

## Der „Blaue Reiter“

A

Der „Blaue Reiter“ war ursprünglich ein Buchtitel, der später auch auf Ausstellungen übertragen wurde. Eine feste Gruppe oder eine Vereinigung unter diesem Namen gab es nie. Dennoch bringt man mit ihm einen Kreis von gleichgesinnten Künstlern in Verbindung, die sich um Wassily Kandinsky und Franz Marc scharten. Da beide jedoch nach größtmöglicher Freiheit strebten, wollten sie genau das vermeiden, was sie zuvor schmerzlich in der „Neuen Künstlervereinigung München“ erfahren hatten: sie wollten keine Satzungen, keine Verbindlichkeiten, also auch keine Gruppe: „... ein neuer, neuster, allerneuster Verein? Doch nicht! Eine wirklich freie, cliquenlose, internationale (hoho!) Zeitschrift, ...“ schrieb Kandinsky an Kubin.<sup>1</sup> Mit ihrer Auswahl der im Almanach und in den Ausstellungen gezeigten Künstler boten sie eine große Vielfalt und hohe Internationalität, was eher zu Heterogenität als zu einer erkennbaren Gemeinsamkeit führte. Nur der „innere Klang“, die „innere Notwendigkeit“ verband sie: „Die größte Verschiedenheit im Äußeren wird zur größten Gleichheit im Inneren.“<sup>2</sup> Durch diesen Grundsatz war es möglich eine derart große stilistische wie thematische Vielfalt zu vereinen.<sup>3</sup> Die in den Almanach aufgenommenen Bilder sollten die Texte nicht illustrieren, sondern standen als gleichwertige künstlerische Äußerungen neben diesen. Außer in Kandinskys Artikel „Über die Formfrage“ fehlen weitgehend direkte Erklärungen zu den Bildern. Unausgesprochen blieb in Hinblick auf die Reproduktion vor allem von Gemälden das Problem der Änderung von Format, Medium und Farbe. Durch die Notwendigkeit der Schwarzweiß-Abbildung erhalten die Bilder dennoch oft ungewollt Verweischarakter, sie scheinen wie Belege für die in den Texten entwickelten Theorien.<sup>4</sup> Das wichtige Element der Farbe bei den Gemälden mußte vollkommen ausgeklammert werden.

Die beiden Redakteure, der Russe Wassily Kandinsky (1866–1944) und der Münchner Franz Marc (1880–1916) bildeten den Kern des Kreises um den „Blauen Reiter“. Sie hatten sich Ende 1910 kennengelernt, nachdem sich Marc für die Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ begeistert geäußert hatte und im Januar 1911 der Gruppe beigetreten war. Kandinsky, spiritus rector der Münchner Künstlergruppe „Phalanx“ und der „Neuen Künstlervereinigung München“ brachte erstmals frischen internationalen Geist nach München. Sein künstlerischer Weitblick führte wenig später in die Abstraktion, einer Kunst, die nicht mehr auf der Reproduktion der Wirklichkeit beruhte, sondern die das naturunabhängige Bild zum Gegenstand des Ausdrucks erhob. Der wesentlich jüngere Marc war ebenfalls auf der Suche nach der „inneren Wahrheit“ der Kunst, die er nicht mehr im reinen Abbilden der äußeren Umwelt sah. Ein wichtiger Schritt für ihn war 1910 die Überwindung der Darstellungsfarbe und die Entwicklung eines Systems von Komplementärfarben. Er hingegen verließ nie die Gegenstandswelt. Recht schnell erkannten Kandinsky und Marc, trotz stilistischer Unterschiede, ihre gedankliche Übereinstimmung und planten seit Juni 1911 unter Ausschluß der Gruppe der „Neuen Künstlervereinigung München“ den Almanach.

Während Kandinsky der größere Theoretiker der beiden war und sich vor allem um die internationalen Kontakte nach Frankreich, Rußland und die Schweiz kümmerte, übernahm Marc für den Almanach logistische Aufgaben innerhalb Deutschlands. Seine guten Beziehungen ermöglichten das Erscheinen im Piper-Verlag, sein Kontakt zum Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Hugo von Tschudi, sicherte das Renommée, und der von ihm angesprochene Berliner Sammler Bernhard Koehler

finanzierte das Projekt.<sup>5</sup> Seine Freundschaft mit August Macke und den Künstlern der „Brücke“ ermöglichten wichtige Verbindungen ins Rheinland und nach Berlin.

Beide Redakteure verfassten bedeutende Artikel für den Almanach. Doch erstaunlicherweise reproduzierten sie relativ wenige, eigene Werke in ihrer Künstlerschrift. Kandinsky ist mit vier, Marc mit drei Abbildungen repräsentiert, wobei je eine – Kandinskys „Bogenschütze“ und Marcs „Fabeltier“ – nur in der seltenen Luxus- und der Museumsausgabe enthalten war, dafür allerdings farbig und ganzseitig.<sup>6</sup>

Zum engsten Kreis des „Blauen Reiters“ zählte die gebürtige Berlinerin Gabriele Münter (1877–1962), die gemeinsam mit Kandinsky und Marc Anfang Dezember 1911 aus der „Neuen Künstlervereinigung München“ ausgetreten war. Zunächst Schülerin, dann Geliebte Kandinskys war sie stets an seiner Seite. Ihre Rolle für den Almanach ist nicht eindeutig. Sowohl Kandinsky als auch Marc sprachen stets von „zu zweit“. Münter – zwar dicht am Geschehen – wurde konzeptionell offenbar nicht in gleichem Maße eingebunden. Sie trug jedoch das Projekt zweifelsohne durch ihren Elan und ihre Beharrlichkeit maßgeblich mit und übernahm vielfach Korrespondenzstätigkeit und redaktionelle Betreuung.<sup>7</sup> Zwei Arbeiten von ihr wurden im Almanach reproduziert.

Sympatisant der ersten Stunde, wenn auch nicht aktiver Mitarbeiter beim Almanach, war der aus Böhmen stammende Zeichner Alfred Kubin (1877–1959). Er erklärte sich mit Kandinsky, Marc und Münter solidarisch und trat mit ihnen aus der „Neuen Künstlervereinigung München“ aus. Spätestens seit der von Kandinsky geleiteten IX. „Phalanx“-Ausstellung von 1904, auf der er dreißig Arbeiten gezeigt hatte, unterhielt er engeren Kontakt zu Kandinsky. Was beide – trotz sehr unterschiedlicher formaler Ergebnisse – verband, war der Glaube an ein „Geistiges in der Kunst“, das Bemühen um eine Sicht hinter die Dinge und ihre oberflächliche, sinnlich-reale Erscheinung. Kubin erkannte hellichtig in Kandinskys Werk den „Beginn einer neuen Kunstpo-

che“, während er selbst noch nach der „geeigneten Form“ suche und noch „zu sehr befangen vom Stofflichen sei“.<sup>8</sup> Obwohl Kandinsky ihn mehrmals um Textbeiträge für den Almanach bat, gab ihm Kubin erst nach langem Zögern nur drei Zeichnungen zur Reproduktion. Kandinsky meldete Marc am 23. 1. 1912: „Gestern war Kubin bei uns [...] Kubin hat wieder so brillante Sachen gemacht. Das ist wirklich einer! Ich habe 3 kleine genommen für den B. R., die fein als Klang und Vignette sein werden. Die großen gibt er nicht her: für Mappe bestimmt.“<sup>9</sup>

Das Verhältnis des Rheinländers August Macke (1887–1914) zu den Redakteuren des „Blauen Reiters“ schwankte zwischen guter Freundschaft und künstlerischer Abgrenzung.<sup>10</sup> Als er im Januar 1912 die erste Ausstellung des „Blauen Reiters“ in ihrer Kölner Version sah, überwog seine Ablehnung. Vor allem das Ringen um geistige Ausdrucksmittel und theoretische Überlegungen lag ihm fern. Zunächst war keine Reproduktion seiner Arbeiten für den Almanach vorgesehen, für den er lediglich den Text „Die Masken“ beisteuerte. Erst Ende Januar 1912 monierte er beleidigt das Fehlen seines künstlerischen Werks und bemerkte bissig: „Eigenliebe, Pantoffelheldentum und Blindheit spielen bei dem Blauen Reiter eine große Rolle.“<sup>11</sup> Schließlich wurde er doch noch mit zwei Werken berücksichtigt. Macke war für die Münchner wichtiger Verbindungsmann ins Rheinland, wo er 1912 maßgeblich an der Organisation der bedeutenden „Sonderbund“-Ausstellung in Köln beteiligt war. Seine Rolle geht aus dem Brief von Marc an Kandinsky Ende Februar 1912 deutlich hervor: „Im besonderen bedaure ich, daß August Macke nicht [im Subskriptionstext] genannt ist, gerade weil er auch einen Artikel drin hat und also doch entschieden Mitarbeiter ist. Persönlich, d.h. im Herzen, ist es ihm gewiß völlig gleichgültig, nicht aber vor dem Sonderbund und den Kreisen, in denen er unsre Sache vertritt. Leider ein Fehler, der nicht gut zu machen ist.“<sup>12</sup>

Der Wiener Komponist Arnold Schönberg (1874–1951) war neben Münter und Marc zu je-

ner Zeit der am meisten verehrte Künstlerkollege Kandinskys und wurde von ihm geradezu genötigt, sich mit Bildern, Text und Musik am Almanach zu beteiligen. Im Medium der Malerei war er Autodidakt, doch bedeutete sie ihm ebensoviel wie seine Musik.<sup>13</sup> Kandinsky hatte im Januar 1911 nach einem seiner Konzerte Kontakt mit ihm aufgenommen, woraus sich bald eine Freundschaft und gegenseitige, hohe Wertschätzung entwickelte. Schönbergs „Harmonielehre“ kam fast zur gleichen Zeit wie Kandinskys Schrift „Das Geistige in der Kunst“ heraus. Sie erkannten schnell die geistige Verwandtschaft ihrer Gedanken. Im Almanach ist er mit zwei Gemälden, einem Text und der Handschrift seiner Komposition „Herzgewächse“ stark repräsentiert.

Der Amerikaner Albert Bloch (1882–1961), der sich 1909 in München niederließ, nahm schon bald mit Kandinsky und Marc Kontakt auf. Vermutlich war er durch einen Besuch der zweiten Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Frühjahr 1911 auf Kandinskys Werk aufmerksam geworden. Bloch wurde Anfang Dezember 1911 – noch vor Macke – als einer der ersten zur Teilnahme am „Blauen Reiter“ eingeladen. Bei der ersten Ausstellung war er mit einer beträchtlichen Anzahl von sechs Werken beteiligt, im Almanach jedoch nur mit einer Arbeit. Ohne akademische Ausbildung – geschult am Werk Cézannes, Matisses, Munchs, der Brücke-Künstler aber vor allem Marcs und Kandinskys – erhielt der Amerikaner sich eine frische, kühne Malweise, die Kandinsky sicherlich als „unverbildet“ und „ursprünglich“ schätzte.<sup>14</sup>

Der Rheinländer Heinrich Campendonk (1889–1957) knüpfte erste Kontakte zur „Neuen Künstlervereinigung München“ über seinen Mitstudenten Helmuth Macke und dessen Bruder August. Im Spätsommer 1911 folgte er einer Einladung von Franz Marc nach Sindelsdorf. Schon etwa drei Wochen nach seiner Ankunft meldete Marc am 30. 10. 1911 an Kandinsky: „Campendonk macht fabelhaft gute Sachen. Ich [möchte] gerne etwas von ihm im bl. Reiter und ausstellen im Dezember!“<sup>15</sup> Der Wechsel in die

oberbayerische Landschaft sowie in das geistige Umfeld des „Blauen Reiters“ markierte den Anfang einer neuen Stilbildung für den damals 22-jährigen. Er orientierte sich stark an Kandinsky und Marc und übernahm einige ihrer künstlerischen Prinzipien.

Der Schweizer Paul Klee (1879–1940) spielte keine führende Rolle im Kreise des „Blauen Reiters“. Zwar müssen sich Kandinsky und Klee bereits 1900 an der Münchner Akademie bei Franz von Stuck begegnet sein, doch wurden sie dort nicht aufeinander aufmerksam. Erst Anfang Oktober 1911 lernten sie sich kennen. Am 9. Oktober 1911 schrieb Kandinsky anerkennend an Marc: „Gestern durch Moilliet den Klee kennengelernt. Da sitzt schon was in der Seele.“<sup>16</sup> Klee seinerseits trug in sein Tagebuch ein: „Sehr merkwürdige Bilder [von Kandinsky] ... Ich habe bei persönlicher Bekanntschaft ein gewisses tieferes Vertrauen zu ihm gefasst. Er ist wer und hat einen ausnehmend schönen klaren Kopf.“<sup>17</sup> Die sich nun entwickelnde Verbindung war für Klee sehr fruchtbar. Im Almanach war er mit einer Graphik vertreten, auf der zweiten Ausstellung sogar mit siebzehn Arbeiten. Er hatte sich künstlerisch noch nicht gefunden, wenn auch gedanklich seine Ziele weitgehend umrissen waren. Durch Kandinsky und Marc fühlte sich Klee in seinem Suchen bestätigt, die Oberfläche der Dinge zu durchbrechen und die darunter liegenden Kräfte und Energien sichtbar zu machen.

Der gebürtige Elsässer Hans Arp (1886–1966), Schriftsteller und bildender Künstler, gelangte vermutlich bereits 1909/1910 zur vollkommenen Abstraktion. Doch da er damals nur auf Unverständnis stieß, zerstörte er alle Bilder wieder. 1910 gründete er mit anderen jungen Künstlern in der Schweiz den „Modernen Bund“, mit dessen progressiven Ausstellungsprogramm sie ad hoc einen wichtigen Platz im Umfeld der internationalen Avantgarde einnahmen. 1912 hinterließ ein erstes Zusammentreffen mit Kandinsky einen bleibenden Eindruck: „1912 besuchte ich Kandinsky in München. Er empfing mich mit großer Liebenswürdigkeit. Das war die

Zeit, als die abstrakte Kunst sich in konkrete Kunst umzuformen begann.“<sup>18</sup> Darauf folgte nicht nur die Einladung einiger Künstler des „Blauen Reiters“ zur zweiten Ausstellung des „Modernen Bundes“ in die Schweiz, sondern auch die Abbildung einer Zeichnung Arps im Almanach des „Blauen Reiters“. Es war der Beginn eines weiterführenden Austauschs, über den sich Kandinsky glücklich in einem Brief an Marc vom 6. 1. 1912 äußerte: „Jedenfalls haben wir jetzt die Schweizer! Das war so eine unangenehme Lücke. Fühlen Sie, wie tatsächlich alle Nationen zueinander mystisch gestoßen werden?“<sup>19</sup>

Den jungen tschechischen Künstler Eugen von Kahler (1882–1911) hatte Wassily Kandinsky während ihres gemeinsamen Studiums bei Franz von Stuck an der Münchner Akademie kennengelernt. Er war bereits 1910 an der Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ beteiligt und erhielt im Oktober 1911 eine Einzelausstellung in der Galerie Thannhauser. Kandinsky war begeistert, wie einem Brief an Marc vom 9. 10. 1911 zu entnehmen ist: „Collektion Kahler bei Thannhauser sehr interessant! Pulsiert! Ich möchte so gerne, daß Sie es sehen! Es bleibt aber nur noch diese Woche ausgestellt. Es ist so glücklich fein, daß es jetzt so verschiedene Klänge gibt. Und zusammen ist es die Symphonie des XX. Jahrhunderts.“<sup>20</sup> Kahler starb Ende 1911, und Kandinsky würdigte ihn im Almanach mit einem Nachruf und der Reproduktion zweier seiner Arbeiten.

Im Almanach sind keine Arbeiten von Alexej von Jawlensky (1864–1941) oder Marianne von Werefkin (1860–1938) abgebildet. Beide waren enge Freunde von Münter und Kandinsky und ihr künstlerischer Austausch war außerordentlich intensiv. Ihre Namen werden häufig mit dem „Blauen Reiter“ in Verbindung gebracht, doch waren sie weder im Almanach noch auf den Ausstellungen vertreten. Ursprünglich noch eingepplant, wurden sie wieder gestrichen, nachdem sie den Austritt aus der „Neuen Künstlervereinigung München“ nicht mitvollzogen: „Jawlensky und Werefkin brachten es nicht übers Herz, mit aus-

zutreten, obgleich sie prinzipiell ganz auf unserer Seite waren“ schrieb Münter an Kubin am 2. 12. 1911.<sup>21</sup>

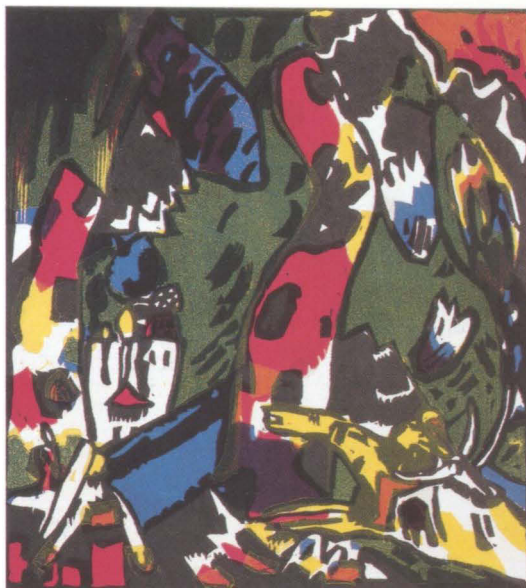
Ebenfalls wieder gestrichen wurden Elisabeth Epstein (1879–1959) und Max Oppenheimer (1885–1954), die im „provisorischen Inhaltsverzeichnis“ von Franz Marc noch vorgesehen waren. Sie wichen offensichtlich bedeutenderen Künstlern wie Burljuk, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse oder Pechstein, die wenige Wochen später in Kandinskys Auflistung neu erschienen.

B. J.

- 1 Siehe Kandinsky an Kubin, 22. 9. 1911. In: Hahl-Koch: Kandinsky. Stuttgart 1993, S. 198
- 2 Siehe Kandinsky im Almanach, Lankheit 1997, S. 156
- 3 Vgl. Kandinsky im Almanach, Lankheit 1997, S. 137
- 4 Farbdrucke in Kunstbüchern gab es zu diesem Zeitpunkt bereits. Sie waren aber teuer und meist in der Qualität schlecht, so daß Kandinsky und Marc nur wenige handkolorierte Werke beigaben.
- 5) Vgl. Kleine, Gisela: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Frankfurt a.M. / Leipzig 1994, S. 387
- 6) Der Almanach erschien mit 1.200 Exemplare in der normalen Ausgabe, mit 50 Exemplaren in der Luxus-Ausgabe mit „zwei von den Künstlern selbst kolorierten und handsignierten Holzschnitten“ und mit 10 Exemplaren in der Museumsausgabe mit je einer „Originalarbeit eines der beteiligten Künstler“. Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 142
- 7 Vgl. Kleine, Gisela: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Frankfurt am Main / Leipzig 1994, S. 379 – 380 und S. 388
- 8 Zitiert nach Hoberg, Annegret (Hrsg.): Alfred Kubin. 1877 – 1959. München 1990, S. 56
- 9 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 125
- 10 Macke und Marc hatten sich Anfang 1910 kennengelernt. Sie verband eine enge Freundschaft.
- 11 Siehe Macke an Marc, 22. 1. 1912. In: Macke – Marc. Briefwechsel. Macke 1964, S. 96
- 12 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 137
- 13 Er malte viel und hinterließ über 70 Ölgemälde und etwa 160 Aquarelle und Zeichnungen. Die meisten entstanden zwischen 1908 und 1912, in der entscheidenden Periode, als er seine musikalische Revolution durchsetzte.
- 14 Vgl. Adams, Henry und Annegret Hoberg (Hrsg.): Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter. München 1997, v.a. Henry Adams: Albert Bloch: Der unsichtbare „Blaue Reiter“, S. 17 – 33 und Annegret Hoberg: Albert Bloch in München, S. 57 – 63
- 15 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 71
- 16 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 64
- 17 Siehe Klee, Paul: Tagebuch, Herbst 1911. In: Paul Klee. Tagebücher. 1898–1918. Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern. Stuttgart 1988, S. 320
- 18 Siehe Arp, Jean: Kandinsky, le Poète (1951) In: Jours effeuillés. Poèmes, Essais, Souvenirs, 1920–1965, Paris 1966, S. 369
- 19 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 105
- 20 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 64
- 21 Zitiert nach Kleine, Gisela: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Frankfurt am Main / Leipzig 1994, S. 380

Im Almanach abgebildet: 22 Werke

Wassily Kandinsky  
 Bogenschütze, um 1910  
 Farbholzschnitt auf Papier,  
 16,5 x 15,4 cm  
 Bez. im Stock Mitte links: „K“  
 München, Städtische Galerie im  
 Lenbachhaus, Inv. Nr. GMS 623/2  
 Almanach 1912, o. Nr., vor S. 1,  
 Lankheit 1997, S. 17



Wassily Kandinsky  
 Entwurf zu „Komposition IV“  
 (Schlacht), 1911  
 Strichätzung der schwarzen Zeich-  
 nung nach einem Aquarell, handkolo-  
 riert, 14,0 x 21,0 cm (19,0 x 26,3 cm  
 Blattgröße)  
 Bez. unten links: „K.“  
 München, Städtische Galerie im  
 Lenbachhaus, Inv. Nr. GMS 460  
 Almanach 1912, Nr. 3, vor S. 65,  
 Lankheit 1997, S. 121



Wassily Kandinsky  
 Lyrisches, 1911  
 Öl auf Leinwand, 94,0 x 130,0 cm  
 Bez. unten rechts: „Kandinsky 1911“  
 Rotterdam, Museum Boymans-van  
 Beuningen  
 Almanach 1912, Nr. 15, S. 9,  
 Lankheit 1997, S. 35



Das Gemälde „Lyrisches“ von Wassily  
 Kandinsky diente Franz Marc in sei-  
 nem Artikel „Zwei Bilder“ zum Ver-  
 gleich mit einer Illustration aus dem  
 19. Jahrhundert. Obwohl Kandinsky  
 am 20. Juli 1911 an Münter schrieb,  
 der Holzschnitt „Lyrik“ sei „besser als  
 das Bild“ geworden, wurde im Al-  
 manach das Gemälde reproduziert.



Das riesige Gemälde „Komposition V“ wurde ganzseitig in Kandinskys Artikel „Über Bühnenkomposition“ abgebildet. Sein Untertitel „Jüngstes Gericht“ weist auf ein Grundthema Kandinskys hin: den Zusammenhang von Tod und Auferstehung. In den beiden oberen Ecken befinden sich zwei posaunenblasende Engel, die die Erlösung verkünden. Die übrigen Bildelemente sind kaum zu entschlüsseln. Aus den in auffallend kühlen, matten Farben ge-

haltenen Form- und Flächengebilden blitzt ab und zu ein Rot und Gelb heraus: vermutlich brennende Häuser und Städte, dazwischen auferstandene Heilige. Das auffälligste, bildbeherrschende Element ist die sich von hinten nach vorne schlängelnde Linie. Sie versinnbildlicht den anhaltenden Posaunenstoß, der die Toten zum Leben erweckt. Der „Klang“, ein akustisches Signal, wird sichtbar.<sup>1</sup> Dieses Gemälde war der äußere An-

Wassily Kandinsky  
Komposition V (Das jüngste Gericht),  
1911  
Öl auf Leinwand, 190,0 x 275,0 cm  
Bez. unten links: „Kandinsky 1911“  
Solothurn, Sammlung Müller  
Almanach 1912, Nr. 125, nach S. 112,  
Lankheit 1997, S. 203

laß für das Auseinanderbrechen der „Neuen Künstlervereinigung München“. Als Kandinsky es auf der dritten Ausstellung Ende 1911 zeigen wollte, stieß es auf Ablehnung: Es sei laut Satzung zu groß. Dies war freilich nur ein vordergründiges Argument. In Wahrheit ging es den meisten Mitgliedern der „Neuen Künstlervereinigung München“ aufgrund seines extrem hohen Abstraktionsgrades zu weit. Kandinsky, Münter und Marc traten daraufhin aus. Das Bild wurde damit zum programmatischen Hauptbild des neu gebildeten Künstlerkreises um den „Blauen Reiter“.

<sup>1</sup> Vgl. Moeller, Magdalena: Der Blaue Reiter. Köln 1987, S. 80



Franz Marc  
Pferde, 1911–1912  
Strichätzung nach einem Aquarell,  
handkoloriert, 14,1 x 20,8 cm  
München, Städtische Galerie im  
Lenbachhaus  
Almanach 1912, Nr. 2, vor S. 33,  
Lankheit 1997, S. 71



Franz Marc  
Fabeltier, 1912  
Holzschnitt auf Japanpapier, hand-  
koloriert, 14,3 x 21,4 cm  
Bez. unten links: „F.Marc“  
Schloßmuseum, Murnau,  
Inv. Nr. 3273  
Almanach 1912, o. Nr., vor S. 1,  
Lankheit 1997, S. 19

Franz Marc

Der Stier, 1911

Öl auf Leinwand, 101,0 x 135,0 cm

Bez. rückseitig: „Fz. Marc 11“

New York, The Solomon R. Guggenheim Museum (ehemals im Besitz von Bernhard Koehler, Berlin)

Almanach 1912, Nr. 97, nach S. 90,

Das große Gemälde „Der Stier“ von Franz Marc wurde ganzseitig in Kandinskys Artikel „Über die Formfrage“ abgebildet. Dieser erklärt dazu: „Das starke abstrakte Klingen der körperlichen Form verlangt nicht durchaus die Zerstörung des Gegenständlichen. Daß es auch hier keine allgemeine Regel gibt, sehen wir im Bilde von Marc („Der Stier“). Es kann also der Gegenstand den inneren und den äußeren Klang vollkommen behalten, und dabei können seine einzelnen Teile zu selbständig klingenden abstrakten Formen sich verwandeln und also einen gesamten abstrakten Hauptklang verursachen.“<sup>1</sup>

Anfang 1911 hatte Marc zur reinen Ausdrucksfarbe gefunden. Nun entstand eine Reihe großformatiger Gemälde mit Tiermotiven, in denen die Farbe symbolische Bedeutung erhielt und großflächig eingesetzt wurde. Die dargestellten Tiere nehmen beinahe die ganze Fläche der Komposition ein. Marc durchbrach damit die allgemeine Tierbildtradition und ließ das Tier zu einer Art Ikone werden. Er steigerte es zu einem Symbol jenseits von Zeit und Raum. Thema ist die Einheit von Kreatur und Kosmos.

<sup>1</sup> Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 180



Gabriele Münter

Stilleben mit heiligem Georg, 1911

Öl auf Karton, 51,1 x 67,9 cm

Bez. unten links: „Münter“

München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Inv. Nr. GMS 666

Almanach 1912, Nr. 107, S. 98,

Lankheit 1997, S. 179

Kandinsky ging in seinem Artikel „Über die Formfrage“ auch auf das Stilleben von Gabriele Münter ein, das dort ganzseitig abgebildet war. Fast wie in einer Verteidigungsschrift erklärte er: „Das Stilleben von Münter zeigt, daß die ungleiche, ungleichgradige Übersetzung der Gegenstände auf einem und demselben Bild nicht nur unschädlich ist, sondern in richtiger Anwendung einen starken komplizierten inneren Klang erzielt. Der äußerlich als disharmonisch wirkende Akkord ist in diesem Falle der Urheber der inneren harmonischen Wirkung.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 180



Gabriele Münter

Mann am Tisch (Kandinsky), 1911

Öl auf Karton, 51,6 x 68,5 cm

Bez. unten rechts: „Münter“

München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Inv. Nr. GMS 665

Almanach 1912, Nr. 119, S. 108,

Lankheit 1997, S. 196

Das Gemälde „Mann am Tisch“ zeigt in beige-braunen Farbtönen Kandinsky mit verschränkten Armen an einem Tisch, auf dem verschiedene Gegenstände stehen. Kandinsky schätzte das Bild wegen seines starken Ausdrucks sehr und bildete es – obwohl von Münter selbst ausdrücklich als „Studie“ bezeichnet – im Almanach ab.



Alfred Kubin  
 Der Kobold, um 1911  
 Feder auf altem Katasterpapier,  
 14,1 x 24,9 cm  
 (19,8 x 31,5 cm Blattgröße)  
 Bez. unten rechts: „Kubin“  
 Spiegel bei Bern, Privatbesitz  
 Almanach 1912, Nr. 39, S. 29,  
 Lankheit 1997, S. 62



Alfred Kubin  
 Der Fischer, um 1911 – 12  
 Feder auf altem Katasterpapier,  
 22,5 x 14,8 cm (31,0 x 18,2 cm  
 Blattgröße)  
 Bez. unten rechts: „Kubin“.  
 Bez. unten links: „Der Fischer“  
 Karlsruhe, Privatbesitz  
 Almanach 1912, Nr. 106, nach S. 96,  
 Lankheit 1997, S. 175



Alfred Kubin  
 Der Eremit, um 1911  
 Feder, Tusche und Aquarell auf altem  
 Katasterpapier, 13,9 x 24,5 cm  
 (19,2 x 31,2 cm Blattgröße)  
 Bez. unten rechts: „Kubin“  
 Linz, Oberösterreichisches Landes-  
 museum, Inv. Nr. Ha II 3280  
 Almanach 1912, Nr. 121, S. 110,  
 Lankheit 1997, S. 198



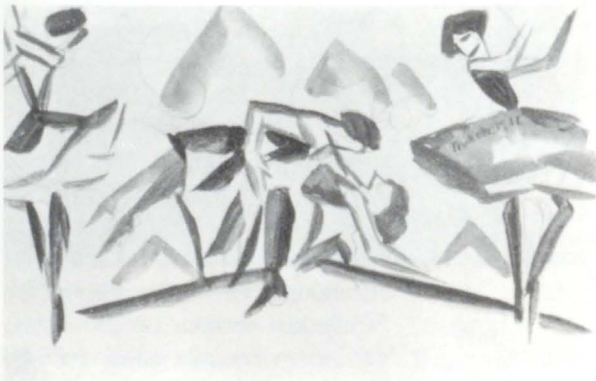


August Macke  
Sturm, 1911  
Öl auf Leinwand, 84,0 x 113,0 cm  
Saarbrücken, Saarland-Museum  
Almanach 1912, Nr. 11, S. 5, Lankheit 1997, S. 28

Das Gemälde „Sturm“ nimmt im Oeuvre Mackes nicht nur durch das große Format eine Sonderstellung ein. In seiner symbolisch-abstrakten Art verrät es den starken Einfluß durch Marc und Kandinsky und steht merkwürdig isoliert in Mackes Schaffen. Es entstand im Herbst 1911 während eines Besuchs bei Marc in Sindelsdorf. Er verläßt in diesem Bild seinen von ihm ver-

folgten malerischen Weg, auf dem er sich stets an der sichtbaren Wirklichkeit orientierte. „Der Sturm“ wurde eher aus der Vorstellung, weniger aus der Anschauung heraus gemalt. Mit gegenstandsungebunden eingesetzten Farben und dynamischer Formbildung entstand ein Bild von hoher Abstraktion.<sup>1</sup> Die Auswahl durch Marc und Kandinsky kritisierte Macke später heftig, da er die Abhängigkeit von einer ihm im Grunde fremden Kunstauffassung erkannte. Das Gemälde wurde erstaunlich kleinformatig im Almanach abgebildet.

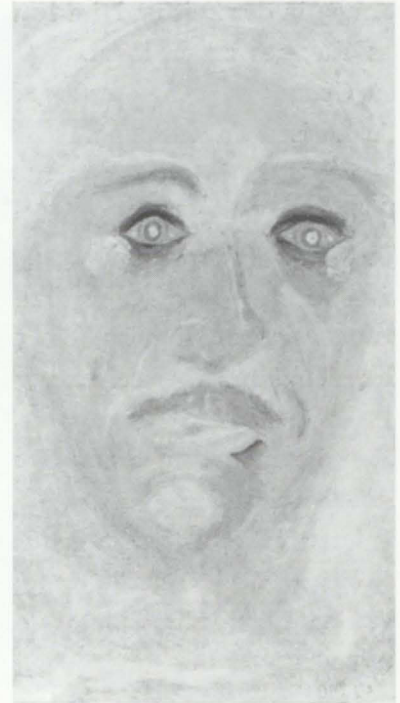
<sup>1</sup> Vgl. Moeller, Magdalena: Der Blaue Reiter. Köln 1987, S. 110



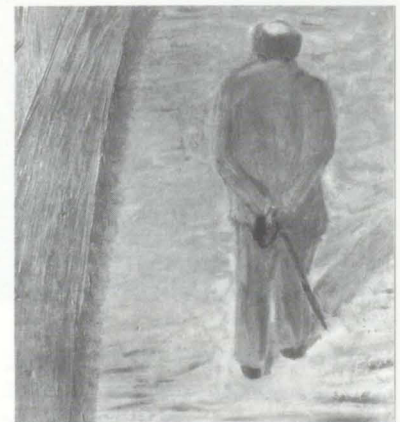
August Macke  
Ballettskizze, 1911  
PinSELZEICHNUNG, Maße unbekannt  
Bez. Mitte rechts: „Macke 1911“  
Verbleib unbekannt  
Almanach 1912, Nr. 55, S. 44, Lankheit 1997, S. 90

Die heute verschollene Ballettskizze fügte Franz Marc relativ spät in den Almanach ein: „Kann man (vielleicht in den Hartmannschen Artikel) die feine Zeichnung von August (aus dem neuen Katalog) noch hineinschieben? Ich möchte es gern. Er darf schon mit zwei kleinen Sachen vertreten sein.“<sup>1</sup>

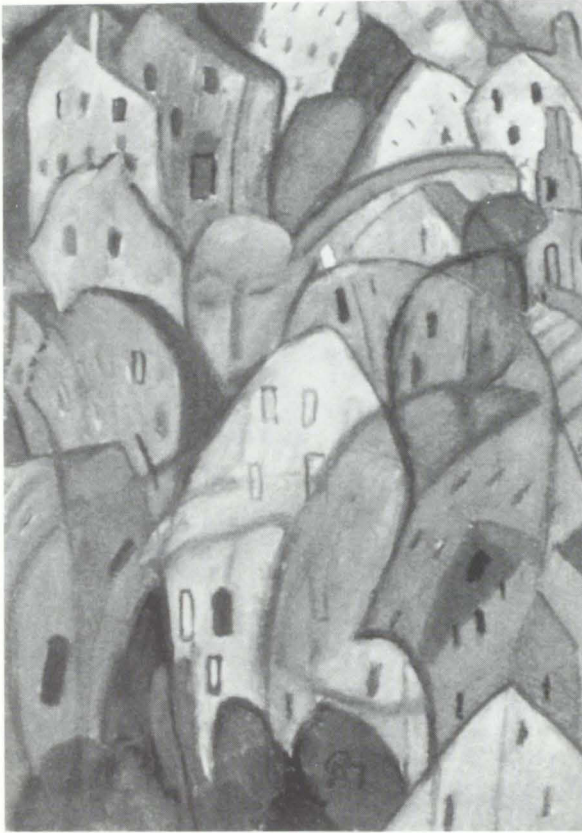
<sup>1</sup> Siehe Marc an Kandinsky am 25. 2. 1912. In: Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 136



Arnold Schönberg  
Vision, 1910  
Öl auf Leinwand, 32,0 x 20,0 cm  
Bez. unten rechts: „Arnold Schönberg 16 / III 1910“. Unten links Widmung an Leopold Stokowski 1944  
Washington D.C., The Library of Congress  
Almanach 1912, Nr. 85, S. 80, Lankheit 1997, S. 144



Arnold Schönberg  
Selbstportrait, 1911  
Öl auf Karton, 48,0 x 45,0 cm  
Sign. u. dat. rechts unten  
Wien, Arnold Schönberg Center  
Almanach 1912, Nr. 93, S. 85, Lankheit 1997, S. 158



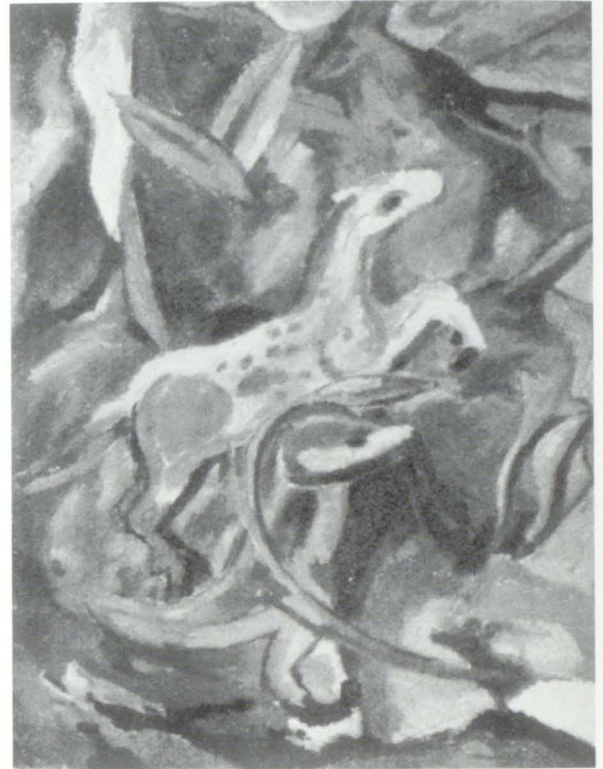
Albert Bloch  
Impression von Sollnhofen, 1912  
Technik und Maße unbekannt  
Vernichtet  
Almanach 1912, Nr. 57, S. 45,  
Lankheit 1997, S. 92

Kandinsky und Marc bildeten trotz enormer Wertschätzung nur eine Arbeit von Bloch im Almanach sehr kleinformatig ab. Das Gemälde „Impression von Sollnhofen“ erhielt in dem von Bloch geführten Werkverzeichnis den Vermerk „vernichtet“.

Seine beiden damals hauptsächlich verfolgten Themen sind Stadtlandschaften und Pierrots, die in diesem Werk wie in einer Anamorphose vereint wurden. Man sieht verschiedene Häuser, die sich – als seien sie lebendig – beugen und schwanken. Sie türmen sich zu einem dekorativen Muster übereinander auf und erfahren keine Binnenzeichnung oder perspektivische Behandlung. Nur durch dunkle Konturen werden sie voneinander getrennt. Die im Verhältnis riesenhafte Figur, die transparent darübergerlegt

ist, verschmilzt mit den Häusern, deren Fenster und Türen an Augen, Münder und Nasen erinnern. In der Berliner Ausstellung wurde das Gemälde von der Kritik spöttisch beurteilt: „augenscheinlich ist die Stadt Liliput dargestellt in dem Augenblick, wo Herr Gulliver sein Mittagsschläfchen auf ihr beendet hatte. Möglicherweise ist es auch ein Ort, dem infolge eines Erdbebens übel geworden ist.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Siehe Berliner Zeitung „Der Tag“ vom 26. März 1912. In: Adams, Henry und Annegret Hoberg (Hrsg.): Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter. München 1997, S. 62



Heinrich Campendonk  
Springendes Pferd, 1911  
Öl auf Leinwand, 85,0 x 65,0 cm  
Saarbrücken, Saarland-Museum  
Almanach 1912, Nr. 16, S. 10,  
Lankheit 1997, S. 36

Das Gemälde „Springendes Pferd“ von Heinrich Campendonk (1889 – 1957) entstand vermutlich kurz nach seiner Ankunft in Sindelsdorf 1911, worauf das Motiv des Pferdes hinweist. Auch der freiere Umgang mit der leuchtend eingesetzten Farbe sowie die gegenstandsungebundene Verteilung der Farbflecken könnten auf den Einfluß der neuen Freunde Kandinsky und Marc zurückgehen. Ein weiterer Hinweis auf die Entstehung in diesem Umfeld ist die blaue Kontur des Pferdes, wohl eine Anspielung auf die Namensgebung der Redaktion „Der Blaue Reiter“. Das Gemälde, das relativ kleinformatig im Almanach abgedruckt wurde, war auch in der ersten Ausstellung 1911 zu sehen.

Paul Klee  
Steinhauer, 1910,74  
Feder in Tusche, laviert (Radierung?),  
Maße unbekannt  
Bez. unten rechts: „Klee“  
Verbleib unbekannt  
Almanach 1912, Nr. 120 S. 109,  
Lankheit 1997, S. 197



Hans Arp  
Büstenentwurf, 1911 – 12  
Pinselfzeichnung, Maße unbekannt  
Verbleib unbekannt  
Almanach 1912, Nr. 116, S. 105,  
Lankheit 1997, S. 191

Die im Almanach abgebildete Pinselfzeichnung zerstörte Hans Arp, wie die meisten seiner Werke, die vor dem ersten Weltkrieg entstanden waren. Der im Inhaltsverzeichnis vermerkte Titel „Büstenentwurf“ deutet auf eine vorbereitende Skizze einer Plastik hin. Zwischen 1910 und 1911

schuf Arp unter Anleitung des schweizer Bildhauers Fritz Huf einige Arbeiten in Gips, die er ebenfalls vernichtete mit der Begründung, er bliebe in der Tradition verhaftet. Kennzeichnend für Arps Zeichnungen jener Zeit sind flüchtige, schwungvolle Umriss ohne Schattierungen oder Binnenzeichnung.<sup>1</sup> Die vorliegende Zeichnung kann fast als Umkippbild zwischen sitzender Ganzfigur und Büste gelesen werden.

<sup>1</sup> Vgl. Jane Hancock: Das frühe Werk. In: Arp. 1886 – 1966. Hrsg. von Jane Hancock und Stefanie Poley. Stuttgart 1986, S. 38 – 40

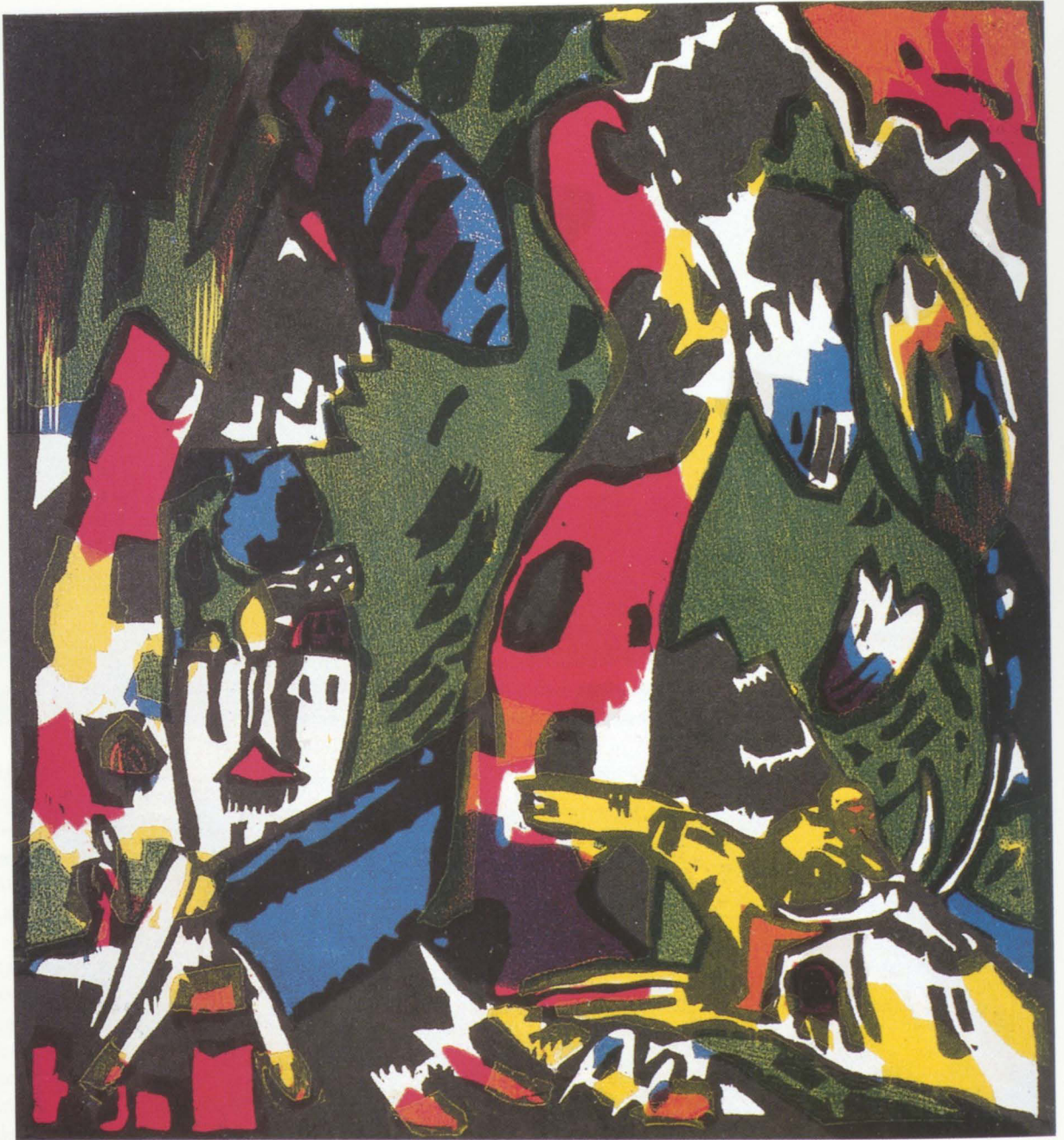


Eugen von Kahler  
Reiter, um 1910 – 11  
Deckfarben und Tuschefeder auf  
Papier, 32,0 x 49,0 cm  
Wachtberg, Privatbesitz (ehemals im  
Besitz von Maria Marc, Ried)  
Almanach 1912, Nr. 63, S. 54, Lank-  
heit 1997, S. 104



Eugen von Kahler  
Liebesgarten, 1910 – 1911  
Deckfarben und Tuschefeder auf  
Papier, 19,0 x 27,1 cm  
München, Städtische Galerie im  
Lenbachhaus (ehemals im Besitz von  
Wassily Kandinsky), Inv. Nr. GMS  
684  
Almanach 1912, Nr. 64, S. 55,  
Lankheit 1997, S. 105

Eugen von Kahlers Bild „Liebesgarten“ illustriert wie die Arbeit „Reiter“ den Nachruf auf den erst kurz zuvor verstorbenen Künstler durch Wassily Kandinsky. Das extrem kleinteilig gestaltete Blatt greift ein sehr altes Thema auf, das bereits viele Künstler inspiriert hatte. Kahler verleiht der Szene orientalisches Flair. Kandinsky selbst erwarb das Blatt des von ihm geschätzten Malers.



**Kat. Nr. A 1**

Wassily Kandinsky  
Bogenschütze, um 1910  
Farbholzschnitt auf Papier,  
16,5 x 15,4 cm  
Bez. im Stock Mitte links: „K“  
München, Städtische Galerie im  
Lenbachhaus, Inv. Nr. GMS 623/2

Kandinsky hatte sich schon früh mit dem Farbholzschnitt beschäftigt. Bis 1908 war sein graphisches Werk ganz dem eleganten Linienornament des Ju-

gendstils verpflichtet, die Blätter waren oft kleinformatig. Mit dem Farbholzschnitt „Bogenschütze“ näherte sich Kandinsky erstmals der abstrahierten Formensprache seiner Gemälde, indem er die motivische Klärung bewußt erschwerte und auf die ornamentale Schönlinigkeit verzichtete. Er verwendete vier Druckstöcke: die drei Primärfarben und Schwarz. Die kleinteilige, unruhige Komposition macht einen sehr bunten Eindruck. Das aus Gelb und Blau gemischte

Grün dominiert, gefolgt von Rot, dem Komplementärkontrast. Das Motiv des Bogenschützens muß man suchen: Unten rechts galoppiert er auf einem gelben Pferd heran. Während das Pferd vorwärts rast – sicherlich der neuen Kunst entgegen – zielt der Reiter zurück und hält sich damit vielleicht die Gegner dieser neuen Kunst vom Leib. Sie streben einem kleinen Schloß entgegen, das sich auf der linken Bildhälfte befindet.  
B. J.



### Kat. Nr. A 2

Wassily Kandinsky

Entwurf zu „Komposition IV“  
(Schlacht), 1911

Strichätzung der schwarzen Zeichnung nach einem Aquarell, handkoloriert, 14,0 x 21,0 cm (19,0 x 26,3 cm Blattgröße)

Bez. unten links: „K.“.

Privatbesitz, abgebildet im Almanach vor Seite 65.

Der Titel „Komposition“ kennzeichnet bei Kandinsky ein Bild höchsten Ranges – neben den „Impressionen“, die Eindrücke der „äußeren Natur“ festhalten, und den „Improvisationen“, Eindrücke der „inneren Natur“. „Kompositionen“ sind gründlich vorbereitete, lang durchdachte Werke, bei denen eine spontane, aus der Emotion heraus entstandene Gestaltung ausgeschlossen ist. Insgesamt schuf Kandinsky zehn Kompositionen, sieben davon zwischen 1910 und 1913. Den Begriff entlehnte er aus der Musikwelt. Abstrakte Malerei und Musik waren entsprechend seiner Kunstauffassung wesensverwandt. Beide brachten den „inneren Klang“ der Dinge zum Ausdruck.

„Komposition IV“ steht in seiner Farb- und Formauflösung an der Schwelle zur abstrakten Kunst. Die durch Farbe und Linie vermittelte Ausdruckskraft hat vor dem Gegenständlichen Priorität. Nur noch einzelne Elemente lassen sich erkennen: Es handelt sich um eine Berglandschaft mit einer hochgelegenen Burg, auf deren linken Seite eine Reiterschlacht über einem von

einem Regenbogen überspannten Tal abgekürzt dargestellt ist. Zwei schwarze Lanzenschäfte, die von drei rotbemühten Männern gehalten werden, trennen die beiden Bildhälften voneinander. Auf der rechten Hälfte liegt ein inniges Paar. Die linke „kriegerische“ Seite steht der rechten „friedlichen“ Seite gegenüber.

In seiner 1913 veröffentlichten Selbstdarstellung „Rückblicke“ hat Kandinsky das Gemälde „Komposition IV“ einer eingehenden Formanalyse unterzogen. Er spricht dort vom Überfließen der Farbe über die Grenzen der Form und vom Überwiegen der Farbklänge über den Formklang und formulierte damit auch eine Gegenposition zum Kubismus. Das Gemälde wurde für den Almanach in einen handkolorierten Druck umgesetzt und jedem Exemplar farbig beigegeben.<sup>1</sup>

B. J.

<sup>1</sup> Vgl. Schmalenbach, Werner: Bilder des 20. Jahrhunderts. München 1986, S. 14 – 18. Das im Februar 1911 ausgeführte Gemälde von 159,5 x 250,5 cm befindet sich heute in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.



### Kat. Nr. A 3

Wassily Kandinsky

Lyrisches, 1911

Farbholzschnitt auf Japanpapier,  
14,9 x 21,8 cm (18,0 x 31,2 cm  
Blattgröße)

Bez. unten rechts im Stock: „K“  
München, Städtische Galerie im  
Lenbachhaus, Inv. Nr. GMS 303

Im Almanach steht die Reproduktion des gleichnamigen Gemäldes „Lyrisches“ einer Märchenillustration aus der Biedermeierzeit gegenüber. Franz Marc nimmt diese beiden Bilder zum Ausgangspunkt, um in seinem Beitrag „Zwei Bilder“ über die vergleichbare Ausdruckskraft derart verschiedener Werke zu schreiben: „Wir meinen nun aber, daß jeder, der das Innerliche und Künstlerische des alten Märchenbildes empfindet, vor Kandinskys Bild, das wir ihm als modernes Beispiel gegenüberstellen, fühlen wird, daß es von ganz gleich tiefer Innerlichkeit des künstlerischen Ausdruckes ist“.<sup>1</sup>

Das Gemälde hatte Kandinsky bereits im Januar 1911 gemalt, während er den hier ausgestellten Farbholzschnitt erst ein halbes Jahr später schuf. „Ich mache jetzt den Holzschnitt mit dem Jockey, Conturplatte schon fertig und sehr gut.“, schrieb er am 11. Juli an Ga-

brriele Münter.<sup>2</sup> Nicht selten griff Kandinsky Motive seiner Gemälde in abgewandelter Form wieder in der Graphik auf.

Das Bild zeigt einen in der Art der „Impressionen“ abstrahierten Jockey in „gestrecktem“ Galopp nach links. Pferd und Reiter fliegen buchstäblich durch die Luft. Die Farben Blau, Rot und Gelb sind illustrierend eingesetzt, das Motiv selbst ist durch die schwarzen Linien bestimmt. Während auf dem Ölbild noch einige Farben der Umgebung vage die Kontur einer Landschaft andeuten, zeigt der Holzschnitt nur noch zweidimensionale Farbflächen. Der Titel „Lyrisches“ spielt auf das Vokabular der Musik an. B. J.

<sup>1</sup> Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 37

<sup>2</sup> Siehe Roethel, Hans Konrad: Kandinsky. Das graphische Werk. Köln 1970, S. 196



**Kat. Nr. A 4**

Franz Marc

Liegender Stier, 1911

Kohle auf Papier, 11,9 x 15,7 cm

Bez. unten rechts: „7“

München, Staatliche Graphische  
Sammlung, Inv. Nr. 1960: 53

Beliebtestes Motiv war für Franz Marc das Tier, das er zum Symbol erhob: Seine „Wesenheit“ wurde zum alleinigen Gegenstand der bildnerischen Aussage. Franz Marc schuf neben seinen Gemälden zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle, die die Themen und Motive seiner Gemälde in poetischer Weise variieren.

Die ausgestellte Kohlezeichnung zeigt einen ruhenden Stier in derselben Pose wie auf dem Gemälde, das im Almanach abgebildet wurde. Hier ist er isolierter – ohne den Naturhintergrund – dargestellt. Nur rechts sind wenige Büsche angedeutet. Während der Stier des Gemäldes trotz seines schlafenden Zustandes etwas Mächtiges und Imposantes hat, erhält der Stier der Zeichnung einen fast kindlichen Charakter. Die Formen sind abgerundet, die weichere Nase und die

schmalere Stirn machen ihn eher zu einem niedlichen Kalb, als zu einem beeindruckenden Stier.

B. J.



**Kat. Nr. A 5**

Franz Marc

Pferde, 1911 – 1912

Strichätzung der schwarzen Zeichnung nach einem Aquarell, handkoloriert, 14,1 x 20,8 cm

Privatbesitz, abgebildet im Almanach in der 1. Auflage vor Seite 33

Der nach einem Aquarell gefertigte, handkolorierte Druck „Pferde“ von Marc wurde ganzseitig in dem Beitrag von Arnold Schönberg „Das Verhältnis zum Text“ abgebildet. In der zweiten Auflage des Almanachs von 1914 tauschte Marc das Blatt durch einen anderen Druck mit dem gleichen Motiv aus.

Marc hatte 1911 mit der Technik des Holzschnitts begonnen und schuf insgesamt 25 Blätter. Beeinflusst war er durch den japanischen Farbholzschnitt, den er auf seiner Reise nach Paris 1903 entdeckt hatte, sowie durch den Münchner Jugendstil und durch seinen Kollegen Wassily Kandinsky. Gerade anhand des graphischen Druckverfahrens konnte Marc seine Ziele weiterverfolgen: klar gezeichnete Umriss, feste tektonische und rhythmische Ordnungen und die Möglichkeit der flächigen Gestaltungsweise kräftiger Farben. Durch einen starken Vereinfachungsprozeß wollte er zur gesuchten Wesensform vorstoßen. Die stark stilisierten Drucke stellen meist Tiere dar, wobei Marc

wie in den Gemälden die Einheit von Geschöpf und Umwelt suchte.

Das Blatt zeigt ein schwarzes und ein blaues Pferd inmitten einer angedeuteten Landschaft, die jedoch durch keine konkreten Formen mehr erkennbar ist. Es sind lediglich rote, blaue, schwarze, weiße und grüne Farbflächen, die in einer ausgewogenen, wohl überlegten Komposition nebeneinander gesetzt wurden.

B. J.





### Kat. Nr. A 6

Franz Marc

Fabeltier, 1912

Holzchnitt auf Japanpapier, hand-

koloriert, 14,3 x 21,4 cm

Bez. unten links: „F.Marc“

Murnau, Schloßmuseum Murnau,

Inv. Nr. 3273

Der handkolorierte Holzchnitt „Fabeltier“ von Franz Marc war nur der Luxus- und Museumsausgabe des Almanachs beigegeben: „Ich drucke meinen Luxus-Holzchnitt selber mit der Hand. Lange Arbeit; aber ich mach's ganz gern. Bin grad dabei.“<sup>1</sup> Er wurde ganzseitig vor seinen Artikel „Geistige Güter“ eingefügt und in einer Vorfassung bereits im November 1911 als „Signum“ verwendet: „der Prospekt erhielt als Signum mein japanisches Fabeltier“.<sup>2</sup>

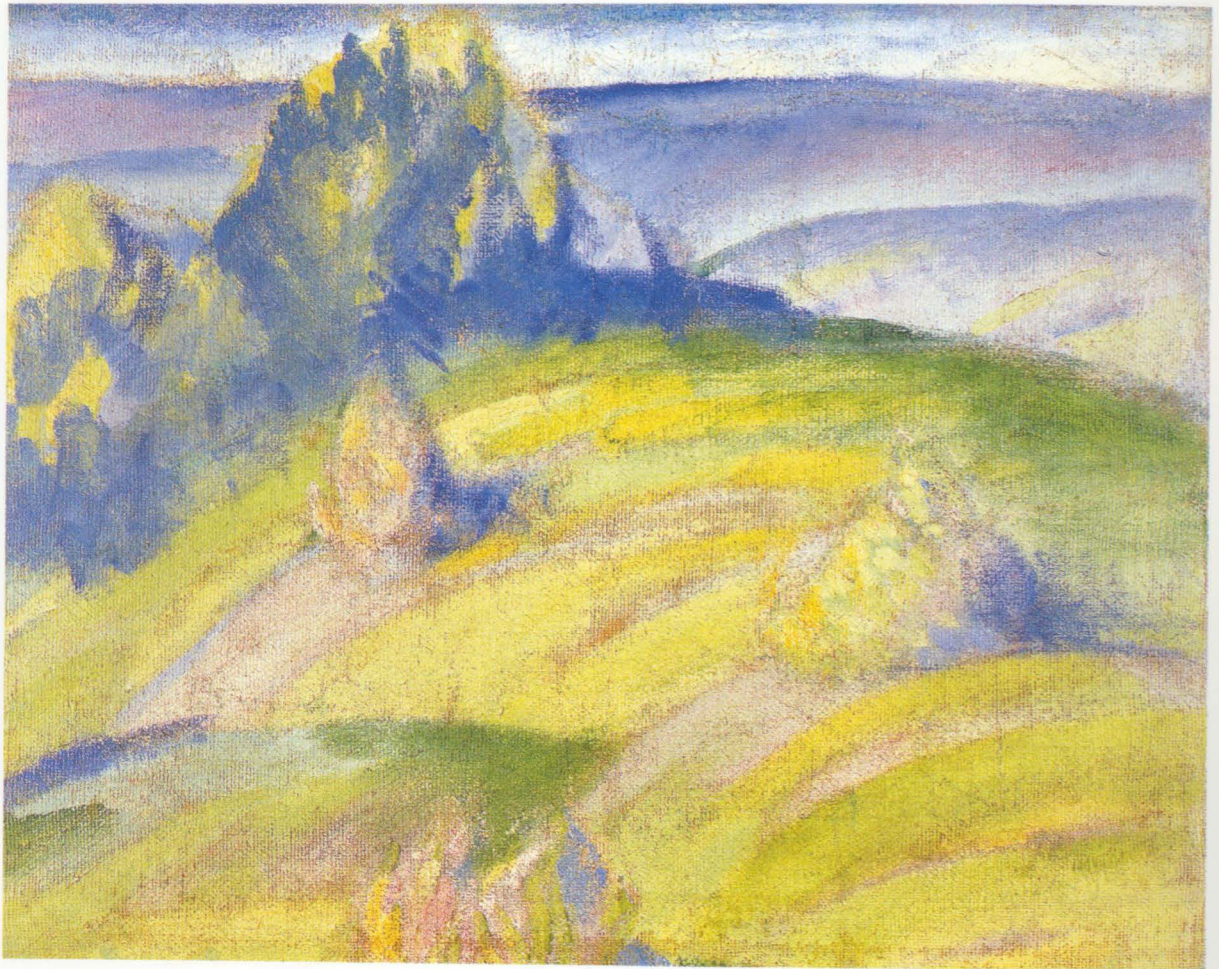
Das Blatt zeigt ein nicht näher zu bestimmendes Tier, das sich behutsam und ruhig von links nach rechts bewegt. Der Zusatz „japanisch“ bezieht sich vermutlich nicht auf das Fabeltier selbst, sondern auf die Technik des Holzschnittes. Marc verwendete einfache schwarze Konturen und reine Farbflächen. Das Tier wird in starker Nahsicht gezeigt, der Komposition fehlt jegliche Tiefenwirkung. Klare Farben dienen der ausgewogenen formalen Verteilung: das Tier ist gelb, der Heuhaufen (?) dahinter rot. Aufgefrischt wird die Komposition durch

grüne und lilafarbene Akzentsetzungen, der Boden ist leicht ocker, der Hintergrund leicht grün. Der rechte Bildrand wird durch eine schwarze, nicht näher zu definierende Wand abgeschlossen. Durch die Handkolorierung variieren die Farben der einzelnen Exemplare.

B. J.

<sup>1</sup> Siehe Marc an Kandinsky, 22. 3. 1912. In: Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 153

<sup>2</sup> Siehe Marc an Macke, 9. 11. 1911. In: Macke – Marc. Briefwechsel. Macke 1964, S. 77

**Kat. Nr. A 7**

Franz Marc  
 Voralpenlandschaft, um 1909 / 11  
 Öl auf Leinwand, 62,0 x 76,0 cm  
 München, Privatbesitz

Das Gemälde „Voralpenlandschaft“ zeigt eine reine Landschaft, die sicherlich in Franz Marcs Zeit in Sindelsdorf entstanden ist. Für diese Zeit ist die helle Farbe mit wenig Kontrasten, der lyrische Ton und das weithin Wogende der Hügel bezeichnend. In der großzügig skizzierend gemalten Hügel-Landschaft von großer Raumweite sieht man eine Baumgruppe – eventuell Tannen – im Mittelgrund, zwei Stroh- oder Schilfhocken zum Vordergrund hin und einen buchtartigen Ausläufer eines Moores oder Sees links im Vordergrund. Marc hat mehrmals Schilf- und Heuhocken gemalt und damit ein Thema von van Gogh und Monet aufgegriffen, das auch Kandinsky sehr faszinierte.

B. J.

**Kat. Nr. A 8**

Gabriele Münter  
 Selbstportrait, 1909  
 Öl auf Karton, 46,5 x 38,0 cm  
 München, Privatbesitz

Das ausgestellte Selbstbildnis von Gabriele Münter überrascht durch seine radikale Reduktion der Figur auf wenige Grundformen. Münter sitzt in einem einfachen schwarzen Kleid mit weißem Kragen oder Schal auf einer Art Terrasse an der spitz zulaufenden Ecke eines Ziegeldachs. Ihr Gesicht ist nichts als eine glatte Fläche. Dennoch verleihen die Körperhaltung mit aufgestützter Hand, die schmalen Schultern der schlicht umrissenen schwarzen Figur sowie die Kontaktvermeidung mit der Umwelt dem Bild individuelle Züge. Es ist kein Stuhl angedeutet, auf



dem sie sitzt, das Sitzen ist nur an ihrer Haltung abzulesen. Der formalen Konzentration entsprechen kräftige schwarze Konturen und wenige, deckende Farben vom Ziegelrot des Bodens, Grün der Mauer, Ocker der Ziegelunterlage und des Fensters, Schwarz des Kleides und Weiß der Ziegel. Eine Darstellung von solcher

Kühnheit ist unter Münters Selbstbildnissen sehr rar.<sup>1</sup>

B. J.

<sup>1</sup> Vgl. Hoberg, Annegret und Helmut Friedel (Hrsg.): Gabriele Münter. 1877 – 1962. Retrospektive. München 1992, S. 264



### Kat. Nr. A 9

Gabriele Münter

Dunkles Stilleben mit Figürchen,  
1910

Öl auf Leinwand, 93,0 x 70,0 cm  
Murnau, Schloßmuseum Murnau

Im Herbst 1908 stieß Gabriele Münter erstmals auf die bayerische Hinterglasmalerei, die sie bald sammelte. Schon nach kurzer Zeit folgten andere Stücke der Volkskunst, profane und religiöse Schnitzereien, Keramiken, die wie die Hinterglasmalerei vor allem im 19. Jahrhundert weite Verbreitung gefunden hatten. Diese Sammlung regte sie zu einer Serie von Stilleben an.

Das „Dunkle Stilleben mit Figürchen“ ist vermutlich das früheste dieser Serie. Erstmals zeigte Münter Gegenstände religiöser Volkskunst – Heiligenfiguren und Hinterglasmalerei – zusammen mit Blumen und Blättern vor dunklem Hintergrund. Die drei Hinterglasmalerei, alle aus Münters Besitz, hängen an der Wand über dem Tischchen. Am höchsten Punkt sieht man eine Kreuzigungsszene, rechts den Heiligen Florian, den Münter auch kopierte, und links angeschnitten ein weiteres Heiligenbild. Die Gruppe der Madonnenfiguren und der Blumenstrauß auf dem Tisch davor werden vom Dunkelgrün des Hintergrundes

umfassen, sind aber in den Einzelheiten und den räumlichen Verhältnissen noch genauer ausgeführt als in allen folgenden Stilleben der Serie.

Anstelle der bisher verfolgten, farbtensiven Flächenmalerei zeigte Gabriele Münter in den Stilleben eine lockere Pinselführung, eine Kleinteiligkeit der Form und stark betonte Schattenpartien, die die Figuren – Symbole für Innerlichkeit und Ursprünglichkeit – geheimnisvoll umhüllen.<sup>1</sup>

B. J.

<sup>1</sup> Vgl. Hoberg, Annegret und Helmut Friedel (Hrsg.): Gabriele Münter, 1877 – 1962. Retrospektive. München 1992, S. 265



### Kat. Nr. A 10

Alfred Kubin

Der Kobold, um 1911

Feder auf altem Katasterpapier,

14,1 x 24,9 cm

(19,8 x 31,5 cm Blattgröße)

Bez. unten rechts: „Kubin“

Spiegel bei Bern, Privatbesitz

Die Zeichnung „Der Kobold“ von Alfred Kubin wurde im Almanach im Artikel „Das Verhältnis zum Text“ von Arnold Schönberg bewußt freigestellt, also ohne den Blattrand gezeigt. Auf der Rückseite findet man von Kandinskys Hand den Hinweis: „Bl.Reiter / 15 cm hoch (Strichmanier!) Nur die Figur, / keinen Rand! / Sehr vorsichtig behandeln!“<sup>1</sup> Obwohl relativ großformatig abgebildet, erhält die Zeichnung so die Funktion einer Vignette.

Dargestellt ist ein ungelinker Kobold, der – wie ein Frosch auf Seerosenblättern – auf verschiedenen Blattschichten kauert. In seiner geduckten Haltung und durch die eindringliche Fi-

xierung des Betrachters macht er den Eindruck, als ob er gerade zum Sprung ansetzt.

Die Zeichnung erinnert unter den drei für den Almanach ausgewählten Werken noch am ehesten an Kubins phantastische, visionäre Arbeiten des Frühwerks, die die starken seelischen Erschütterungen und Krisen seiner frühen Lebenszeit widerspiegeln. Die anderen beiden Zeichnungen vermitteln nur verdeckt unheimliche Elemente.

B. J.

<sup>1</sup> Siehe Hoberg, Annegret (Hrsg.): Alfred Kubin. 1877-1959. München 1990, S. 293



### Kat. Nr. A 11

Alfred Kubin

Der Eremit, um 1911

Feder, Tusche und Aquarell auf altem

Katasterpapier, 13,9 x 24,5 cm

(19,2 x 31,2 cm Blattgröße)

Bez. unten rechts: „Kubin“

Linz, Oberösterreichisches Landes-

museum, Inv. Nr. Ha II 3280

Die Zeichnung „Der Eremit“ zeigt eine auf den ersten Blick idyllische, märchenhafte Situation: In einem Waldstück ruhen ein übergroßes Reh und ein in sich zusammengekauerter Mann mit Kutte und Zipfelmütze an einem kleinen Bachlauf. Pilze, Farn, ein Specht und ein kleines Eichhörnchen vorne rechts geben dem Ganzen einen märchenhaften, kindlichen Charakter. Das Motiv kam sicherlich Kandinskys und Marc Bestrebungen entgegen, neben die sogenannte „hohe“ Kunst auch kinder- und volksnahe Kunst zu stellen.

Einzelne Elemente der Zeichnung brechen jedoch diese Idylle. Ein riesiger Vogel, der in seiner Gestalt etwas Unheilvolles hat, fliegt über den Schlafenden. Von oben drängen Nebelschwaden in das Bild und bilden eine Wolke, die wie ein ungueter Traum über der Szene hängt. Es sind Anklänge an seine „Traumbilder“ von 1911 mit den gedehnten Formen der „Erinnerungs-

fetzen“, wie sie Kubin selbst bezeichnete.<sup>1</sup>

Kandinsky nannte Kubin mit seinen anschaulichen, überrealistischen Formulierungen von Seelenzuständen einen Darsteller von „Träumen“, der, wie auch Schönberg, seine innersten Gefühle ausdrückte. Auch Kubin rechnete er – neben Schönberg, Kahler, Münter und Rousseau – zu den Vertretern der „großen Realistik“, die den Gegenpol zu der „großen Abstraktion“ bildeten.

B. J.

<sup>1</sup> Vgl. Hoberg, Annegret (Hrsg.): Alfred Kubin. 1877 – 1959. München 1990, S. 281



### Kat. Nr. A 12

Alfred Kubin

Der Fischer, 1911 – 12

Feder auf altem Katasterpapier,  
22,5 x 14,8 cm (31,0 x 18,2 cm  
Blattgröße)

Bez. unten rechts: „Kubin“.

Bez. unten links: „Der Fischer“  
Karlsruhe, Privatbesitz

Die Federzeichnung „Der Fischer“, die in Kandinskys Artikel „Über die Formfrage“ ganzseitig abgebildet ist, hat Kandinsky auf der Rückseite mit Bleistift beschriftet: „Bl. R. Strichmanier! Sehr vorsichtig behandeln!“ Sie zeigt einen stämmigen Mann mit breitkrepeligem Hut, der seinen Fang präsentiert: einen riesenhaften Fisch, der ihm vom Boden weg bis zum Bauch reicht und der Linie seines Beines folgt. Relativ locker hält er ihn – wohl an einem Haken – mit seinem rechten Arm, als ob er kein besonders schweres Gewicht habe. Das Gesicht des Fi-

schers verrät keine emotionale Bewegung, wie etwa Stolz wegen seines gelungenen Fangs. Er steht auf einer kleinen Insel in einem Weiher, das – von Büschen, Bäumen und Schilf gesäumt – nicht den Eindruck von großer Tiefe vermittelt. Daher erstaunt es, daß er diesen großen Fisch in dem seichten Gewässer gefangen hat. Am linken Bildrand, im Mittelgrund, versucht ein anderer Angler sein Glück. Die dunkle Gestalt des Anglers und die etwas groteske Situation geben der Zeichnung einen leicht unheimlichen Unterton. Die Bildelemente sind durch ein

flächenfüllendes, lockeres Strichgefüge aus unregelmäßigen, kleinteiligen Formen angelegt.

Durch die Unterschrift „Federzeichnung“ im Almanach betonten Kandinsky und Marc die Technik. Seit 1907 begann Kubin mit der Feder zu arbeiten. Sie wurde ihm zu einer bevorzugten Technik und seit 1911 bestimmend für sein weiteres Werk.

B. J.



**Kat. Nr. A 13**

August Macke

Tänzerin, 1912

Tuschpinselzeichnung,

18,8 x 15,0 cm

Bez. unten Mitte: „1912“

Kunsthalle Bremen, Kupferstich-

kabinett, Inv. Nr. 1965/81

Kandinsky und Marc bildeten von August Macke neben dem großen Gemälde „Sturm“ eine heute verschollene Tuschpinselzeichnung im Almanach ab. Am 5. 2. 1912 meldete Macke an Marc: „Ich erwarte noch eine andere Photographie, die ich, sobald ich sie habe, schicke. Wartet aber nicht darauf. Es ist mir nicht so furchtbar wichtig. Drückt nur, damit man den Blauen Reiter bald sieht.“<sup>1</sup> Hier muß es sich wohl um die Vorlage für die Skizze gehandelt haben, die in abstrahierender Formgebung vier Ballett-Tänzerinnen wiedergibt.

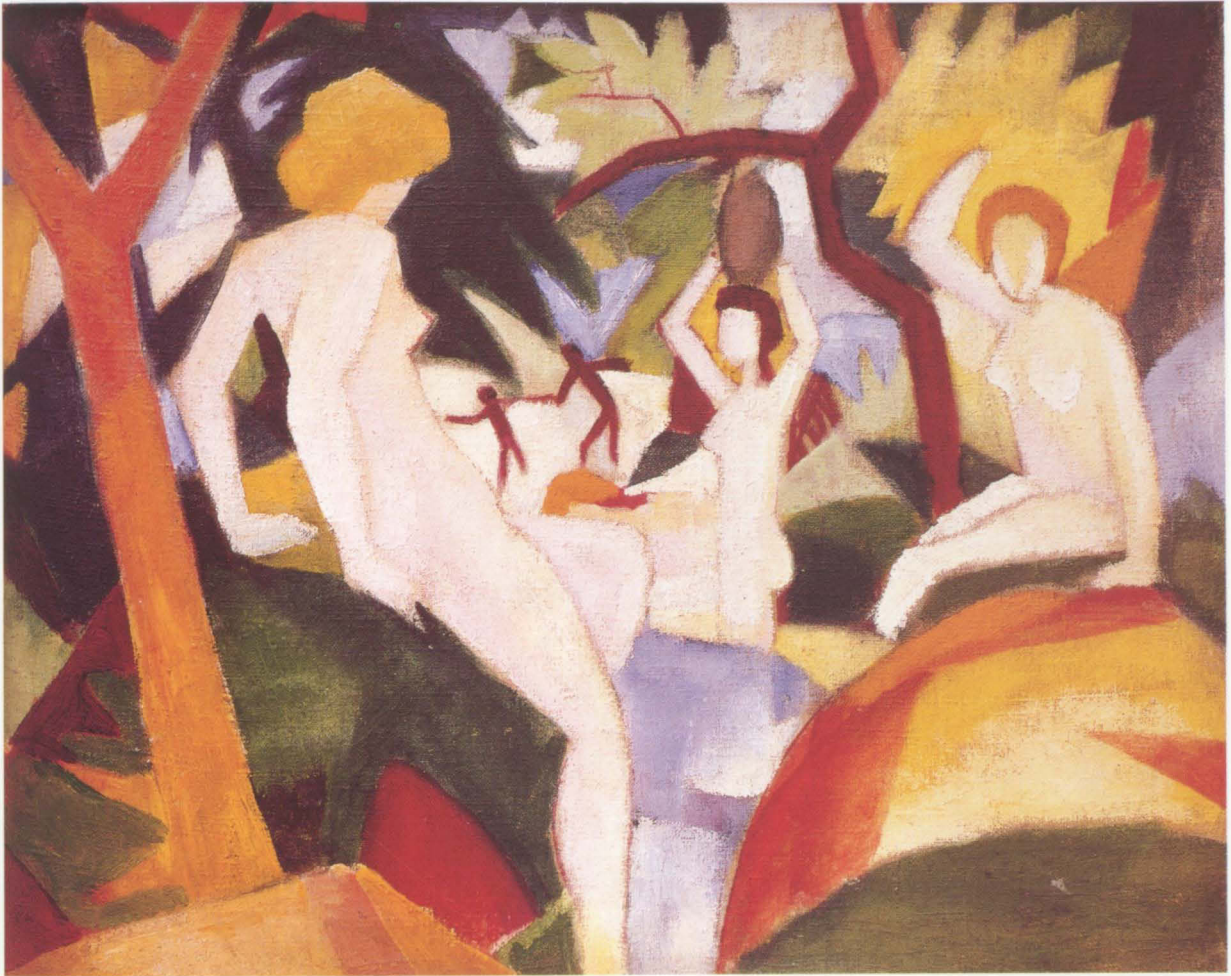
Auch die ausgestellte Zeichnung ist in der gleichen Manier gezeichnet. Sie zeigt eine Tänzerin, die mit einem

hochgeworfenem Bein und hochgestrecktem Arm weniger an eine Ballett-, als vielmehr an eine Variété-Tänzerin denken läßt. Ihre Bewegung ist im dramatischsten Moment festgehalten. Mit wenigen spitzen, dynamischen Pinselstrichen gibt Macke die nötigsten Umrisse. Das ornamentale Zackenband auf der rechten Seite erinnert an einen Bühnenvorhang, während die vier Tänzerinnen der verlorengegangenen Zeichnung von einem Hintergrundprospekt einer Bühne hinterfangen werden.

B. J.

<sup>1</sup> Siehe Macke an Marc, 5. 2. 1912. In: Macke – Marc. Briefwechsel. Macke 1964, S. 103





**Kat. Nr. A 14**

August Macke

Badende Frauen, Entwurf für eine  
Weberei, 1913

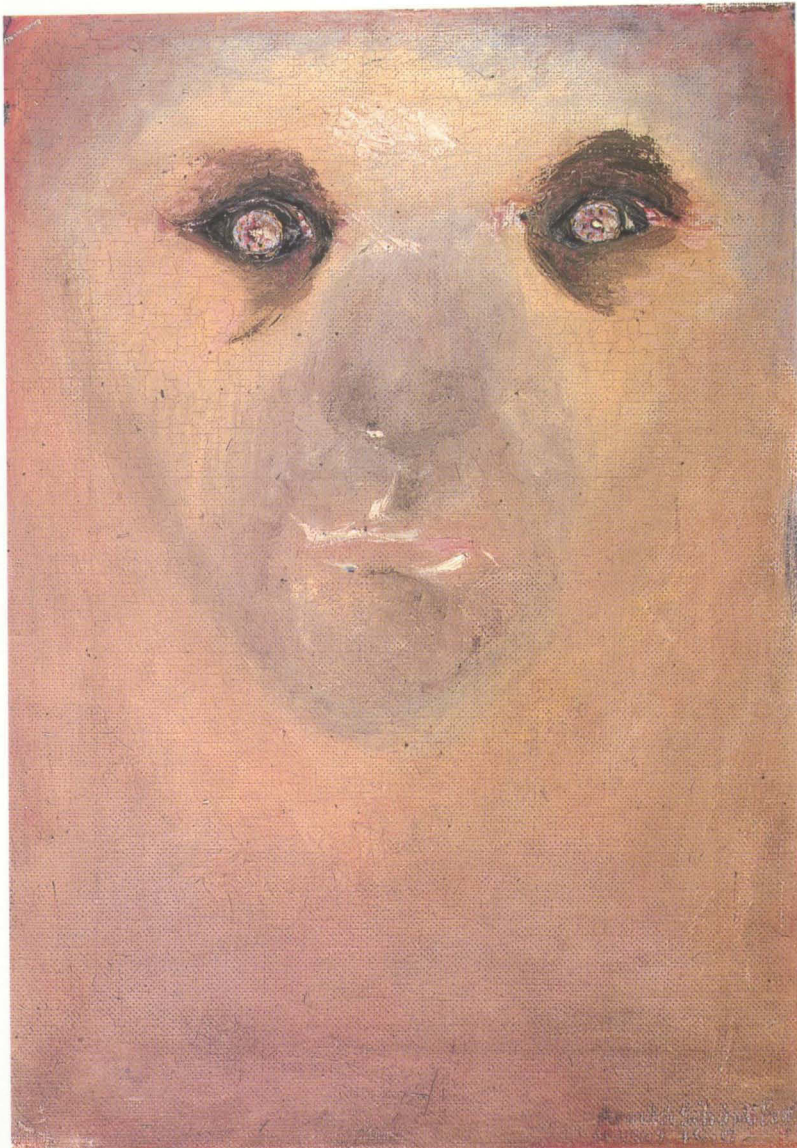
Öl auf Leinwand, 59,5 x 73,5 cm

Ludwigshafen a. Rh., Wilhelm-Hack-  
Museum, Inv. Nr. 450/268

Das erst nach Erscheinen des Almanachs entstandene Gemälde „Badende Frauen“ war als Entwurf für eine Weberei gedacht. Flächige, oftmals scharf zackig geformte Farbflächen liegen ohne trennende Kontur nebeneinander. Die Farbe, die offenbar hauptsächlich zur Orientierung für die Weberei diente, ist sehr trocken und dünn auf die Leinwand aufgetragen. Der Kontrast Grün – Orange ist dominierend. Im Zentrum sieht man drei weiße Frauen beim Baden, die in ihrer Nacktheit und ungezwungenen Haltung Ursprünglichkeit vermitteln. Sie befinden sich an einer Wasserquelle inmitten eines lichten Waldes. Das Motiv – Hinweis auf Ar-

kadien oder unberührte Völker – läßt an eine Vorbildrolle von Cézanne und Gauguin denken.

B. J.



### Kat. Nr. A 15

Arnold Schönberg

Blick, 1910

Öl auf Leinwand, 28,0 x 20,0 cm

Sign. und dat. unten rechts

Wien, Arnold Schönberg Center

Das Gemälde „Blick“ gehört Schönbergs Werkgruppe der „Visionen“ an, die Kandinsky eher fremd war: „Mir ist nur der Ursprung der ‚Visionen‘ nicht klar und ich würde mich sehr freuen, bald darüber etwas zu hören. Es ist mir für meinen Artikel im ‚BR‘ sehr wichtig!“<sup>1</sup> Die Arbeiten zeigen verschwommene, geheimnisvolle Gesichter ohne Umrisse, die wie aus einem Nebel auftauchen und bei denen vor

allem die Augen herausgearbeitet sind, weshalb Schönberg sie auch „Blicke“ nannte: „Ich habe niemals Gesichter gesehen, sondern, da ich den Menschen ins Auge gesehen habe, nur ihre Blicke. [...] Ein Maler aber erfaßt mit einem Blick den ganzen Menschen – ich nur seine Seele.“<sup>2</sup> Alles unnötige Beiwerk ist ausgespart, die Darstellung auf das Wesentliche konzentriert.

Daß diese Arbeiten des Autodidakten nicht bei allen auf Begeisterung stießen, zeigt der Briefwechsel zwischen Macke und Marc Ende Januar 1912: „Und jetzt noch der Schönberg! Der hat mich direkt in Wut versetzt, diese grünäugigen Wasserbrötchen mit Astralblick. Gegen das Selbstpor-

trät von hinten will ich nichts sagen. Aber sind diese paar Bröckchen das Geschrei um den ‚Maler‘ Schönberg wert?“ schrieb Macke, und Marc antwortete: „Das mit Schönberg kann ich nicht bestreiten (das Selbstporträt mag ich zwar sehr) aber: Du kennst meine Maxime, meinem Herrn Mitredakteur nicht hereinzureden“<sup>3</sup> B. J.

<sup>1</sup> Siehe Kandinsky an Schönberg, 3. 1. 1912. In: Schönberg – Kandinsky. Briefe, Blätter und Dokumente. Hahl-Koch 1983, S. 57

<sup>2</sup> Siehe Schönberg im Rückblick. In: Schönberg – Kandinsky. Briefe, Blätter und Dokumente. Hahl-Koch 1983, S. 207

<sup>3</sup> Siehe Macke an Marc, 23. 1. 1912 und Marc an Macke, 25. 1. 1912. In: Macke – Marc. Briefwechsel. Macke 1964, S. 99



### Kat. Nr. A 16

Arnold Schönberg  
Selbstportrait, 1911

Öl auf Karton, 48,0 x 45,0 cm

Sign. u. dat. unten rechts

Wien, Arnold Schönberg Center

Das Gemälde „Selbstportrait“ zeigt Schönberg in Ganzfigur mit auf dem Rücken verschränkten Armen von hinten. Hut und Stock hält er in den Händen. Auf der linken Seite ist durch eine Fläche ein Bürgersteig und eine

Hauswand angedeutet, die jedoch jeder realistischen Perspektive entbehren.

Beide Gemälde Schönbergs wurden in Kandinskys Artikel „Über die Formfrage“ abgebildet, in dem er auf das „Selbstportrait“ einging: „Es ist in dieser Beziehung ganz besonders interessant zu sehen, wie der Komponist Arnold Schönberg die malerischen Mittel einfach und sicher anwendet. Ihn interessiert in der Regel nur dieser innere Klang. Alle Ausschmückungen

und Feinschmeckereien läßt er ohne Beachtung und die 'ärmste' Form wird in seinen Händen die reichste (siehe sein Selbstporträt).“<sup>1</sup> Da Kandinsky Schönberg zu den Vertretern der „großen Realistik“ zählte, konnte er offensichtlich mit dem realistischeren Selbstportrait mehr anfangen, als mit der „Vision“, die für ihn schwerer zu kategorisieren war.

B. J.

<sup>1</sup> Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 171 – 172



**Kat. Nr. A 17**

Albert Bloch

Figur zwischen Häusern, 1911

Tuschfeder, 33,0 x 21,6 cm

Bez. unten links: „1911“. Bez. oben rechts: „AB“

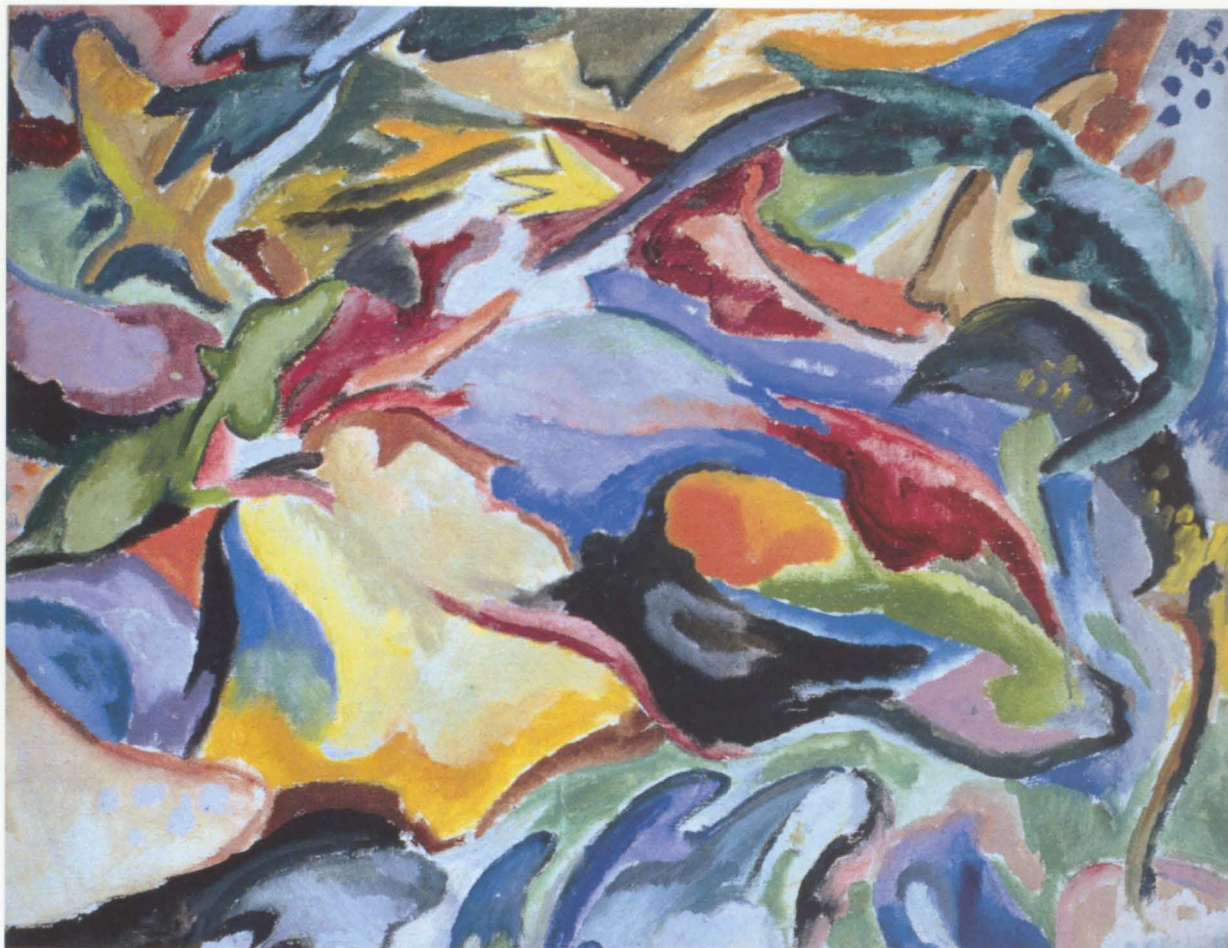
Karlsruhe, Privatbesitz

Die Stadtszenen des amerikanischen Autodidakten Albert Bloch aus den Jahren 1911 und 1912 führen besonders deutlich vor Augen, wie er in dieser Zeit von einem eher realistischen zu einem visionären, mystischeren Stil überging. Dies lässt sich auch anhand der ausgestellten Zeichnung „Figur zwischen Häusern“ ablesen. Ein Harlekin mit einer schwarzen Augenmaske ist übergroß in die schwankenden Gebäude einer bedrohlich wirkenden Stadt integriert. Die Häuser kippen, weder Boden noch Horizont geben Halt, es ist keine Perspektive zu erkennen. Der Pierrot wächst regelrecht aus den Häusern heraus, deren Konturen sich seinem Körper anschmiegen. Die verschränkten Arme und sein introvertierter Blick lassen auf Verslossenheit und Einsamkeit schließen, was bei den leblosen Häu-

sern mit ihren schwarzen Fensterlöchern Bestätigung findet.

Die Zeichnung war neben sieben weiteren bei der zweiten Ausstellung des „Blauen Reiters“ ausgestellt und wurde im Katalog abgebildet.

B. J.



### Kat. Nr. A 18

Heinrich Campendonk  
 Abstrakte Formen – Gebirgsland-  
 schaft, um 1911 – 1912  
 Öl auf Leinwand, 60,0 x 75,0 cm  
 Solingen, Privatbesitz

Das Gemälde „Abstrakte Formen – Gebirgslandschaft“ war wie das im Almanach abgebildete „Springende Pferd“ eines der ersten Sindelsdorfer Bilder, die Campendonk folgendermaßen erläuterte: „... ich male jetzt ausschließlich alles nach Eindrücken, die ich in der Natur (er)halte, aus dem Kopf.“<sup>1</sup> Durch seine Vielseitigkeit, die geschwungenen Linien und fleckigen Flächen erhält es einen expressiven, fast nervösen Charakter. Farblich orientierte sich Campendonk an der „reinen“ Palette, wobei er Komplementärkontraste gegeneinander setzte. Schwarze, unruhige Konturen und weiße Partien verstärken diese Kontraste. Das Gemälde zeigt vor allem durch seine Ungegenständlichkeit starke Übereinstimmung mit dem Werk Kandinskys. Der Titelzusatz „Gebirgslandschaft“, die in dem sehr

flächig gestalteten Bild nicht zu erkennen ist, wirkt wie die eigene Angst Campendonks vor seinem Schritt in die Abstraktion. So wird es auch das einzige abstrakte Bild in seinem Oeuvre bleiben. Wenig später beschäftigte er sich mit dem Kubismus und den Stilmitteln Marcs und Delaunays und fand zu seinem eigenen Stil, den ihm Kandinsky bereits im April 1912 als „die reine Nachahmung Picassos“ auslegen sollte.<sup>2</sup>

B. J.

<sup>1</sup> Siehe Brief vom Dezember 1911. Zitiert nach Firmenich, Andrea: Heinrich Campendonk. 1889-1957. Werkkatalog. Recklinghausen 1989, S. 58

<sup>2</sup> Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 163



### Kat. Nr. A 19

Paul Klee

Steinhauer I, 1910,49

Feder auf Leinen, 8,0 x 23,0 cm

Bez. oben links: „Klee“. Bez. unten

links: „Steinhauer“. Bez. unten rechts:

„49 1910“

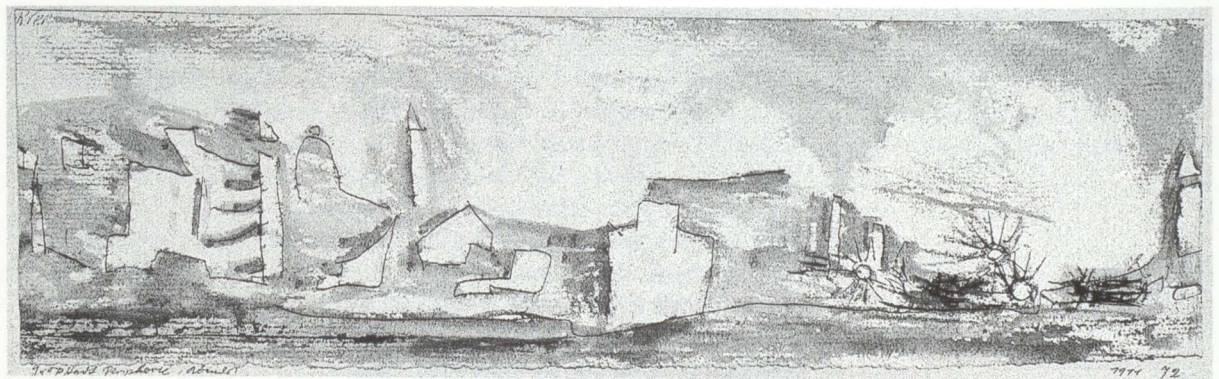
Schweiz, Privatbesitz

Das ausgestellte Blatt behandelt das gleiche Thema „Steinhauer“ wie das im Almanach abgebildete und heute verschollene Werk. Beide sind extrem breitformatig angelegt. Sie zeigen in

flüchtiger Strichführung exakt das gleiche Motiv nur seitenverkehrt, was vermuten läßt, daß die Reproduktion des Almanachs eine nach der Zeichnung entstandene Druckgraphik zur Vorlage hatte. Die feine, wohl durchdachte Linienführung der Abbildung würde für eine Radierung sprechen. Im Inhaltsverzeichnis des Almanachs ist allerdings „Tuschzeichnung“ angegeben, so daß keine endgültige Klärung der Technik möglich ist.

Klee war fasziniert von den Steinbrüchen nahe Bern, die er häufig be-

suchte, vor allem den Bruch von Ostermundigen. Die Quader wurden dort in verschiedenen Etagen aus dem Fels herausgesägt, was in den Brüchen zu unregelmäßig treppenförmigen und stark kubistisch wirkenden Abstufungen führte. In nervösem Strich, stark abstrahierend, erfaßt er die wesentlichen Konturen und Formen seines Bildausschnittes, der die Quaderblöcke und die Arbeiter zeigt. Vor allem zwischen 1909 und 1911 hatte Klee viel nach der Natur gezeichnet. B. J.



### Kat. Nr. A 20

Paul Klee

Großstadt-Peripherie, abends,  
1911, 72

Federzeichnung, laviert, 8,2 x 27,3 cm

Bez. unten links: „Großstadt  
Peripherie abends“.

Bez. unten rechts: „1911 72“

Karlsruhe, Privatbesitz

Klee zeichnete vor allem zwischen 1909 und 1911 viel nach der Natur. Seine Arbeiten spiegelten mit feinen Linienspielen und nervösem Strich die äußere Struktur der sichtbaren Wirklichkeit wider. Darüberhinaus beschäftigte er sich jedoch bereits mit dem Problem, die Empfindungen zur deutlicheren Darstellung zu bringen. „Psychische Improvisationen“ nannte

Klee die entstandenen Graphismen, die das Seelische zum eigentlichen Gegenstand hatten. Die ausgestellte Zeichnung „Großstadt-Peripherie, abends“ entstand in Klees Münchener Zeit.

B. J.

**Kat. Nr. A 21**

Hans Arp

Frauenkopf, 1912

Tusche mit Rohrfeder auf dünnem

Papier, auf Karton aufgezogen,

14,5 x 13,7 cm

Bez. unten rechts: „Hans Arp“

Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Basel, Kupferstichkabinett, Schenkung

Marguerite Arp-Hagenbach,

Inv. Nr. 1968.474

Die Tuschzeichnung „Frauenkopf“ ist eine der wenigen noch existierenden Arbeiten Arps aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, in der er sich mit Köpfen und dem weiblichen Akt beschäftigte. Sie zeigt in großzügigem Strich einen Kopf, der sich nicht als ein Portrait lesen läßt. Es ist eine vereinfachte Skizze mit schematischem Gesicht auf einem dünnen zylindrischen Hals, die damit fast die Spontaneität der Zeichnungen aus der Zeit des Dada vorwegnimmt. Sie lebt von ihrer kräftigen Hell-Dunkel-Wirkung und der Expressivität des Striches.

Auch Kandinsky und Marc kannten Zeichnungen von „Köpfen“ von Arp, wie aus dem Brief von Marc an Kandinsky vom 10. 1. 1912 hervorgeht: „Eben kommt der 2. Brief mit den 'Köpfen'. Vielen Dank! Ich stelle sie mir

beim Schreiben am Schreibtisch auf; sie sind ganz famos. Manchmal streifen sie, meine ich, etwas zu stark die Karikatur, was mich dann im Genuß stört.“<sup>1</sup>

Trotz seines ersten Vorstoßes in die Abstraktion drei Jahre zuvor blieb Arp in seinen Arbeiten von 1912 zurückhaltender als die avantgardistischen Künstler, die er bewunderte. Seine künstlerische Vision, seine Ablehnung der Abbildung der äußeren Umwelt und der Wille, eine innere Wirklichkeit auszudrücken, verwirklichten sich erst einige Jahre später.<sup>2</sup>  
B. J.

<sup>1</sup> Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 109

<sup>2</sup> Vgl. Jane Hancock und Nadine Lehni: Die Jahre vor dem Krieg. In: Arp. 1886-1966. Hrsg. von Jane Hancock und Stefanie Poley. Stuttgart 1986, S. 32 – 37



**Kat. Nr. A 22**

Eugen von Kahler

Reiter, um 1910 – 11

Deckfarben und Tuschkfeder auf

Papier, 32,0 x 49,0 cm

Wachtberg, Privatbesitz (ehemals im  
Besitz von Maria Marc, Ried)

Kahler, der bereits zum Kreis der „Neuen Künstlervereinigung München“ gehörte, war auch in der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ mit den beiden im Almanach abgebildeten Werken vertreten. Fünf Tage vor der Eröffnung starb er in Prag an einer langwierigen Krankheit, so daß Kandinsky im Almanach einen kurzen Nachruf auf seinen Freund und Kollegen verfaßte. Darin hob er „die zarte, träumerische, heitere Seele Kahlers mit etwas rein hebräischem Beiklang – der unstillbaren mystischen Trauer“ hervor.<sup>1</sup>

Das Blatt „Reiter“, auch „Im Zirkus“ genannt, zeigt neben einem Pferd ohne Bändiger im Vordergrund viele

verschiedene Reiter in einem nicht näher zu bestimmenden Raum. Die Größenverhältnisse nehmen mit dem Blick in die Ferne extrem ab. Zwei Schrägen, die das Blatt in drei Segmente teilt, deuten auf Zirkusstangen hin. Mit dem Thema ist eine enge Affinität zu der Redaktion des „Blauen Reiters“ gegeben, indem es das Motiv des Reiters aufgreift. Charakteristisch für Kahlers Arbeitsweise ist die zarte, in Flecken aufgetragene Farbgebung. Die Arbeit erwarben Franz und Maria Marc.

B. J.

<sup>1</sup> Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 104