschaft

sehr an der Theorie interessiert und publizierte regelmässig, doch hatte er nicht den Ehrgeiz, seine Ansichten durchzusetzen. Diese Wesensart machte ihn im Redaktionsteam des «Blauen Reiter» zum Vermittler.

Seine Bilder – nicht nur die populären Pferdedarstellungen – wirken trotz der eigenwilligen und zur Zeit ihrer Entstehung schockierenden Farbigkeit auf stille, melancholische Weise versöhnlich. Umso mehr überraschen seine düster-dämonischen Tierbilder, besonders die «Wölfe (Balkankrieg)» von 1913 oder die im Kunstmuseum Basel hängenden «Tierchicksale» (die zu fragil sind, um jetzt in der Fondation Beyeler gezeigt zu werden, wie die Basler Zeitung zu berichten wusste).

Marc war, im Gegensatz zu Kandinsky, ein gesellschaftlich wacher Mensch, der sich nicht scheute, politische Stellung zu beziehen. Im Sommer 1911 gehörte er zu den prominenten Autoren, die sich im sogenannten «Bremer Künstlerstreit» gegen die polemische, vom Kunstmaler Carl Vinnen (1863-1922) initiierte Schrift «Protest deutscher Künstler» wandten. Vinnen, Schüler Arnold Böcklins und mit der Künstlerkolonie von Worpswede eng verbunden, hatte sich in einem «Mahnwort» in den Bremer Nachrichten über eine «grosse Invasion französischer Kunst» aufgeregt, nachdem Museumsdirektor Gustav Pauli

Vincent van Goghs «Mohnenblumenfeld» für die Kunsthalle Bremen erworben hatte.

Die Polemik, die wohl weniger durch ästhetische als wirtschaftliche Motive befeuert wurde, zog weite Kreise und steigerte sich zu einer Abrechnung mit allen «modernen» Kunstrichtungen. Was hier interessiert, ist die ganz unterschiedliche Art, wie Franz Marc und Wassily Kandinsky in ihren hinter einander publizierten Beiträgen in der Schrift «Im Kampf um die Kunst» gegen die Angriffe wehrten. Während sich Kandinsky auf didaktische Art auf Darlegungen über das Wesen der Kunst und die Aufgabe der Künstler beschränkte, stieg Franz Marc, dessen elsässische, in der französischen Schweiz aufgewachsene Mutter ihre Söhne zweisprachig erzogen hatte, ohne Hemmungen auf das Wortgefecht ein.

«Wenn ein guter Teil der deutschen Künstler heute die Fahne des Deutschtums und der Heimatkunst aufrollt und bedeutungsvoll vor seinen Toren schwingt», begann er seinen Beitrag, «so beabsichtigt er zweierlei: Einmal sucht er den Geist des Galliertums, den sich die jüngsten deutschen Künstler zu Gast geladen haben, von dem Besuch in seinem Hause und bei seinen Freunden fernzuhalten. Der fremde Gast ist diesen Künstlern unheimlich. Sie scheuen sich nicht, ihn einen Seelenräu-

ber, Giftmischer und Falschmünzer zu nennen und wollen nicht, dass ihr jüngerer, enthusiastischer Bruder mit diesem Fremden Umgang pflegt.»

Dann entblösst er das banale Motiv der patriotischen Intervention: «Der andere von ihnen freimütig bekannte Zweck ist, das seit kurzem vor ihren Bildern etwas kaufscheu gewordene Publikum mit ihrem Gackern wieder herbeizulocken. Auch sie wollen Eier gelegt haben, schöne, grosse, deutsche Eier, keine Kuckuckseier, wie dieser verdammte Franzose.»

Marc scheute sich nicht, in seinem ausführlichen Votum darauf hinzuweisen, dass die meisten zeitgenössischen deutschen Künstler hinter den Franzosen (und den Russen) hinterher hinkten und gut daran täten, sich von den Fremden inspirieren zu lassen.

Natürlich verteidigte Marc in seiner mutigen Stellungnahme nicht zuletzt die Haltung, die dem «Blauen Reiter» zugrunde lag. Die eigentlich als Jahrbuch gedachte Publikation war im Mai 1912, wenige Wochen vor Ausbruch der Polemik über die angebliche Überfremdung der deutschen Kunst in den Handel gekommen.

Diese Haltung entsprach ganz dem Geist, in dem Kandinsky und Marc den «Blauen Reiter» redigiert hatten. In einem nicht veröffentlichten Vorwort hielten sie fest: «Es sollte wohl überflüssig sein, speziell zu unterstreichen, dass in unserem Falle das Princip des Internationalen das einzig mögliche ist. Heutzutage muss aber auch das bemerkt werden: das einzelne Volk ist einer der Schöpfer des Ganzen und kann nie als Ganzes angesehen werden. Das Nationale, gleich dem Persönlichen spiegelt sich in jedem grossen Werke von selbst ab. In der letzten Konsequenz aber ist diese Färbung eine nebensächliche. Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern die Menschheit.»

Wie bereits erwähnt, setzten Kandinsky und Marc dieses Konzept um, indem sie nicht nur nationale Grenzen ignorierten, sondern auch Vergangenes mit Gegenwärtigem kontras-



Marc und Kandinsky 1911 mit Förderer und Freunden: Maria und Franz Marc, Reinhard Koehler, Heinrich Campendonk, Thomas von Hartmann, sitzend Wassily Kandinsky 1911 auf dem Balkon der Ainmillerstrasse 36 in München, fotografiert von Gabriele Münter.

tierten sowie die Kunstgattungen – vor allem Malerei und Musik – als Einheit betrachteten.

Besonders faszinierend sind die typografischen Mittel, die sie im «Blauen Reiter» mit grosser Sorgfalt einsetzten. Betrachten wir die Doppelseiten heute, wie sie in der Ausstellung auf einem interaktiven Bildschirm zur Verfügung stehen, so ist zu bedenken, dass die Gestaltung auf Seiten der Druckerei mit grossem Aufwand verbunden war. Die von Hans Arp geschaffenen Initialen mussten cli- chiert und von Hand im Bleisatz eingesetzt werden. Das gilt auch für alle übrigen Illustrationen, die aus qualitativ ganz verschiedenen Vorlagen – die allermeisten schwarz-weiss – auszuwählen waren.

Dies gesagt, ist die Fülle des verwendeten Materials noch weit erstaunlicher, als es beim Durchblättern des Buchs erscheint. In einem informativen Katalog-Beitrag macht Andreas Beyer darauf aufmerksam, dass Kandinsky von der Idee eines «synthetischen Buches» gesprochen habe, welches alte, enge Vorstellungen auslöschen und die Mauern zwischen den Künsten zum Fallen bringen sollte».

Unter diesem Aspekt entstand aus Vorlieben und zufälligen Fundstücken der Redaktion, zu der auch August Macke (1887-1914) eingeladen wurde, ein uneinheitliches «Durcheinander» (Macke), das ohne Vorbehalte und mit grosser Unbefangenheit künstlerische Äusserungen zusammenbrachte.

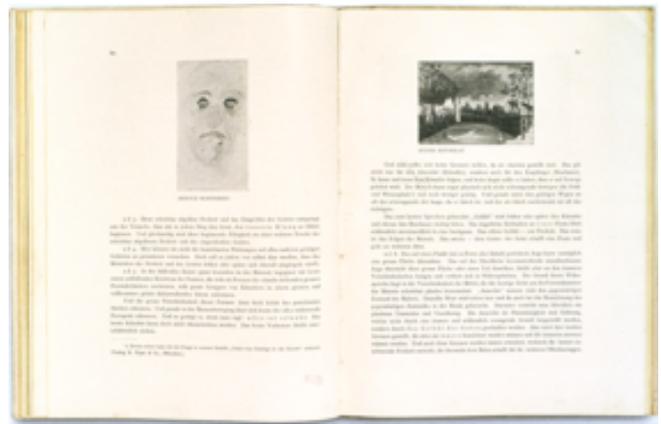
Asiatische Kunst steht neben europäischer Malerei, fromme Hinterglasbilder (die Gabriele Münter und Kandinsky besonders faszinierten) kommen ebenso vor wie als vorbildhaft eingeschätzte Werke zeitgenössischer Künstler. Die Interpretation des Gezeigten ist weitgehend den Betrachtenden überlassen, und nicht selten bleiben die Bezüge rätselhaft.

Was allerdings offensichtlich wird, sind die Helden der Redaktion, oder besser gesagt: Künstler, die sie als Quelle der Inspiration besonders hoch schätzten. Musiker wie Arnold Schönberg (der auch malte) und der russische Komponist und Freund Thomas von Hartmann, der den musikalischen Teil für Kandinskys Bühnen-Stück «Der gelbe Klang» übernahm, zählten ebenso dazu wie Henri Rousseau, Vincent van Gogh und Robert Delaunay.

«Eine vergleichbare Entfaltung bildlicher Argumentation», schreibt Beyer, liess sich in Museen oder Ausstellungen nicht realisieren. – wohl vor allem, weil der Aufwand unvorstellbar gross gewesen wäre. Die «Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter», wollen Kandinsky und Marc angeblich in bloss



«Erste Ausstellung»: 43 Gemälde, elf Künstler



«Der Blaue Reiter»: Quellen der Inspiration

zwei Wochen organisiert haben. Sie zeigte vom 18. Dezember 1911 bis zum 3. Januar 1912 – also noch vor Erscheinen des Buches – 43 Gemälde von 14 Künstlern und machte anschliessend bis 1914 in elf europäischen Städten Station.

Das Unternehmen «Der Blaue Reiter», das der Mäzen Bernhard Koehler und der Verleger Reinhard Piper als grosses Risiko eingeschätzt hatten, wurde zu einer einzigartigen Erfolgsgeschichte. Im März 1914 erschien der Almanach (der nicht so heissen durfte, weil damit ein regelmässiges Erscheinen versprochen worden wäre) in zweiter Auflage, und einen Monat später machte sich August Macke, getragen vom Erfolg, mit Paul Klee (1879- 1940) und dessen Berner Jugendfreund Louis Moilliet (1880-1962) auf nach Tunis – eine Reise, die für alle Beteiligten von grosser künstlerischer Bedeutung wurde.

Heute kaum mehr nachvollziehbar ist der Enthusiasmus, mit dem August Macke und Franz Marc im August 1914 dem Aufgebot zum Kriegsdienst folgten. Wie viele ihrer Zeitgenossen glaubten sie, Europa benötige ein reinigendes Gewitter. Macke fiel in diesem Glauben kaum zwei Monate nach Kriegsbeginn, am 26. September 1914, an der Westfront. Erst im Oktober 1915 schrieb Franz Marc in einem Brief an Mackes Witwe selbstkritisch vom «gemeinsten Menschenfang, dem wir uns ergeben haben» Sein Freistellungsgesuch vom Januar 1916 war noch nicht bearbeitet, als ihn am 4. März desselben Jahres 20 Kilometer vor Verdun auf einem Erkundungsritt ein Granatsplitter tötete.

Wassily Kandinsky war seit November 1914 zurück in Russland. Als «feindlicher Ausländer» hatte er, wie auch Jawlensky und seine Baronin 1914 Deutschland verlassen müssen. Seine Freundin Gabriele Münter blieb zurück. Als Marc starb, sahen sich Münter und Kandinsky, der nun in Moskau als Professor tätig war, in Stockholm ein letztes Mal. Ein halbes Jahr später heiratete er Nina Andrejewsky. Mit ihr kehrte er 1921 nach Deutschland zurück, um als Meister Bauhaus zu wirken. Murnau und München mied er konsequent.

Am Katalog zur Ausstellung ist – neben der fast selbstverständlichen opulenten Bebilderung, die in den Teilen über den Almanach auch die grossformatige und farbige Wiedergabe der Originale der dort verwendeten Illustrationen umfasst – die gute Verständlichkeit der Texte hervorzuheben. Nicht oft darf man von Katalogtexten, die zumeist von gern mit ihrem Wissen brillierenden Spezialisten verfasst werden, behaupten, dass sie allgemeinverständlich sind und jenes unverbindli-

che Wortgeklingel vermeiden, das unter Kunsthistorikern leider besonders beliebt ist. Allen, die sich mit der singulären Bedeutung der Publikation «Der Blaue Reiter» über den Genuss, den die Betrachtung der ausgestellten Werke unzweifelhaft bereitet, hinaus auseinandersetzen möchten, darf der Katalog mit Überzeugung empfohlen werden.

© Jürg Bürgi, 2016 (Text und Bilder Seiten 2 und 4).

© Bilder Seiten 1, 3, 5 und 6: Scans aus dem Katalog. Die Rechte an den Fotografien von Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:
PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel
IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0