

Die Pariser Avantgarde

Wassily Kandinsky und Franz Marc strebten nicht nur mit den von ihnen organisierten Ausstellungen, sondern auch mit den Reproduktionen im Almanach nach Internationalität und einer gewissen „Vollständigkeit“ auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst. Boten die ihnen nahestehenden Künstler aus den deutschsprachigen Ländern bereits ein buntes Spektrum, so sahen sie von Anbeginn auch französische und russische Kunst vor. Die „modernen Franzosen“ waren für die künstlerische Avantgarde in Deutschland maßgebend. Vor allem Kandinsky hatte für München in der Gruppe „Phalanx“ wie in der „Neuen Künstlervereinigung München“ bereits erste Schritte unternommen. Auf der zehnten „Phalanx“-Ausstellung im April 1904 hatte er die französischen Impressionisten gezeigt. Die zweite Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ führte mit Werken von Braque, Derain, Le Fauconnier und Picasso erstmals den Kubismus in Deutschland ein. Schwierig wurde es damit für den „Blauen Reiter“ vollkommen neue künstlerische Positionen der Pariser Avantgarde zu präsentieren.

Zwei Maler, die bereits in der „Neuen Künstlervereinigung München“ Mitglieder waren, fungierten für Kandinsky und Marc von Anfang an als wichtige Kontaktpersonen nach Frankreich: Pierre-Paul Girieud (1875 – 1940) und Henri Le Fauconnier (1881 – 1946). Beide wurden bereits im ersten „provisorischen Inhaltsverzeichnis“ von Franz Marc erwähnt, das er in seinem Brief an Reinhard Piper am 10. 9. 1911 zusammengestellt hatte. Henri Le Fauconnier war als Vizepräsident der „Indépendants“ eine wichtige Anlaufstelle in Paris. Seit Anfang September 1911 schrieb ihm Kandinsky bezüglich des „Blauen Reiters“, für den er Text- und Bildbeiträge liefern sollte.¹ Ein Artikel kam zwar nicht zustande, doch wurden zwei seiner Gemälde in den Almanach aufgenommen.

Der heute fast gänzlich in Vergessenheit geratene Pierre-Paul Girieud war sowohl für die „Neue Künstlervereinigung München“ als auch für den „Blauen Reiter“ wichtiger Mittelsmann nach Frankreich. Gleichzeitig mit Franz Marc zeigte er 1911 eine Ausstellung bei Thannhauser und war auch auf allen drei Ausstellungen der „Neuen Künstlervereinigung München“ mit Kunstwerken vertreten. Von ihm sollte nicht nur ein Werk sowie ein Artikel im Almanach reproduziert werden, sondern Kandinsky und Marc wollten vor allem auch von seiner Sammlung französischer Volksblätter profitieren. Im „provisorischen Inhaltsverzeichnis“ liest man zwischen „bayerische Glasbilder“ und „russische Volksblätter“ unter Punkt 2: „Images d'Épinal / französ. Volksblätter.“² Doch Girieud, der im Mai 1911 München verlassen hatte, war sehr schlecht zu erreichen.³ Als er sich Ende Oktober endlich aus Marseille meldete, sagte er sowohl für die französischen Volksblätter als auch für seinen Artikel ab: „Die gesammelten Bilder von Épinal hat er natürlich in Paris, wo sie nicht zu erreichen sind!! Er versucht, sich sobald als möglich für den bl. Reiter neue zu verschaffen. Ich rechne nicht allzu sehr drauf. [...] er will uns für B. Reiter N° 2 ein Kapitel schicken. Als ob er nicht für uns was zusammenstellen könnte! wir werden seinen Beitrag für das 1. Heft streichen dürfen, meine ich. Es muß auch nicht sein.“⁴ Das im Almanach reproduzierte Gemälde stammte aus der Berliner Sammlung von Bernhard Koehler.

Die beiden großen Hoffnungsträger für die zukünftige künstlerische Entwicklung – Pablo Picasso (1881 – 1973) und Henri Matisse (1869 – 1954) – waren für Kandinsky und Marc die überragenden Instanzen der zeitgenössischen Kunst. Als Hauptvertreter der Pariser Avantgarde durften sie im Almanach nicht fehlen. Kandinsky erkannte hellsichtig, daß Matisse vor allem

in der Farbe, Picasso in der Form in die Zukunft wiesen: „Matisse – Farbe. Picasso – Form. Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel.“ heißt es in seiner Programmschrift „Über das Geistige in der Kunst“.⁵ Er sagte voraus, daß die Kunst der Zukunft zwei gleichermaßen effektive Gestaltungsweisen hervorbringen würde, die „reine Abstraktion“ und den „reinen Realismus“.

Ein persönlicher Kontakt zu Pablo Picasso bestand offenbar nicht, obwohl Kandinsky am 2. Oktober 1911 an Marc meldete: „An Picasso schreibe ich auch.“⁶ Es ist jedoch kein Briefwechsel zwischen Kandinsky und Picasso dokumentiert. Bereits für die zweite Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ verlief die Vermittlung über Picassos Galeristen Henri Kahnweiler, wie auch später für die zweite Ausstellung des „Blauen Reiters“.⁷ Dasselbe galt für die Photobeschaffung für den Almanach: „Kahnweiler hat mir Picassosche Photos geschickt: er zerteilt den Gegenstand und streut einzelne Teile über das Bild; aus dem Durcheinander dieser Teile besteht das Bild. Riesig interessant!“⁸ Aus den vier geschickten Photographien wählten Kandinsky und Marc eine für den Almanach aus.

Auch zu Henri Matisse bestand zunächst kein persönlicher Kontakt. Sein Name fehlte noch im „provisorischen Inhaltsverzeichnis“ vom 10. September 1911. Wahrscheinlich veranlaßte Piper Kandinsky und Marc dazu, sein Werk in den Almanach aufzunehmen. Photovorlagen beschafften sie sich bei der Galerie Druet.⁹ Kandinsky bat Matisse Ende September um Reproduktionsgenehmigung und einen Text und konnte am 9. 10. 1911 seinem Mitstreiter melden: „Von Matisse sehr nette Antwort: ich darf alles reproduzieren, was ich will; schreiben kann er nicht“.¹⁰ Bei diesem kurzen Briefwechsel schien es geblieben zu sein, und Marc und Kandinsky wählten aus dessen Oeuvre seine zwei bedeutenden Gemälde „Der Tanz“ und „Die Musik“ aus, die sie ganzseitig abbildeten.

Die absolute Neuentdeckung für München, wie überhaupt für Deutschland war Robert Delaunay (1885 – 1941), der auf der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ mit vier Gemälden

und einer Zeichnung als einziger der Pariser Avantgarde ausstellte. Mit drei Gemälden ist er im Almanach prominent vertreten. Auch ist ihm als einzigem lebenden Künstler ein eigener Textbeitrag gewidmet. Der Aufsatz des jungen Kunsthistorikers Erwin von Busse mit dem Titel „Die Kompositionsmittel bei Robert Delaunay“ gibt einen Abriß seiner stilistischen Entwicklung zwischen 1909 und 1911 und läuft damit eigentlich dem Konzept von Kandinsky und Marc entgegen. Sie wollten gerade Entwicklungen negieren und auf die Vergleichbarkeit von Werken aus unterschiedlichen Zeiten und Orten setzen. Im „provisorischen Inhaltsverzeichnis“ von Marc ist der Franzose bereits unter „Dilloné“ erwähnt, persönlicher Kontakt war noch nicht aufgenommen.¹¹ Elisabeth Epstein, eine frühere Schülerin Kandinskys und Freundin von Sonia Delaunay machte Kandinsky auf Delaunay aufmerksam, indem sie ihm Photographien von seinen Werken schickte. Dieser schrieb dem jungen Künstler und bat ihn auch um einen Textbeitrag, was er aber ablehnte. Es entwickelte sich zwischen ihnen ein reger Austausch, vor allem auf theoretischer und geschäftlicher Ebene. Auf künstlerischer Ebene wurde Delaunay vor allem für Marc, Macke und Klee wegweisend.

Mit den im Almanach abgebildeten Künstlern aus Paris wird die Auswahl deutlich: Picasso, Delaunay und Le Fauconnier standen im weitesten Sinne für die kubistische Richtung – für die „Form“ -, Matisse und Girieud für die fauvistische – für die „Farbe“. Interessanterweise erhielten fast alle Bilder der Pariser Avantgarde im Almanach Unterschriften mit den französischen Titeln, während bei den anderen Künstlern in der Regel nur der Name genannt wurde – äußeres Zeichen für die gesuchte und stolz präsentierte Internationalität.

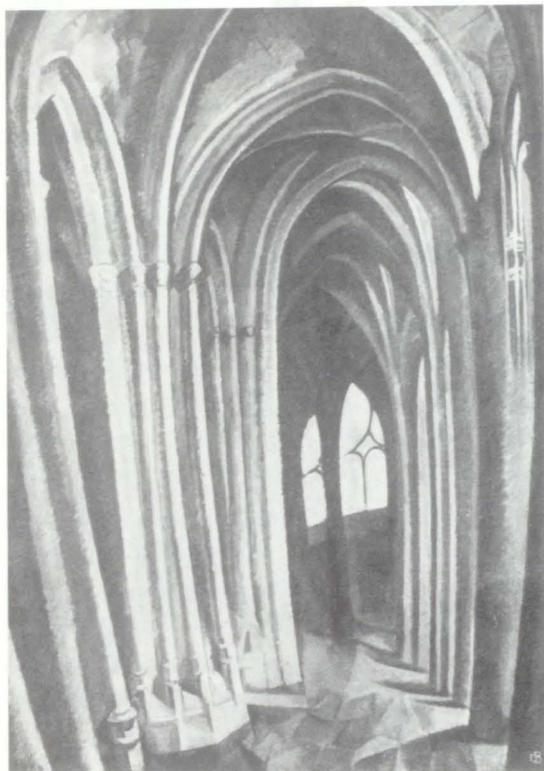
Trotz angestrebter Vollständigkeit der verschiedenen avantgardistischen Strömungen ihrer Zeit fehlten im Almanach die Futuristen Italiens, die gerade zu jener Zeit auf der internationalen Kunstbühne für Furore sorgten. Ursprünglich war die Einbindung eines der futuristischen Mani-

feste – wahrscheinlich „Die futuristische Musik – Technisches Manifest“ von Balilla Pratella von 1911 – geplant.¹² Doch war damit nur an einen musikalischen Beitrag gedacht, nicht an Reproduktionen von Kunstwerken. Als einziger kommt der Kunstkritiker Allard in seinem Almanach-Artikel auf die Futuristen zu sprechen, deren Werke seiner Meinung nach das „schlimme Merkmal der Dekadence“ tragen, bei denen „die Geister gebannt“ werden: „So erscheint uns der Futurismus eine Wucherung am gesunden Stamm der Kunst.“¹³ Kandinsky und Marc schätzten zwar mit Einschränkungen das Auflehnen der Italiener gegen alte Strukturen, waren aber enttäuscht von ihren Bildern: „Ich komme in mir über den sonderbaren Zwiespalt nicht weg, daß ich ihre Ideen, zum größten Teil wenigstens, glänzend finde und für fruchtbar halten muß, aber über die vollkommene Minderwertigkeit ihrer Bilder keinen Zweifel hege; es ist für mich ein ganz kurioser Fall.“¹⁴ schreibt Marc an Kandinsky am 6. Mai 1912 anlässlich deren Ausstellung in Berlin.

B. J.

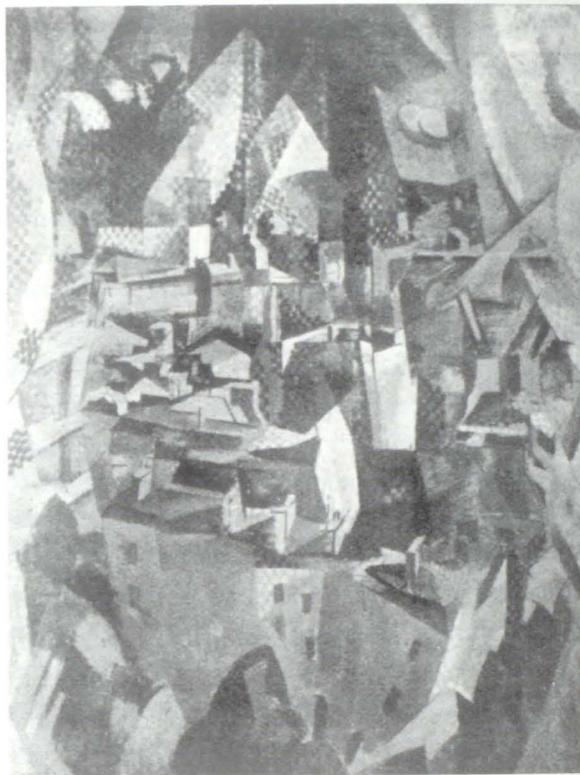
- 1 Siehe Kandinsky an Marc, 1. 9. 1911, 8. 9. 1911, 10. 9. 1911, 4. 12. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 54, S. 58, S. 59, S. 80. Le Fauconnier hatte bereits für den Katalog der zweiten Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ einen Text beigesteuert.
- 2 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 310
- 3 Siehe Briefe vom 21. 9. 1911, 4. 10. 1911, 9. 10. 1911, 11. 10. 1911, 4. 12. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 60, S. 63 – 65, S. 80
- 4 Siehe Marc an Kandinsky, 30. 10. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel, Lankheit 1997, S. 70
- 5 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst (1911). 10. Auflage. Bern 1969, S. 52
- 6 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1997, S. 62
- 7 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. 35. Vgl. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1997, S. 96
- 8 Siehe Kandinsky an Marc, 2. 10. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1997, S. 61 – 62
- 9 Vgl. Meier, Andreas: Das Umfeld des Verlegers. In: Der Blaue Reiter. Hrsg. von Hans-Christoph von Tavel. Bern 1986, S. 235
- 10 Siehe Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 64. Kandinsky hatte als Jurymitglied und ausstellender Künstler des „Salon d'automne“ bereits 1905 die spektakuläre Präsentation der Malerei der Fauves miterlebt.
- 11 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 310
- 12 Vgl. Kandinsky an Marc, 1. 9. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 54
- 13 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 82
- 14 Zitiert nach Kleine, Gisela: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Frankfurt a.M. / Leipzig 1994, S. 396

Im Almanach abgebildet: neun Werke



Robert Delaunay
Saint-Séverin Nr. 1, 1909
Öl auf Leinwand, 117,0 x 83,0 cm
Bez. unten links: „R. D. 09“
Schweiz, Privatbesitz (ehemals im
Besitz von Adolf Erbslöh, Irschen-
hausen)
Almanach 1912, Nr. 61, S. 50, Lank-
heit 1997, S. 98

Das Gemälde „Saint-Séverin Nr. 1“ eröffnete die erste große Serie Robert Delaunays, die aus sieben Gemälden und zahlreichen Graphiken besteht. Sie behandelt den Blick aus dem rechten Seitenschiff in Richtung Chor der gotischen Severinskirche in Paris. Der Durchblick durch die Pfeilerstellungen zieht den Betrachter in ein instabiles Raumgefüge, das sich erst mit dem Tiefensog im Hintergrund festigt. Das seitlich hereinfallende Licht bestimmt die Rhythmisierung des Raumes. Es modelliert nicht nur die vorderen Pfeiler, sondern erzeugt auch auf dem Fußboden farbige Facetten, die sich in den Gewölben spiegeln. Delaunay materialisierte erstmals das Licht in prismati-



schen Farbformen aus verschiedenen Blautönen und brach die ebene Fläche durch Farbe und Licht plastisch auf.¹ Das Gemälde, das auch auf der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ im Dezember 1911 ausgestellt war, kaufte Adolf Erbslöh, der Kontrahent Kandinskys in der „Neuen Künstlervereinigung München“. Es war für Delaunay der erste Bilderverkauf überhaupt.

¹ Vgl. Hoberg, Annegret: Serie: Saint-Séverin. In: Delaunay und Deutschland, Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. Köln 1985, S. 356 – 357

Robert Delaunay
Die Stadt Nr. 2 (La ville No. 2), 1910
Öl auf Leinwand, 146,0 x 114,0 cm
Bez. unten links: „Ville“. Bez. unten
rechts: „1910 Delaunay Paris“
Paris, Musée National d'Art Moderne
Almanach 1912, Nr. 62, S. 52, Lank-
heit 1997, S. 101

Als zweite Abbildung in Busses Text „Die Kompositionsmittel bei Robert Delaunay“ war dessen „Stadt Nr. 2“ beigegeben, die ebenfalls Teil einer be-

deutenden Serie ist. Als Bildvorlage diente Delaunay eine Postkartenansicht, die den Blick von der Plattform des Pariser Triumphbogens über die Häuserdächer zum Eiffelturm zeigte. Busse, der in seinem Artikel dem Leser eine stilistische Abfolge nahebringen wollte, sah den Höhepunkt in der „Stadt Nr. 2“. „St. Séverin“ hätte eine „entsprechende Raumdynamik“ entwickelt, doch sei das Gemälde noch zu sehr an der Natur orientiert. Auch der „Eiffelturm“ bleibe noch inkonsequent bei der Zerstörung des Natureindrucks. „Die Lösung dieses Problems gelingt in der Wiederholung der 'Stadt'. Unter Beibehaltung des technischen Mittels der Kuben erfolgt hier die Weiterentwicklung durch Ausgleichen sämtlicher Bewegungsrichtungen.“¹ Alle Linien und Flächen sind nun aufgebrochen, die Kuben verkleinern sich zur Bildmitte und ein Punktraster in pointillistischer Manier ist über das ganze Bild gelegt. Das Gemälde ist fast monochrom gehalten.

¹ Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 99 – 100



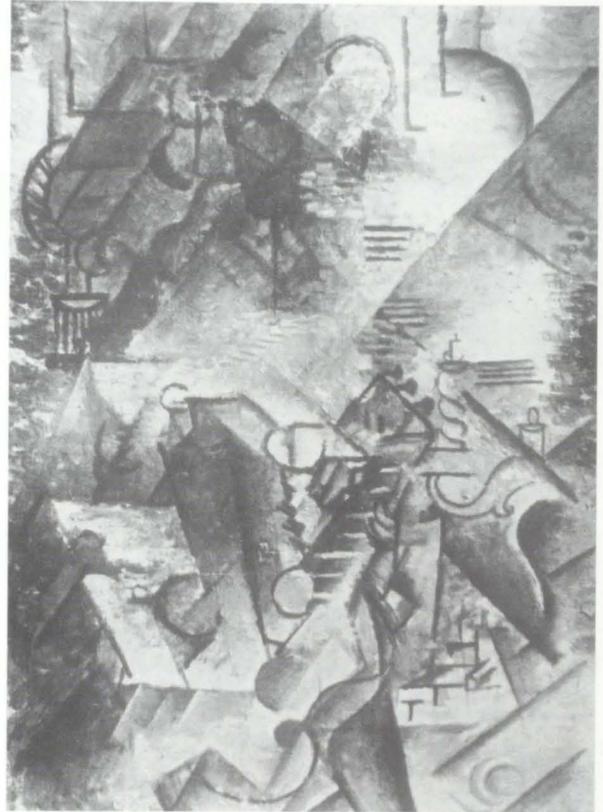
Robert Delaunay
Der Turm, 1911
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
Im zweiten Weltkrieg vernichtet
(ehemals im Besitz von Bernhard
Koehler, Berlin)
Almanach 1912, Nr. 44, nach S. 32,
Lankheit 1997, S. 68

Das Motiv des Eiffelturms, Symbol der modernen Welt, wurde zu einem oft wiederholten Thema bei Delaunay. Wieder entwickelte er eine bedeutende Serie. Noch intensiver als zuvor untersuchte er seine neuen Form- und Farbtheorien, nachdem er zuvor an der kubistischen Bewegung teilgenommen hatte, deren düstere Farben sowie strenge und schematische Kompositionsweise er überwinden wollte. Die gewaltige Konstruktion des monumentalen Bauwerks wird in seinen Gemälden auseinandergenommen, in eine Vielzahl von Ansichten zersplittert und wieder neu zusammengesetzt. Grelle Lichtbündel scheinen die Konstruktion zu zersprengen. Auch die sich ins Bildzentrum wölbenden

Häuser und die dicht geballten Wolken wandelt Delaunay in Licht um und läßt auf diese Weise den umgebenden Raum ebenfalls zu einem Formchaos werden, das mit seinen Kräften auf den Turm wirkt.

Kandinsky und Marc stellten den „Eiffelturm“ im Almanach ganzseitig dem Gemälde des „Heiligen Johannes“ von El Greco gegenüber und wiesen ihm damit einen prominenten Platz zu. Sie rezipierten Delaunay als neueste Spielart des Kubismus und erkannten damals noch nicht ganz seine neue Botschaft zu Farbe und Licht.¹ Das Gemälde – ein Hauptwerk im damaligen Oeuvre Delaunays – wurde auch in der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ gezeigt und von dem bedeutenden Berliner Sammler Bernhard Koehler erworben.

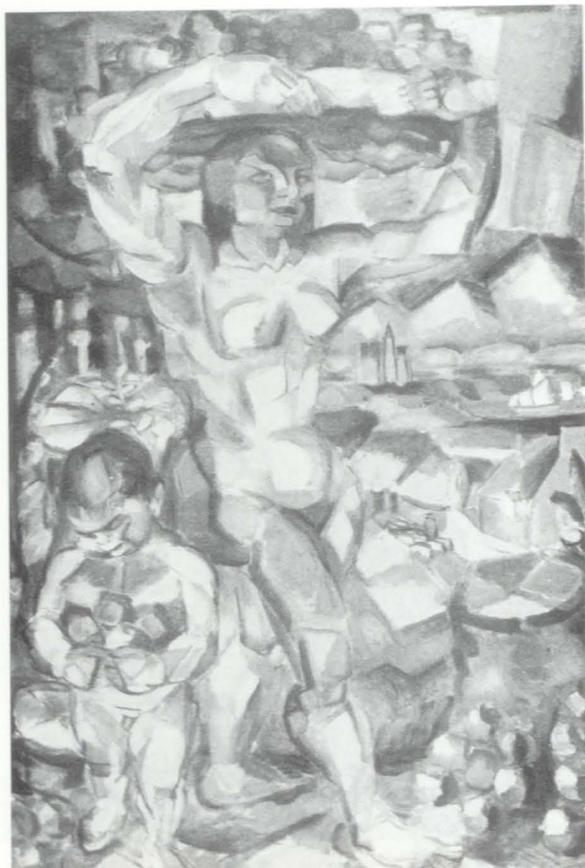
¹ Vgl. dazu den grundlegenden Aufsatz von Johannes Langner „Turm und Täufer“. In: Delaunay und Deutschland. Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. Köln 1985, S. 208 – 224



Pablo Picasso
Frau mit Gitarre neben einem Klavier
(Femme à la guitare près d'un piano),
1911
Öl auf Leinwand, 57,0 x 41,0 cm
Prag, Národní Galerie
Almanach 1912, Nr. 8, nach S. 4,
Lankheit 1997, S. 26

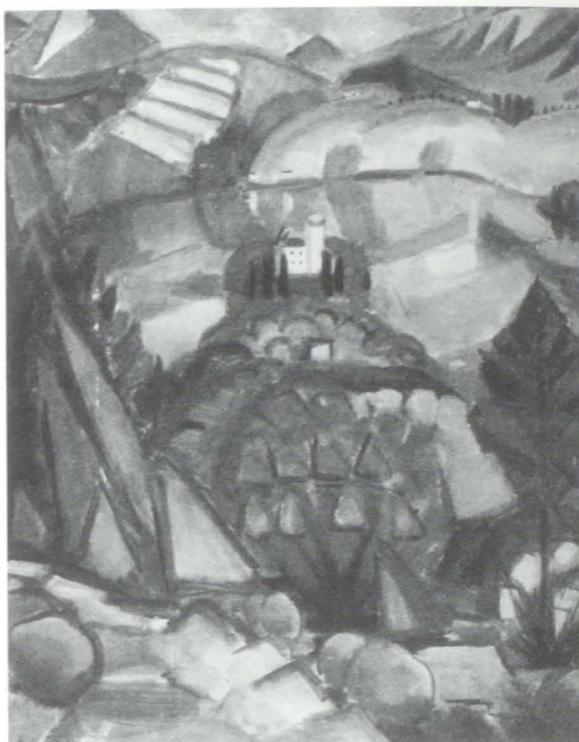
Das fast monochrome Gemälde zeigt in kubistischer Auflösung eine Frau mit einer Gitarre, die neben einem Klavier sitzt. Picasso verwendete lediglich Grau- und Brauntöne und zersprengte das Motiv in ein kubistisches Linien- und Flächengespinnst, so daß das Motiv nur noch aufgrund von Andeutungen zu erkennen ist: die Gitarre unten in der Mitte oder die Kerzenhalter des Klaviers auf der rechten Seite.

Das ganzseitig abgebildete Gemälde Picassos ist in der Abfolge des Almanachs das erste Werk der modernen Malerei, das reproduziert wurde. Es schließt mit zwei darauf folgenden Kinderzeichnungen den Artikel „Geistige Güter“ von Franz Marc ab.



Henri Le Fauconnier
Fruchtbarkeit (L'abondance), 1910
Öl auf Leinwand, 191,0 x 123,0 cm
Bez. unten links: „Le Fauconnier“
Den Haag, Gemeentemuseum
Almanach 1912, Nr. 74, nach S. 70,
Lankheit 1997, S. 127

Das sehr großformatige Gemälde „Fruchtbarkeit“ des französischen Malers Le Fauconnier ist im Almanach ganzseitig gegenüber Pechsteins Druck „Badende“ abgebildet. Es zählt zu seinen Hauptwerken vor dem ersten Weltkrieg. Formatfüllend sieht man eine nackte weibliche Gestalt vor einer Berglandschaft nach rechts auschreiten. Sie trägt einen großen, flachen Korb mit Früchten auf dem Kopf und wird von einem nackten Knaben begleitet. Die Gestalten sind aus stereometrischen Grundelementen plastisch geformt. Kleine plane Flächen treten zu Kuben und Pyramiden zusammen oder krümmen sich zu kugelförmigen Gebilden.



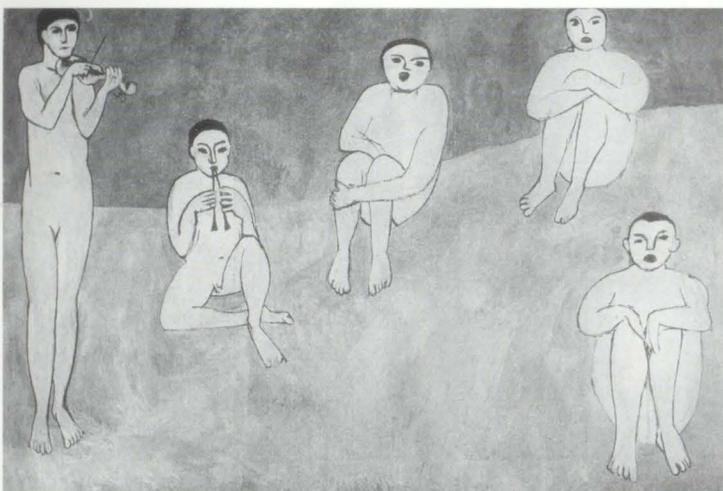
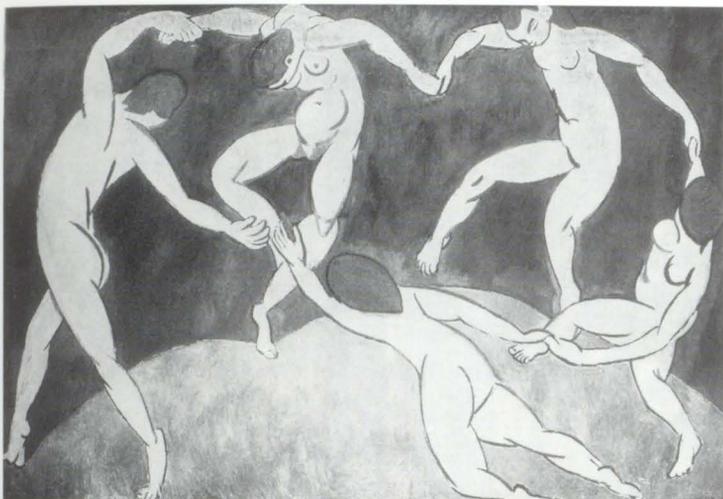
Das Bild ist charakteristisch für das damalige Kubismus-Verständnis des „Blauen Reiters“. Kandinsky erkannte in der Kunst Le Fauconniers Symbolhaftes, beispielsweise in der Anwendung mathematischer Konstruktionen. Auch sein „literarischer“ Charakter mag ihn angesprochen haben. Le Fauconnier stand damals in engen Beziehungen zum Dichterkreis der „Abbaye“, der unter dem Einfluß der Philosophie Henri Bergsons und seiner Lehre von der Intuition und vom „élan vital“ stand.¹

¹ Vgl. Cottington, David: Henri Le Fauconnier's L'Abondance and its literary background. In: Apollo 1977, Februar, S. 129 – 130

Henri Le Fauconnier
Seenlandschaft (Paysage lacustre),
1911
Öl auf Leinwand, 91,0 x 72,0 cm
Bez. unten links: „Le Fauconnier“
Sankt Petersburg, Eremitage
(ehemals im Besitz von Poliakoff,
Moskau), Inv. Nr. 9170
Almanach 1912, Nr. 49, S. 37, Lankheit 1997, S. 79

Die Seenlandschaft von Le Fauconnier diente dem französischen Kunstkritiker Roger Allard in seinem Artikel „Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei“ als ein Beispiel für seine Untersuchung über die neueste Kunstrichtung des Kubismus: „Was ist der Kubismus? In erster Linie der bewußte Wille, in der Malerei die Kenntnis von Maß, Volumen und Gewicht wiederherzustellen.“ Er spricht von „bestimmten Beziehungen und Maßverhältnissen“ und von der „Ordnung der Dinge“. Picasso, Braque und Derain zog er als Beispiele für die ersten Kubisten heran. Le Fauconnier reiht er unter die „neuen Maler“ ein. Er lege „in die feine Architektur seiner Raumgebilde die vornehme Reserve seines nördlichen Charakters.“¹ Das Gemälde galt lange als verschollen und tauchte erst jüngst in der Eremitage in Sankt Petersburg wieder auf.

¹ Siehe Almanach, Lankheit 1997, S.79 und S. 86



Henri Matisse
Der Tanz (La danse), 1910
Öl auf Leinwand, 260,0 x 390,0 cm
Bez. unten rechts: „Henri Matisse
1910“
Moskau, Museum für westliche Kunst
(ehemals im Besitz von Sergej
Schtschukin, Moskau)
Almanach 1912, Nr. 50, nach S. 38,
Lankheit 1997, S. 81

Henri Matisse
Die Musik (La musique), 1910
Öl auf Leinwand, 260,0 x 390,0 cm
Bez. unten rechts: „Henri Matisse
1910“
Moskau, Museum für westliche Kunst
(ehemals im Besitz von Sergej
Schtschukin, Moskau)
Almanach 1912, Nr. 87, nach S. 82,
Lankheit 1997, S. 149

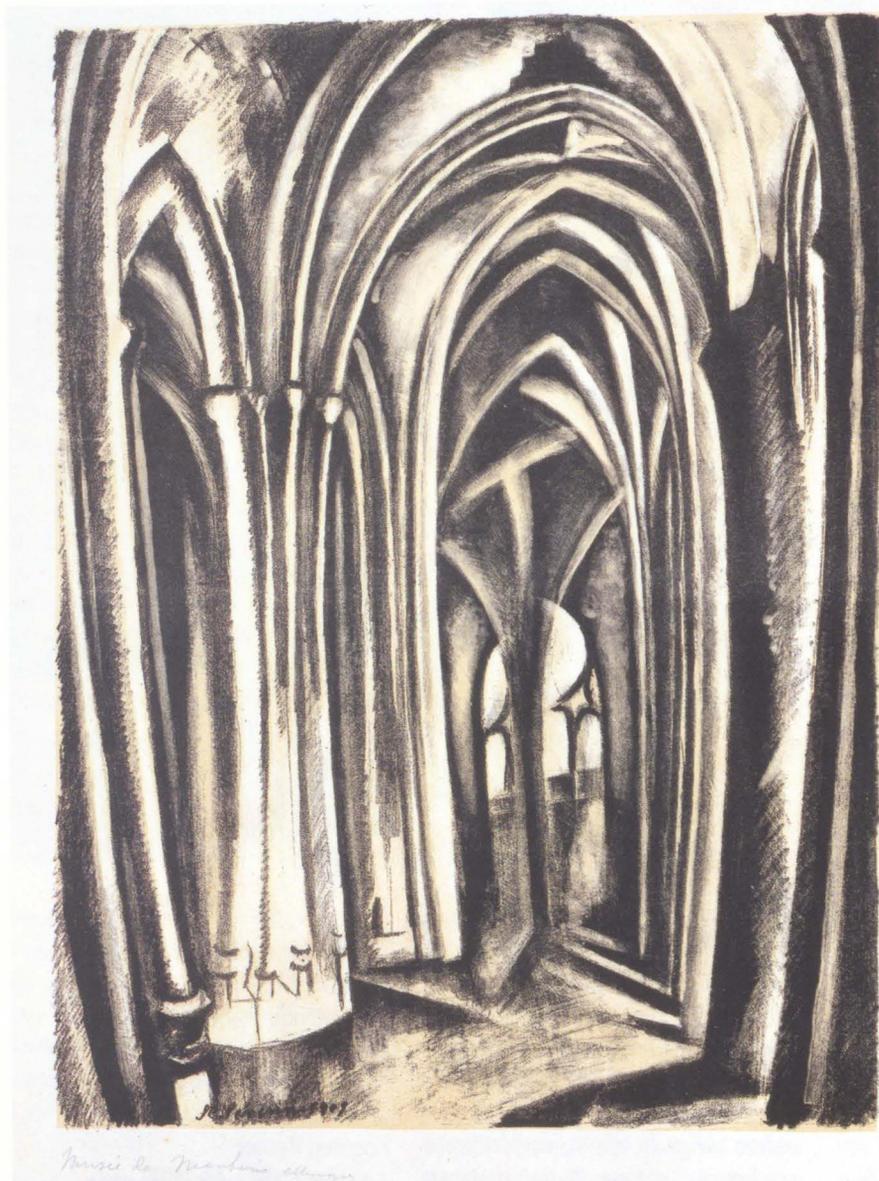
„Die zwei Bilder von Matisse zeigen, wie die 'rhythmische' Komposition ('Tanz') anders innerlich lebt und also anders klingt als die Komposition, in welcher die Teile des Bildes scheinbar unrhymisch zusammengestellt sind ('Musik'). Dieser Vergleich ist der beste Beweis, daß nicht nur im klaren Schema, in der klaren Rhythmik das Heil liegt. Das starke abstrakte Klingen der körperlichen Form verlangt nicht durchaus die Zerstörung des Gegenständlichen.“¹ Kandinsky ordnete in seinem Artikel „Über die Formfrage“ die beiden Gemälde als wichtige Beispiele für figurative Kunst ein, die dennoch das „starke abstrakte Klingen“ hervorbringen können. Matisse hatte seine beiden Werke formal absolut reduziert. Wenige Grundlinien reichten aus, den Raum und die Figuren zu bestimmen. Das wichtigste Element war aber die Intensität der

Farbe. Aufgrund der Schwarzweiß-Reproduktion geht Kandinsky jedoch nicht auf sie ein. Später beschrieb Matisse selbst: „Mein Bild 'Die Musik' war mit einem schönen Himmelblau gemalt, dem blauen Blau. Die Fläche war mit Farbe gesättigt, das heißt, sie war bemalt bis zu dem Punkt, wo das Blau, die Idee des absoluten Blau, voll und ganz durchschien; Grün für die Bäume und vibrierendes Zinnober für die Figuren. Mit diesen drei Farben erzielte ich die leuchtende Harmonie, die mir vorschwebte, und auch die Reinheit des Farbtons. [...] Und noch besonders zu bemerken ist, daß die Farbe nach der Form proportioniert wurde. Die Form veränderte sich durch das Zusammenspiel der sie umgebenden farbigen Flächen. Denn die Wirkung liegt in den farbigen bemalten Flächen, die der Beschauer als Ganzes erfäßt.“²

¹ Siehe Almanach, Lankheit 1997, S.178 – 180
² Zitiert nach Gowing, Lawrence: Matisse. München 1997, S.104

Pierre-Paul Girieud
Halbakt, 1909
Technik und Maße unbekannt
Bez. unten links: „Girieud 1909“
Im zweiten Weltkrieg vernichtet
(ehemals im Besitz von Bernhard
Koehler, Berlin)
Almanach 1912, Nr. 122, nach
S. 110, Lankheit 1997, S. 199





Kat. Nr. C 1

Robert Delaunay

Saint Séverin, 1909/1926

Lithographie mit gelber Tonplatte,
56,5 x 42,0 cm (77,0 x 56,0 cm
Blattgröße)

Hannover, Sprengel Museum, Inv. Nr.
Sammlung Sprengel I / 421

Die ausgestellte Lithographie „Saint Séverin“ gehört – wie das im Almanach abgebildete Gemälde – der Serie der Kircheninnenraum-Bilder an. Der Blick ist stets der gleiche, nur in einzelnen Details unterscheiden sich die Arbeiten.

Für Delaunay bedeutete die Serie der „Saint Séverin“-Bilder den Anfang seiner „destruktiven Epoche“, die er auch „Periode von Cézanne zum Kubismus und zum Bauen mit Farbe“ nannte. Sie ist das erste gültige Ergebnis seines bisherigen Schaffens und gleichzeitig Ausgangspunkt für seine weitere Entwicklung. Auch das Arbeiten in Serien wurde von nun an verbindlich für seine Kunst. Ihm ging es um die Erforschung eines Motivs bis zur allerletzten Klärung. Interessanterweise fällt dieser Einschnitt in seinem Werk mit dem Beginn der Beziehung zu seiner Frau Sonia Delaunay zusammen, deren Arbeiten von den

Münchner Künstlern nicht in Betracht gezogen wurden.¹ Kandinsky hatte am 10. Januar 1912 in einem Brief an Delaunay nach Photos oder kleinen Bildern von ihr gefragt, nachdem Busse ihm „viel Interessantes über die Werke von Frau Delaunay erzählt“ hatte.² Doch eine Beteiligung hatte sich daraus weder für die Ausstellungen noch für den Almanach ergeben. B. J.

¹ Kuthy untersucht die Beziehung der beiden Delaunays eingehender, vgl. Kuthy, Sandor: Sonia & Robert Delaunay. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, Bern 1991

² Siehe Delaunay und Deutschland. Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. Köln 1985, S.487

Kat. Nr. C 2

Pablo Picasso

Stilleben mit Flasche (Nature morte, bouteille), 1912

Kaltnadelradierung, 50,0 x 30,6 cm

Bez. unten rechts: „Picasso“

München, Privatbesitz

Die außergewöhnlich große Radierung „Stilleben mit Flasche“ gilt als ein Hauptwerk der kubistischen Radierkunst von Pablo Picasso. Sie zeigt in kubistischer Manier ein Stilleben, in dessen Zentrum eine Flasche mit der Aufschrift „E Vie Marc“ steht. Ergänzt man „au de“ so wird deutlich, daß es sich um eine Schnapsflasche handelt: „Eau de Vie Marc“. Gläser, Spielkarten und ein Buch, die nur durch angedeutete Details zu erkennen sind, deuten auf eine Situation in einer Bar hin. Das Blatt ist aufgrund seines klaren Formkontexts Beispiel für die verfeinerten Gestaltungsmöglichkeiten des analytischen Kubismus. Der Einsatz der Schrift – erstmals mit dieser Radierung durch Picasso in der Graphik verwendet – leitet bereits über zum synthetischen Kubismus.

Die Redakteure des „Blauen Reiters“ wählten bewußt den „Kubisten“ Picasso für den Almanach aus. Besonders das Konstruktive der neuen Stilrichtung

faszinierte sie. Marc stellte ihn in seinem einleitenden Artikel „Geistige Güter“ in die „Ideenreihe“ der „mystisch-innerlichen Konstruktion“, die von Greco und Cézanne ausgehe.¹ Zwei Monate zuvor schwärmte er in seinem Aufsatz „Die neue Malerei“ in der Zeitschrift „Pan“ für „den 'Kubisten' und logischen Exegeten Cézannes; denn in dessen zauberhaften Werken liegen latent alle Ideen des Kubismus und der neuen Konstruktion, um welche die neue Welt ringt.“² Kandinsky der „dieses Zersetzen“ als

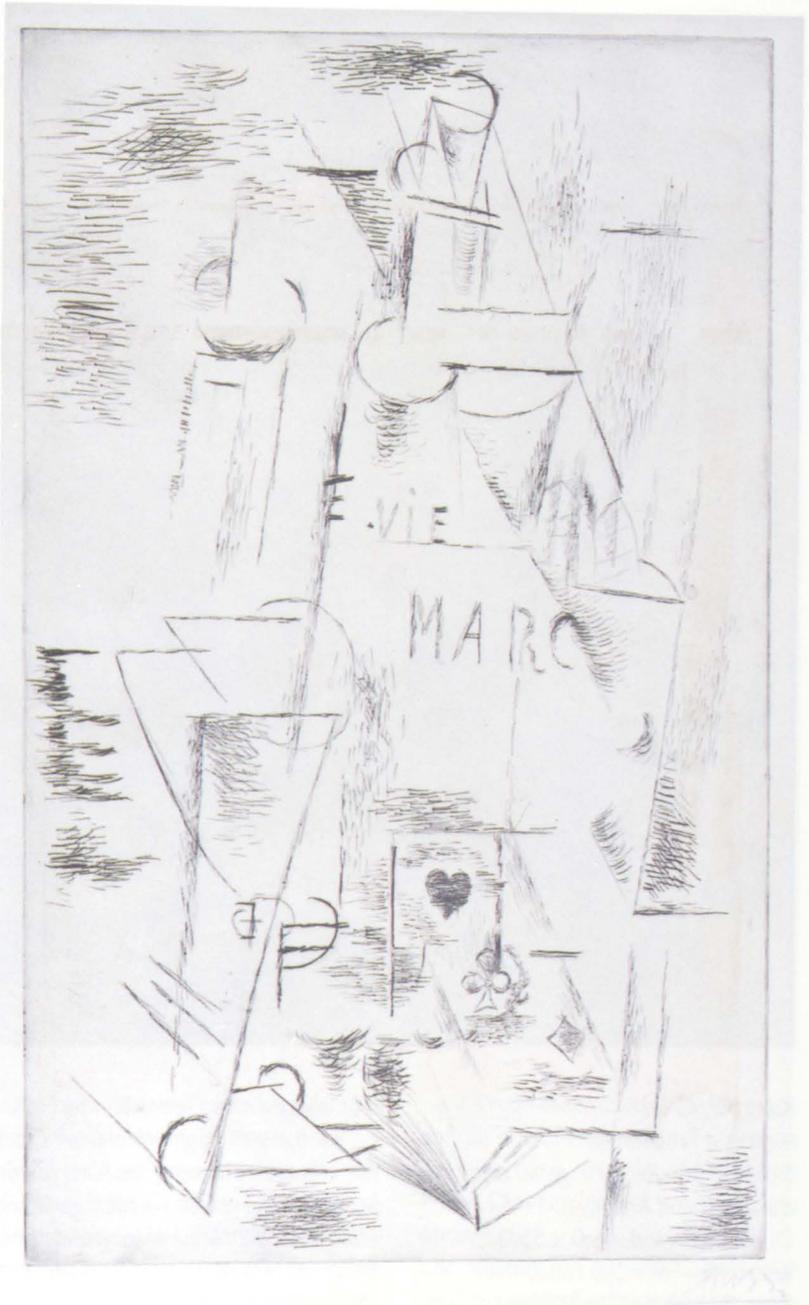
„sehr interessant. In meinen Augen aber freilich 'falsch'.“ bezeichnete, „freut [sich] aber riesig, als Zeichen des immensen Dranges zum Nicht-materiellen!“³

B. J.

1 Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 23

2 Zitiert nach 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. 45

3 Siehe Kandinsky an Marc, 4. 10. 1911 und 2. 10. 1911. Kandinsky – Marc. Briefwechsel. Lankheit 1983, S. 61 – 63. Vgl. auch Almanach, Lankheit 1997, S. 173. Auch D. Burljuk und Allard gehen auf Picasso ein, vgl. ebenda, S. 48. und S. 83





Kat. Nr. C 3

Henri Le Fauconnier

Dorf am Seeufer (Village au bord
d'un lac (lac d'Annecy)), 1911

Öl auf Leinwand, 46,0 x 55,0 cm

Bez. unten links: „Le Fauconnier“

Paris, Sammlung Gard-Kickert

Das ausgestellte Gemälde von Henri Le Fauconnier zeigt ein kleines Dorf mit wenigen Häusern am Ufer eines Sees. Dorf und See werden gerahmt von Bäumen. Im Hintergrund sind Berge zu erkennen, die sich auf der Wasseroberfläche spiegeln. Es handelt sich um den See von Annecy am Fuße der französischen Alpen. Le Fauconnier verwendete in vielen seiner Gemälde jener Zeit die typische Farbpalette des analytischen Kubismus: Grau, gedecktes Grün, Beige. Bei den Häusern und Dächern orientierte er sich auch an der kubistischen kristallinen Aufbrechung der Formen. Eine Anlehnung an das Werk Braques und Picassos liegt auf der Hand. Andererseits gab er in seinen Gemälden nicht den festen Betrachterstandpunkt auf und zeigte die Ansicht nicht von verschiedenen Seiten, wie es die Kubisten

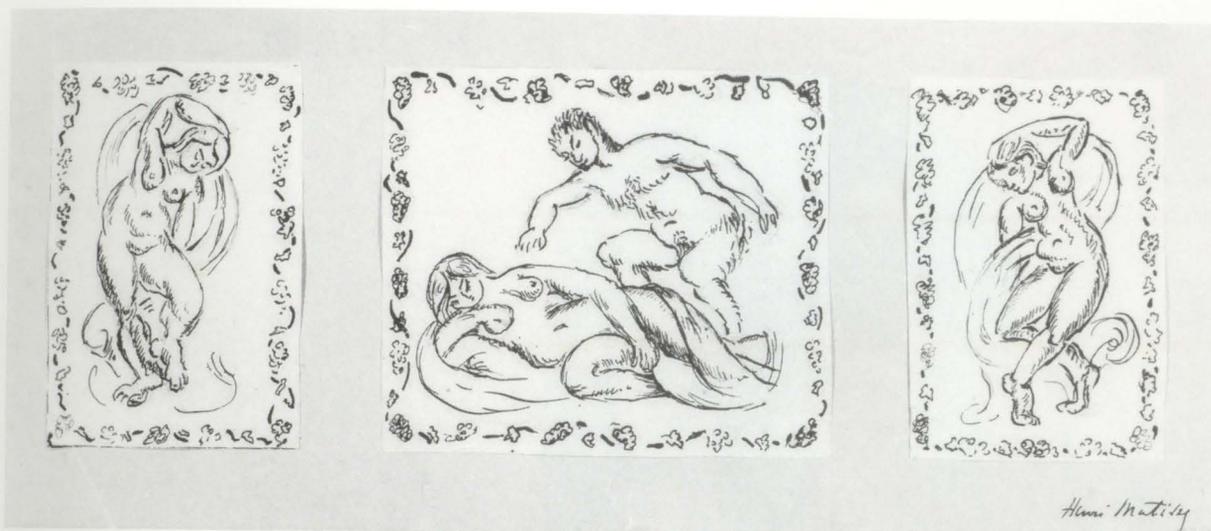
taten. Die Raum- und Formgestaltung ist eher expressionistisch, so daß sich Le Fauconniers Malerei als Bindeglied zwischen Kubismus und Expressionismus einordnen läßt.

Henri Le Fauconnier war bei den Mitarbeitern des „Blauen Reiters“ als „neuer kubistischer“ Maler damals sehr geschätzt. David Burljuk nannte ihn in einem Atemzug mit Cézanne, van Gogh, Picasso und Derain einen „großen französischen Meister“¹ und Kandinsky, der explizit auf beide im Almanach abgebildeten Gemälde einging, bezeichnete die „reliefen“ Formen“ als „ein gewaltiges lehrreiches Beispiel“.²

B. J.

¹ Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 48

² Siehe Almanach, Lankheit 1997, S. 180



Kat. Nr. C 4

Henri Matisse

Tanzende, Faun und Nymphe,
Tanzende, 1907

Tuschfeder, 9,5 x 6,4 cm,

9,5 x 11,0 cm, 9,5 x 6,4 cm

Bez. unten rechts: „Henri Matisse“

Essen, Museum Folkwang

Die drei kleinen Federzeichnungen von Matisse sind nach einem Keramik-Triptychon entstanden, das Matisse für Karl Ernst Osthaus in Hagen angefertigt hatte. Die beiden äußeren Blätter zeigen je eine tanzende Nymphe, auf dem mittleren Blatt nähert sich ein Faun einer schlafenden Nymphe.¹ Thematisch stehen sie Arbeiten von Matisse nahe, die mit dem Gemälde „Die Lebensfreude“ von 1905 – 06 begannen und ihren Höhepunkt mit den beiden im Almanach abgebildeten Werken „Der Tanz“ und „Die Musik“ erreichten. Thema ist stets ein arkadischer Zustand.

Stilistisch gehören die ausgestellten Zeichnungen einer früheren Phase an. Seit 1909 bemühte sich Matisse durch strikte Reduzierung der Bildmittel und eine möglichst genaue Abstimmung von Farbe und Form, seine in-

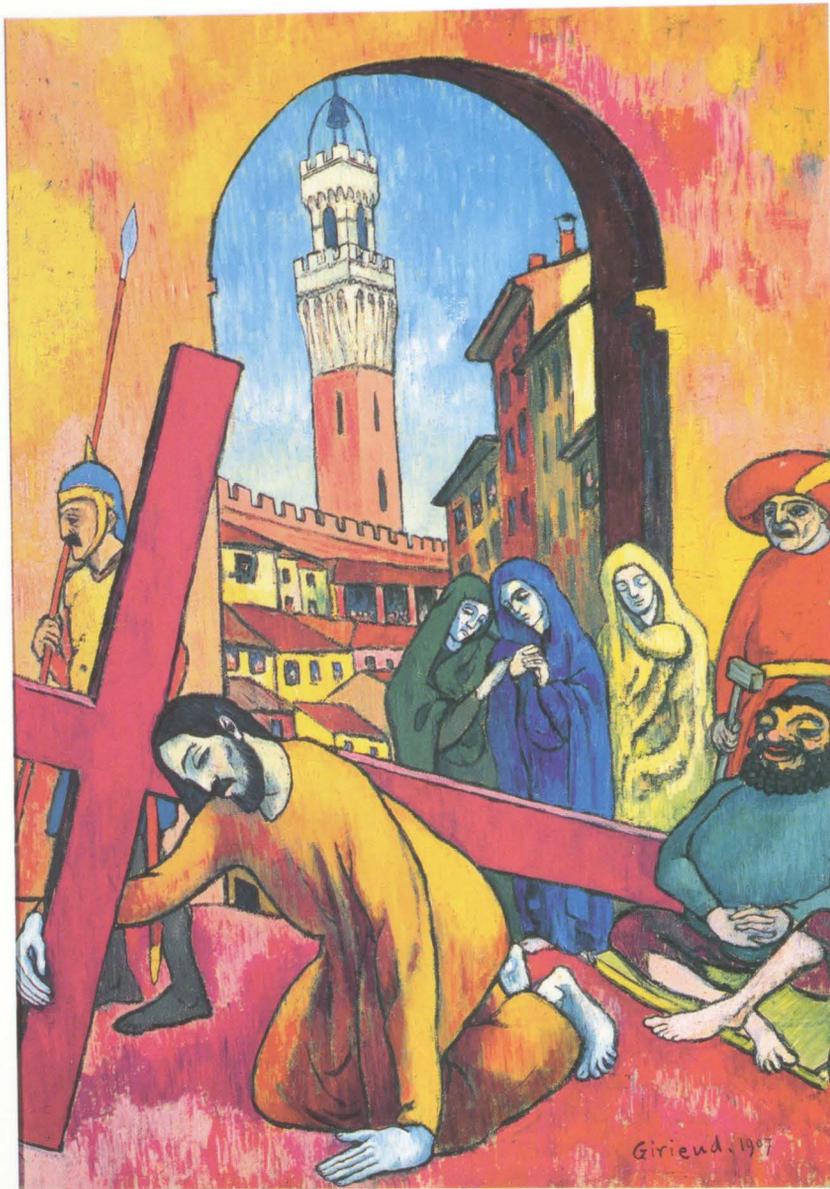
tere Vision auszudrücken: „Wir gelangen zu einer heiteren Ruhe durch die Vereinfachung der Ideen und der Form. Der Einklang ist unser einziges Ideal.“²

Die beiden im Almanach formatfüllend gezeigten Gemälde gab der russische Importkaufmann und Sammler Sergej Schtschukin bei Henri Matisse für das Treppenhaus seines Palais in Moskau in Auftrag. Nachdem sie bei Ausstellungen in Paris einen Skandal hervorriefen, nahm er sie nur zögerlich an.

B. J.

¹ Vgl. Güse, Ernst-Gerhard: Matisse. Zeichnungen und Skulpturen. München 1991, Kat. 13 und 14

² Zitiert nach Gowing, Lawrence: Matisse. München 1997, S. 94 – 95



Kat. Nr. C 5

Pierre-Paul Girieud

Kreuztragung, 1907

Öl auf Karton, 101,3 x 71,5 cm

Bez. unten rechts: „Girieud, 1907“

München, Staatsgalerie moderner Kunst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 12842

Girieud zeigt in seinem Gemälde „Kreuztragung“ den Moment, in dem Christus unter der Last des Kreuzes zusammenbricht. Hinter ihm stehen die schmerzlich getroffenen drei Marien und zwei Zuschauer, deren Fratzen an Karikaturen erinnern. Ein Soldat scheint von der Szene keine Notiz

zu nehmen. Die Handlung ist in eine italienische Stadt des Trecento verlegt, eine Remineszenz an Girieuds wiederholte Aufenthalte in Italien. Für seine Malerei ist die ausgeprägte Konturbildung, die Flächigkeit und starke Farbigkeit bezeichnend, die ihn als Nachfolger von Malern wie Gauguin und Sérusier erkennen lassen. Seine Vorliebe für Vereinfachung wurde zusätzlich gefördert durch sein Interesse an der französischen Volkskunst. Er sammelte französische Épinail-Blätter, deren einfache Strukturen seine Malweise sicherlich prägten – vielleicht vergleichbar mit der Inspiration der Maler in Murnau durch die

bayerische Hinterglasmalerei. Die „Kreuzigung“ war in der Schrift der „Neuen Künstlervereinigung München“ vom November 1912 mit einem Text von Otto Fischer abgebildet. Fischer wandte sich eindeutig gegen freiheitlich gesinnte Malerkreise, wie es der „Blaue Reiter“ war. Obwohl Girieud auch nach dem Bruch im Dezember 1911 in der „Neuen Künstlervereinigung München“ verblieb und mit ihnen ausstellte, nahmen Kandinsky und Marc ein Gemälde von ihm in den Almanach auf. Der formatfüllend abgebildete „Halbakt“ gilt heute als verschollen. B. J.