

Berliner Kontakte

E

Die Kontakte nach Berlin bestanden für den Kreis des „Blauen Reiters“ – wie die nach Paris und Moskau – bereits seit der Zeit der „Neuen Künstlervereinigung München“. ¹ Konkrete Verbindungen für den Almanach erschlossen sich aber vor allem durch die Reise Franz Marcs zum Jahreswechsel 1911/1912. Er wollte dort versuchen, den Galeristen Paul Cassirer zu einer Übernahme der Wanderausstellung des „Blauen Reiters“ zu bewegen. Doch auch Kontakte zur 1910 gegründeten „Neuen Sezession“ waren von Anfang an geplant, in deren Ausstellung zu diesem Zeitpunkt einige Arbeiten der Münchner Künstler präsentiert wurden. Kandinsky erinnerte Marc Mitte November 1911: „Wenn Sie Berlin erreichen, wird's fein! Neue Sezession! nur nicht zu verpassen.“ ² Doch auch die „Neue Sezession“ war, wie die „Neue Künstlervereinigung München“, im Dezember 1911 durch das Verlassen der „Brücke“-Maler auseinandergebrochen. Für Marc bot sich daher bei seiner Ankunft in Berlin ein kompliziertes und verwirrendes Beziehungsfeld. ³ Er stand nun zwischen der verbliebenen „Neuen Sezession“ und der ausgetretenen „Brücke“. ⁴

Franz Marc selbst beschrieb die unterschiedlichen Strukturen in Berlin in seinem Almanach-Artikel „Die ‚Wilden‘ Deutschlands“: „Wer sind diese ‚Wilden‘ in Deutschland? Ein großer Teil ist wohl bekannt und vielbeschrien: Die Dresdener ‚Brücke‘, die Berliner ‚Neue Sezession‘ und die Münchener ‚Neue Vereinigung‘. Die älteste von den dreien ist die ‚Brücke‘. Sie setzte sofort mit großem Ernst ein, aber Dresden erwies sich als ein zu spröder Boden für ihre Ideen. Die Zeit war wohl auch noch nicht gegeben für eine breitere Wirkung in Deutschland. Erst einige Jahre später brachten die Ausstellungen der beiden anderen Vereinigungen neues, gefährliches Leben in das Land. Die ‚Neue Sezession‘ rekrutierte sich an-

fänglich zum Teil aus Mitgliedern der ‚Brücke‘; ihre eigentliche Entstehung aber war eine Ablösung unzufriedener Elemente aus der alten Sezession, die diesen zu langsam marschierte; [...] Der Mangel an Distanz verbietet uns den Versuch, hier Edles von Schwachem zu scheiden. Die Kritik träfe auch nur Belangloses und steht entwaffnet und beschämt vor der trotzigsten Freiheit dieser Bewegung, die wir ‚Münchener‘ nur mit tausend Freuden begrüßen.“ ⁵

Der Bruch innerhalb der „Neuen Sezession“ wurde in dem Passus von Marc verschwiegen. Marc und Kandinsky waren Anfang 1912 der „Neuen Sezession“ beigetreten, nicht ohne sich vorher bei Pechstein und Kirchner ihrer weiteren Sympathie rückversichert zu haben. Die Hoffnung auf bessere Ausstellungsmöglichkeit in Berlin mag der ausschlaggebende Grund für den Beitritt gewesen sein. ⁶ Mit dem Bekenntnis nichts „Edles von Schwachen“ scheiden zu wollen, offenbart sich Marcs Skepsis gegenüber manchen Ergebnissen der „Neuen Sezession“. Am 15. 1. 1912 teilte er Kandinsky aus Berlin mit: „Unser Verhältnis zur n. Sezession halte ich möglichst formell. [...] Anders mit Pechstein und Kirchner und Heckel, mit denen ich kollegiale Fühlung halten will.“ ⁷ Marcs Sympathien lagen eindeutig bei den „Brücke“-Malern: „Heute Vormittag waren wir bei Pechstein und Kirchner, bei denen weht wirklich künstlerische Luft.“ ⁸

Kandinsky, der die „Brücke“-Maler damals nicht persönlich kennenlernte, teilte die Einschätzung seines Kollegen nicht. Nachdem ihm Marc Bilder geschickt hatte, kritisierte er stark ihre Einseitigkeit. Vor allem die sinnlichen Sujets wie Akte, Badende und Zirkusbilder aber auch die direkte Realitätsaneignung konnten ihn – der auf der Suche nach dem „Geistigen“ in der Kunst war – nicht begeistern. ⁹ Wegen dieser unterschiedlichen Beurteilung war es im Februar und März

1912 zu einer heftigen Diskussion zwischen Kandinsky und Marc gekommen.¹⁰ Es wurden schließlich nur fünf Graphiken der Gruppe „Brücke“ relativ kleinformatig im Almanach abgebildet, während ihre Arbeiten in der zweiten Graphik-Ausstellung des „Blauen Reiters“ überproportional stark repräsentiert waren.

Neben den fünf „Brücke“-Künstlern Heckel, Kirchner, Mueller, Nolde und Pechstein – Schmidt-Rottluff wurde nicht mit aufgenommen – waren noch zwei weitere Künstler mit je einem Werk im Almanach vertreten. Auch sie lassen sich mit Berlin in Verbindung bringen: Wilhelm Morgner (1891–1917) und Oskar Kokoschka (1886–1980). Dem jungen Morgner, ein Schüler von Georg Tappert, ermöglichte dieser den Anschluß an die künstlerische Avantgarde in Berlin. Tappert war Gründungsmitglied der „Neuen Sezession“ und bereits 1908 in Worpsswede Morgners Lehrer, Freund und Förderer gewesen. Marc entdeckte Morgners Arbeiten auf der vierten Ausstellung der „Neuen Sezession“ und schickte Kandinsky Mitte Januar 1912 ein Paket seiner Zeichnungen, mit dem Kommentar: „interessante Sachen; etwas stört mich hier die vor allem für sein Alter fabelhafte Geschicklichkeit“ und Kandinsky antwortete ihm „Morgner sehr talentvoll und noch etwas jugendlich. Aber alles gut (oder fast alles).“¹¹ Sie wählten für die zweite Ausstellung des „Blauen Reiter“ zwanzig Arbeiten aus und bildeten eine Zeichnung im Almanach ab.

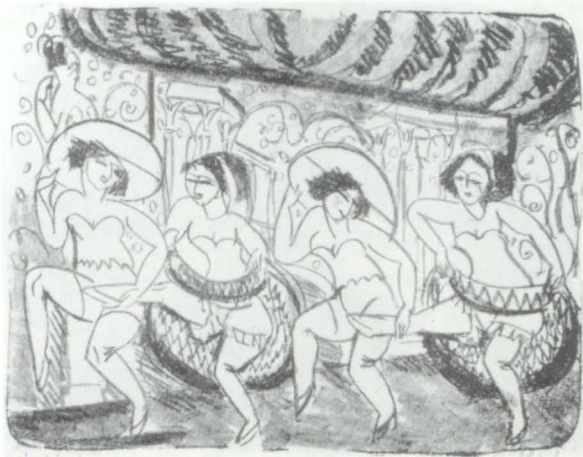
Die Verbindung zu dem österreichischen Künstler Oskar Kokoschka, der sich zu jener Zeit ebenfalls in Berlin aufhielt, lief nicht über die „Neue Sezession“ in Berlin. Er war bereits im ersten „provisorischen Inhaltsverzeichnis“ von Franz Marc vom 10. September 1911 vorgesehen, obwohl Kandinsky und Marc ihn nicht persönlich kannten.¹² Münter fragte Ende September 1911 bei Schönberg in Berlin an, ob er „gute Reproduktionen (Photos oder Clichés) von Kokoschka“ schicken könne.¹³ Und Kandinsky wollte am 7. Oktober 1911 von dem Komponisten wissen, ob Kokoschka „feine Sachen“ mache.¹⁴ Der Österreicher war 1910 auf Einladung von Her-

warth Walden nach Berlin gekommen, um an dessen avantgardistischer Zeitschrift „Der Sturm“ mitzuarbeiten. Er veröffentlichte darin sowohl zeichnerische als auch schriftstellerische Arbeiten. Die Redaktion des „Blauen Reiters“ war sehr am Schaffen des jungen Oskar Kokoschka interessiert. Speziell Marc begeisterte sich für seine Zeichnungen im „Sturm“. Die Photovorlage für den Almanach erhielt Kandinsky schließlich über den Galeristen Alfred Flechtheim, dem das Bildnis „Else Kupfer“ gehörte.¹⁵ Persönliche Kontakte zu Kokoschka bestanden damals nicht.

B. J.

- 1 So wurde bereits eine Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Februar 1911 in der Galerie Macht in Berlin unter Beteiligung der „Brücke“-Künstler gezeigt, während an der vierten Ausstellung der „Neuen Sezession“ Berlin im November 1911 Mitglieder aus München teilnahmen. Vgl. Chronologie. In: Von der Brücke zum Blauen Reiter. Hrsg. von Tayfun Belgin. Heidelberg 1996, S. 189
- 2 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 77. Marc berichtet am 29. 12. 1911 von seinem Ausstellungsbesuch an Kandinsky; vgl. ebenda, S. 93 – 94
- 3 Die „Neue Sezession“ war im April 1910 gegründet worden, nachdem 27 Künstler mit 89 Werken von der Jury der „Berliner Sezession“ zurückgewiesen wurden. Die Künstler der Gruppe „Brücke“ traten der „Neuen Sezession“ geschlossen bei, was zur Folge hatte, daß sie in Berlin Fuß fassen konnten und ein Jahr später ganz von Dresden nach Berlin umzogen. Präsident wurde Max Pechstein, der nach Differenzen im Herbst 1911 nicht wiedergewählt wurde, woraufhin die „Brücke“-Maler wieder austraten. Vgl. Zweite, Armin: „Allerorten schlägt man sich um unser Heiligstes, die Kultur“. In: Von der Brücke zum Blauen Reiter. Hrsg. von Tayfun Belgin. Heidelberg 1996, S. 40
- 4 Zur Kunst- und Lebensgemeinschaft „Brücke“ und ihren Differenzen zum „Blauen Reiter“, vgl. Tayfun Belgin: „Expressionistisch“ oder „expressiv“?. In: Von der Brücke zum Blauen Reiter. Hrsg. von Tayfun Belgin. Heidelberg 1996, S. 10 – 23
- 5 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 29
- 6 Anfang 1912 stimmten Marc und Kandinsky – nach längeren Verhandlungen – einer Mitgliedschaft zu, vgl. Kandinsky an Marc, 8. 12. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 82, S. 95, S. 99 und S. 102. Mit dem Galeristen Cassirer hatte sich keine Ausstellungsmöglichkeit ergeben und der Kontakt zu Herwarth Walden war noch nicht hergestellt. Dieser hatte sich erst Ende Februar 1912 bereit erklärt, den „Blauen Reiter“ im März in seiner ersten Ausstellung zu zeigen. Vgl. Zweite, Armin: „Allerorten schlägt man sich um unser Heiligstes, die Kultur“. In: Von der Brücke zum Blauen Reiter. Hrsg. von Tayfun Belgin. Heidelberg 1996, S. 42 – 44
- 7 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 115
- 8 Siehe Marc an Kandinsky, 2. 1. 1912. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 100.
- 9 Vgl. den Brief von Kandinsky an Marc, 14. 1. 1912. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 112 – 113
- 10 Vgl. den regen Briefwechsel zwischen Kandinsky und Marc, Lankheit 1983, S. 128 – 134 und S. 146 – 153
- 11 Siehe Marc an Kandinsky, 16. 1. 1912 und Kandinsky an Marc, 23. 1. 1912. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 116 und S. 125
- 12 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 310
- 13 Vgl. Hüneke, Andreas (Hrsg.): Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung. Leipzig 1986, S. 81
- 14 Siehe Schönberg – Kandinsky. Briefe, Blätter und Dokumente. Hahl-Koch 1983, S. 54
- 15 Siehe Marc an Kandinsky, 27. 4. 1912 und Kandinsky an Marc, 24. 12. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1997, S. 166 und S. 90

Im Almanach abgebildet: sieben Werke



Erich Heckel
Zirkus / Hippodrom, 1910
Lithographie, 27,4 × 33,0 cm
Bez: „E Heckel 1910“
Hamburg, Sammlung Schiefler
Almanach 1912, Nr. 58, S. 46, Lank-
heit 1997, S. 94

Ernst Ludwig Kirchner
Vier Tänzerinnen, 1910
Lithographie, 31,5 × 42,0 cm
Bez. unten rechts: „E. L. Kirchner“
Bremen, Sammlung Wolfgang
Budzcies
Almanach 1912, Nr. 12, S. 6,
Lankheit 1997, S. 30



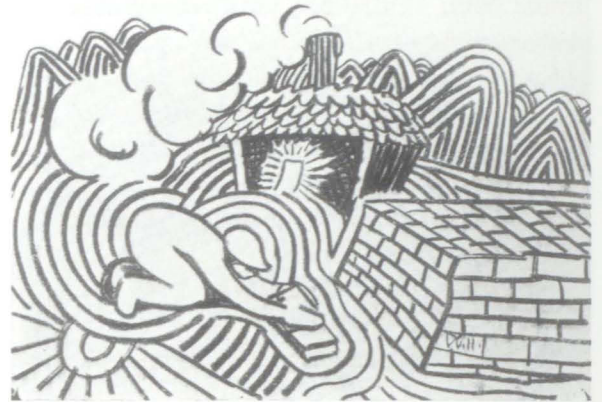
Otto Mueller
Figuren in Landschaft, um 1911
Lithographie oder mit Kreide über-
gangene Tuschpinselzeichnung, Maße
unbekannt
Verbleib unbekannt
Almanach 1912, Nr. 76, S. 73, Lank-
heit 1997, S. 131

Emil Nolde
Bühnenskizze, Theater (klein) Berlin,
1910
Aquarell, Maße unbekannt
Verbleib unbekannt
Almanach 1912, Nr. 71, S. 64, Lank-
heit 1997, S. 119





Max Pechstein
Badende III, 1911
Farbholzschnitt, 33,0 x 40,0 cm
(41,0 x 53,7 cm Blattgröße)
Bez. unten links: „Badende III“.
Bez. unten rechts: „Pechstein 1911“
Privatbesitz
Almanach 1912, Nr. 73, S. 70,
Lankheit 1997, S. 126



Wilhelm Morgner
Ziegelei, 1911
Kohle auf Papier, 48,0 x 62,0 cm
Bez. unten rechts: „WM. 11.“
Soest, Kunstbesitz Stadt Soest,
Inv. Nr. 69
Almanach 1912, Nr. 75, S. 72,
Lankheit 1997, S. 130



Oskar Kokoschka
Bildnis Else
Kupfer, 1911
Öl auf Leinwand,
90,0 x 71,5 cm
Bez. oben rechts:
„OK“
Zürich, Kunst-
haus (ehemals im
Besitz von Alfred
Flechtheim,
Düsseldorf),
Inv. Nr. 2161
Almanach 1912,
Nr. 110, nach
S. 100, Lankheit
1997, S. 184

Das ganzseitig abgebildete Portrait von Else Kupfer ist in dem Aufsatz „Über die Formfrage“ von Kandinsky aufgenommen und bildet das Gegenüber von Henri Rousseaus Bildnis seiner zweiten Frau. Beide dienten ihm als Beispiele für die neue, anti-akademische Bildnismalerei. Als Bildunterschrift erhielten sie je den Zusatz „Bildnis“.

Kokoschkas Portrait zeigt eine melancholisch blickende Dame im Dreiviertelprofil nach rechts mit ihrem Hündchen auf dem Schoß. Es handelt sich um die Schauspielerin Else Kupfer, die Kokoschka wahrscheinlich Anfang 1911 in Wien malte. Sie trat 1905 bis 1910 und 1912 in Inszenierungen von Max Reinhardt am Deutschen Theater und an den Kammerspielen in Berlin auf. In einem Brief vom 4. März 1951 an Kokoschka schrieb sie: „Ich muß [...] bekennen, daß auch ich damals in Wien kein Verständnis für das Gemälde hatte. Das sollte ich sein? Aber ich bin bekehrt. Im vergangenen Herbst bin ich eigens nach München gefahren um in die Ausstellung zu gehen. habe auch lange vor meinem Porträt gestanden u. erkannt: Sie hatten recht. So bin ich. und so war mein Leben.“¹ Kokoschka war es offensichtlich gelungen, das Wesen der Porträtierten mit dem Bildnis zu erfassen.

¹ Siehe Winkler, Johann und Katharina Erling: Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1909 – 1929. Salzburg 1995, S. 34



Kat. Nr. E 1

Erich Heckel

Zirkus / Hippodrom, 1910

Lithographie, 27,4 x 33,0 cm

Bez.: „E Heckel 1910“

Hamburg, Sammlung Schiefeler

Die Lithographie „Im Zirkus“ zeigt in etwas unbeholfener zeichnerischer Manier das Innere eines Zirkuszeltens aus einer hohen Perspektive. In der Manege ist eine Reiterin damit beschäftigt, ihr Pferd zu bändigen, während ein anderer Schausteller vier weitere gesattelte Pferde zusammenhält. In der rechten oberen Ecke läßt sich das Zirkusorchester erkennen, hinten links sitzen an Tischen vereinzelt Zuschauer. Sicherlich interessierte die Redaktion des „Blauen Reiters“ vor allem das Motiv der Reiterin. Dementsprechend ist das Bild Heckels im Almanach einem russischen Volksblatt gegenübergestellt, das ebenfalls Reiter zum Motiv hat. Beide Reproduktionen erhielten im Almanach in etwa dasselbe Format.

Heckel lag Franz Marc besonders am Herzen. In dem Disput mit Kandinsky um die „Brücke“-Künstler schrieb er:

„Betreff Heckel, Kirchner und Pechstein (vor allem Heckel) sind wir am Ende wirklich uneins; aber ist das ein Unglück? ich empfinde es als Reiz, keinesfalls als Sackgasse.“¹

B. J.

¹ Siehe Marc an Kandinsky, 22. 3. 1912. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 150



Kat. Nr. E 2

Ernst Ludwig Kirchner
 Drei Tänzerinnen, 1912
 Holzschnitt, 20,0 x 27,8 cm
 (41,0 x 47,2 cm Blattgröße)
 Bez. unten rechts: „E. L. Kirchner“
 Sammlung Buchheim, Inv. Nr. SB 845

Von der im Almanach abgebildeten Lithographie unterscheidet sich der ausgestellte Holzschnitt in der Technik. Während die Lithographie einen fließenden schwungvollen Duktus ermöglicht, lebt der Holzschnitt von der Flächenverteilung des Schwarzweiß. Das Sujet hingegen ist das gleiche: Drei – beziehungsweise vier – Tänzerinnen führen auf einer Bühne dem Publikum ihre Künste vor. Gerade in Tanzszenen ließ sich die von der „Brücke“ geforderte Unmittelbarkeit darstellen, indem sie die spannungsvolle Balance zwischen unwillkürlicher Spontaneität und geformter Aussage halten. Entsprechend seines bohèmehaften Lebensstil interessierte sich Kirchner für Varietés, Nachtcafés und Kabarets. Seit 1909 gehörten Tanzdarstellungen zu seinem kontinuierlichen Motivrepertoire. Bereits in seinen Akt-Darstellungen ging es ihm um das schnelle Erfassen des menschlichen Körpers in einer bestimmten

Haltung. Gerade die erstrebte Wiedergabe eines Gesamteindrucks ließ sich anhand von Tanzszenen anschaulich verwirklichen. Im Motiv des Gruppentanzes thematisierte Kirchner zusätzlich die Simultaneität von Bewegungsabläufen und den Eindruck von Rhythmus.¹

B. J.

¹ Vgl. Firmenich, Andrea: Vom "Cake-Walk" zum "Farbentanz". Das Tanzmotiv bei Ernst Ludwig Kirchner. In: Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Emden / München 1997, S. 44 - 51



Kat. Nr. E 3

Otto Mueller

Zwei Knaben im Wasser und ein Mädchen am Ufer, 1918

Lithographie auf bräunlichem Kupferdruckpapier, 21,5 x 28,5 cm

Bez. unten links: „Otto Mueller.

Strand“. Bez. unten rechts: „Original-lithographie“

Sammlung Buchheim, Inv. Nr. SB

1366

Die ausgestellte Lithographie erschien als Beilage in „Das Kunstblatt“ (Heft 1, Januar 1919) im Verlag Gustav Kiepenheuer, herausgegeben von Paul Westheim. Sie ist eines der 110 Exemplare aus der Liebhaber- oder aus der Normal-Ausgabe, deren Auflage auf ca. 1.000 Exemplare geschätzt wird.¹ Obwohl sie einige Jahre später entstand als die im Almanach abgebildete Graphik sind die beiden Blätter formal wie inhaltlich vergleichbar. Mueller zeigte über Jahre hinweg kaum Änderungen in Komposition, Stil oder Sujet. In lockerer, auf das Einfachste reduzierter Strichführung sind Figuren in einer Seenlandschaft dargestellt. Die Maler der Künstlergruppe „Brücke“ hielten sich in den Sommermonaten oft an den Moritzburger Seen bei Dresden auf, wo sie im Freien Akte malten und zeichneten. Gerade für Mueller war die Darstellung des Menschen – insbesondere des Aktes – von großer Bedeutung. Die natürliche

Nacktheit war im akademischen Zusammenhang noch immer verpönt, weshalb die Sujetwahl von Akten in freier Natur zu jener Zeit regelrecht „revolutionär“ wirkte.

Marc schätzte Mueller sehr, dessen Arbeiten er als „riesig feine, zarte Sachen“ beziehungsweise „weich, oft furchtbar unsicher und manchmal wunderschön“ bezeichnete.²

B. J.

¹ Vgl. Otto Mueller zum hundersten Geburtstag. Das graphische Gesamtwerk. Berlin 1974, S. 95

² Siehe Marc an Kandinsky, 4.1. 1912, 10. 1. 1912. Kandinsky - Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 102 und S. 110



Kat. Nr. E 4

Emil Nolde

Ohne Titel, (Gespräch in Max Reinhardts deutsches Theater in Berlin), 1910

Aquarell auf Papier, 30,0 x 22,0 cm
Bez. unten rechts: „Nolde“

Schweiz, Privatbesitz

Die im Almanach abgebildete „Bühnenskizze“ ist heute leider verschollen. Sie gehörte einer im Max Reinhardt-Theater in Berlin entstandenen Serie von Theaterszenen an. Auch das ausgestellte Aquarell entstand eventu-

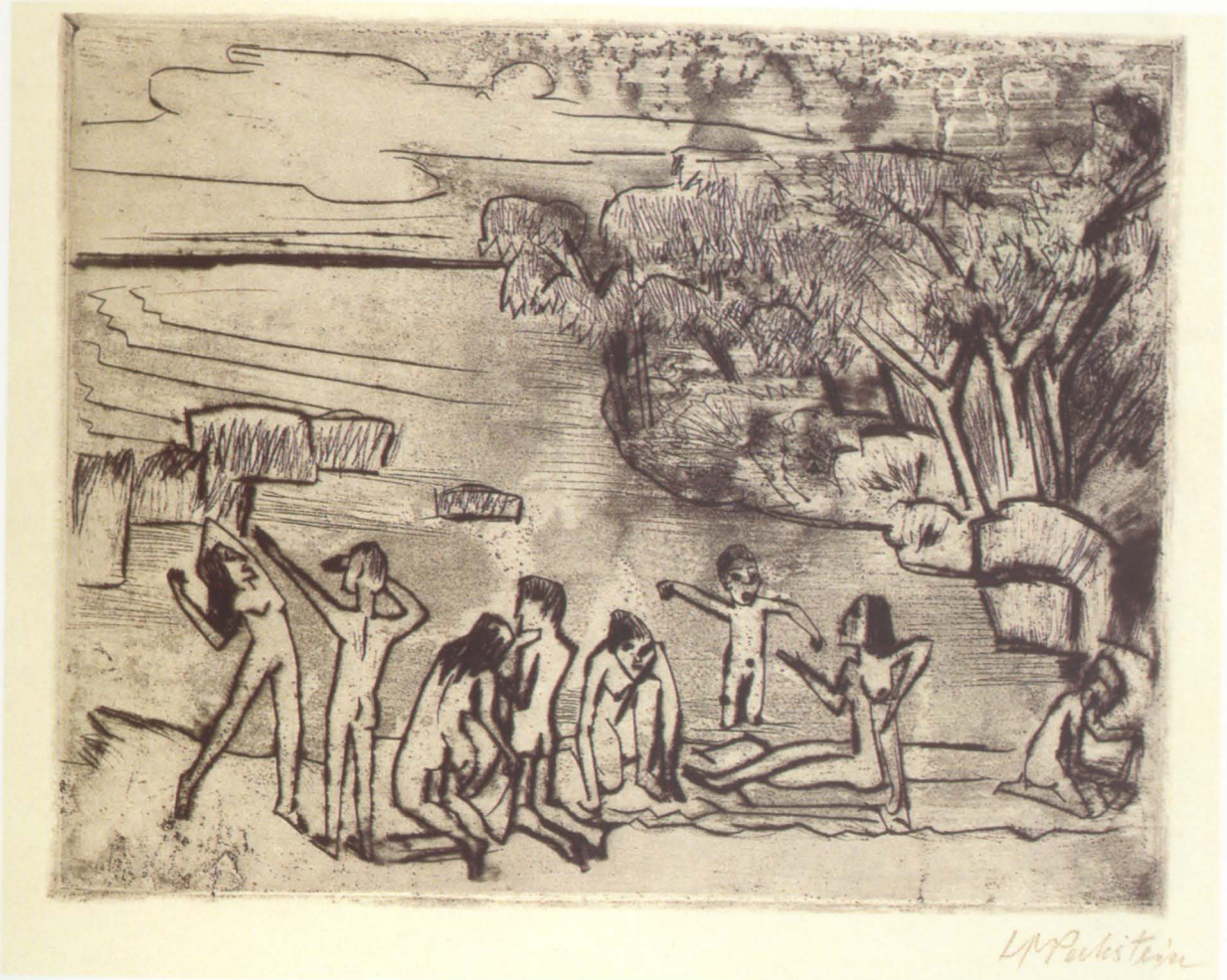
ell in diesem Zusammenhang. Es ließe sich aber auch an eine Café- oder Restaurantszene denken. Gerade zu jener Zeit formulierte Nolde in Berliner Restaurants, Kabarett und Tanzlokalen, aber vor allem in den Theateraufführungen Max Reinhardts in kleinen Aquarellen und Tuschpinselzeichnungen sprechende, dramatische Figurenkonstellationen. Das Berliner Nachtleben übte eine starke Faszination auf ihn aus.

Verwunderlich ist, daß Nolde überhaupt in den Almanach mit einer Reproduktion aufgenommen wurde, da

er von den beiden Redakteuren nicht sehr geschätzt wurde. Sein Werk charakterisierte Marc mit dem Ausdruck des „impressionistischen Epigontums“ und schrieb noch am 4. Februar 1912 an Kandinsky, daß er ihn „nie zur Reproduktion vorschlagen würde“. ¹ In der zweiten Ausstellung des „Blauen Reiters“ 1912 war er mit siebenzehn Arbeiten erstaunlich stark vertreten.

B. J.

¹ Siehe Marc an Kandinsky, 7. 1. 1912 und 4. 2. 1912. Kandinsky - Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 107 und S. 130 - 132



Kat. Nr. E 5

Max Pechstein

Am Ufer, 1920

Kaltnadel, Riffelfeile und Pinselätzung

auf Bütten, 20,5 x 25,6 cm

(31,0 x 41,0 cm Blattgröße)

Blindstempel unten links:

„Die Schaffenden“.

Bez. unten rechts: „M. Pechstein“

Sammlung Buchheim, Inv. Nr. SB 998

Max Pechstein arbeitete zwischen 1909 und 1939 in den Sommermonaten an den Moritzburger Teichen, in Dangast oder in Nidden an der Kurischen Nehrung. Dort entstanden unzählige Bade-Szenen. Der im Almanach abgebildete Holzschnitt entstammt der Serie „Badende“, einer Folge von elf Blättern. Die ausgestellte Radierung, die wesentlich später entstand, widmet sich demselben Thema. Sie erschien in „Die Schaffenden“ (3. Jahrgang, 1. Mappe, Blatt 40).

Pechstein war im Almanach schließlich nur noch mit einer Graphik vertreten. Als einziger aus dem „Brücke“-Kreis war er bereits Ende September 1911 mit einer Abbildung für die Künstlerschrift vorgesehen. Auch war ursprünglich ein Artikel von ihm über die „Neue Sezession“ geplant, wie Kandinsky Marc am 1. 9. 1911 vorschlug: „Man könnte eventuell Pechstein auffordern, eine Berliner Corre-

spondenz zu schreiben: wenig verantwortlich und dabei prüfen wir seine Kräfte. [...] Wir müssen eben zeigen, daß überall was vorkommt.“¹ Zu jenem Zeitpunkt war Pechstein noch Vorsitzender dieser neu gegründeten Gruppe, in die die Münchener große Erwartungen steckten. Nach dem Bruch in Berlin nahmen sie jedoch Abstand von dem Beitrag des „kleinen Napoleon der Berliner Künstlerschaft“.²

B. J.

¹ Siehe Kandinsky - Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 54 - 55 und S. 311

² So bezeichnete Marc Pechstein in seinem Brief an Kandinsky am 30. 12. 1911. Kandinsky - Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 94



Kat. Nr. E 6

Wilhelm Morgner
Ziegelei, 1911

Kohle auf Papier, 48,0 x 62,0 cm
Bez. unten rechts: „WM. 11.“
Soest, Kunstbesitz Stadt Soest,
Inv. Nr. 69

Die Kohlezeichnung von Wilhelm Morgner zeigt das Gelände einer Ziegelei. Aus dem Schornstein der Brennerei sieht man dicke Rauchwolken aufsteigen. Vorne rechts sind die Ziegelsteine zu einem großen Quader aufgeschichtet. Links daneben beginnt ein Arbeiter mit der Schichtung eines neuen Stapels. Die Zeichnung folgt damit dem zentralen Motiv seines damaligen Schaffens: der arbeitende Mensch in der Landschaft.

Die Zeichnung ist ein typisches Beispiel des Stilwandels, den Morgner um 1911 vollzog. Waren seine Arbeiten zuvor stark impressionistisch orientiert, so sind nun parallel geführte Strichgruppen, die dynamisch rhythmisierend die Figuren umgeben, charakteristisch. Aus den Zeichnungen sind fast alle Flächen verschwunden, die nun aus stilisierten Linienbündeln bestehen und den Menschen entindividualisiert und nur noch als typisierten Charakter erkennen lassen. Über-

deutlich ist der Hang zum Ornamentalen, der sich bei der vorliegenden Zeichnung in den rhythmische Wellen um den Ziegelhersteller zeigt. Am 10. Oktober 1911 erläuterte Morgner die Bedeutung derartiger Linien seinem Lehrer Tappert: „Die Art und Weise, wie die Farben und Linien gegeben sind, sollen ein Weiterschwingen meines Ichs sein, etwa wie Schall, der von irgendeinem Instrument erzeugt wird und dann die Luft in dieselben Schwingungen versetzt, wie sie das Instrument gegeben hat.“¹ Das Abrücken vom Naturvorbild und die Erklärung der „inneren“ Beweggründe müssen das Interesse der Redakteure des „Blauen Reiters“ geweckt haben. B. J.

¹ Siehe Brief an Tappert vom 10. 11. 1911. In: Knapp-Uhlenhaut, Christine (Hrsg.): Wilhelm Morgner. Briefe und Zeichnungen. Soest 1984, S. 29



Kat. Nr. E 7

Oskar Kokoschka

Dame mit Federhut, 1909/10

Öl auf Leinwand, 105,0 x 69,0 cm

Bez. unten rechts: „OK“

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz, National-
galerie, Inv. Nr. A III 466

Das ausgestellte Halbfigurenportrait von Oskar Kokoschka zeigt eine mondäne Dame mit einem auffallend großen Federhut, der die Aufmerksamkeit sofort auf sich zieht. Der helle Hut sowie das Inkarnat heben sich von dem dunklen Blaugrün des Hintergrundes und der blau-rötlichen Kleidung der Dame ab. Sie blickt verträumt am Betrachter vorbei.

Ungeklärt ist, um wen es sich bei dem Bildnis handelt. Die Dargestellte soll laut Aussage des Künstlers die Frau eines Sektfabrikanten aus Salzburg mit Namen Strauss gewesen sein. Eventuell handelt es sich aber auch um eine Wiener DirektorensGattin namens Winter, in deren Besitz sich das Portrait ursprünglich befand. Kokoschka hat es vermutlich im Winter 1909/10 begonnen und Anfang der zwanziger Jahre nochmals überarbeitet.¹

B. J.

¹ Eine alte Photographie aus dem Jahr 1922 von Hugo Erfurth in Dresden zeigt einen noch unsignierten Zustand, der sich von der heutigen Fassung in Gesichts- und Halspartie geringfügig unterscheidet. Eine Reproduktion aus dem Jahr 1925 zeigt das Bildnis in der heutigen Fassung. Stilistische Merkmale wie die flächig behandelten Gesichtszüge sprechen ebenfalls für eine stellenweise Übermalung in der Dresdener Zeit. Vgl. Winkler, Johann und Katharina Erling: Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1909 – 1929. Salzburg 1995, S. 20