

DER BLAUE REITER



HELMUT FRIEDEL ANNEGRET HOBERG

DER BLAUE REITER  
IM LENBACHHAUS MÜNCHEN

PRESTEL

München London New York



# INHALT

Vorwort	7
Helmut Friedel Wege des ›Blauen Reiter‹ in das Lenbachhaus	10
Annegret Hoberg Der ›Blaue Reiter‹ – Geschichte und Ideen	20
Bildtafeln mit Kommentaren von Annegret Hoberg	75
WASSILY KANDINSKY (1-39)	76
FRANZ MARC (40-58)	156
GABRIELE MÜNTER (59-74)	196
AUGUST MACKE (75-88)	230
ROBERT DELAUNAY (89-90)	260
HEINRICH CAMPENDONK (91-92)	266
ALEXEJ JAWLENSKY (93-106)	272
MARIANNE VON WEREFKIN (107-109)	302
ALBERT BLOCH (110)	310
WLADIMIR BURLJUK (111)	314
ADRIAAN KORTEWEG (112-113)	318
ALFRED KUBIN (114-118)	324
PAUL KLEE (119-132)	336
Bibliografie	368



Der ›Blaue Reiter‹, jener Zusammenschluss so bedeutender Künstler wie Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Alexej Jawlensky und Paul Klee, hat nicht nur in der Kunststadt München einen herausragenden und folgenreichen Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts geliefert. Die spezifische Art einer farbintensiven und expressiven Malerei von verdichteter, abstrahierender Formensprache eröffnete durch einen ganz eigenen spirituellen Ansatz der bildenden Kunst auch international neue Ausdrucksmöglichkeiten, die von »großer Realistik« bis hin zur »Abstraktion« reichen. Der ›Blaue Reiter‹, das ist zunächst seine Vorgeschichte mit dem Zusammenfinden der Künstler zu gemeinsamem Arbeiten in München und Murnau. Dem folgte die gedrängte Zeitspanne höchster Aktivität und revolutionärer Neuerungen in den Jahren vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, die in den beiden Ausstellungen des ›Blauen Reiter‹ 1911 und 1912 und in der Herausgabe des Almanach *Der Blaue Reiter* im Mai 1912 gipfelten.

Der ›Blaue Reiter‹ war ein Zusammenwirken verschiedener Künstlerpersönlichkeiten auf der Basis der Vielfältigkeit. Verbindendes Moment war das Bestreben, in der Kunst neue Formen zu finden, die es ermöglichten, eine innere Vision unmittelbar und originär zum Ausdruck zu bringen, unabhängig von jedem traditionellen Formenkanon und auch von einem »äußerlichen, modernistischen Programm von heute«, wie Kandinsky und Marc sich über die verschiedenen »Ismen« der Avantgarde auszudrücken pflegten. Mit dieser Offenheit hinsichtlich der Ausdrucksmittel unterschied sich der ›Blaue Reiter‹ von den anderen Künstlergruppierungen der Zeit wesentlich. In seiner Offenheit liegt das Moderne, das bis heute seine Aktualität und Akzeptanz bewahrt hat. Die Suche nach dem »Geistigen in der Kunst« war dabei ein Grundanliegen des ›Blauen Reiter‹, das zumindest Kandinsky den Weg in die Abstraktion weisen sollte.

Heute sind die Werke des ›Blauen Reiter‹, und ganz besonders die Sammlung des Lenbachhauses, weltberühmt und haben für den Betrachter nichts von ihrer Wirkung eingebüßt, sondern erfreuen sich einer stetig wachsenden Beliebtheit. Die über 130 Hauptwerke, die in diesem Band in einer neu getroffenen Auswahl präsentiert werden, teilen mit ihrer Strahlkraft etwas von dem ungeheuren Selbstbewusstsein des ›Blauen Reiter‹ mit, schlichtweg *die* Avantgarde zu sein. Dieses Sendungsbewusstsein, das durch die überwältigende, bis in die Gegenwart andauernde Rezeption eine herausfordernde Bestätigung erhält, gehört als ein entscheidendes Element zum Wesen und Wirken dieser Künstlergruppe.

Dass München mit der weltbekannten Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus auch heute ein Zentrum für die Kunst des ›Blauen Reiter‹ ist, verdankt die Stadt der hochherzigen Stiftung Gabriele Münters, einst Gründungsmitglied der Gruppe und bis 1914 die Lebensgefährtin Wassily Kandinskys. Anlässlich ihres 80. Geburtstags 1957 machte Münter mit der umfangreichen Kollektion von Werken des ›Blauen Reiter‹, die in ihrem Besitz verblieben waren, München die größte und bedeutendste Schenkung der jüngeren Museumsgeschichte. 1965 kam zu der bedeutenden Schenkung Gabriele Münters die Bernhard und Elly Koehler Stiftung hinzu, die den Bestand des ›Blauen Reiter‹, insbesondere mit Bildern von Franz Marc und August Macke,

8 hervorragend ergänzte. Die Geschichte beider Schenkungen wird im Essay *Wege des ›Blauen Reiter‹ in das Lenbachhaus* ausführlich beschrieben.

Ein Jahr später, 1966, wurde die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung ins Leben gerufen, die im Lenbachhaus untergebracht ist und in die der gesamte persönliche Nachlass Gabriele Münters eingegangen ist. Neben vielen Kunstwerken umfasst dieser auch die schriftliche Hinterlassenschaft von ihr und Kandinsky, Briefe, Tagebücher, Dokumente, Fotos und ihre gemeinsame Sammlung von Hinterglasbildern und Objekten der Volkskunst. Ein Bestandteil dieses Erbes ist das Münter-Haus in Murnau, das die Künstlerin in den entscheidenden Jahren des ›Blauen Reiter‹ bis 1914 mit Kandinsky bewohnte und in dem sie 1962 starb. Seit den 1970er-Jahren einem interessierten Publikum in großen Teilen zugänglich, wurde es nach einer originalgetreuen Renovierung 1999 als außerordentlich anziehende und authentische Kunst- und Gedenkstätte der Öffentlichkeit neu übergeben.

In den letzten Jahrzehnten hat das Lenbachhaus mit einem großen Zyklus wichtiger Ausstellungen, auch zu den einzelnen Künstlern des ›Blauen Reiter‹, erheblich zur öffentlichen Kenntnisnahme, wissenschaftlichen Erforschung und künstlerischen Präsenz ihrer Werke beigetragen. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die Kunst des ›Blauen Reiter‹ nach den Jahren der Verfemung durch die Nationalsozialisten erst allmählich wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gedrungen ist. Bereits nach dem Ersten Weltkrieg, der einen tiefen Einschnitt in die Biografien aller beteiligten Künstler bedeutete, waren deren Werke sowie die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge schnell wieder aus dem Blick geraten. Wassily Kandinsky, auf den der Name ›Der Blaue Reiter‹ zurückgeht, und Franz Marc sind zweifellos als die führenden Köpfe der Bewegung zu bezeichnen. Bedingt durch den Kriegstod Marcs und eine gewisse ›Heldenverehrung‹ für seine Person erlangte dessen Leistung eine stärkere Beachtung. Ähnliches gilt für Paul Klee, der in den 1920er-Jahren zum »Meister der Gegenwart« aufstieg und dessen Rolle im Kreis des ›Blauen Reiter‹ um 1911/12 nun in den historischen Proportionen überbewertet wurde.

Die Zugehörigkeit von Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin zum Kreis des ›Blauen Reiter‹ ist weniger eindeutig. Nach der engen Zusammenarbeit mit Kandinsky und Münter in Murnau 1908 hatten sie gemeinsam mit weiteren Künstlern 1909 die ›Neue Künstlervereinigung München‹ gegründet. Den entscheidenden Austritt aus der ›NKVM‹ nach dem Streit um ein fast gänzlich abstraktes Bild von Kandinsky und die Formierung des ›Blauen Reiter‹ Ende 1911 hatten sie jedoch nicht mitvollzogen. Doch bereits einige Monate später wurden Bilder von ihnen unter anderem in eine Tournee der Ausstellung des ›Blauen Reiter‹ integriert, die durch mehrere Städte im In- und Ausland wanderte und bis 1914 unterwegs war.

Zu dem hier vorgelegten Bestandskatalog mit einer Auswahl von Hauptwerken des ›Blauen Reiter‹ gab es bereits zwei Vorläufer-Bände im selben Verlag: 1989 herausgegeben vom damaligen Galeriedirektor Armin Zweite, sowie im Jahr 2000 eine Neuedition mit einem neu erarbeiteten Einführungstext. In den aktuellen Bestandskatalog haben wir unter anderem 18 neue Tafeln mit Bildkommentaren aufgenommen, einige ältere Tafeln ausgetauscht und mit Albert Bloch, Wladimir Burljuk und Adriaan Korteweg drei weitere Künstler mit einbezogen.

Unter anderem zeigen wir Alfred Kubin mit einigen neuen Werken. Kubin, Mitglied der ersten Stunde, war als Zeichner zwar nicht in der ersten Ausstellung des ›Blauen Reiter‹ vertreten, konnte jedoch neben Paul Klee zahlreiche Blätter auf der zweiten, ausschließlich der Grafik gewidmeten Schau im Frühjahr 1912 zeigen. Auch Heinrich Campendonk ist als Künstler des ›Blauen Reiter‹



in diesem Band erweitert vertreten. Campendonk stieß während der entscheidenden Zeit kurz vor der ersten Ausstellung im Winter 1911/12 zu der Gruppe, als er in die unmittelbare Nachbarschaft zu seinem verehrten Künstlerfreund Franz Marc nach Sindelsdorf zog.

Ferner wurden hier nun zwei Werke des Franzosen Robert Delaunay aufgenommen, der auf der 1. Ausstellung des ›Blauen Reiter‹ prominent vertreten war und nach diesem ersten Auftritt in Deutschland einen großen Einfluss auf die deutschen Künstler, besonders auf Macke, Marc und Klee, ausübte. Schließlich präsentieren wir in diesem Buch erstmals ein Werk des russischen ›Blauen Reiter‹ Wladimir Burljuk, der mit seinem Bruder David zu den ›Stars‹ der damaligen russischen Avantgarde gehörte und enge Kontakte zu Kandinsky nach München unterhielt. Der ebenfalls neu aufgenommene amerikanische ›Blaue Reiter‹ Albert Bloch ist mit einem in München entstandenen Gemälde vertreten. Zum ersten Mal werden auch zwei Bilder von Adriaan Korteweg gezeigt, die seit einiger Zeit zum Sammlungsbestand des Lenbachhauses gehören: Korteweg war der ›junge Holländer‹, den Kandinsky in den geplanten, jedoch nicht realisierten zweiten Band des Almanach *Der Blaue Reiter* aufnehmen wollte.

Auch der einführende Essay *Der ›Blaue Reiter‹ – Geschichte und Ideen* wartet mit neuen, kenntnisreichen Einblicken auf, bei denen wir uns um eine lebendige und detailreiche Schilderung der Entstehung der Bewegung und der künstlerischen Charakteristik der beteiligten Mitglieder bemüht haben. Bislang unbekannte Fakten konnten wir aus dem scheinbar unerschöpflichen Quellenmaterial hinzufügen, das dem Lenbachhaus und der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung zur Verfügung steht. Neue Erkenntnisse hatte Annegret Hoberg bereits im Zusammenhang mit ihrer Arbeit an der Ausstellung *Der Blaue Reiter und das Neue Bild* gewinnen können, die das Lenbachhaus 1999 anlässlich des 90. Gründungsjubiläums der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ ausgerichtet hat. Da das Lenbachhaus auch über den größten Museumsbestand von Werken der Künstler der ›NKVM‹, wie Erbslöh, Kanoldt, Bechtejeff und Girieud, verfügt, haben wir uns entschlossen, einige der Hauptwerke dieser Künstler im Essay-Teil dieses Buches farbig abzubilden, um ihnen einen bestmöglichen Wirkungsrahmen zu geben. Ferner sind in den neuen Text auch aktuelle Erkenntnisse über das Verhältnis des ›Blauen Reiter‹ zur russischen Kunstszene, zur zeitgenössischen Musik und zu den großen Avantgarde-Ausstellungen seinerzeit, wie dem ›Sonderbund‹ in Köln und dem ›Ersten Deutschen Herbstsalon‹ in Berlin, mit eingeflossen.

An keinem Ort der Welt lassen sich Geschichte und Kunst des ›Blauen Reiter‹ mit einer solchen Qualität und Fülle von Werken in chronologisch dichter Abfolge studieren wie im Lenbachhaus München. Den besten Teil der Gemäldesammlung haben wir in diesem Tafelband zusammengefasst, der damit einen ebenso umfangreichen Überblick über die Kunst des ›Blauen Reiter‹ bietet wie die Galerie selbst. Unser Dank geht an den Prestel Verlag, der ein neu gestaltetes Buch vorgelegt hat, in dem die Kunstwerke nicht besser zur Geltung kommen könnten.

**Helmut Friedel**

Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus

# WEGE DES ›BLAUEN REITER‹ IN DAS LENBACHHAUS

Wassily Kandinsky und Gabriele Münter hatten von 1902 bis 1914 eine Arbeits- und Lebensgemeinschaft gebildet und ab 1909 gemeinsam eine Wohnung in der Ainmillerstraße 36 im Münchner Künstlerviertel Schwabing sowie das heute so genannte »Münter-Haus« in Murnau bewohnt (Abb. 1). Nach der Kriegserklärung Deutschlands an Russland am 1. August 1914 musste Kandinsky als russischer Staatsbürger und Angehöriger einer nun feindlichen Kriegspartei Deutschland innerhalb von drei Tagen verlassen. Zusammen mit Gabriele Münter emigrierte er am 3. August zunächst auf die Schweizer Seite des Bodensees, im November 1914 trennten sie sich in Zürich. Kandinsky kehrte nach einer mehrwöchigen, beschwerlichen Reise über den Balkan und Odessa in seine Heimatstadt Moskau zurück, während Münter die Wintermonate in München und Murnau verbrachte. Hier hatte sich in den Jahren zuvor der Kreis um den ›Blauen Reiter‹ gebildet, mit Künstlerfreunden wie Franz Marc, August Macke und Paul Klee und ihren Aktivitäten wie der Publikation des Almanachs *Der Blaue Reiter* und den Ausstellungen 1911/12 in den Münchner Galerien Heinrich Thannhauser und Hans Goltz. Auf die Tournee der ersten Ausstellung durch mehrere deutsche und europäische Städte waren auch Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin einbezogen worden (Abb. 2).

Als der Ausbruch des Krieges den überstürzten Abschied aus München notwendig machte, ließ Kandinsky praktisch seine gesamte Vorkriegsproduktion, Hunderte von Bildern seines Frühwerks bis 1907 sowie der so entscheidenden Periode des ›Blauen Reiter‹ mit der Entwicklung zur Abstraktion, dort zurück. Dazu kam eine Anzahl von Bildern der Künstlerfreunde, die diese mit ihm oder Münter als Geschenk getauscht oder voneinander erworben hatten. Auch wenn sich Kandinsky der drohenden Gefahr eines Krieges zwischen Deutschland und Russland schon seit 1912 bewusst gewesen war, kam der plötzliche Aufbruch aus München für ihn doch so überraschend, dass er keine Zeit mehr fand, Dispositionen über den Verbleib seiner Werke zu treffen. Dass sein Weggang einen Abschied von München für immer und damit vom größten Teil des bis dahin Geschaffenen bedeutete, ahnte er nicht.

Johannes Eichner, der zweite Lebensgefährte Gabriele Münters, schilderte in seinem Buch *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst* 1957 detailliert die Vorgänge von 1914: »Vom Kriegsausbruch 1914 wurden Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau überrascht, wo sie den Sommer verbracht hatten. Am 1. August führen sie nach München, am 3. in überfülltem Zug nach Lindau [...]. Am 4. setzten sie nach Rorschach über, und am 6. kamen sie nach Mariahalde bei Goldach am Bodensee, dem leeren Landhaus ihrer Wirtin in München. Hier, wo sie sich erst mit gemieteten Möbeln dürftig einrichten mussten, war es unbehaglich. An Arbeiten war nicht zu denken. Kandinsky verbrachte die Zeit mit Nachdenken über Fragen, die sich lange danach, 1926, in der Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* darstellten.« »Am 16. November zogen sie nach Zürich, und am 25. verabschiedete sich Kandinsky, um seine Verwandten, die einen vergeblichen Versuch gemacht hatten, Russland zu erreichen, nach Hause zu führen. Sie befanden sich in einem Zug von etwa 200 Flüchtlingen, die das gleiche Ziel hatten, und für die Kandinsky

1

Wassily Kandinsky vor  
seinem Gemälde *Kleine  
Freuden* in der Ainmiller-  
straße 36, München, 1913  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München



2

Gabriele Münter, Maria  
Marc, Bernhard Koehler,  
Thomas von Hartmann,  
Heinrich Campendonk,  
vorn sitzend: Franz Marc,  
auf dem Balkon der  
Ainmillerstraße 36,  
München, 1911/12  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München



11

der Anführer war. Sie reisten nach Brindisi, erwischten Luxuskabinen auf einem Dampfer nach Saloniki, blieben dort sechs Tage liegen, da Partisanen eine Brücke gesprengt hatten, und schoben sich dann eine Woche lang über Üsküb, Nisch, Sofia, Bukarest, mit zehnmaligem Umsteigen [...] durch den Balkan, und kamen am 12. Dezember in Odessa an. Kandinsky war völlig erschöpft. In Mariahalde hatte er Gabriele Münter bevollmächtigt, die Münchener Wohnung aufzulösen, und hatte ihr erklärt, dass er künftig nicht wieder mit ihr gemeinsam wohnen, sondern sie bloß hin und wieder besuchen würde. Die Eheschließung versprach er ihr hoch und heilig. Münter verweilte noch etwas in Zürich, fuhr dann am 16.1.1915 nach München, löste die Wohnung auf, verstaute alle Sachen und Werke bei einem Spediteur, reiste über Berlin und Kopenhagen nach Stockholm, wo sie am 18. Juli eintraf, und wartete auf Kandinsky, der versprochen hatte, im Sommer hinzukommen.«

Die gleiche Situation des Kriegsausbruchs und die dadurch verursachte Emigration Kandinskys stellt Nina Kandinsky 1976 in ihren Erinnerungen *Kandinsky und ich* hinsichtlich des Verbleibs der Kunstwerke etwas abweichend, jedoch nicht grundsätzlich verschieden von Eichner, dar: »Als im Jahre 1914 der Krieg ausbrach, wurde Kandinsky als russischer Staatsbürger gezwungen, München innerhalb von vierundzwanzig Stunden zu verlassen. Er tat dies schweren Herzens und empfand die übereilte Ausweisung als große Härte. [...] Kriegsausbruch und Ausweisung kamen für Kandinsky völlig überraschend. [...] das schlimmste aber war für ihn, dass er seine bis dahin geschaffenen Bilder nicht mitnehmen konnte. Die Trennung von seinen Werken war für ihn noch schmerzlicher als der Abschied von München. Dennoch war Kandinsky optimistisch. Fest vertraute er darauf, dass sich die kriegführenden Parteien schnell wieder aussöhnen würden, dass der Krieg also kaum von langer Dauer sein könne. Und da er überzeugt war, in kurzer Zeit wieder in München zu sein, gab er seinen gesamten Besitz samt Bilder zur vorübergehenden Aufbewahrung in ein Münchner Depot. Keinen Moment dachte er daran, sich seine Habe nachschicken zu lassen. Das war, wie sich später herausstellte, ein schlimmer Fehler. Der größte Teil seines Münchener Eigentums und die meisten seiner Bilder waren damit endgültig für ihn verloren.«

Fest steht, dass es Gabriele Münter war, die sich bis Mai 1915 um die Einlagerung der Kunstwerke sowie des gesamten Inventars aus der Wohnung in der Ainmillerstraße, einschließlich der Möbel und Sammlung an Kunstgewerbe, kümmerte, die sie auf zwei Lager der Firma Gondrand in München bringen ließ. Einige wenige, aber bedeutende Werke stellte sie auch bei Freunden unter, so

bei Paul und Lily Klee. Denn zu diesem Zeitpunkt löste sie die Münchner Wohnung komplett auf, verschloss auch das Haus in Murnau und reiste, wie von Eichner beschrieben, nach Stockholm, um Kandinsky im neutralen Ausland wiedertreffen zu können. Am 23. Mai 1915 schrieb Münter aus München an Maria Marc, die sie zu sich nach Ried bei Kochel eingeladen hatte, während Franz Marc an der französischen Front stand: »Ich hatte keine Ruhe noch nach Ried zu kommen. Obgleich es geradezu himmlisch schön war in Murnau bin ich so schnell ich nur konnte wieder hierher gekommen – Räumen Räumen Packen Packen – Ende der Woche kommen die Möbel zum Spediteur und ich fahre zuerst nach Berlin. Dann voraussichtlich Stockholm – oder zuerst Kopenhagen, wenn ich Zeit habe bis Kandinsky kommt. Bekam heute Telegramm – wenigstens daß er gesund ist weiß ich jetzt. Ich sende Ihnen für Sie beide herzliche Grüße und gute Wünsche, Ihre G. Münter.« Es sollte noch über ein halbes Jahr dauern, bevor Kandinsky im Dezember 1915 von Moskau aus ebenfalls nach Stockholm kam. Hier trafen Münter und er ein letztes Mal für drei Monate zusammen, bevor er am 16. März 1916 nach Russland zurückkehrte; sie sollten sich nie wieder sehen (Abb. 3). Zuvor hatte er vorgeschlagen, wie bei Eichner beschrieben und wie sich auch aus dem Briefwechsel zwischen beiden seit 1914 ablesen lässt, künftig getrennt zu leben, ihr jedoch die immer dringlicher eingeforderte Eheschließung in Aussicht gestellt. Kandinsky aber brach den Kontakt ab und heiratete im Februar 1917 in Moskau eine junge Russin, Nina Andrejewskaja. Münter blieb noch fast vier weitere Jahre in Skandinavien, zunächst in Stockholm, bevor sie Ende 1917 nach Kopenhagen übersiedelte und in den beiden folgenden Sommern Malunterricht auf Bornholm anzubieten versuchte, um ihre schwierige finanzielle Lage zu verbessern. Erst im Februar 1920 kehrte sie nach Deutschland und über Berlin nach München und Murnau zurück.

Am 18. Mai 1920 wurde eine neue Bestandsliste für das Bilderlager der Firma Gondrand in der Schwanthaler Straße angelegt, die allein für die Arbeiten Kandinskys insgesamt 101 Nummern umfasste. Darunter waren heute hoch berühmte Gemälde wie *Impression III (Konzert)* und *Romantische Landschaft* von 1911, *Improvisation 26 (Rudern)* von 1912 sowie eine größere Anzahl von Ölstudien aus den Murnauer Jahren. Neben den im »Russenhaus« in Murnau und in beiden Lagern von Gondrand befindlichen Bildern hatte Kandinsky 1914 in Deutschland noch ein weiteres größeres Konvolut an Werken bei dem Galeristen Herwarth Walden zurückgelassen, die auf seiner ersten großen Einzelausstellung gezeigt worden waren. Letzte Station dieser im März 1912 in der Galerie »Der Sturm« in Berlin eröffneten Ausstellung war vor Ausbruch des Krieges von Juni bis Juli 1914 Göteborg gewesen. Die meisten der in Schweden ausgestellten Bilder wanderten nach der Ausstellung in Helsinki 1917 nach Petrograd (St. Petersburg) und Moskau. Elf der Zeichnungen Kandinskys, die während des gemeinsamen Aufenthaltes in Stockholm 1915/16 entstanden waren, sind wiederum im Besitz von Gabriele Münter geblieben, ebenso einige Aquarelle und Radierungen. Sie sollten Jahrzehnte später ebenfalls in den großen Bestand der Schenkung Münters an das Lenbachhaus eingehen.

»Ich will tot sein, für Deutschland und für Gabriele Münter«, schrieb Kandinsky im Herbst 1918 aus Moskau an den Galeristen Herwarth Walden in Berlin. Münter währte ihn tatsächlich tot oder in den Kriegs- und Revolutionswirren verschollen, erst als Kandinsky Ende 1921 mit seiner Frau auf den Ruf von Walter Gropius hin aus der Sowjetunion nach Deutschland zurückkam, um im folgenden Jahr seine Stellung als Lehrer am Bauhaus in Weimar anzutreten, erfuhr Münter über einen Mittelsmann, den jungen, zwischen Deutschland und Russland pendelnden Maler Ludwig Baehr, dass ihr früherer Gefährte noch lebte und zudem verheiratet war. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland reklamierte Kandinsky sein bei Münter verbliebenes Eigentum. Zu Beginn der Auseinandersetzung wurde Baehr, der sich im Auftrag Kandinskys an Münter gewandt hatte, um sie nach dem Verbleib von dessen Bildern zu befragen, zum Vermittler. Doch die Auseinandersetzung gestaltete sich sehr bald schwierig, weil sie in erster Linie geprägt war von der tiefen Enttäuschung und Verletzung, die Münter empfunden haben musste, als Kandinsky mit einer neuen Frau aus Russland zurückkehrte. Sie wollte Rehabilitation auf der ganzen Linie. Als einzige

»legitime« Frau Kandinskys sollte ihr »Mann« zahlen oder ihr für die ihr angetane Schmach seinen Besitz überlassen.

Die bald darauf im Jahr 1922 beginnende juristische Auseinandersetzung zwischen Münter und Kandinsky ging deshalb nur äußerlich um das in München und Murnau bei Kriegsausbruch zurückgelassene Werk und das sonstige Eigentum Kandinskys, sondern für sie um eine moralische Wiedergutmachung für das nicht eingelöste Eheversprechen. Ihre Grundforderung formulierte Gabriele Münter in einem Briefentwurf ohne Datum folgendermaßen: »Ich meine, da K. seine Pflichten u. sein früheres Leben vergessen und [im] Stich gelassen hat so soll er mir Witwenrente geben – da er ja ausgesprochen hat, er wolle tot sein für mich u. für Deutschland. Er soll mir einfach alles, was zu unserem Leben gehört hat mit allen Rechten vermachen u. es mir überlassen, was ich ihm davon geben will.« Nach den Vermittlungsbemühungen von Ludwig Baehr übernahm

13

3  
Wassily Kandinsky  
und Gabriele Münter  
in Stockholm, 1916  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München



der Rechtsanwalt Julius Siegel den Fall. Er stand mit Münter und Kandinsky in freundschaftlicher Beziehung, verstand sich als Anwalt aber ganz klar als Vertreter der Interessen Münters. Mit seiner Tochter hatte Münter schon vor dem Krieg in Kontakt gestanden und hatte sie porträtiert. Mit deren Mann Franz Stadler, Kunsthistoriker an der Universität Zürich und Schüler Heinrich Wölfflins, war Kandinsky seit 1911 gut befreundet.

Im Bemühen um eine gütliche Einigung unterbreitete Kandinsky im Mai 1923 den seinem Standpunkt zufolge großzügigen Vorschlag: »Meine *Bilder* und sonstige Arbeiten: ich überlasse Frau Münter 1/3 dieser sämtl. Sachen – aus jeder Periode 1/3 quantitativ und qualitativ. Darunter verstehen sich die Arbeiten bis Ende 1914. Frau Münter möchte eine Liste der sämtl. Arbeiten mit Titel-Nummern- und Jahresangaben aufstellen lassen und selbst die der von ihr gewünschten Arbeiten mit genaueren Angaben Ihnen überreichen.« Diesen Lösungsvorschlag wies Münter als lächerlich zurück, als »unwesentlich und kleinlich«. Mit dieser Reaktion Münters verstrich



4  
 Wassily und Nina  
 Kandinsky im Esszimmer  
 ihres ›Meisterhauses‹  
 in Dessau, 1927  
 Foto: Bibliothèque  
 Kandinsky, Centre  
 Georges Pompidou,  
 Paris

schließlich eine Möglichkeit der Einigung bereits im Jahre 1923, sodass weiterhin um die in München verbliebenen Werke Kandinskys gerungen wurde.

Nach über zwei weiteren Jahren erbitterten Rechtsstreits, in dem es auch um die Aufteilung des Hausrats und die Bezahlung der Lagerkosten für die Speditionsfirma ging, die sich mittlerweile von Gondrand in ATGE umbenannt hatte, erhielt Kandinsky im Juni 1926 einen Teil seiner persönlichen Gegenstände zurück. Zu dieser Zeit war das Ehepaar Kandinsky bereits mit dem Bauhaus von Weimar nach Dessau übergesiedelt (Abb.4) und wohnte in einem der von Gropius errichteten ›Meisterhäuser‹ Tür an Tür mit Paul und Lily Klee. Dazu berichtet Nina Kandinsky in ihren Erinnerungen: »Endlich bekam er nun auch einen Teil seiner persönlichen Habe aus München zurück. Es waren insgesamt 26 Kisten. Erstaunlicherweise waren die Sachen nach so langer Zeit noch in sehr gutem Zustand. Das Auspacken beschäftigte uns einige Wochen. 5 Bilder förderten wir zutage. Küchengeräte und Wäsche waren in Koffern verpackt. In einem der Wäschekoffer fanden wir auch eine Mappe mit Aquarellen: ein unschätzbare Fund. Die Möbel für den Salon stammten noch aus Moskau. Die Ateliereinrichtung hatte Kandinsky sich in München gekauft.« Zu diesem Zeitpunkt hatte Julius Siegel sein Mandat längst aufgegeben. Als der Syndikus des Reichswirtschaftsverbandes der Bildenden Künstler Deutschlands, Dr. Kodlin, von Münter neu eingeschaltet wurde, kam es noch einmal zu einer Verschärfung des Konflikts. Denn stammten die bisherigen Vermittler immerhin noch aus dem Freundeskreis, und hatte Siegel noch einen Mittelweg gewählt zwischen offiziellem Kanzleiton und persönlichen Ratschlägen im Bemühen um Schlichtung, so veränderte sich nun mit Kodlins Briefen der Tonfall. Kandinsky fürchtete zu Recht, dass es doch noch zu einem gerichtlichen Verfahren kommen könnte. Münter dachte tatsächlich immer noch über einen Prozess gegen ihn nach. Sie hätte ihn wegen der Lagerkosten verklagen können. So zog sich die rechtliche Anerkennung der Schlussformulierung auch noch von Ende 1925 bis zum April 1926 hin. Erst die am 2. April 1926 unterschriebene Erklärung Kandinskys nahm Münter an. Sie lautet: »Ich anerkenne hiermit, dass Frau Gabriele Münter-Kandinsky volles, bedingungsloses Eigentumsrecht an allen Arbeiten hat, die ich bei ihr zurückgelassen habe. Dessau, den 2. April 1926.« Die Nennung des juristisch nicht legitimierten, jedoch von ihr aufgrund des einstigen Eheversprechens immer wieder reklamierten Doppelnamens

»Münter-Kandinsky« in diesem Dokument zeigt nochmals, dass es ihr neben der materiellen Entschädigung mindestens ebenso sehr um die Bestätigung gegangen war, die »einzige Frau Kandinsky« zu sein. Bei allem Hin und Her und trotz der Abgabe der Bilder, die an Kandinsky gingen – die genauen Listen der Kunstwerke sind im Ausstellungskatalog *Wassily Kandinsky. Das bunte Leben* (1995) des Lenbachhauses ausführlich dokumentiert –, befand sich am Ende dieser »Scheidungsauseinandersetzung« der bedeutendste Bestand an Bildern, Aquarellen, Zeichnungen, Drucken, Hinterglasbildern und des schriftlichen Nachlasses aus seiner Münchner Zeit bei seiner früheren Gefährtin. Gabriele Münter hat schließlich bis auf äußerst wenige Ausnahmen alle Hinterglasbilder Kandinskys erhalten, außerdem von allen seinen existierenden Ölgemälden aus der Zeit bis 1908 fast die Hälfte aller Werke: von den 259 Titeln des Werkverzeichnisses immerhin 114. Von den Ölbildern, die zwischen 1909 und 1914 entstanden waren, etwa ein Viertel, das heißt 62 von insgesamt 244 Arbeiten. Aus dieser sehr großen Anzahl, insbesondere der frühen Ölstudien vor 1907, sind nicht alle Werke in die Gabriele Münter Stiftung 1957 an das Lenbachhaus in München eingeflossen. Ein kleiner Teil davon ging in die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung ein, doch davon wird am Schluss dieses Artikels noch die Rede sein.

»Ich habe Kandinsky gegenüber das getan, was das Richtige war. Ich habe ihm seinen Platz in München gegeben«, sollte Münter am 21. April 1957 an die Familie Goltz schreiben. Nach der mühseligen »Scheidungsauseinandersetzung« zwischen Kandinsky und Münter 1922 bis 1926 folgte in den 1930er-Jahren eine Periode des Rückzugs und des Verbergens dieses so bedeutenden künstlerischen Schatzes. Münter war nach fast einem Jahrzehnt des unsteten Wanderlebens, unter

5  
Gabriele Münter vor der  
Städtischen Galerie im  
Lenbachhaus, München,  
1936

Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München

6  
Werke Kandinskys  
in der Ausstellung  
*Entartete Kunst*,  
München, 1937



anderem in Köln, Elmau, Thüringen und Berlin, 1930 wieder dauerhaft in ihrem Haus in Murnau sesshaft geworden. Einige Jahre später siedelte auch ihr zweiter Lebensgefährte Johannes Eichner, den sie Silvester 1927 in Berlin kennengelernt hatte, vollständig nach Murnau über. Als Anfang der 1930er-Jahre die Verfolgungen der modernen Kunst durch die Nationalsozialisten immer bedrohlicher wurden, entschloss sich Gabriele Münter, die die Kunstszene aufmerksam beobachtete und sich auch regelmäßig in München aufhielt (Abb.5), die Lager in München aufzulösen und den gesamten Bilderbestand in ihr Haus nach Murnau verbringen zu lassen. Ihren kostbaren Bilderschatz, zu dem zahlreiche Werke ihrer eigenen Hand aus der expressionistischen Periode hinzukamen, verbarg sie fortan im heute so genannten »Millionenkeller«, einem Depotraum des Murnauer Münter-Hauses. Kaum jemand durfte genauere Kenntnis davon haben, was sich in diesem Haus in Murnau verbarg, während 1937 in München in der Ausstellung *Entartete Kunst*, die Münter übrigens besucht hat, gerade auch Werke Kandinskys der Diffamierung preisgegeben wurden (Abb.6). Im Keller des Murnauer Hauses blieben die Werke über mehr als

25 Jahre unentdeckt beieinander, auch Johannes Eichner hielt sich ganz im Sinne Münters an Verschwiegenheit, und selbst Verkäufe, etwa ins Ausland, erwog das Paar trotz großer materieller Einschränkungen insbesondere während des Krieges nicht.

Erst mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Befreiung vom Naziterror konnte sich wieder ein Interesse an Kunst der einstigen Avantgarde öffentlich artikulieren. Damals setzte sich Hans Konrad Roethel, von 1945 bis 1949 Kurator am »Central Collecting Point« in München, später Kurator in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und seit Anfang 1957 Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, mit der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts auseinander. Münter wurde 1949 im Haus der Kunst erstmals wieder in der bedeutenden, von Ludwig Grote organisierten Ausstellung *Der Blaue Reiter*, die die Kunst dieser Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus wieder rehabilitierte, mit neun Gemälden gezeigt. Sie selbst nahm, wie andere Überlebende aus dem Kreis des »Blauen Reiter«, etwa Maria Marc und Elisabeth Erdmann-Macke, an der Eröffnung teil (Abb. 7).

Im »Central Collecting Point« folgte dann, kurz nach ihrem 75. Geburtstag, im Mai 1952 eine Ausstellung mit dem Titel *Gabriele Münter – Werke aus fünf Jahrzehnten*, zu der Johannes Eichner

16



7  
Gabriele Münter  
und Johannes Eichner  
auf der Eröffnung  
der Ausstellung  
*Der Blaue Reiter*,  
München 1949  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München

den Katalog schrieb. Im Zusammenhang mit der Vorbereitung dieser Ausstellung kamen Münter und Roethel in persönlichen Kontakt. Schon ein paar Monate zuvor, beginnend am 20. Dezember 1951, hatte sich ein kurzer Briefwechsel zwischen beiden ergeben, in dem Roethel sie um Auskunft zu Kandinskys Biografie bat. Am 8. April 1952 kam es zu einer ersten Begegnung zwischen Roethel und Münters Lebensgefährten Eichner (Abb. 8). Später entwickelte sich eine Freundschaft zwischen beiden. »Wann immer Eichner aus Murnau nach München kam, benutzte er Roethels Büro in den Staatsgemäldesammlungen als Ruheraum während der Mittagspause, freilich nicht nur, um sich zu erholen, sondern um vor allem Zeitschriften, Kataloge und Bücher anzusehen, die für seine eigenen Untersuchungen über Leben und Werk Kandinskys und Münters wichtig waren«, so Armin Zweite in der Ansprache anlässlich einer Gedenkveranstaltung für Hans Konrad Roethel 1982. Während der Vorbereitungen für die Ausstellung *Kandinsky, Marc und Münter* 1954 in der Galerie Stangl in München, für die Roethel das Katalog-Vorwort verfasste, vertiefte sich die freundschaftliche Beziehung zwischen Münter und ihm. Am 19. Dezember 1954 kam es zu einem ersten Besuch Roethels bei Gabriele Münter in Murnau. Münter hielt in ihrem Tagebuch fest: »Halb 11 kam Dr. Röthel [...] die Herren waren erst unten Ei[chner] zeigte paar



k.[andinsky]bilder, dann oben – Bilder sehen, nett gesprochen [...] sympathisch.« Mit einem Brief vom Februar 1955 an Münter verband Roethel – gleichsam prophetisch – mit Geburtstagsglückwünschen den Wunsch, dass ihr Werk »immer weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden möchte«.

Es dauerte jedoch noch fast zwei weitere Jahre, bis Roethel im Oktober 1956, kurze Zeit später Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, erstmals im Murnauer Keller die dort befindliche Sammlung aller Kandinsky- und Münter-Bilder und diejenigen weiterer Künstlerfreunde sehen durfte. Dann jedoch ging alles sehr schnell. Bereits am 23. November des gleichen Jahres notierte Münter wiederum in ihrem Tagebuch: »gestern. [...] gr. Möbelwagen mit 5 Mann u. Dr. Röthel u. Polizei holten alle K.[andinsky]bilder u. etwa 30 Mü.[nter]bilder. Röthel aß mit. Seleriescheiben, Vanillepudding, Wermuth.« So war Hans Konrad Roethel als Sieger aus einer Bemühung um diesen Bilderschatz hervorgegangen, um den sich der Galerist Otto Stangl wie auch die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bemüht hatten. Dass vor Roethel bereits sein Amtsvorgänger Arthur Rümmer vom Lenbachhaus den Kontakt zu Münter gesucht hatte, geht aus einem Brief hervor, den Eichner an Munsing, den Direktor des »Central Collecting Point«, am 1. Dezember

17

8  
Johannes Eichner,  
Murnau, um 1952  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München



1951 schrieb. Damals jedoch herrschten bei Münter und Eichner unter anderem noch Bedenken wegen des baulichen Zustands der im Zweiten Weltkrieg stark zerstörten Galerie vor.

Hingegen hatte sich die Situation der Städtischen Galerie im Lenbachhaus bis 1956/57 so weit verändert, dass Münter gegenüber Otto Stangl am 2. Februar 1957 die Entscheidung für ihre unschätzbare Schenkung mit recht trockenen Worten wie folgt beschrieb: »Wir hatten früher an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gedacht, die aber wohl noch für ein Jahrzehnt nicht den Platz für die Sammlung haben. [...] Erst als Dr. Röthel zum Direktor bestimmt war, erfuhr Dr. Eichner, als er ihn im Haus der Kulturinstitute aufsuchte, um ihm zu gratulieren, durch ihn von den Umbauten der Galerie. Dann ging alles sehr schnell. Zum ersten Mal ließen wir ihn einen Blick in die K-Sammlung tun. Dann wurde die Schenkungsurkunde ausgearbeitet und der Abtransport durchgeführt. Die ganze Sache ging sehr unpersönlich vor sich. Dass Dr. Röthel obendrein die rechte Persönlichkeit ist, um der Sammlung das rechte Relief zu geben – Welch ein Glück!«

Dass Hans Konrad Roethel (Abb. 9) durchaus in Abstimmung mit Eichner und Münter den gesamten Bestand, der in Murnau aufbewahrt wurde, kritisch sichtete und eine entsprechende Auswahl traf, kennzeichnet die Sammlung des Lenbachhauses noch heute. Arbeiten, die seinen strengen

Maßstäben nicht voll entsprachen, nahm er aus der Gabriele Münter Stiftung heraus. Damit wurde das Profil der heute im Lenbachhaus vorhandenen Kollektion festgelegt. Die gesamte Schenkung Münters, die sie anlässlich ihres 80. Geburtstags im Februar 1957 an die Städtische Galerie gab, umfasste von der Hand Kandinskys 90 Gemälde, 24 Hinterglasbilder, 116 Aquarelle und Temperablätter, 160 Handzeichnungen, 28 Skizzen- und Notizbücher und fast das gesamte druckgrafische Werk. Dazu schenkte Münter (Abb. 10) 25 Gemälde von ihrer eigenen Hand sowie ihr gesamtes druckgrafisches Werk, ferner eine Anzahl von Aquarellen, Zeichnungen, Hinterglasbildern und Skizzenbücher. Hinzu kamen noch Werke der Künstlerfreunde wie Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Franz Marc und Alfred Kubin. Diese Kunstwerke der sogenannten Gabriele Münter Stiftung von 1957 wurden in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus unter einem eigenen, entsprechenden Inventar-Kürzel »GMS« verzeichnet und umfassen über 1000 Nummern.

Weitere zahlreiche Werke von Münters Hand sowie ihr gesamtes schriftliches und fotografisches Archiv gingen in die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung ein, die auf testamentarische Verfügung Gabriele Münters hin mit der Absicht zur Förderung moderner Kunst gegründet und 1966 rechtsfähig geworden war.



9

Hans Konrad Roethel,  
1965

Foto: Städtische  
Galerie im Lenbach-  
haus, München, Archiv

10

Gabriele Münter,  
Murnau, 1957

Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München

Foto: Gabriele von Arnim

Mit dem Erlös, den Münter aus dem Verkauf von weiteren Kandinsky- und Münter-Bildern aus ihrem Besitz erzielt hatte, wurden Werke von achtzehn verschiedenen Künstlern für die Städtische Galerie erworben, darunter schwerpunktmäßig Paul Klee, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Alfred Kubin und Alexej Jawlensky, immerhin über 100 Werke, mit denen aus einer Kandinsky- und Münter-Sammlung der wesentliche Grundstock für die Sammlung des ›Blauen Reiter‹ gelegt wurde. Münter konnte noch eine Reihe von bis um 1961 getätigten Ankäufen selbst verfolgen, sie starb 1962 in ihrem Haus in Murnau, ihr Gefährte Johannes Eichner war ihr bereits 1958 vorausgegangen. In beispielloser Verbundenheit hatte sie trotz der schmerzlichen Trennung von Kandinsky bereits zu Ende des ›Blauen Reiter‹ 1914 besonders sein Werk durch alle Wechsel der Zeitläufte bewahrt und ihm am Ende nicht nur »seinen Platz in München gegeben«, sondern ihn der ganzen Welt geschenkt.

Roethels Bemühungen wurden einige Jahre später noch dadurch gekrönt, dass es ihm gelang, die verbliebenen Werke der Sammlung Bernhard Koehler mit bedeutenden, heute hochberühmten Bildern von Franz Marc und August Macke sowie von Alexej Jawlensky und Jean-Bloé Niestlé

für das Lenbachhaus zu sichern. Bernhard Koehler sen. war der Onkel von August Mackes Frau Elisabeth und der bedeutendste Mäzen des ›Blauen Reiter‹, der unter anderem zahlreiche Bilder der von ihm besonders geförderten Freunde Macke und Marc besaß, darunter *Promenade*, *Hutladen* von Macke und *Marc's Blaues Pferd I.* »1965 konnte Roethel für München und dieses Museum die Bernhard Koehler-Stiftung entgegennehmen. Bernhard Koehler sen. (1849–1927) hatte 1876 in Berlin die Mechanischen Werkstätten gegründet, denen eine Stempelfabrik, eine Gravur- und Prägeanstalt sowie eine Metallwarenfabrik angeschlossen waren. August Macke, der mit einer Nichte Koehlers verheiratet war, öffnete diesem Unternehmer die Augen für die moderne Kunst, so dass in kurzer Zeit eine der bedeutendsten Sammlungen zeitgenössischer Malerei entstand. Cézanne, van Gogh, Bonnard, Gauguin, Matisse, Degas, Chagall, Delaunay, Picasso waren ebenso glänzend vertreten wie Marc, Kandinsky, Hodler, Munch, Heckel, Nolde, Kirchner, Klee, Münter, Jawlensky usw.« Nach dem Tod seines Vaters trat Bernhard Koehler jun. (Abb. 11) dessen Erbe an. »1945 ging der größte Teil dieser erstaunlich reichen Sammlungen bei Bombenangriffen verloren. Nur ein kleiner Komplex war auf Drängen von Franz Resch ausgelagert worden, vor allem nach Ried bei Benediktbeuern und Obersdorf. Bernhard Koehler jun. (1882–1964) hat die Reste der Sammlung zusammengehalten, und 1965 übereignete Elly Koehler der Städtischen Galerie wichtige Werke von Jawlensky, Macke, Marc und Niestlé. Auch das eine Sternstunde in der Geschichte dieses Museums, denn durch diesen Zuwachs rundete sich die Sammlung entschieden ab« (Armin Zweite 1982) (Abb. 12). An dieser Stelle sei ebenfalls dankbar an die Vermittlertätigkeit des Münchner Galeristen Franz Resch erinnert.

Wir haben Gabriele Münter, unterstützt von Johannes Eichner, und später gefolgt von Elly und Bernhard Koehler jun., eine der bedeutendsten Schenkungen in der jüngeren Museumsgeschichte zu verdanken. Armin Zweite, der langjährige Nachfolger von Hans Konrad Roethel, hat in seiner Amtszeit von 1974 bis 1990 die Abteilung des ›Blauen Reiter‹ insbesondere durch substanzielle Ankäufe von Gemälden Paul Klees erweitert. Damit reagierte er auf eine Lücke in den bisherigen umfangreichen Schenkungsbeständen, die er mit bedeutenden Erwerbungen wie Klees *Rosengarten*, *Zerstörter Ort*, *Waldbeere*, *rhythmisches strenger und freier*, *Rausch* und dem zentralen Werk *Botanisches Theater* ergänzen konnte. Dazu gelangen ihm Ankäufe wie Wassily Kandinskys großes Gemälde *Roter Fleck II* von 1921 und das herausragende Spätwerk *Vögel* von Franz Marc. Wir haben die Erwerbungsstätigkeit unserer Vorgänger im Rahmen der Möglichkeiten heutiger Kunstmarktpreise fortgesetzt, so konnte die Sammlung neben Werken von Künstlern wie Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Pierre-Paul Girieud, Albert Bloch, Erma Bossi, Georgia O'Keeffe und Adriaan Korteweg auch durch die Erwerbung von Marcs Aquarellstudie *Mandrill*, von Kandinskys *Zubovsky Platz* und zuletzt des großen Bildes *Im Zimmer* von Gabriele Münter bereichert werden.

11  
Bernhard Koehler jun.,  
um 1965  
Foto: Städtische  
Galerie im Lenbach-  
haus, München, Archiv



12  
Elly Koehler und Hans  
Konrad Roethel, 1965  
Foto: Städtische  
Galerie im Lenbach-  
haus, München, Archiv



# DER ›BLAUE REITER‹ – GESCHICHTE UND IDEEN

Der Künstlerkreis des ›Blauen Reiter‹, der sich nach längerer Vorgeschichte 1911 in München zusammenschloss, ist neben der 1905 in Dresden gegründeten Gruppe ›Brücke‹ die wichtigste künstlerische Erneuerungsbewegung des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Während die Mitglieder der ›Brücke‹ bis zu ihrer Übersiedlung nach Berlin 1911 eine enge Kunst- und Lebensgemeinschaft bildeten und einen einheitlichen Stil des figürlichen Expressionismus entwickelten, war der Kreis des ›Blauen Reiter‹ eine eher lose Vereinigung von Künstlern unterschiedlicher Ausprägung. Angeführt von den beiden zentralen Persönlichkeiten Wassily Kandinsky und Franz Marc, bestanden die Hauptaktivitäten des ›Blauen Reiter‹ aus den 1911 und 1912 gemeinsam organisierten Ausstellungen sowie der Herausgabe des 1912 erschienenen, berühmt gewordenen Almanach *Der Blaue Reiter*. Diese mit einem fast visionären Enthusiasmus erarbeitete Publikation hat als ein sprechendes Dokument die Bestrebungen des Künstlerkreises in heute immer noch lebendiger Form bewahrt. Im Almanach *Der Blaue Reiter*, wie auch in vielen anderen schriftlichen Äußerungen Kandinskys und seiner Mitstreiter, wird unter anderem die Idee von der »inneren Notwendigkeit« des wahren Kunstwerks entwickelt, die in ganz unterschiedlichen Formen und Stilen ihren Ausdruck finden könne. Bereits mit dieser zentralen Idee des »eigentlich Künstlerischen« wird der Pluralismus des ›Blauen Reiter‹ verständlich, der eine ausgesuchte Bandbreite formaler Darstellungsweisen nebeneinander gelten ließ, etwa den »naiven« Realismus eines Henri Rousseau, die farbenprächtigen, stilisierten Landschaften und Porträts Gabriele Münters und Alexej Jawlenskys, den Orphismus Robert Delaunays, die fantastischen Zeichnungen Alfred Kubins, die vergeistigten Tierdarstellungen Franz Marcs oder die abstrakten Kompositionen Wassily Kandinskys. Darüber hinaus war dieser Ansatz des ›Blauen Reiter‹ konsequent offen für die Einbeziehung anderer Künste, insbesondere der Musik, aber auch für Äußerungen bildender Kunst außerhalb der »Hochkunst«, wie die der Kinder, Amateure, auch Geisteskranken, der Volkskunst und der Kunst sogenannter »primitiver« Völker außereuropäischer Regionen, die durch die künstlerische Avantgarde nach der Jahrhundertwende erstmals eine Aufwertung erfuhren. Zudem weist der an vielen Stellen verkündete Anspruch, »Geistiges« in der Kunst Gestalt werden zu lassen, auf den besonderen, spirituellen Charakter des ›Blauen Reiter‹ als zweiter wichtiger Bewegung des deutschen Expressionismus hin, der ihn von anderen Avantgarde-Strömungen, etwa dem Kubismus oder Futurismus, dezidiert unterscheidet und der letztlich in Kandinskys revolutionären Schritt zur gegenstandslosen Malerei mündete.

## Die Kunststadt München

Diese Entwicklung war nur möglich durch eine Reihe von künstlerischen und theoretischen Voraussetzungen, die sich im fruchtbaren Klima um die Jahrhundertwende verdichteten, und natürlich durch die Begegnung der verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten in jenen Jahren in München, die die große Neuerung des ›Blauen Reiter‹ vorbereitet oder mitgetragen haben. Münchens

damaliger Ruf als Kunststadt hatte sie alle angezogen, sie war damit gleichsam ein Katalysator für die Anfänge des ›Blauen Reiter‹, dessen Bewegung weit über diese Voraussetzungen hinauswuchs. Durch ihren Ruf als Hauptstadt der Kunst und solides Ausbildungszentrum für Maler begann München um die Jahrhundertwende, noch vor dem Zentrum Paris, besonders Studenten aus Ost- und Mitteleuropa, aber auch aus Belgien, England, Schottland und den USA anzuziehen.

1896 etwa waren Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Igor Grabar und Dimitrij Kardowsky aus Russland nach München gekommen, 1898 der Schweizer Paul Klee, der Österreicher Alfred Kubin und der Deutschrusse Alexander von Salzmann, 1901 Gabriele Münter aus dem Rheinland und Eugen von Kahler aus Prag, um dieselbe Zeit Wladimir von Bechtejeff und Moissej Kogan, etwas später ihr russischer Landsmann, der Tänzer Alexander Sacharoff; 1904 und 1908 schließlich wechselten Adolf Erbslöh und Alexander Kanoldt von der Karlsruher Akademie in die bayerische Hauptstadt. Noch 1909 kam der in Amerika geborene Deutschböhme Albert Bloch aus St. Louis nach München, und Anfang 1910 traf hier August Macke erstmals mit Franz Marc zusammen, der als Einziger aus diesem Kreis ein gebürtiger Münchner war. Viele dieser genannten Künstler, die um die Jahrhundertwende in München zusammentrafen, wurden Mitglieder der 1909 gegründeten ›Neuen Künstlervereinigung München‹, die mit gewissen Einschränkungen als Vorläufergruppe des ›Blauen Reiter‹ gelten kann.

Ihre Vorgeschichte und Entwicklung, und natürlich die wenig später erfolgte Abspaltung des ›Blauen Reiter‹, werden in dieser Einführung geschildert. Doch zunächst sollen kurz die Voraussetzungen beschrieben werden, die Kandinsky und seine späteren Weggefährten in der Kunstszene Münchens am Ausgang des 19. Jahrhunderts vorfanden.

Der Zustrom von bildenden Künstlern nach München geschah nicht ohne Grund. Münchens Ruf als Kunststadt hatte sich seit den entscheidenden mäzenatischen und städtebaulichen Taten Ludwigs I., der die beschauliche Residenz der Wittelsbacher seit 1815 zielstrebig zur königlichen Hauptstadt und Kunstmetropole ausbauen ließ, im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr gefestigt. Sein Vater, Maximilian I., war erst kurz zuvor von Napoleon aus dem Kurfürstenstand zum König erhoben worden, und schon als Kronprinz begann Ludwig I., neben seiner begeisterten Sammeltätigkeit, besonders den Architekten Leo von Klenze mit wichtigen Bauwerken zu beauftragen, die das Gesicht der Stadt mit ihren spätklassizistischen Bauten um den alten Stadtkern bis heute prägen. Unter Ludwig I. entstanden besonders viele Museumsbauten, wie die Glyptothek und die Alte sowie die Neue Pinakothek. Mitte des 19. Jahrhunderts erhielt die bereits 1808 gegründete Kunstakademie – als sich ihr Ruf als Ausbildungszentrum mit Lehrern wie Wilhelm von Kaulbach und Karl Piloty und Münchens Anspruch als ›Isar-Athen‹ schon weit verbreitet hatten – ein pompöses Gebäude an der Grenze zwischen dem Museumsviertel und Schwabing, jener Gegend der Stadt, die seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zum legendären Künstlerviertel aufstieg. Auch die Künstler aus dem Umkreis des ›Blauen Reiter‹ sollten später beinahe alle in Schwabing wohnen und arbeiten.

Unter Ludwigs Nachfolger Maximilian II. wurde 1854 der sogenannte Glaspalast als erste architektonische Glas- und Eisenkonstruktion auf dem Kontinent eingeweiht. Hier fanden ab 1869, betreut von der 1858 gegründeten ›Münchner Künstlergenossenschaft‹, die großen ›Internationalen Kunstausstellungen‹ statt, die Münchens Ruhm als Kunstzentrum endgültig etablierten. Die ›Münchner Künstlergenossenschaft‹ hatte bis zur Gründung der ›Secession‹ fast dreißig Jahre später die alleinige Vertretung der Künstlerschaft und die Aufsicht über das Ausstellungswesen inne. Franz von Lenbach, obwohl nur für vier Jahre ihr Präsident, war über einen langen Zeitraum einer ihrer mächtigsten Protagonisten. Der kometenhafte Aufstieg des Malers Franz von Lenbach – 1882 persönlich geadelt – zum wichtigsten und hoch bezahlten Porträtisten der Münchner Gesellschaft, der Führer des wilhelminischen Kaiserreiches, des europäischen Adels und zahlreicher Persönlichkeiten des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens, war dabei eng verknüpft mit den spezifischen Bedingungen der Gründerjahre, etwa ihrer Verschwendungssucht und ihrem Bedürfnis nach historisierender Repräsentation und Nobilitierung.



Auf der Höhe seines Ruhms ließ sich Franz von Lenbach, der seinen Rang als »Malerfürst« nur mit Hans Makart in Wien und bald mit dem jüngeren Aufsteiger Franz von Stuck teilen musste, in den Jahren 1887 bis 1891 nach Plänen des Architekten Gabriel von Seidl eine prächtige Villa im italianisierenden Stil an den Propyläen des Münchner Königsplatzes errichten (Abb. 1). Nicht nur der Bau selbst, sondern auch seine Lage in unmittelbarer Nähe der großen Museen unterstrich Lenbachs Anspruch als führender Künstler der Stadt. Die historischen Aufnahmen, etwa des Ateliertraktes, zeigen die damalige Innenausstattung im überladenen Stil der Gründerjahre, die bis auf wenige Reste im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde (Abb. 2). 1924 schenkte die Witwe Franz von Lenbachs die Villa der Stadt München, seit 1929 befindet sich in ihr die Städtische Galerie im Lenbachhaus. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet in das Haus Lenbachs, Prototyp des konservativen Künstlers des Historismus, etwa zwei Generationen später die umfangreiche Sammlung des »Blauen Reiter« eingezogen ist. Die zahlreichen Werke dieses bedeutendsten, seinerzeit heftig angefeindeten Beitrags zur Avantgarde in München, dort 1937 in der Ausstellung *Entartete Kunst* diffamiert, machten mit ihrem Einzug durch die Schenkung Gabriele Münters 1957, die dann weitere Stiftungen und Erwerbungen nach sich zog, das Lenbachhaus zu einem Museum von Weltrang.

Doch bereits vor der Formierung des »Blauen Reiter« in München hatte sich Widerstand gegen das konservative Kunstleben und den traditionellen Unterricht an der Akademie geregt. Schon nach 1870 hatte Wilhelm Leibl die Errungenschaften der französischen Malerei, insbesondere Édouard Manets, aufgegriffen, und entwickelte einen genau beobachtenden Realismus in der deutschen Malerei, der von den Jüngeren des Leibl-Kreises, etwa von Carl Schuch, Philipp Sperl oder Wilhelm Trübner, in einen atmosphärischen Naturalismus überführt wurde. Schließlich aber kam es 1888 im Gefolge der *IV. Internationalen Ausstellung* im Glaspalast mit ihren über 3000 Werken, darunter vielfach Genre- und Historienmalerei minderer Qualität, zu jenem entscheidenden Protest, der 1892 in der Gründung der »Münchener Secession« mündete. Zu den Mitgliedern der ersten Stunde gehörten unter anderem Hugo von Habermann, Bruno Piglhein, Heinrich von Zügel, Gotthardt Kuehl, Franz von Stuck, Fritz von Uhde und der Leibl-Schüler Wilhelm Trübner (Abb. 3). Die frühe Gründung der »Münchener Secession« ist besonders hervorzuheben, da sich die beiden anderen wichtigen Sezessionsbewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die Wiener Secession um Gustav Klimt und die Berliner Secession um Max Liebermann, erst später formierten. München stand so an der Spitze einer Bewegung, die neuen künstlerischen Kräften, wie dem Naturalismus, dem Symbolismus und auch dem Jugendstil, Bahn brach.

Die »Münchener Secession« stellte zunächst in einem eigenen Ausstellungsgebäude am Königsplatz aus. Doch bald glätteten sich die Gegensätze und schon 1897 organisierte man gemeinsam mit der Künstlergenossenschaft die berühmt gewordene *VII. Internationale Ausstellung* im Glaspalast. 1898 bezog die »Secession« erstmals auch das neue internationale Kunsthandwerk auf hohem Niveau, unter anderem Werke von Henry van der Velde und René Lalique, in ihre Jahresausstellung ein.

1  
Die Villa Franz von  
Lenbachs, historische  
Aufnahme  
Foto: Städtische  
Galerie im Lenbachhaus,  
München

2  
Blick in den Ateliertrakt  
der Villa Franz von  
Lenbachs, historische  
Aufnahme  
Foto: Städtische  
Galerie im Lenbachhaus,  
München



3  
 Franz von Stuck, *Kämpfende Amazone*, 1897,  
 Öltempera auf Holz,  
 Städtische Galerie im  
 Lenbachhaus, München  
 Dauerleihgabe der  
 Münchener Secession



4  
 Thomas Theodor Heine,  
 Innenplakat für den  
*Simplicissimus*, 1897,  
 Farblithografie  
 auf Pappe,  
 Städtische Galerie im  
 Lenbachhaus, München  
 Heine-Nachlass

Ein Jahr zuvor, 1897, war die Gründung der ›Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk‹ in München erfolgt, die ebenso wie die ›Secession‹ zu einer Pionierbewegung auf dem Gebiet des Kunstgewerbes wurde. Peter Behrens, der spätere Gründer des ›Deutschen Werkbundes‹, Richard Riemerschmid, Heinrich Obrist und Otto Eckmann gehörten zu den ersten Mitgliedern. Ihre Namen sind wiederum eng verbunden mit der Entwicklung des deutschen Jugendstils, der in seinen Anfängen tatsächlich ein Münchner Jugendstil war. Selbst der deutsche Begriff für »Art Nouveau« – Jugendstil – wurde in München geboren, mit der Gründung der Zeitschrift *Jugend* 1896 durch den Verleger Georg Hirth. Sein Kollege und Gegenspieler Albert Langen wiederum hatte, aus Paris kommend, ebenfalls 1896 eine ähnlich wichtige Zeitschrift gegründet – den *Simplicissimus* (Abb. 4) nach dem Vorbild des französischen Satire-Blatts *Gil Blas*. *Jugend*, die ihren Namen der gesamten Bewegung des Jugendstils lieh, und *Simplicissimus* wurden in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg zu den führenden Zeitschriften Deutschlands, mit ihren Beiträgen meinungsbildend und vor allem mit ihren Zeichnungen stilbildend. Während sich die *Jugend* eher auf die schöne Linie ihrer Ausstattung konzentrierte und auch die Kunst des ornamentalen Dekors zu einem Höhepunkt brachte, hatte der *Simplicissimus* zum Teil dieselben Zeichner auch für politische und sozialkritische Karikaturen unter Vertrag: Thomas Theodor Heine, Rudolf und Erich Wilke, Ferdinand von Reznicek, Olaf Gulbransson, Bruno Paul, Eduard Thöny, Karl Arnold und andere.

Mit allen diesen Aktivitäten hatte sich das Zentrum des künstlerischen Lebens und einer neuen, auch literarischen Bohème nach Schwabing verlagert. In den Jahren von 1896 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 erlebte das Künstlerviertel seine große Zeit, die auch Kandinsky wie so viele der damaligen Zeitgenossen in einem leicht verklärenden Rückblick um 1930 veranlasste, Schwabing weniger einen Stadtteil als einen »geistigen Zustand« zu nennen: »[...] das etwas komische, ziemlich exzentrische und selbstbewusste Schwabing, in dessen Straßen ein Mensch – sei es ein Mann oder eine Frau (a Weibsbild) – ohne Palette, oder ohne Leinwand, oder mindestens ohne eine Mappe sofort auffiel. Wie ein ›Fremder‹ in einem ›Nest‹. Alles malte [...] oder dichtete, oder musizierte, oder fing zu tanzen an.«

Neben Schriftstellern wie Frank Wedekind, Thomas und Heinrich Mann, dem Kreis um Stefan George mit Karl Wolfskehl, Ludwig Klages, Friedrich Gundolf sowie Franziska Gräfin zu Reventlow, Rainer Maria Rilke und Eduard Graf von Keyserling bevölkerten unzählige bildende Künstler die Straßen und Cafés in Schwabing. Zu den beliebtesten Treffpunkten gehörte das Café am Siegestor, das unter anderem von den Gründungsmitgliedern der 1901 von Berlin nach München übersiedelten Jugendstil-Zeitschrift *Die Insel*, Otto Julius Bierbaum und Alfred Walter Heymel, frequentiert wurde, während das Café Stefanie von Alfred Kubin, Hans von Weber, Max Dauthendey und Künstlern des späteren ›Dome‹-Kreises in Paris, wie Rudolf Levy und Albert Weisgerber, bevorzugt wurde. In einem Hinterzimmer des Simpl von Kathi Kobus in der Türkenstraße schließlich trug die bekannte Kabarettbühne der ›Elf Scharfrichter‹ in den ersten Jahren nach 1900

allabendlich ihr Programm vor und beschäftigte für ihre Plakat- und Bühnengestaltung auch bildende Künstler, wie die Zeichner Ernst Stern und Alexander von Salzmann, die neben anderen Persönlichkeiten ebenfalls Mitglieder in der kleinen, 1901 gegründeten Künstlergruppe ›Phalanx‹ um Wassily Kandinsky werden sollten.

### Kandinsky, Jawlensky und Werefkin kommen nach München

24 Wassily Kandinsky, 1866 in Moskau geboren, hatte in seiner Heimatstadt Rechtswissenschaften und Nationalökonomie studiert und stand am Beginn einer aussichtsreichen Universitätskarriere mit einem Ruf an die estnische Universität Dorpat, als er sich 1896 entschloss, zum Studium der Malerei nach München überzusiedeln. Bereits die Tatsache, dass er im letzten Jahr vor seinem Weggang aus Moskau als künstlerischer Leiter einer Druckerei gearbeitet hatte, verrät andere Interessen neben denen seiner wissenschaftlichen Ausbildung. In seinen 1913 erstmals erschienenen, später viel zitierten *Rückblicken* erwähnt er zudem zwei einschneidende künstlerische Erlebnisse, die seinen Entschluss, Maler zu werden, befördert hätten: das synästhetische Klangerlebnis einer Aufführung von Richard Wagners *Lohengrin* in Moskau und der Anblick eines dort ausgestellten Bildes von Claude Monet aus dessen Serie der *Heuhaufen*, auf dem der durch die impressionistische Lichtmalerei aufgelöste Gegenstand für ihn auf den ersten Blick nicht mehr erkennbar war.

Als Kandinsky Ende 1896 nach München kam, besuchte er zunächst mehr als zwei Jahre die damals anerkannte und beliebte private Kunstschule des Slowenen Anton Ažbe, der eine große Zahl besonders mittel- und osteuropäischer Studenten um sich scharte. Im selben Jahr waren auch Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin zusammen mit ihren Künstlerkollegen Dimitrij Kardowsky und Igor Grabar aus Russland zum Studium der Malerei nach München gekommen. Marianne von Werefkin war in St. Petersburg seit 1887 Meisterschülerin des berühmten russischen Realisten Ilja Repin gewesen und hatte dort den jungen Offizierschüler und Malstudenten Jawlensky kennengelernt, der 1890 ebenfalls Schüler von Repin geworden war. Als Werefkins Vater, Kommandant der Peter-und-Paul-Festung, 1896 starb und ihr eine stattliche Leibrente hinterließ, nahm sie mit ihrem Gefährten Jawlensky die Gelegenheit wahr, nach München überzusiedeln, wo sie sich in der Giselastraße in Schwabing eine herrschaftliche Doppelwohnung mit



5  
Dimitrij Kardowsky,  
Alexej Jawlensky, Igor  
Grabar, Anton Ažbe,  
sitzend: Marianne von  
Werefkin, in München,  
um 1898  
Foto: Privatstiftung  
Schloßmuseum Murnau

6  
Nikolaj Seddeler, Dimitrij  
Kardowsky und Wassily  
Kandinsky in der Schule  
von Anton Ažbe in  
München, um 1897  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München



Atelier mieteten. Nach ihrer Ankunft in München unterbrach Werefkin ihre eigene Malerei für beinahe zehn Jahre, während der sie sich ganz der Pflege und Förderung von Jawlenskys Talent widmete und daneben in ihrer Wohnung einen Salon etablierte, der nach der Jahrhundertwende zu einem Treffpunkt fortschrittlich gesinnter Maler und Bühnenkünstler sowie durchreisender russischer Landsleute wurde. Währenddessen studierten Jawlensky, Kardowsky und Grabar bis 1899 ebenfalls an der Kunstschule von Anton Ažbe, bei dem sie es bis zu Hilfslehrern brachten (Abb.5). In einem von der russischen Forschung erstmals publizierten Brief schrieb Igor Grabar sehr anschaulich über das Auftauchen Kandinskys in der Ažbe-Schule im Februar 1897 an seinen Bruder: »Da kommt so ein Herr mit einem Farbenkasten, nimmt Platz und beginnt zu arbeiten. Seine Erscheinung ist typisch russisch, ja mit einem Anflug des Moskauer Universitätsmilieus und einem Hauch Magistertum [...]. Genauso haben wir – kurz gesagt – den heute eingetroffenen Herrn beim ersten Anblick beurteilt: als Moskauer Magister. Und stell Dir mein Erstaunen vor, als ich tatsächlich seine deutlich russische Aussprache hörte [...]. Das also war Kandinsky.« (Abb.6) In diesen ersten Jahren in der Ažbe-Schule kam es jedoch zwischen Kandinsky, der übrigens fließend deutsch und französisch sprach – seine Großmutter mütterlicherseits war Baltin und hatte mit ihm seit seiner Kindheit deutsch gesprochen –, und dem Kreis um Jawlensky und Werefkin nur zu losen Kontakten. Diese vertieften sich jedoch bereits ab 1899 durch das gemeinsame Interesse an einer intensiven Beschäftigung mit der Farbe, ihrer Theorie, technischen Beschaffenheit und praktischen Wirkung. So weiß man, dass Kandinsky ab 1899 das »chemische Labor« besuchte, das sich Jawlensky in seinem Atelier in der Giselastraße 23 eingerichtet hatte. Auch wurde Kandinsky die Wohnung Werefkins während ihrer über einjährigen Abwesenheit mit Jawlensky von September 1901 bis November 1902 in Russland anvertraut, wo während dieser Zeit Jawlenskys Sohn von Helene Nesnakomoff auf dem Gut eines Freundes in Ansbach geboren wurde. Nach seiner Rückkehr baute Jawlensky das Atelier weiter aus und gab spätestens seit dem Tod seines verehrten Lehrers Anton Ažbe 1905 hier auch privaten Unterricht (Abb.7). So sollten noch 1908 Adolf Erbslöh und Alexander Kanoldt hier Schüler werden, die bald darauf zu den Gründungsmitgliedern der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ zählten.

Um diese Zeit, ab 1908 in Murnau, sollte auch die frühe Bekanntschaft Kandinskys mit Jawlensky und Werefkin Früchte tragen und sich zu der auch künstlerisch so bedeutenden Freundschaft vertiefen, die die unmittelbare Vorgeschichte des ›Blauen Reiter‹ einleitete.



7  
Alexej Jawlensky mit  
einer Dame in seinem  
Atelier in München,  
nach 1904  
Foto: Privatstiftung  
Schloßmuseum Murnau

## Die ›Phalanx‹ 1901 bis 1904

26

Ab 1900 studierte Kandinsky, nachdem er im Jahr zuvor zunächst abgewiesen worden war, für ein Jahr an der Münchner Akademie bei Franz Stuck. 1906 geadelt, war Stuck nicht nur der bekannteste Jugendstilmalers und neben Lenbach zweiter »Malerfürst« Münchens, sondern auch ein einflussreicher Akademie-Professor, zu dessen zahlreichen Schülern damals auch Hans Purrmann, Albert Weisgerber, Eugen von Kahler, Hermann Haller und wenig später auch Paul Klee gehörten. Doch ähnlich wie viele andere Künstler der Aufbruchsgeneration um die Jahrhundertwende fühlte sich Kandinsky vom akademischen Lehrbetrieb unbefriedigt, er zog es bald vor, weitgehend autodidaktisch vor der Natur seine sogenannten »kleinen Ölstudien« zu malen, wobei es ihm nach eigenen Äußerungen darauf ankam, die Farben »stark singen« zu lassen, also möglichst kräftig und modellierend auf den Malgrund aufzutragen. Charakteristisch für alle frühen Ölstudien Kandinskys ist die Arbeit mit dem Spachtel, mit dem die Farbe pastos gestückelt »in farbigen Flecken und Streifen« aufgebracht wird und die Spachtelführung stets sichtbar bleibt. Auf diese Weise entstanden zahlreiche kleinformatige Ansichten von Schwabing oder anderen Gegenden Münchens, die sich lediglich durch den sehr pastosen Farbauftrag und auch die Farbintensität vom Stil des Nachimpressionismus unterscheiden (Abb. 8).



Trotz dieser bescheidenen Anfänge gründete Kandinsky, obgleich noch unbekannt und weitgehend auf sich selbst gestellt, im Mai 1901 zusammen mit den Bildhauern Wilhelm Hüsgen und Waldemar Hecker, den Zeichnern und Bühnenbildnern Ernst Stern und Alexander von Salzmann – die alle auch für die oben erwähnte Kabarettbühne der ›Elf Scharfrichter‹ tätig waren – und weiteren Persönlichkeiten der progressiven Schwabinger Kunstszene einen kleinen privaten Ausstellungsverein mit angegliederter Kunstschule, die sogenannte ›Phalanx‹. »Wir mieteten ein ziemlich geräumiges und anspruchsvolles Ausstellungslokal im Hause der Frau Prof. Lossen an der Finkenstraße, dicht beim Wittelsbacherplatz, in deren Räumen sich auch der Verlag des ›Kunstwart‹, Callwey, befand. Ein an der Ecke des Platzes aufgestelltes Plakat wies den Interessenten den Weg zum Eingang«, erinnert sich Gustav Freytag, ein Sohn des gleichnamigen Schriftstellers, der damals als junger Medizinstudent der einzige Nicht-Künstler unter den ›Phalanx‹-Mitgliedern war. Das dezidierte Anliegen, mit dem Verein ›Phalanx‹ den beteiligten Künstlern auch Ausstellungs- und Auftragsmöglichkeiten zu eröffnen, kehrt auf einer anderen Ebene der Entwicklung ebenso in der Gründung der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ acht Jahre

später wieder. Es zeigt, dass Kandinsky von Anfang an auch ein geschickter, bewusst und strategisch vorgehender »Kunstpolicier« war, der in neuartiger Weise die Mechanismen des sich gerade entwickelnden modernen Kunstmarktes für sich und seine Ziele zu nutzen suchte.

Die »Phalanx«, deren Vorsitzender Kandinsky bald nach ihrer Gründung wurde, organisierte bis 1904 insgesamt 12 wichtige Ausstellungen der internationalen Avantgarde in Malerei und Kunsthandwerk, die beim Münchner Publikum jedoch weitgehend unbeachtet blieben. Für die 1. Ausstellung im August 1901, die überwiegend Werke ihrer Mitglieder zeigte, schuf Kandinsky ein Plakat, dessen stilisierte, speerbewaffnete Krieger mit ihrem Jugendstil-Lineament und den griechisch nachempfundenen Helmen Assoziationen zu Franz von Stucks *Amazonen* auf mehreren Secessions-Plakaten wachrufen (Abb. 9). Bemerkenswert ist jedoch die eher märchenhafte Auffassung der Figuren wie auch ihre Verdoppelung, die, zusammen mit der Stoßrichtung nach links, entgegen der Leserichtung, eine gesteigerte Streitbarkeit, Energie und Dynamik zum Ausdruck bringen. In den folgenden »Phalanx«-Ausstellungen wurden unter anderem Lovis Corinth, der finnische Symbolist Akseli Gallen-Kallela und der Münchner Jugendstil-Künstler Carl Strathmann, die Zeichner Alfred Kubin und John Jack Vrieslander sowie Félix Vallotton, Paul Signac und Henri Toulouse-Lautrec vorgestellt. Für die VII. Ausstellung, die erstmals Werke von Claude Monet in München präsentierte, schuf Kandinsky ebenfalls ein Plakat. Bis in die Schriftzüge hinein lässt es nochmals deutlich den Einfluss des Münchner Jugendstils erkennen. Das ungewöhnliche Bildmotiv jedoch, mit den auf einem gewundenen Fluss still dahingleitenden »Wikinger«-Schiffen, die wie Boten einer fernen, vorgeschichtlichen Zeit wirken, verrät seine gleichzeitige Beschäftigung mit einer fantastischen Welt altrussischer oder mittelalterlicher Szenarien, die er – inspiriert vom russischen Symbolismus und Jugendstil – in den Jahren zwischen 1901 und 1907 neben seinen thematisch eher anspruchslosen und stilistisch ganz anders gearteten »kleinen Ölstudien« in einer Fülle von Holzschnitten und Temperabildern verarbeitete (vgl. Tafel 3, 4).

8

Wassily Kandinsky,  
*Nikolaiplatz in München*  
– Schwabing, 1901/02,  
Öl auf Pappe, Städtische  
Galerie im Lenbachhaus,  
München

9

Wassily Kandinsky, *Plakat*  
für die 1. »Phalanx«-  
Ausstellung, 1901,  
Farblithografie, Städti-  
sche Galerie im Lenbach-  
haus, München

### Kandinsky und Gabriele Münter begegnen sich

In der »Phalanx«-Schule unterrichtete Kandinsky die Malklasse und den sogenannten »Abendakt«. Anfang 1902 wurde Gabriele Münter, die im Frühjahr 1901 aus dem Rheinland nach München gekommen war, eine seiner Schülerinnen. Münter hatte 1898 eine Ausbildung in einer privaten Zeichenklasse in Düsseldorf abgebrochen, um sich nach dem Tod ihrer Eltern zusammen mit



10

Bildhauerklasse von  
Wilhelm Hüsgen in der  
»Phalanx«-Schule, 1902  
(links: Wilhelm Hüsgen,  
Gabriele Münter)  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München



11  
Mitglieder der  
›Phalanx‹-Schule,  
München, 1902  
(v. l. n. r.: Olga Meerson,  
Emmy Dresler, Wilhelm  
Hüsgen, Gabriele  
Münter, Richard Kothe,  
Maria Giesler, Wassily  
Kandinsky)  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung



12  
Kandinsky mit seiner  
›Phalanx‹-Malklasse in  
Kochel, Sommer 1902  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München

13  
Gabriele Münter,  
*Kandinsky beim Land-  
schaftsmalen*, 1903,  
Öl auf Leinwandkarton,  
Städtische Galerie im  
Lenbachhaus, München

ihrer Schwester Emmy auf eine zweijährige Reise zu Verwandten nach Amerika zu begeben. Nach der Rückkehr 1900 entschloss sie sich, ihr Studium in München fortzusetzen. Da Frauen der Zugang zu den Kunstakademien damals noch verschlossen war, besuchte sie zunächst die Anfängerinnenklasse von Maximilian Dasio an der Schule des ›Künstlerinnen-Vereins‹, im Wintersemester die Akt-Klasse von Angelo Jank. Eine Mitschülerin machte sie auf die Ausstellungen und Angebote der ›Phalanx‹ aufmerksam. Rückblickend beschreibt Münter diese Anfänge und ihren Eindruck von Kandinskys Unterricht in einer Notiz aus ihrem Nachlass, die bereits Johannes Eichner, der Gefährte ihrer späten Jahre, 1957 teilweise veröffentlicht hat: »Dann forderte mich eine Studentin in der Pension ›Bellevue‹ Theresienstr. 30 auf, die interessante Phalanxausst. in der Finkenstr. zu besuchen. Da gab es Kollektion vom Finnen Axel Gallen – Ich erinnere mich an das sonnige klare Bild Kandinsky[s] *Die alte Stadt* u. 2 Bildhauer Hecker und Hüsgen. die *Masken* der 11 Scharfrichter von Hüsgen gefielen mir sehr. Es zuckte mir in den Fingern – bildhauern wollte ich. Bald ging ich zur Phalanx-Schule u. meldete mich in der Bildhauerklasse Hüsgen an für nachmittag [Abb. 10]. Dazu gehörte dann der Abendakt bei K. [Kandinsky] – ich ließ den Abendakt, den ich vorher besucht hatte, u. nahm die Gelegenheit mit. Da war dann ein neues künstlerisches Erlebnis, wie K., ganz anders, wie die andren Lehrer – eingehend, gründlich erklärte u. mich ansah, wie einen bewusst strebenden Menschen, der sich Aufgaben u. Ziele stellen kann. Das war mir neu u. machte Eindruck. – Es war außerdem sehr nett im III Stock der Hohenzollernstr. Phalanxschule.« (Abb. 11)

Im Sommer 1902 folgte Münter einer Einladung Kandinskys zu einem Aufenthalt mit dessen Malklasse in Kochel. Hier begannen sich Kandinsky und seine Schülerin Gabriele Münter auch privat einander anzunähern, wobei ihre gemeinsame Vorliebe für das Radfahren – eine für die meisten Frauen damals noch unübliche Sportart – einen gewissen Freiraum dafür ließ (Abb. 12). 1903 folgte ein weiterer gemeinsamer Sommeraufenthalt der ›Phalanx‹-Malklasse in Kallmünz in der Oberpfalz. Hier malte nun auch Münter, die sich bisher überwiegend auf die Zeichnung konzentriert hatte, eine Reihe kleinerer Landschaftsstudien in Öl, in denen sie sich ebenfalls des pastosen, kleinteiligen Farbauftrags mit dem Spachtel bediente, den Kandinsky seinen Schülern vermittelte (Abb. 13). Zudem begannen beide intensiv mit dem Farbholzschnitt zu experimentieren, der

14  
Wassily Kandinsky,  
*Das junge Paar*  
(*Der Brautzug*), 1904,  
Gouache auf grauem  
Karton, Städtische  
Galerie im Lenbachhaus,  
München

seitdem in ihrem Frühwerk bis 1908 eine auch quantitativ wichtige Stellung einnehmen sollte. Der Aufenthalt in Kallmünz inspirierte Kandinsky unter anderem dazu, neben seinen altrussischen oder biedermeierlichen Fantasien auch vermehrt altdeutsche, mittelalterliche Straßen- und Kostüm- szenen in seine von ihm selbst so genannten »farbigen Zeichnungen« aufzunehmen (Abb. 14), das heißt in die fleckenhafte Temperamalerei auf tonigem, meist dunklem Grund, die in seinen berühmten Bildern aus der Pariser Zeit einen Höhepunkt und Abschluss finden (vgl. Tafel 3, 4).

In Kallmünz »verlobten« sich Kandinsky und Münter, was die Situation in München für Kandinsky, seit 1892 mit seiner russischen Cousine Anja Semjakina verheiratet, die ihn auch nach Deutschland begleitet hatte, zunehmend unhaltbar erscheinen ließ. Der Grund für das unstete Wanderleben, das Kandinsky und Münter ab 1904 für mehrere Jahre begannen, war daher in erster Linie privater Natur. Doch ebenso der mühevollen Einsatz für die »Phalanx«, die durch ihr ambitioniertes, jedoch nur wenig rezipiertes Ausstellungsprogramm in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, mögen einen weiteren Ausschlag gegeben haben. Im Frühjahr 1904 legte Kandinsky den Vorsitz nieder, nicht ohne noch weitere Pläne gefasst zu haben, etwa die Aufnahme von Alexej Jawlensky als Mitglied in der nächsten Vereinsversammlung zu betreiben. Doch bald nachdem Kandinsky und Münter im Mai 1904 eine erste Reise nach Holland unternommen hatten, stellte die »Phalanx« ihre Aktivitäten ein.

Im Winter 1904/05 setzte das Paar seine Reisetätigkeit fort und hielt sich für mehrere Monate in Tunis auf. Dort befasste sich Kandinsky unter anderem noch einmal intensiv mit kunstgewerblichen Entwürfen, etwa zu Perlenstickereien oder Kleidern, wie dem für Münter entworfenen und gearbeiteten Reformkleid (Abb. 15). Im Sommer 1905 bezogen beide eine gemeinsame Wohnung in Dresden, wo Kandinskys Porträt von Gabriele Münter entstand (Abb. 16). Im Winter 1905/06 ließen sie sich für mehrere Monate in Rapallo an der italienischen Riviera nieder. Schließlich folgte ab Juni 1906 ein einjähriger Aufenthalt in Sèvres bei Paris, währenddem Münter zeitweilig ein eigenes Zimmer in Paris bewohnte und einen Kurs bei Théophile Steinlein belegte. Die unmittelbaren Anregungen des neuen französischen Holzschnitts, etwa von Valloton, Bonnard und Vuillard, die noch vor der Jahrhundertwende unter dem Eindruck des in Europa bekannt gewordenen japanischen Farbholzschnitts eine Wiederbelebung dieser alten Technik, verbunden mit einem modernen Interesse an Flächenhaftigkeit und Formvereinfachung, eingeleitet hatten, führten sie in ihrem eigenen druckgrafischen Werk zu früher Meisterschaft (Abb. 17). Im Anschluss an Paris wohnten Kandinsky und Münter bis zum Frühjahr 1908 in Berlin, bis sie nach einer letzten Reise im April 1908 nach Südtirol den Entschluss fassten, sich wieder dauerhaft in München niederzulassen. Während dieser ganzen Wanderjahre behielten Kandinsky und Münter in ihrer Ölmalerei den Stil der nachimpressionistischen Spachtelstudien bei, der in seiner reliefhaften und kleinteiligen Wiedergabe des Motivs insgesamt wenig Entwicklung erkennen lässt.

15  
Gabriele Münter in  
einem von Kandinsky  
entworfenen Kleid, 1905  
Foto: Gabriele Münter-  
und Johannes Eichner-  
Stiftung, München

16  
Wassily Kandinsky,  
Gabriele Münter, 1905,  
Öl auf Leinwand,  
Städtische Galerie im  
Lenbachhaus, München

17  
Gabriele Münter,  
Kandinsky, 1906,  
Farblinolschnitt,  
Städtische Galerie im  
Lenbachhaus, München



## Jawlensky und Werefkin auf Reisen

30

1903 fuhr Marianne von Werefkin, im Bestreben, sich aus der Beziehung mit Jawlensky zu emanzipieren, mit dem aus Georgien stammenden Maler und Zeichner Alexander von Salzmann – übrigens auch er ein Mitglied in Kandinskys Künstlervereinigung ›Phalanx‹ – in die Normandie. Noch hatte sie selbst ihre praktische künstlerische Arbeit nicht wieder aufgenommen, doch wurde sie zweifellos durch die Beziehungen Salzmanns zur Schule von Pont-Aven in der Nachfolge Paul Gauguins intensiv mit diesen künstlerischen Einflüssen konfrontiert. Später folgte ihnen Jawlensky nach Nordfrankreich, gemeinsam reiste man auf dem Rückweg nach Paris. Dies war der Beginn der entscheidenden Anregungen, die Jawlensky in den nächsten Jahren von der französischen Avantgarde, zunächst insbesondere von der Malerei van Goghs, empfing. Im Sommer 1904 verbrachte das Künstlerpaar einen für Jawlensky produktiven, dreimonatigen Malaufenthalt in Reichertshausen an der Ilm, Anfang 1905 hielten sie sich in Füssen südlich von München auf.



Unter anderem entstand hier Jawlenskys Ansicht der verschneiten Burganlage am Rand der Alpen, die den expressiven Pinselduktus des verehrten Vorbilds van Gogh aufgreift (Abb.18). »Nach der erfreulichen Erfahrung in Reichertshausen entstand offenbar der Wunsch, sich außerhalb Münchens dauerhaft auf dem Lande niederzulassen. Ein Brief des Münchner Architekten Albert Hornig vom 1. September 1905 verrät, dass um diese Zeit ein geeignetes Objekt im südlich von München gelegenen Murnau im Gespräch war.« (Brigitte Salmen) Dabei ging es um das von Emanuel von Seidl im Jahre 1900 errichtete Schloss Seeleiten am Südufer des Staffelsees. Der Kauf kam zwar nicht zustande, doch vieles spricht dafür, dass Jawlensky und Werefkin Murnau spätestens seit dieser Zeit kannten.

Doch der entscheidende Durchbruch auch zu einer intensiven Farbigkeit erfolgte erst auf einer ausgedehnten Reise in die Bretagne, nach Paris und in die Provence im Jahr 1906. Dieser wichtige, beinahe zehnmonatige Aufenthalt ist, durch die zeitlich unpräzisen Lebenserinnerungen Jawlenskys irreführend, lange auf 1905 datiert worden. »Zu Genüge ist bekannt, daß die Angaben in Jawlenskys Werkverzeichnis äußerst kritisch zu betrachten sind, aber auch Daten, die der Maler selbst in seinen Lebenserinnerungen nennt. Sein ganz großer Irrtum ist, daß er die viel zitierte Frankreichreise, die ihn mit Werefkin von der Bretagne über Paris ›nach Südfrankreich in die Provence und Sausset am Mittelmeer‹ führte, ›1905‹ datierte. Über Jahrzehnte glaubten bis vor

kurzem alle Kunsthistoriker Jawlenskys Darstellung. Dies führte zu vielen Fehlinterpretationen seines Lebens und seines Werks. Werefkins Tagebücher belegen für 1905 einen durchgängigen Aufenthalt in München. Nur kurzfristig kann das Paar in jenem Jahr die bayerische Metropole verlassen haben. Für eine Frankreichreise, die fast ein Jahr dauerte, gibt es nicht den geringsten Anhaltspunkt.« (Bernd Fäthke)

Nicht zufällig beendete Werefkin, die diese Reise organisiert hatte, im Februar 1906 ihre seit 1901 in französischer Sprache verfassten, tagebuchartigen Aufzeichnungen »Lettres à un Inconnu« (Briefe an einen Unbekannten), deren persönlicher Bekenntnischarakter die Krisen und Arbeitsstörungen der letzten Jahre spiegelt. Denn dieser zweite Frankreich-Aufenthalt gab auch für sie den Anstoß, ihre Malerei nach beinahe zehnjähriger Unterbrechung wieder aufzunehmen. Aus Paris und der Provence zurückgekehrt, datieren ihre ersten Bilder in neuem Stil in das Jahr 1906/07. Mit ihnen entwickelt sie die Errungenschaften der französischen Avantgarde und auch Anregungen der »Seelenmalerei« von Edvard Munch zu einem eigenwilligen, spezifischen Symbolismus, der ihr gesamtes weiteres Werk prägen wird (Abb. 19). Die Rückreise führte beide Künstler über die Schweiz, wo sie Ferdinand Hodler in Genf besuchten.

Für Jawlensky war diesmal in Frankreich nicht nur die vertiefte Begegnung mit der Kunst van Goghs hinzugekommen, dessen Spuren sie in der Provence, unter anderem in Arles, verfolgten, sondern zuvor in Paris der große Eindruck der »wilden« Farbmalerie der »Fauves« um Henri Matisse. Im Oktober 1906 erhielt er zudem erstmals die Gelegenheit, in der russischen Abteilung auf dem »Salon d'automne« in Paris auszustellen. Diese Abteilung war von Sergej Djaghilew organisiert worden, den Jawlensky noch in St. Petersburg durch Marianne von Werefkin kennengelernt hatte. Kurz nach der Rückkehr aus Frankreich begegnete Jawlensky im Januar 1907 im Münchner Kunstverein wiederum dem holländischen Maler und Benediktinermönch Willibrord Verkade, den er ein halbes Jahr in seinem Atelier arbeiten ließ. Dieser machte ihn erneut intensiv mit der Schule der »Nabis« um Maurice Denis vertraut und ermöglichte ihm die persönliche Bekanntschaft mit Paul Sérusier, der seinen Freund in München besuchte. Der »Salon« von Jawlensky und Werefkin in der Giselastraße hatte sich unterdessen endgültig zu einem zentralen Treffpunkt der progressiven Kunstszene, für Maler, Musiker, Tänzer, Literaten insbesondere aus Russland und Osteuropa sowie durchreisende Verwandte und Bekannte aus ihrem Heimatland, entwickelt.

18

Alexej Jawlensky, *Füssen*, 1905, Öl auf Pappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München  
Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung

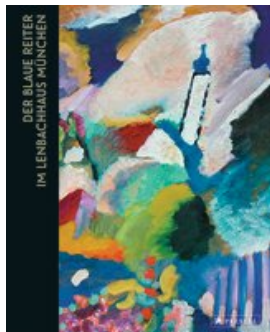
19

Marianne von Werefkin, *Interieur mit sitzendem Paar*, um 1907, Gouache und Farbstift auf Papier, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

### Die Wende in Murnau 1908/09

Der Entschluss Kandinskys und Münters im Frühjahr 1908, wieder dauerhaft in München sesshaft zu werden, führte nicht nur zu einer Konsolidierung ihrer privaten Situation, sondern sollte auch bald die entscheidenden Weichen für neue, bislang kaum geahnte Möglichkeiten ihrer künstlerischen Entwicklung stellen. Auf einem ihrer Ausflüge in die Umgebung Münchens, auf der Suche nach einem geeigneten Ort für das Malen im Freien, entdeckten sie den Marktort Murnau im oberbayerischen Voralpenland, unweit von Kochel an der alten Handelsstraße von München nach Garmisch gelegen. Seine malerische Lage auf einer Erhöhung über dem flach gedehnten Murnauer Moos vor der unvermittelt aufsteigenden »blauen« Kette der Alpen und die bunt gestrichenen Häuser des Ortes selbst begeisterten sie, und sie berichteten ihren Malerkollegen Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin davon. Diese fuhren daraufhin selbst nach Murnau und mieteten sich im Gasthof Griesbräu an der Oberen Hauptstraße ein. Nun waren sie es, die wiederum die Freunde voller Enthusiasmus aufforderten, hier zu einem gemeinsamen Malaufenthalt mit ihnen zusammenzutreffen. (Abb. 20)

Die nun folgenden, gemeinsam verbrachten Malwochen im August und September 1908 in Murnau wurden zu einem Wendepunkt im Schaffen von Kandinsky, Jawlensky, Münter und mittelbar auch von Werefkin. »Murnau 1908«, so sei es schlagwortartig formuliert, bedeutete den Durchbruch zu einer neuartigen, expressiven Malerei; dieser Wendepunkt leitete die unmittelbare



Helmut Friedel, Annegret Hoberg

## Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München

Gebundenes Buch, Halbleinen, 372 Seiten, 24x30

164 farbige Abbildungen, 69 s/w Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5311-1

Prestel

Erscheinungstermin: Mai 2013

Der Blaue Reiter ist zurück

Das Lenbachhaus, Münchens beliebtestes Museum, erstrahlt nach seiner Umgestaltung durch den renommierten Architekten Norman Foster in neuem Glanz. Aus diesem Anlass wirft der vorliegende Band einen erfrischend neuen Blick auf einen der bekanntesten Teile der Sammlung: die Kunst des Blauen Reiter, die nirgendwo sonst derart umfassend vertreten ist wie im Lenbachhaus.

Der Künstlerkreis um Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin zählt zu den einflussreichsten Strömungen der Moderne. Obschon jedes Mitglied eigene Ausdrucksformen und eine eigene Handschrift besaß, einte die Gruppe das gemeinsame Bestreben, ihre Kunst zum Ausdruck des Geistigen zu machen. Die Mitglieder des Blauen Reiter teilten den Glauben an die Moderne, an die Verbindung von visueller Kunst und Musik und an einen spontanen, unmittelbaren Zugang zur Malerei, wie er für den deutschen Expressionismus so charakteristisch war. Unter den zahlreichen Farbabbildungen der Werke des Blauen Reiter dokumentiert der vorliegende Band auch Arbeiten von Künstlern der Gruppe, die hier zum ersten Mal in Buchform veröffentlicht sind.



[Der Titel im Katalog](#)