

Die Wegbereiter der Moderne

B

Wassily Kandinsky und Franz Marc sahen bei ihren ersten Plänen für den Almanach neben bayerischer, französischer und russischer Volkskunst, Werke der modernen Malerei vor, um auf ihre gegenseitige Geistesverwandtschaft aufmerksam zu machen. Zu dieser Zeit war noch nicht die Rede von den bedeutenden, bereits verstorbenen Malern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Paul Cézanne (1839 – 1906), Paul Gauguin (1848 – 1903), Vincent van Gogh (1853 – 1890) und Henri Rousseau (1844 – 1910). Nur Zeitgenossen waren vorgesehen, und so fehlten ihre Namen noch im „provisorischen Inhaltsverzeichnis“, das Franz Marc am 10. September 1911 dem Verleger Reinhard Piper vorlegte. Aber bereits Ende September nannte Kandinsky in seiner Auflistung Cézanne, Gauguin und van Gogh, die er ohne Bedenken bei den Vertretern der Kunst des 20. Jahrhunderts einreichte.¹ Piper hatte zur Aufnahme von Abbildungen Gauguins und van Goghs geraten. Als Verleger konnte er entsprechende Bildvorlagen zur Verfügung stellen.² Das Werk der drei „Väter der Moderne“, das nach der Jahrhundertwende durch einige Publikationen und Ausstellungen auch in Deutschland bekannt war,³ wurde von den Redakteuren des „Blauen Reiters“ sehr geschätzt. Sie bildeten Cézanne mit drei, Gauguin und van Gogh mit je einem Werk im Almanach ab.

Schon zu Beginn des Almanachs, im ersten Artikel über „Geistige Güter“ hob Franz Marc neben El Greco Paul Cézanne hervor: „Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhunderte hinweg. [...] beider Werke stehen heute am Eingang einer neuen Epoche der Malerei. Beide fühlten im Weltbilde die mystisch-innerliche Konstruktion, die das große Problem der heutigen Generation ist.“⁴ Der Russe David Burljuk lobte Cézanne und van Gogh, da sie auf die Notwendigkeit der Befreiung vom Sklaventum der Konstruktion, Proportion, Symmetrie, Perspektive und Anatomie aufmerksam gemacht hatten. Die „größten Zeichner des 19. Jahrhunderts“ ermöglichten „die Offenbarung der neuen

Wahrheiten und Wege.“⁵ Dem Kunstkritiker Allard galt Cézannes Kunst als „Arsenal, aus dem heute die moderne Malerei sich die Schwerter zum ersten Waffengange holt, um Naturalismus, falsche Literatur und Pseudoklassizismus aus dem Felde zu schlagen“.⁶

Der Einzelgänger Vincent van Gogh, der gerade für expressive Tendenzen des 20. Jahrhunderts immer wieder als Vorläufer zitiert wird, war ebenfalls Vorbild für den Kreis des „Blauen Reiters“. Neben der bereits erwähnten Hervorhebung durch David Burljuk gingen Kandinsky und Macke in ihren Beiträgen auf den großen Maler des 19. Jahrhunderts ein. Kandinsky schätzte an van Gogh vor allem die vom Gegenstand abstrahierte Linie: „Van Gogh hat mit besonderer Kraft die Linie als solche gebracht, ohne damit das Gegenständliche irgendwie markieren zu wollen.“⁷ Die für van Gogh so charakteristische Farbbehandlung findet im Almanach keine Erwähnung, was sicherlich auf die Tatsache zurückzuführen ist, daß nur Schwarzweiß-Abbildungen abgedruckt werden konnten. August Macke erwähnte Cézanne, van Gogh und Paul Gauguin neben anderen Malern als beispielhaft: „Ihre Werke sind der Ausdruck ihres inneren Lebens, sie sind die Form dieser Künstlerseelen im Material der Malerei.“⁸ Und auch Franz Marc hatte für Frankreich Cézanne, Gauguin und Picasso als Einzel-Vertreter einer „ernsten Kunst“ hervorgehoben.⁹ Er hatte sich bereits im Februar 1911 begeistert über Gauguin geäußert. Als er seiner zukünftigen Frau am 20. 2. 1911 sein Mißtrauen gegenüber den französischen Künstlern anvertraute, machte er bei ihm eine Ausnahme: „Gauguin ist der einzige ganz Große, und der hatte Tropenblut in den Adern.“¹⁰

Doch die große Neuentdeckung für Marc und Kandinsky war der ein Jahr zuvor verstorbene, französische Autodidakt Henri Rousseau, der ihre höchste Anerkennung fand. In seinen Gemälden sahen sie ihre Ziele am besten vermittelt. Mit sieben Reproduktionen im Almanach ist er am

prominentesten unter allen anderen vertreten. Sie wählten kein exotisches Motiv aus, sondern drei Einzelportraits, ein Gruppenportrait und drei Landschaften.

Der Maler, der zu Lebzeiten meist ironisch oder spöttisch beurteilt wurde und dessen Werk mit den Adjektiven „naiv“, „primitiv“, „instinktiv“ oder „unabhängig“ belegt wurde, fand zunächst nur unter Künstlerkollegen Anerkennung. Das damalige Interesse für sogenannte „primitivistische“ Ausdrucksweisen war hierfür sicherlich förderlich. Seit 1886 waren seine Gemälde regelmäßig im „Salon d'Independants“ zu sehen, die erste Ausstellungsmöglichkeit für Maler ohne akademische Ausbildung.

Rousseaus Freund Wilhelm Uhde hatte 1911 die erste Monographie über Rousseau publiziert. Als diese in die Hände von Kandinsky und Marc geriet, reagierten beide enthusiastisch. Kandinsky, der Werke von Rousseau bereits vier Jahre zuvor gesehen hatte, meldete am 29. 10. 1911 an Marc: „Piper schickte mir den Rousseau von Uhde, den ich Ihnen weiterschicke mit der Bitte, [ihn] nach dem Lesen baldmöglichst an Piper zurückzusenden. [...] Was für ein wundervoller Mensch dieser Rousseau war! Und natürlich mit dem 'Jenseits' in Verbindung gewesen. Und was für eine Tiefe in den Bildern liegt! Gerade vor ein paar Tagen habe ich gedacht: 'N° 1 des 'B.R.' und kein Rousseau! da sollten die Redakteure violett werden!' Und jetzt wurde ich wie gepeitscht, ganz erschüttert. Ach Gott! Da ist ja die Wurzel des Realismus, des Neuen Realismus! Dieses Stilleben! Und das letzte – diese Cigarrenkistentalerei! Ich habe gestern sofort an Delonay geschrieben und gefragt, was er meint, ob Uhde uns Clichés gibt. [...] Wie konnte ich nur den Rousseau so vergeßen!! Heute Nacht hat er mich aber oft geweckt. Und mich nachts wecken ... da gehört schon was dazu. Schreiben Sie mir doch, was Sie denken, was Sie empfunden haben und die ganze Glasmal-Co.“¹¹ Und Marc, der bis dato Rousseau nicht kannte, antwortete ihm sogleich am 1. 11. 1911: „herzlichen Dank für Ihren lieben ausführlichen Brief und vor allem für den wunderbaren Henri Rousseau, der wie ein Blitz in Sindelsdorf einschlug. Nach allem Hin und Her von Ideen und Reden

nun plötzlich dieser göttliche Mensch. [...] Meine (resp. unser aller) Gedanken kreisen immer um diesen Rousseau, [...] Zu denken, daß dieser Mann anno 1886! schon ausgestellt hat! Ich bin Ihnen etwas böse, daß Sie, die Sie eine Ahnung von ihm hatten, – oder ist sie erst ganz neu? – sich niemals etwas von ihm verschafft haben. Wissen Sie ob, Gauguin, Gogh, Renoir ihn schätzten? Oder erst die Cubisten?“¹²

Die Beschaffung der Photovorlagen für den Almanach gestaltete sich schwierig. Obwohl Kandinsky bei Delaunay am 28. 10. und bei Uhde am 2. 11. 1911 um Clichés anfragte, wartete er Ende Dezember noch immer auf die Lieferung.¹³ In einer Anmerkung im Almanach bedankte sich Kandinsky bei Uhde und verwies auf dessen Buch, aus dem „die Mehrzahl der hier reproduzierten Bilder Rousseaus [...] entnommen“ wurde.¹⁴

Die Veröffentlichung der sieben Motive und damit deren Gleichstellung mit denen der Wegbereiter der Moderne sowie der zeitgenössischen Avantgarde war immer noch ein Wagnis. Der Verleger Reinhard Piper zögerte damals, eine deutsche Ausgabe des Bändchens von Uhde zu publizieren. Erst 1914 erschien diese bei Alfred Flechtheim in Düsseldorf.

B. J.

1 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 310 – 311

2 Vgl. Lankheit 1997, S. 271 und S. 273. Vgl. Meier, Andreas: Das Umfeld des Verlegers. In: Der Blaue Reiter. Hrsg. von Hans-Christoph von Tavel. Bern 1908, S. 235. Piper hatte bereits illustrierte Abhandlungen über van Gogh und Cézanne publiziert.

3 Publikationen zu den drei Künstlern vgl. vor allem das Verlagsprogramm von Reinhard Piper. Van Gogh-Ausstellungen gab es in München im März 1908 im Salon Zimmermann und bei Bräkl sowie im Dezember 1909 bei Bräkl. Die größte Ehrung erfolgte im Mai 1912 auf der „Sonderbund“-Ausstellung in Köln mit 125 Werken. Gauguin war im August 1910 in einer Ausstellung bei Thannhauser zu sehen, im gleichen Jahr auch bei Arnold in Dresden. Cézannes Arbeiten waren von März bis Mai in der „Münchner Secession“ ausgestellt. Vgl. Chronologie. In: Von der Brücke zum Blauen Reiter. Hrsg. von Tayfun Belgin. Heidelberg 1996, S. 139 und S. 163

4 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 23. Schon Meier-Graefe hatte Cézanne als „Enkel Grecos“ bezeichnet, vgl. Meier-Graefe, Julius: Cézanne, München 1910, S. 43

5 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 45, S. 48 – 49

6 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 78

7 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 161

8 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 56

9 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 35

10 Siehe Hüneke, Andreas (Hrsg.): Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung. Leipzig 1986, S. 52

11 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 68 – 69. Schon in seinem ersten Konzept hatte Kandinsky Rousseau eingeplant. Vgl. Kandinsky an Marc, 19.6. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 40

12 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 71 – 72

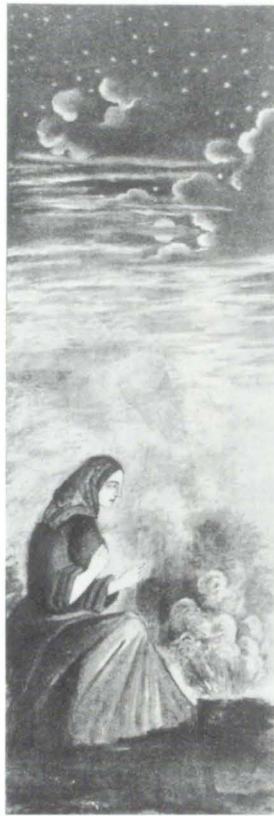
13 Zu der bedeutenden Kontaktvermittlung des Werkes Rousseau nach Deutschland, vgl. Stabenow, Cornelia: Der zerbrochene Eiffelturm. Robert Delaunay und die frühe Rousseau-Rezeption in Deutschland. In: Delaunay und Deutschland. Köln 1985. Hrsg. von Peter-Klaus Schuster, S. 311 – 317

14 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 172

Im Almanach abgebildet: 12 Werke



Paul Cézanne
Der Herbst, aus den „Jahreszeiten“,
1860 – 61
Öl auf Leinwand, 314,0 x 104,0 cm
Bez. unten rechts: „Ingres“
Paris, Musée du Petit Palais (ehemals
Dekoration in „Jas de Bouffan“)
Almanach 1912, Nr. 48, S. 35, Lank-
heit 1997, S. 77



Paul Cézanne
Der Winter, aus den „Jahreszeiten“,
1860 – 61
Öl auf Leinwand, 314,0 x 104,0 cm
Bez. unten links: „1811“. Bez. unten
rechts: „Ingres“¹
Paris, Musée du Petit Palais (ehemals
Dekoration in „Jas de Bouffan“)
Almanach 1912, Nr. 52, S. 40, Lank-
heit 1997, S. 84

Kandinsky und Marc bildeten zwar die beiden Bilder „Herbst“ und „Winter“ im Artikel „Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei“ von Roger Allard ab, doch gehören sie sinngemäß noch zum vorhergehenden Gedicht „Der Kranz der Frühlinge“ von M. Kusmin: „Sommerhitze, Frühlingsblumen, Trauben des gebräunten Herbstes, in den Bergen Schneelawinen ...“²

¹ Die Signatur „Ingres“ und das Jahr „1811“ verweisen auf das Gemälde „Jupiter und Thetis“ von Ingres, das Cézanne aus dem Musée Grenet in Aix-en-Provence kannte. Vgl. Rewald, John: The paintings of Paul Cézanne. A catalogue raisonné. Vol.1. New York 1996, S.66

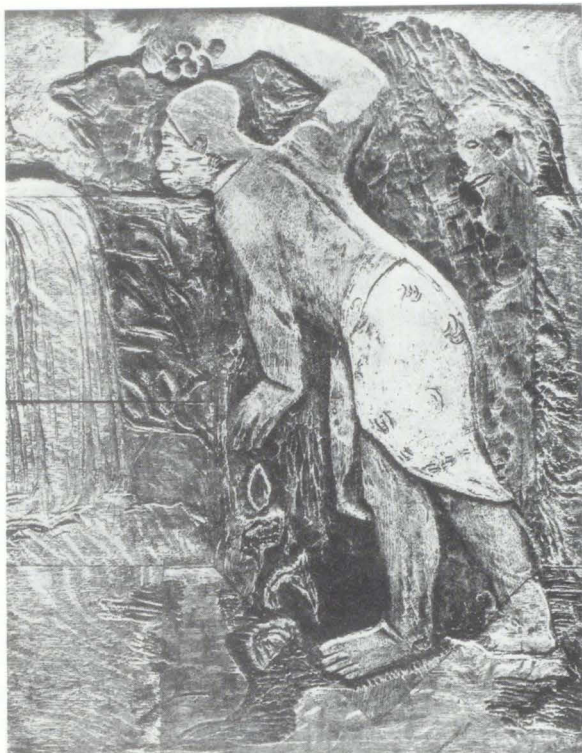
² Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 76

Paul Cézanne
Stilleben mit Äpfeln, Birnen und
Trauben (Pommes, poires et raisin),
um 1879 – 80
Öl auf Leinwand, 38,5 x 46,5 cm
Sankt Petersburg, Eremitage (ehemals
im Besitz von Bernhard Koehler,
Berlin), Inv. Nr. 3K 1580
Almanach 1912, Nr. 65, nach S. 55,
Lankheit 1997, S. 106

Cézannes Stilleben wurde formatfüllend vor dem Text „Prometheus von Skryabin“ von L. Sabanejew abgebildet. Das Gemälde aus der Sammlung des Berliner Industriellen Bernhard Koehler galt seit dem zweiten Weltkrieg als verschollen. Es lagerte 50 Jahre in einem Sonderdepot der Eremitage in Sankt Petersburg und wurde erstmals 1995 wieder öffentlich ausgestellt. Auf einem rohen Holzbrett vor einem einfachen Hintergrund steht ein blau-gerandeter Teller mit Äpfeln, Birnen und Trauben. Der blaue Tellerrand bildet einen schönen Rahmen für die Früchte und bringt die Grün-, Gelb- und Orangetöne zum Leuchten. Die Blätter auf der Tapete verwendete Cézanne als spielerisches malerisches Element. Sie lassen den Betrachter – vor allem bei der Schwarz-Weiß-Reproduktion – im Ungewissen, ob sie zur Wand oder zu den Früchten gehören. Allein durch ihre gleiche graublaue Farbe können sie der Tapete zugeordnet werden.¹

¹ Vgl. Kostenewitsch, Albert: Aus der Eremitage. Verschollene Meisterwerke deutscher Privatsammlungen. München 1995, S. 182 – 184





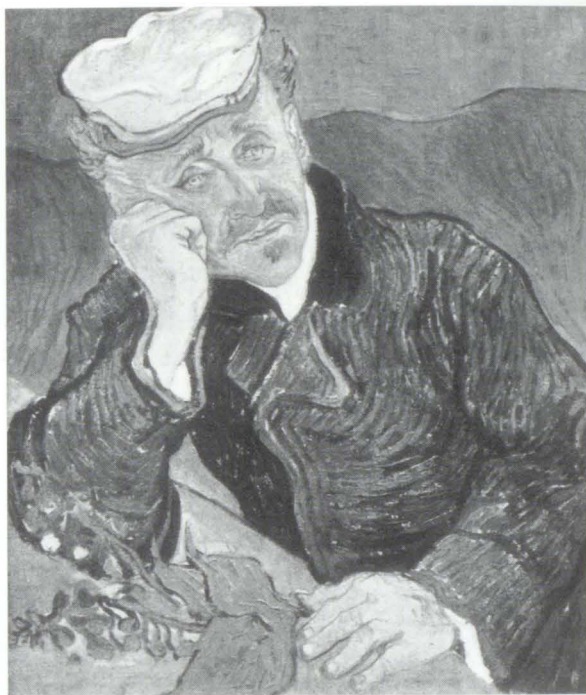
Paul Gauguin
Pape Moë (Geheimnisvolle Quelle),
um 1893/95
Eiche, geschnitzt und bemalt,
81,5 x 62,0 cm
Verbleib unbekannt
Almanach 1912, Nr. 69, S. 60,
Lankheit 1997, S. 114

Das Holzrelief von Paul Gauguin bildet ganzseitig das Pendant zu einem antiken Relief „Gorgo“ in dem Text „Prometheus von Skrbabin“ von L. Sabanejew. Es lassen sich Beziehungen zum Aufsatz feststellen, in dem von „Schaffensekstase“, „Ritualvorgang“ und „mystisch-religiöser Kunst“ in Bezug auf Skrbabins Musik die Rede ist.¹ Kandinsky und Marc kombinierten den Text mit dem Tahitianer, der aus der Quelle trinkt, und der animalischen Vereinigung von Mensch und Tier in der Gestalt der Gorgo. Gleich nach der Landung in Papeete bemühte sich Gauguin um Holz. Neben seiner Malerausrüstung hatte er ganze Sätze von Stechbeiteln und Hohlmeißeln mitgebracht. Außer dem im Almanach abgebildeten Relief existiert das gleiche – von Gauguin of-

fenbar hoch geschätzte – Sujet als Gemälde, Holzschnitt, Zeichnung, Aquarell und Keramik. Das Motiv des Insulaners, der an einer aus einer Felswand hervorspringenden Quelle seinen Durst stillt, wurde von einer Photographie des Berufsphotographen Charles Spitz übernommen. Daneben hatten aber auch polynesischen Legenden Einfluß. Sicherlich ist auf diese der angedeutete Geist im Rücken des Trinkenden zurückzuführen.² Bemerkenswert ist, daß Kandinsky und Marc kein Gemälde, sondern ein Holzrelief aus Gauguins Oeuvre wählten.

¹ Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 107

² Zu den Legenden, vgl. Wadley, Nicholas (Hrsg.): Noa Noa. Gauguin's Tahiti. Oxford 1985, S. 114



Vincent van Gogh
Bildnis Dr. Gachet, Juni 1890
Öl auf Leinwand, 68,0 x 57,0 cm
Paris, Musée du Louvre
Almanach 1912, Nr. 126, S. 112,
Lankheit 1997, S. 204

Das Bildnis, das van Gogh von seinem Arzt anfertigte, wurde ganzseitig in Kandinskys Artikel „Über Bühnenkomposition“ abgebildet und bildet das Pendant zu einem japanischen Holzschnitt. Das Attribut des Fingerhutes, Zeichen der Heilung, läßt August Macke den Vergleich mit der Krankheitsmaske aus Ceylon anstellen: „Was für das Porträt des europäischen Arztes die welken Blumen sind, das sind für die Maske des Krankheitsbeschwörers die welken Leichen.“¹

¹ Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 58 – 59

Henri Rousseau

Damenbildnis (Portrait de femme – Jadwigha), um 1895

Öl auf Leinwand, 160,5 x 105,5 cm

Paris, Musée National Picasso (ehemals im Besitz von Pablo Picasso),

Inv. Nr. RF 1973-90

Almanach 1912, Nr. 82, S. 76, Lankheit 1997, S. 138

Das fast lebensgroße Portrait einer Frau, vermutlich der Polin Jadwigha, in die Henri Rousseau damals verliebt war, erwarb 1908 kein geringerer als Pablo Picasso. Er erkannte seine Qualitäten, die auch Kandinsky später begeisterten: „Rousseau der Zöllner ist nicht ein einzelner Fall. Er stellt die

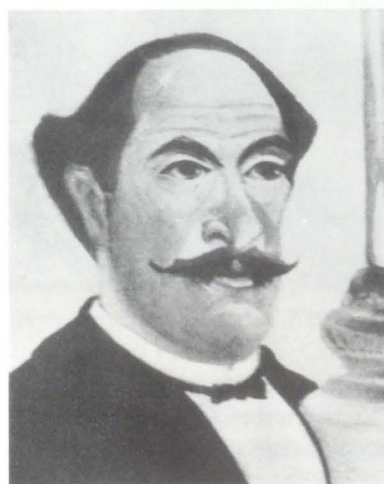
Vollendung einer gewissen Ordnung des Geistes dar. Das erste Werk des Zöllners, das ich zu erwerben Gelegenheit hatte, gebär sich in mir mit einer unwiderstehlichen Gewalt. Ich ging durch die Rue des Martyrs. Ein Trödler hatte längs der Hauswand Haufen von Bildern aufgestellt. Ein Kopf ragte hervor, ein Frauenkopf, der hart und mit französischer Eindringlichkeit blickte: Entschiedenheit und Klarheit. [...] Das ist eines der wahrsten psychologischen Porträts, die ich kenne.“¹

¹ Siehe Pablo Picasso: Bekenntnis in Briefform, veröffentlicht am 16. 5. 1926 in der Zeitschrift Ogoniok (Moskau). Zitiert nach: Peter Schifferli (Hrsg.): Pablo Picasso. Wort und Bekenntnis. Berlin 1957, S. 24 – 25



Die kleinformatigen, zusammengehörigen Portraits von Rousseau und seiner zweiten Frau wurden beide im Almanach in Kandinskys Artikel „Über die Formfrage“ abgebildet, jedoch nicht in einer Gegenüberstellung. Das Selbstportrait diente Kandinsky als Beispiel der Kunst von Autodidakten, das der Frau als Beispiel der neuen Portrairkunst. Er stellte es ganzseitig Kokoschkas Bildnis von Else Kupfer gegenüber. Damals gehörten die beiden Rousseau'schen Portraits noch Robert Delaunay, der sie jedoch verkaufen wollte. Später – nach 1938 – erwarb sie Pablo Picasso bei dem Kunsthändler Paul Rosenberg.

Rousseau malte sich und seine Frau in fortgeschrittenem Alter. Die beiden Köpfe vor hellem Hintergrund werden begleitet von einer dominierenden Öllampe, die auf jedem der beiden Portraits zu sehen ist. Sie läßt sich als Zeichen der Verbundenheit deuten,¹ oder – unterstützt durch den verschlossenen Gesichtsausdruck der beiden – als Zeichen der Trennung. Sie steht separierend zwischen ihnen.



Henri Rousseau

Bildnis Henri Rousseau (Rousseau à la lampe), um 1900 – 1903

Öl auf Leinwand, 24,5 x 19,0 cm

Paris, Musée National Picasso (ehemals im Besitz von Robert Delaunay, später Pablo Picasso), Inv. Nr. RF 1973-88

Almanach 1912, Nr. 103, S. 94, Lankheit 1997, S. 170



Henri Rousseau

Bildnis der Frau des Künstlers (Portrait de la femme de l'artiste), um 1900 – 1903

Öl auf Leinwand, 24,0 x 19,0 cm

Paris, Musée National Picasso (ehemals im Besitz von Robert Delaunay, später Pablo Picasso), Inv. Nr. RF 1973-89

Almanach 1912, Nr. 111, vor S. 101, Lankheit 1997, S. 185

¹ So interpretierte sie Wilhelm Uhde: Henri Rousseau. Paris 1911, S. 46



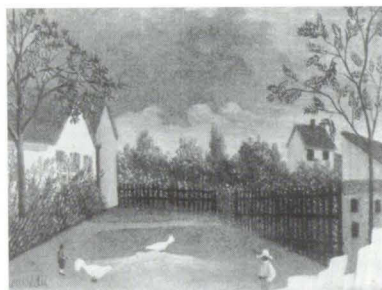
Henri Rousseau
Die Hochzeit (La noce), 1904 – 1905
Öl auf Leinwand, 163,0 x 114,0 cm
Bez. unten rechts: „Henri Julien
Rousseau“
Paris, Musée de l'Orangerie (ehemals
im Besitz von Serge Jastreboff), Inv.
Nr. RF 1960-25
Almanach 1912, Nr. 104, S. 95, Lank-
heit 1997, S. 171

Das große Gemälde „Die Hochzeit“ diente Kandinsky in seinem Artikel „Über die Formfrage“ als weiteres Beispiel für die vorbildliche Arbeit von Autodidakten. Es zeigt eine Hochzeitsgesellschaft im Freien, die sich dem Betrachter unbeweglich präsentiert. Wahrscheinlich lag Rousseau eine Photographie vor. Er negierte in seinem Gemälde jede Perspektive – die Figuren scheinen zu schweben.



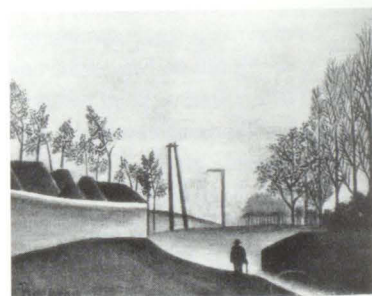
Henri Rousseau
Die Telegraphenmasten in Malakoff
(Malakoff, les poteaux télégraphi-
ques), 1908
Öl auf Leinwand 46,0 x 55,0 cm
Bez. unten rechts: „Henri Rousseau
1908“
Schweiz, Privatbesitz (ehemals im
Besitz von Wilhelm Uhde)
Almanach 1912, Nr. 92, S. 83, Lank-
heit 1997, S. 156

Auch alle drei Landschaftsbilder von Rousseau integrierte Kandinsky in seinen großen Artikel „Über die Formfrage“. Sie befinden sich in Nachbarschaft zu Arbeiten von Schönberg, Matisse, einem mittelalterlichen Ge-



Henri Rousseau
Der Hühnerhof / Straße (La basse-
cour, paysage aux poules blanches),
um 1908
Öl auf Leinwand, 24,0 x 33,0 cm
Bez. unten links: „Henri Rousseau“
Paris, Musée National d'Art Mo-
derne (ehemals im Besitz von
Wassily Kandinsky)
Almanach 1912, Nr. 86, S. 81, Lank-
heit 1997, S. 146

mälde und bayerischen Votivbildern. Typisch ist das Ignorieren der Zentralperspektive, die gleichmäßige Lichtverteilung ohne Schatten, die geringe Raumtiefe und die im Verhältnis zu kleinen Menschen. Das Gemälde



Henri Rousseau
Blick auf die Befestigungsanlage
(Vue de fortifications), 1909
Öl auf Leinwand, 46,0 x 55,0 cm
Bez. unten links: „Henri Rousseau“
Privatbesitz
Almanach 1912, Nr. 95, S. 87, Lank-
heit 1997, S. 160

„Malakoff“ wird bestimmt durch die Telegraphenmasten, die Rousseau als Euphoriker des technischen Fortschritts zu erkennen geben.



Kat. Nr. B 1

Paul Cézanne

Der Angler auf dem Felsen (Le pêcheur au rocher), 1862 – 1864
Öl auf Leinwand (übertragen von einem Fresko), 37,0 x 87,0 cm
Paris, Sammlung Armand Israel (ehemals Dekoration in „Jas de Bouffan“)

Das Gemälde „Der Angler“ war Teil eines großen Freskos, das Cézanne für den Salon des Familiensitzes „Jas de Bouffan“ ausgeführt hatte. Es zeigte eine romantische Landschaft mit Fischern im Stil des 18. Jahrhunderts. Nach 1955 wurde das Fresko, das ursprünglich 362 x 250 cm maß, von der Wand genommen, auf Leinwand übertragen und in acht Landschaften von verschiedener Größe zerteilt.¹

Der Ausschnitt aus der Mitte des Freskos zeigt in extremem Querformat einen Angler, der an zentraler Stelle auf einem Felsen Platz genommen hat. Er ist im reinen Profil nach links gezeigt, wohin auch seine Angelrute führt, an der jedoch keine Schnur zu erkennen ist. Links deutet Schilfgewächs auf das Gewässer. Auffallend ist das dunkle Türkisgrün des Hintergrundes und der sehr flache Horizont, der durch einen größeren Felsen rechts aufgelockert wird. In diesem Ausschnitt erscheint der Hintergrund als Himmel, war aber im ursprünglichen Zusammenhang als Wasser gemeint. Die Gesamtkomposition ist nicht als solche von Cézanne bestimmt worden, sondern durch die Demontage des Freskos im Nachhinein entstanden.

Merkwürdig erscheint die Auswahl der beiden Jahreszeitenbilder für den Almanach, die aus derselben Dekoration in „Jas de Bouffan“ stammen. Es handelt sich – wie das ausgestellte Bild – um sehr frühe, untypische Werke von Cézanne, eine Tatsache, die Kandinsky offensichtlich selbst verunsicherte. So schrieb er an Marc Ende Dezember 1911: „2 Cézanne's von Flechtheim angekommen. Einen nehmen wir vielleicht. Ich schreibe ihm, daß wir alles zu zweit machen. Diese Bilder sind freilich schön und gut, aber keine sehr charakteristischen Cézannes.“² Im Inhaltsverzeichnis des Almanachs wird speziell vermerkt „frühere Periode des Meisters“, und ihre Reproduktionen fielen sehr klein aus.

B. J.

¹ „Jas de Bouffan“ war ein Landsitz bei Aix-en-Provence, den Cézannes Vater Louis-Auguste Cézanne 1859 erwarb. Das historisch bedeutende Gebäude stammte aus der Zeit Louis' XIV. und hatte einst als Residenz des Gouverneurs der Provence gedient. Hier verbrachte die Familie Cézanne zunächst die Sommerwochenenden, später blieben sie jeweils für längere Zeit. Cézanne liebte das Gut, das er mit einigen Wandgemälden ausstattete. Es bot seinem rastlosen Geist vierzig Jahre lang Zuflucht. Vgl. Kostenevitsch, Albert: Aus der Eremitage. Verschollene Meisterwerke deutscher Privatsammlungen. München 1995, S. 176.

² Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 98.


Kat. Nr. B 2

Paul Cézanne

Früchteteller (Assiette de fruits),
um 1885

Bleistift und Aquarell auf weißem
Papier, 23,8 x 31,8 cm

Budapest, Szépművészeti Múzeum

Die Gattung des Stillebens steht bei Cézanne gleichberechtigt neben Landschaften, Portraits und Figurenbildern. Seine aquarellierten Stilleben nach 1885 zeigen überwiegend wenige Früchte, meist auf oder neben einem Teller liegend. Über ihren in zahlreichen dünnen Bleistiftstrichen erfaßten Umrissen liegt die Farbe in einzelnen Flecken. Plastizität der Form wird mit dem Weiß des Papiers als optisch nach vorne tretende Wölbung im Kontrast zu dunkleren, lokalfarbigem Tönen erzielt.¹ Wie das im Almanach abgebildete Stilleben zeigt das ausgestellte Aquarell Äpfel, Birnen und Trauben auf einem Teller. Farbige Akzente setzte Cézanne in Rot, Gelb und einem dunklen Blau.

¹ Vgl. Kitschen, Friederike: Cézanne. Stilleben. Ostfildern 1995, S. 106



Kat. Nr. B 3

Paul Gauguin

Te Po (Die große Nacht – La grande Nuit), 1894

Farbholzschnitt auf Japanpapier,
20,6 x 35,6 cm

Bez. oben links im Stock: „P.G.O.“.

Bez. unten links im Stock: „Te Po“

München, Privatbesitz

Gauguin, der im Frühjahr 1891 erstmals nach Tahiti reiste, wo er ein exotisches Paradies vermutete, war – laut schriftlichen Mitteilungen – sehr enttäuscht über die dort vorgefundene Realität. Dennoch vermittelte er in seinen Werken eine Ursprünglichkeit und Unberührtheit, die offensichtlich seinen Wunschträumen entsprang.

Der ausgestellte Farbholzschnitt ist eines der zehn Blätter, die Gauguin für sein Buch „Noa Noa“ anfertigte. Kaum war Gauguin im Sommer 1893 nach Paris zurückgekehrt, bereitete er sein Tahiti-Buch vor, das seine Erinnerungen, die Holzschnitte sowie Texte seines Freundes, des Dichters und Kunstkritikers Charles Morice, enthalten sollte. Er arbeitete nach Zeichnungen und Skizzen, die er aus der Südsee mitgebracht hatte. Charakteristisch für die Serie ist die Dominanz des dunklen Bildgrundes, der der geheimnisvollen Welt der polynesischen Mythen und Legenden entspricht. Das Blatt „Te po“ zeigt die im Text von

„Noa Noa“ erwähnte Furcht der Tahitier vor dem „tupapau“, dem Geist der Verstorbenen. Man sieht in bergiger Landschaft eine liegende Frau, hinter der schemenhaft Gestalten erkennbar werden. Es handelt sich um den Tötegeist in Gestalt einer kleinen Frau mit maskenhaft erstarrten Zügen und links daneben, in nachdenklicher Pose, Gauguin selbst. Über der Szene schwebt die Signatur des Künstlers, eingerahmt von einer blumenartigen Kreisform, während vor der Liegenden eine Lampe mit einer großen Flamme die absolute Dunkelheit verhindert. Für den vorliegenden Druck von „Te po“ benötigte Gauguin drei Farbstöcke: Schwarz, Gelb und Orange. Vor allem das leuchtende Gelb des Gewandes sticht hervor.¹

B. J.

¹ Vgl. Paul Gauguin. Catalogue raisonné of his Prints, Galerie Kornfeld, Bern 1988, S. 106. Vgl. Conrad, Christofer: Gauguins druckgraphisches Werk. In: Paul Gauguin. Tahiti. Hrsg. von Christoph Becker. Stuttgart 1998, S.120 – 130



Kat. Nr. B 4

Vincent van Gogh
Mann mit der Pfeife – Bildnis
Dr. Gachet (L'homme à la Pipe –
Portrait du Docteur Gachet), 1890
Radierung, 18,0 x 15,0 cm
(34,4 x 27,2 cm Blattgröße)
Bez. in der Platte oben rechts:
„15 Mai 90“
München, Staatliche Graphische
Sammlung, Inv. Nr. 1955:389

Die ausgestellte Radierung zeigt – ebenso wie das im Almanach abgebildete Gemälde – van Goghs Arzt Dr. Gachet (1828 – 1909). Er hatte den Maler während der letzten Wochen seines Lebens in Auvers betreut. Während das Gemälde den Arzt mit dem wichtigen Attribut des Finger-

huts, einem Zeichen der Heilung, zeigt, ist er auf der Radierung mit einer Pfeife im Mund dargestellt.¹ In beiden Bildern hat Dr. Gachet einen sorgenvollen, vielleicht auch melancholischen Ausdruck. Er scheint in sich versunken zu sein und seine Umwelt nicht mehr wahrzunehmen. Auf der Radierung ist der Arzt formatfüllend in großer Nahaussicht zu sehen, hinter ihm wird ein knapper Ausblick in eine Gartenlandschaft mit Gartenzaun frei. Auf dem farbtintensiven Gemälde ist die Distanz zum Betrachter größer, man sieht Dr. Gachet als Halbfigur in einem Innenraum. Durch die Schwarzweiß-Abbildung des Almanachs steht die Flächen- und Linienverteilung im Vordergrund, wofür van Gogh vor allem von Burluk und Kandinsky gepriesen wurde.

August Macke ging in seinem Beitrag „Die Masken“ auf das Portrait des „Dr. Gachet“ explizit ein. Er setzte es in Beziehung mit dem japanischen Holzschnitt, dem es im Almanach als Pendant gegenübergestellt wurde, und mit der Krankheitsmaske aus Ceylon und betonte das „ähnliche geistige Leben“.² Damit diene ihm das Gemälde in zweifacher Hinsicht als Beispiel für die Vergleichbarkeit zwischen den verschiedenen Kulturen.

B. J.

¹ Bei Piper war 1910 die Abhandlung „Van Gogh“ von Julius Meier-Graefe erschienen. Diese enthielt bereits beide Portraits mit folgenden Unterschriften: „Bildnis des Dr. Gachet. 1890. Städelsches Institut Frankfurt a./Main.“ und „Bildnis des Dr. Gachet. Einzige Radierung van Goghs. 1890.“ Siehe Meier-Graefe: Van Gogh. München 1910, S. 72 – 73. Piper hatte sicherlich das Cliché für den Almanach zur Verfügung gestellt.

² Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 58 – 59



Kat. Nr. B 5

Henri Rousseau

Flußufer (Bord de rivière), 1886

Öl auf Holz, 26,0 x 34,5 cm

Bez. unten links: „Henri Rousseau
1886“

Bönningheim, Museum Charlotte
Zander

Das Gemälde „Flußufer“ bietet einen Blick auf eine Idylle. An einem kleinen, mit Bäumen gesäumten Fluß, der eine Biegung macht, reihen sich wenige Häuser auf. Dahinter steigt ein Berg an, auf dessen Höhe hinter einem Wäldchen zwei weitere Dächer aufblitzen. Am Ufer des Flußes sind fünf Schiffe festgemacht. Im Vordergrund sitzen zwei Angler in einem kleinen Kahn und widmen sich ihrer kontemplativen Tätigkeit. Durch nichts wird diese sommerliche Idylle, in der die Zeit stillzustehen scheint, getrübt. In Rousseaus Malerei ist die Farbe stets streng an die Form gebunden. Die Bildelemente erhalten eine fest

umrissene Kontur und eine eindeutige Lokalfarbigkeit. Der Autodidakt Rousseau hatte sich immer um eine der Akademiemalerei ähnliche Technik bemüht. Seine Malerei ist gekennzeichnet durch eine feine Pinselführung und eine dünn aufgetragene Lasurtechnik.

Rousseau ist für Kandinsky in der Polarität zwischen der „großen Abstraktion“ und der „großen Realistik“ der „Vater dieser Realistik“. Im Almanach kommt er nach der Hochschätzung der Kinder- und Dilettantenkunst auf die Werke der Autodidakten zu sprechen: „Hier liegt die Wurzel der neuen großen Realistik. Die vollkommen und ausschließlich einfach gegebene äußere Hülse des Dinges ist schon eine Absonderung des Dinges vom Praktisch-Zweckmäßigen und das Herausklängen des Inneren. Henri Rousseau, der als Vater dieser Realistik zu bezeichnen ist, hat mit einer einfachen und überzeugenden Geste den Weg gezeigt (siehe das Porträt

und seine anderen Bilder). Henri Rousseau hat den neuen Möglichkeiten der Einfachheit den Weg eröffnet. Dieser Wert seiner vielseitigen Begabung ist uns augenblicklich der wichtigste.“¹

In einem Brief an Franz Marc vom 29. Oktober 1911 ordnete er Rousseau in die Reihe der von ihm geschätzten „Antipoden“, aber auch in die naive Volkskunst ein: „Ich finde daß Rousseau zur Gesellschaft gehört: Kahler, Kubin, Epstein, Schönberg, Münter. Meine Antipoden! Ist das vielleicht der Grund, daß ich sie alle so liebe und schätze? [...] Ich finde eine unendliche Ähnlichkeit zwischen Rousseau und den russischen Volksbildern, die so konstruktiv sind, daß ich sie unbedingt einmal ausmeßen werde. Und gerade so ist auch Rousseau.“²

B. J.

¹ Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 172

² Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 68 – 69


Kat. Nr. B 6

Henri Rousseau

Mühle am Wasser (Le Moulin à Eau),
undatiert

Öl auf Leinwand, 32,0 x 21,5 cm

Bez. unten rechts: „H. Rousseau“
Bönnigheim, Museum Charlotte
Zander

Das kleine Gemälde „Mühle am Wasser“ zeigt im Vordergrund einen Weiher, der zu einem Gehöft mit einer Mühle gehört, das dahinter – jedoch nur im Ausschnitt – sichtbar wird.

Charakteristisch für Rousseau ist die unbestimmte Perspektive: Die beiden Gebäudeteile werden so verbunden, daß die wahren Distanzen unklar bleiben. Rousseau ging es um die Stimmung, die durch das Gemälde vermittelt wird. Am Himmel haben sich graue Wolken zusammengebraut und der menschenleere Hof mit dem winzigen Ausblick in die Ferne links vermitteln Einsamkeit und Abgeschiedenheit. Dieser Eindruck wird durch die zwei hohen Bäume, die sich hinter dem Gebäude auftürmen, verstärkt. Henri Rousseau nahm mit seinen

Gemälden letztendlich den modernen Realitätsbegriff der Dialektik zwischen sichtbarem Äußeren und innerer Vorstellungswelt, zwischen Wissen und Vision vorweg. Das Wirkliche wird durch das Mögliche erweitert. Nicht nur seine exotischen Motive, auch seine französischen Landschaften wirken geheimnisvoll und mystisch. Durch collageartige Arrangements, keine oder nur wenige Schatten, Farb- oder Lichtreflexe entsteht ein fremdartiger Eindruck von Zeitlosigkeit.

B. J.