

---

# Der Blaue Reiter und der Japonismus

Myung-Seon Oh

---



München 2006



# **Der Blaue Reiter und der Japonismus**

**Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München**

vorgelegt von  
Myung-Seon Oh  
aus Süd-Korea

München, den 02.05. 2006

## **Meiner Eltern gewidmet**

Ich bedanke mich bei Herrn Prof. Dr. Frank Büttner für seine Geduld und Unterstützung. Er hat mir geholfen, meine Neugier über die Künstler des Blauen Reiters frei zu entfalten.  
Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Hubertus Kohle für die Durchsicht.

Erstgutachter: Prof. Dr. Frank Büttner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juli 2006

# Der Blaue Reiter und der Japonismus

## Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	5
2 Der Stand der Forschung des Japonismus auf den Blauen Reiter.....	6
3 Die Beziehungen zwischen Europa und Japan.....	8
3.1 Erste Kontakte der Europäer mit den Japanern und die Entwicklung erster merkantiler Beziehungen.....	8
3.2 Die Verfolgung der Christen und Abgrenzungspolitik.....	9
4 Die Entwicklung der Holzschnitte und Netsuke.....	10
4.1 Holzschnitte.....	10
4.2 Netsuke.....	13
5 Japonismus.....	15
5.1 Der Begriff des Japonismus.....	15
5.2 Die Geschichte des Japonismus in der westlichen Kunst.....	16
5.3 Japanische Kunst in München.....	25
6 Der Blaue Reiter und der Japonismus.....	29
6.1 Franz Marc.....	29
6.1.1 Biographie von Franz Marc.....	29
6.1.2 Exotische Vorbilder aus dem Besitz Franz Marcs.....	31
6.1.2.1 Beispiele der Vorbilder.....	32
6.1.2.2 Beispiele in den Werken Franz Marcs.....	35
6.1.3 Franz Marc und der Japonismus.....	37
6.1.3.1 Kontakte mit der japanischen Kunst.....	37
6.1.3.2 Die Bildanalysen.....	40
6.2 Wassily Kandinsky.....	79
6.2.1 Biographie von Wassily Kandinsky.....	79
6.2.2 Kandinsky und chinesische Kunst.....	83
6.2.3 Wassily Kandinsky und der Japonismus.....	86
6.2.3.1 Der Russische - Japanische Krieg.....	90
6.2.3.2 Kandinskys Holzschnittsammlung.....	91
6.2.3.3 Die Bildanalysen.....	93

6.3 Gabriele Münter .....	119
6.3.1 Biographie von Gabriele Münter .....	119
6.3.2 Gabriele Münter und der Japonismus.....	122
6.3.2.1 Bildanalysen für die Druckgraphiken.....	122
6.4 August Macke.....	126
6.4.1 Biographie von August Macke.....	126
6.4.2 August Macke und der Japonismus.....	127
6.4.2.1 Interesse an japanischer Kunst .....	127
6.4.2.2 Die Bildanalysen.....	130
6.5 Paul Klee.....	135
6.5.1 Biographie von Paul Klee.....	135
6.5.2 Paul Klee und der Japonismus.....	136
6.5.2.1 Paul Klee und Japanisches Theater.....	136
6.5.2.2 Paul Klee und der Japonismus.....	137
6.5.2.3 Die Bildanalysen.....	139
6.6 Alexej Jawlensky.....	143
6.6.1 Biographie von Jawlensky .....	143
6.6.2 Alexej Jawlensky und der Japonismus.....	144
6.6.2.1 Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung.....	144
6.6.2.2 Van Gogh als Vorbild.....	144
6.6.2.3 Japanische Elemente für den Werdegang in seiner Kunst.....	145
6.6.2.4 Die Bildanalysen.....	147
6.7 Marianne von Werefkin.....	156
6.7.1 Biographie von Marianne Werefkin .....	156
6.7.2 Marianne Werefkin und der Japonismus.....	158
6.7.2.1 Werefkins Holzschnittsammlung .....	158
6.7.2.2 Die Bildanalysen.....	158
7 Zusammenfassung.....	161
8 Bibliographie .....	166
9 Abbildungsverzeichnis.....	171
10 Abbildungen.....	184

## 1 Einleitung

Kunst und Kultur sind keine starren Begriffe, sondern sich ständig verändernde und wechselnde Gebilde.

Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert gab es in der Welt der Kunst einen starken Umbruch. Verschiedene künstlerische Richtungen wurden eingeschlagen. Die japanische Kunst übte in dieser Zeit großen Einfluss auf die europäische Kultur aus. Ohne diesen Einfluss hätte die Entwicklung der modernen Kunst in Europa, vor allem der Malerei, wohl ganz andere Wege genommen. Neben Paris war München die Bühne von aktiven jungen Künstlern. In München waren immer noch Geschichte und Tradition vorherrschend. Die Mitglieder der Künstlergemeinschaft „Der Blauen Reiter“ wollten, von der Tradition der Akademie ausgehend, etwas Neues, einen „Neuen Stil“ schaffen. Sie verfolgten dieses Ziel unermüdlich und dabei spielte die Kunst aus Asien, besonders aus Japan, eine große Rolle.

Ziel meiner Arbeit ist es, die sichtbaren Elemente des Japanischen in den Werken der Künstler des „Blauen Reiters“ zu verdeutlichen und die verborgenen Elemente des Japanischen darin aufzudecken sowie nach möglichen Vorbildern zu suchen. Sowohl die japanischen Motive, als auch die Auseinandersetzung der Künstler mit japanischer Kunst sollen behandelt werden. Dabei werden auch die Werke der Künstler Berücksichtigung finden, die zwar keine japanischen Motive wiedergeben, aber formal japanischen Einfluss aufweisen. Der japanische Einfluss auf die Werke der Künstler des Blauen Reiters kommt vielseitig zum Tragen: In Ölgemälden, Zeichnungen, Holzschnitten, Skizzen, Plastiken, Skulpturen und auch in den handwerklichen Arbeiten.

## 2 Der Stand der Forschung des Japonismus auf den Blauen Reiter

Es gibt zahlreiche und umfangreiche Literatur und Fachschriften über die Künstler und Kunst, die von japanischer Kunst beeinflusst waren. Darin wurden überwiegend über die französischsprachigen Künstler berichtet. Es gibt dafür den Grund, dass die französischsprachigen Künstler die „Pioniere“ für den Japonismus in Europa waren. Im Jahr 1947 tastete Yvonne Thirion, eine Vorreiterin der Japonismus-Forschung, die französische Malerei an.<sup>1</sup> Marc-Edo Tralbaut begann Einzelforschung über van Gogh.<sup>2</sup> Nach Tralbaut gilt Yujiro Shinoda mit seiner Dissertation „Degas: Der Einzug des Japanischen in die französischen Malerei“ in deutscher Sprache, als Vorreiter mit Einzelforschung.<sup>3</sup> Christian von Heusinger behandelte über Pierre Bonnard, Edouard Vuillard und Henri de Toulouse-Lautrec.<sup>4</sup> Ursula Perucchi-Petri behandelte die Nabis, wie Bonnard, Vuillard und Maurice Denis ausführlicher.<sup>5</sup> Der reich bebilderte Band von Siegfried Wichmann stellt viele Bilder französischer Künstler und ein Bild von Paul Klee im Zusammenhang zu japanischer Kunst vor.<sup>6</sup> Über den Einfluss von japanischer Kunst auf die Künstler „Des Blauen Reiters“ wurden in der Fachgebieten bisher nur bedürftig und sporadisch eingegangen. Entweder blieb die Auseinandersetzung der Künstler des

---

<sup>1</sup> Yvonne Thirion: L'influence de l'estampe japonaise sur la peinture française dans la seconde moitié du XIXe siècle. Thèse soutenue à l'École du Louvre 1947/48

<sup>2</sup> Marc-Edo Tralbaut: Van Gogh's japonism, in: Mededeelingen Dienst Scone Kunsten Geneente's Gravenhage, Nr. 9, S. 6-40

<sup>3</sup> Yujiro Shinoda: Degas: Der Einzug des Japanischen in die französischen Malerei, Diss. Köln 1957

<sup>4</sup> Christian von Heusinger: Der Japonismus. Bonnard, Vuillard und Lautrec, in: Europäischer Jugendstil. Druckgrafik, Handzeichnung und Aquarelle, Plakate, Illustrationen und Buchkunst um 1900, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bremen 16.5- 18.7.1965, S. 27-31

<sup>5</sup> Ursula Perucchi-Petri: Die Nabis und Japan: Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, München 1976

<sup>6</sup> Wichmann, Siegfried: Japonismus, Herrsching 1980

Blauen Reiters mit der japanischen Kunst von gänzlich unerwähnt, oder bekamen sie nur wenig Platz. Klaus Berger, der sich mit dem Japonismus bei den französischen Künstlern vertraut machte, stellte auch die Werke einigen deutschsprachigen Künstlern vor, davon ein Bild von August Macke und Franz Marc.<sup>7</sup> Lionel Lambourne verfasste umfangreiche Arbeit über das Thema „Japonismus“ von Edouard Manet bis Jeff Wall. Er erwähnte auch die Künstler im deutschsprachigen Raum, wie Ludwig Kirchner, Hans Makart und Gustav Klimt.<sup>8</sup> Erst durch Petra Hinz wurden die Künstler im deutschsprachigen Raum, darunter auch Paul Klee, in ihrer Dissertation umfangreich erwähnt.<sup>9</sup> Aber für weitere Künstler des Blauen Reiters reichte ihre Aufmerksamkeit nicht. Bernd Fähthke analysiert Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin, erkennt darin eine Verbindung zu japanischen Holzschnitten und Zeichnungen.<sup>10</sup> Wolfgang Kersten und Osamu Okuda sahen in eineigen Zeichnungen von Paul Klee einen Zusammenhag mit Japanischen Holzschnitten.<sup>11</sup>

Es ist erstaunlich, dass Franz Marc und Wassily Kandinsky bisher in der Literatur wenig Beachtung fanden, obwohl ihre Werke durchgehend von japanischer Kunst stark beeinflusst waren. Besonders befindet sich der Einfluss japanischer Kunst auf Franz Marc gewissermaßen im toten Winkel der Kunstliteratur.

---

<sup>7</sup> Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S.312-314

<sup>8</sup> Lambourne, Lionel: Japonisme, Cultural Crossings between Japan and the West, London 2005, S.120-121

<sup>9</sup> Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982

<sup>10</sup> Fähthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 35- 43

<sup>11</sup> Kersten, Wolfgang und Okuda, Osamu: Japonismus und Impressionismus : in: Paul Klee Im Zeichen der Teilung, Düsseldorf 1995, s. 19-23

### **3 Die Beziehungen zwischen Europa und Japan**

#### **3.1 Erste Kontakte der Europäer mit den Japanern und die Entwicklung erster merkantiler Beziehungen**

Im Jahr 1543 trieb ein portugiesisches Schiff vor die Küste der Insel Tanegashima im Kyushu-Gebiet.<sup>12</sup> Diese eher zufällige Begegnung der Japaner mit den Portugiesen bildete den Auftakt zu den Beziehungen zwischen Europäern und Japanern. Aus der Einführung beispielsweise des Gewehres durch die Portugiesen wurde sehr bald eine beiderseitige Handelsbeziehung, die etwa 40 Jahre später auch von spanischen Kaufleuten aufgenommen wurde.<sup>13</sup> Die Japaner gaben den Portugiesen und Spaniern den Namen „Nanbanjin“, was so viel bedeutete wie „Barbaren des Südens“. Bald wurden sehr viele europäische Waffen importiert, was auch Auswirkungen auf die Ausstattung militärischer Einheiten hatte. 1549 kam Francisco Xavier nach Kagoshima und begann, christliche Missionsarbeit zu leisten.<sup>14</sup> Sein Bemühen um Anerkennung beim japanischen Kaiser und beim Shogun, dem Oberhaupt der Regierung, scheiterte jedoch, und seine Arbeit fand nur Verbreitung unter dem Schutz von Daimyo Yoshishige Otomo, in den Regionen Yamaguchi und Oita.<sup>15</sup> Mit der Missionierung ging auch die Verbreitung und Vermittlung der europäischen Sichtweise in den Wissenschaften der Astronomie, Medizin und Geographie einher.<sup>16</sup> Japaner übernahmen einige europäische Gewohnheiten, zum Beispiel das Rauchen und die europäische Kleidung. Im Bereich der Bildenden Kunst wurden Techniken wie Ölmalerei und Kupferstich eingeführt.<sup>17</sup> Der europäische Einfluss zeigte sich auch in der traditionellen Malerei: Japanische Künstler

---

<sup>12</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.152

<sup>13</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.152

<sup>14</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.153

<sup>15</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.154

<sup>16</sup> ebenda

<sup>17</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.154

verewigten die augenblicklich populären „exotischen“ Europäer sogar auf ihren Paravents.

### **3.2 Die Verfolgung der Christen und Abgrenzungspolitik**

Zunächst wurde die Missionierung in Kauf genommen, um den Handel nicht zu beeinträchtigen. Doch wegen des enormen Zulaufs der Japaner zum Christentum, sowie interner Streitigkeiten zwischen den europäischen Ländern, zwischen Protestanten und Katholiken, begann die japanische Regierung sich gegen die Christen zu wenden.<sup>18</sup> Die Christenverfolgung setzte ein: Japanische Christen wurden unter Androhung der Todesstrafe gezwungen, ihrem Glauben abzuschwören.<sup>19</sup> Die Missionare wurden des Landes verwiesen. Allen Japanern wurde es verboten, ins Ausland zu reisen oder aus dem Ausland heimzukehren.<sup>20</sup> Ein gewaltiger Aufstand auf dem Territorium eines ehemaligen christlichen Daimyos (entspricht etwa dem europäischen Fürsten) wurde mit Gewalt niedergeschlagen.<sup>21</sup>

Diese negativen Erfahrungen mit dem europäischen Kontinent veranlassten das Shogunat (die Regierung) zu einer Abgrenzungspolitik, die das Land für über 200 Jahre (1639-1854) von der Welt abschloss.<sup>22</sup> Diese Abgrenzungspolitik wurde später mit der Gewalt amerikanischer Kriegsschiffe unter General Perry wieder aufgegeben. Außer den asiatischen Ländern wie China und Korea, war es nur den Holländern unter strenger Aufsicht erlaubt, Handel zu treiben, weil sie sich bereit erklärten, die Missionstätigkeit einzustellen.<sup>23</sup> Während dieser Zeit der Abgrenzung blühte

---

<sup>18</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.175

<sup>19</sup> Zum Beweis der Abschwörung vom Christentum wurde das sog. „Fumie“ durchgeführt: Japanische Christen und holländische Händler wurden gezwungen, auf christliche Andachtsbilder zu treten.

<sup>20</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.176

<sup>21</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.177

<sup>22</sup> ebenda

<sup>23</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.177

die einheimische Kunst und Kultur auf. Die in Europa bekanntesten Kunstwerke, Holzschnitte und Kleinplastiken wie Netsuke, stammen beinahe ausschließlich aus dieser Periode.

## **4 Die Entwicklung der Holzschnitte und Netsuke**

### **4.1 Holzschnitte**

Die holländischen Kaufleute, deren wirtschaftliche Tätigkeit in Japan geduldet war, unterhielten eine Handelsniederlassung auf der Insel Deshima in der Bucht von Nagasaki.<sup>24</sup> Im Rahmen der feudalen Staatsmonarchie bildete sich mit zunehmenden Geld- und Warenbeziehungen, durch eine steigende Zahl an Händlern, Geldverleihern sowie Manufakturen und Bergwerksbesitzern, eine ökonomisch starke früh-bürgerliche Oberschicht heraus, die auch mit eigenen kulturellen Ansprüchen aufwartete.<sup>25</sup> Anfangs stellten die alte Hauptstadt Kyoto und die Handelsmetropole Osaka, später auch Edo und der heutige Regierungssitz Tokyo, neben dem politischen auch den kulturellen Mittelpunkt dar.<sup>26</sup> Hier entwickelte sich ein ganz den Sinnesfreuden und Genüssen zugewandtes Leben. Man vergnügte sich in volkstümlichen Kabuki-Theatern, in den Teehäusern, vor allem aber in den großen Freudenvierteln der Städte. Yoshiwara, am Stadtrand von Edo gelegen, war das berühmteste unter ihnen.<sup>27</sup> Durch ein großes Tor gelangte man in diesen von Mauern umgebenen und in Gassen eingeteilten Lustgarten mit seinen leicht gebauten Pavillons.

Im Zusammenhang mit den vielfältigen städtischen Unterhaltungsbedürfnissen um der Lebensfreude willen, entstand in der

---

<sup>24</sup> Igami, Matsusada (u.a.): Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984, S.178

<sup>25</sup> Hempel, Rose: Holzschnittkunst Japans, Zürich 1963, S.10

<sup>26</sup> ebenda

<sup>27</sup> Hempel, Rose: Holzschnittkunst Japans, Zürich 1963, S.11

ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die bürgerlich realistische Holzschnittkunst des Ukiyo-e.<sup>28</sup> Diese Holzschnitte waren zunächst auch für breitere Bevölkerungsgruppen eine preisgünstige Möglichkeit, Bilder mit Themen, die für die traditionelle Kunst nicht fein genug waren, zu erwerben. Durch Katastrophen, wie den Großbrand Edos 1657<sup>29</sup> mit der Vergänglichkeit des Daseins konfrontiert, neigten die Menschen dazu, das Leben zu genießen. Das erklärt auch den Begriff Ukiyo-e, der aus dem buddhistischen Kulturkreis stammt und „fließende Welt“, oder besser „vergängliche Welt“ bedeutet. Dies bezeichnet zunächst allgemein eine Richtung der japanischen Genremalerei, die Szenen des täglichen Lebens realistisch darstellt. Später wurde als Ukiyo-e dann ausschließlich die von Hishikawa Moronobu ausgehende volkstümliche Schule bezeichnet, die besonders in Edo zu Hause war.<sup>30</sup> Volkstümlich waren nicht nur die Sujets der Ukiyo-e. Popularität gewannen ihre Werke auch durch die von der Mehrzahl der Künstler angewandte Technik des Holzschnittes. Bevorzugtes Sujet war die Darstellung des Lebens in den Vergnügungsvierteln, insbesondere die Darstellung der Kurtisanen in Yoshiwara, das Ambiente der Schauspieler des Kabuki, die schönen Teeserviererinnen und die imposanten Ringer und die japanische Landschaft.

Unter den zahlreichen Ukiyo-e-Meistern ragen Shinsho, Sharaku, Harunobu, Kiyonaga, Sukenobu, Shigenobu, Utamaro, Hiroshige und Hokusai hervor. An der Herstellung eines Holzschnitts waren mehrere Personen beteiligt: Neben dem Verleger, der die Firma leitete und die Aufträge vergab, lieferten Maler die künstlerischen Entwürfe. Holzschneider waren mit der Herstellung der Druckstöcke beschäftigt und

---

<sup>28</sup> Kuno, Takeshi (u.a.): Nihonbijutsshi (Die Kunstgeschichte Japans), Tokyo 1970, S.92

<sup>29</sup> ebenda

<sup>30</sup> Sato, Mitsunobu: in Fahr-Becker, Gabriele: Ausstellungskatalog: Das Klatschen der einen Hand , München 1992, S.20

Drucker führten die ersten Abzüge in der Regel im Beisein der Maler aus. Anfangs wurde nur schwarzweiß gedruckt und später von Hand koloriert, bis man in der Folgezeit dazu überging, zunächst zwei und schließlich eine Vielzahl verschiedenfarbiger Druckplatten übereinander auf das Papier zu drucken. Es wurden wasserlösliche Farben verwendet, die von dem angefeuchteten Papier sehr leicht aufgesogen werden konnten. Von Suzuki Harunobu, der als frühester Meister des Vielfarbdruckes (Nishiki-e) gilt, erschienen um 1765 die ersten Drucke.<sup>31</sup> Die Künstler, die in Europa bekannt sind, zum Beispiel Kunisada, Kuniyoshi, Kikukawa, Eisen, Toyokuni, Hokusai und Hiroshige gehören zu den Spätmeistern des beginnenden 19. Jahrhunderts. Da Hokusai in seinen Werken bereits europäische Einflüsse, vor allem die europäische Perspektive verarbeitet hatte und auf diese Weise das Fremde mit Bekanntem verband, war er am ehesten in der Lage, den Europäern den Zugang zur japanischen Kunst zu öffnen.<sup>32</sup> Der japanische Farbholzschnitt wurde durch die Weltausstellung von 1862 in London bekannt und ist seit der zweiten Pariser Weltausstellung 1867 in Europa verbreitet.<sup>33</sup> Japanische Holzschnitte konnte man schon 1878 in vielen Geschäften erwerben. 1888 wurden sie auch von den großen Warenhäusern zu inflationären Preisen angeboten.<sup>34</sup> Das Interesse der Japaner am Ukiyo-e-Holzschnitt ging erst Ende des 19. Jahrhunderts zugunsten neuer Kunstströmungen, wie der neuen abendländischen Malerei und der Renaissance der traditionellen japanischen Malerei zurück. In der Mitte des 19. Jahrhunderts, der sogenannten Kaei-Periode (1848-1854), hob Japan die strengen Abgrenzungen nach außen

---

<sup>31</sup> Kuno, Takeshi (u.a.): *Nihonbijutsshi* (Die Kunstgeschichte Japans), Tokyo 1970, S.94

<sup>32</sup> Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und Japan - Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis*, München 1976, S.14

<sup>33</sup> ebenda

<sup>34</sup> März, Roland (u.a.): *Eine Chronik zum Japanismus*, in: Staatliche Museen zu Berlin/Hauptstadt der DDR (Hrsg.) *Ausstellungskatalog „Faszination Japan - Japanischer Holzschnitt und europäische Graphik 1870-1914 im Museum Berlin“*, Berlin 1984, S.8

auf. Eine Vielzahl europäischer Schiffe kam nach Japan.<sup>35</sup> Nach Anbruch der Meiji-Periode (1868-1912) wurde vielerlei Kulturgut aus dem Westen importiert, besonders die Photographie. Obendrein nahmen die Japaner die westliche Drucktechnik begeistert auf.<sup>36</sup> Dies führte nach und nach zum Untergang der Kunst des Ukiyo-e.<sup>37</sup>

## 4.2 Netsuke

Neben Holzschnitten wurden auch Netsuke in großen Mengen nach Europa exportiert. Besonders nach der Meiji-Revolution im Jahr 1868 gelangten sie in großer Zahl nach Europa und wurden unter Kennern bald sehr beliebt.<sup>38</sup> Netsuke waren ursprünglich einfache Holzknebel, die von der Mongolei über China und Korea nach Japan kamen. In Japan bildete man sie bald aus wertvolleren Materialien: Bambus, Buchsbaum, Kirschholz, Knochen, Korallen und auch Elfenbein.<sup>39</sup> Vor allem sind sie Gegenstände, an denen das japanische Kunsthandwerk seiner Fantasie so viel freien Lauf ließ wie bei keinem anderen Gegenstand. Besonders für Franz Marc waren die Netsuke eine Inspirationsquelle von größter Bedeutung. Die traditionelle japanische Kleidung hat weder Taschen noch Haken, oder Knöpfe mit Knopflöchern. Die Kleidung des Mannes wird von einem zehn Zentimeter breiten und etwa vier Meter langen Obi (Gürtel) zusammengehalten. Netsuke wurden zur Befestigung von Gegenständen benutzt, die man an Schnüren am Gürtel des taschenlosen Gewandes trug.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Sato, Mitsunobu: in Fahr-Becker, Gabriele: Ausstellungskatalog: Das Klatschen der einen Hand , München 1992, S.33

<sup>36</sup> Sato, Mitsunobu: in Fahr-Becker, Gabriele: Ausstellungskatalog: Das Klatschen der einen Hand , München 1992, S.33

<sup>37</sup> ebenda

<sup>38</sup> Seidlitz von Woldemar: Japanische Ausstellung, in: opuscula, Heft 9, Dresden 1897, S.7

<sup>39</sup> Earle Joe (übers. von Ursula Hotz) :Netsuke, Stuttgart 1982, S.5

<sup>40</sup> Jonas, Frederick Mourice: Netsuke, Tutland/Vermont/Tokyo 1960, S.19

Diese Gegenstände, wie Siegel, Medikamente, Schreibzeug, Geld, Amulette u.a., wurden auch im Inro (Siegelbeutel) aufbewahrt. Die aus China stammende Mode, solche Siegelbeutel zu tragen, gab es in Japan bereits seit dem 16. Jahrhundert.<sup>41</sup> Als sich dann im 17. Jahrhundert das von den Portugiesen eingeführte Rauchen immer mehr verbreitete, gelangte der Inro als Tabakbeutel zu großer Beliebtheit, auch bei den Frauen. Mit dem Aufkommen europäischer Kleidung Ende des 19. Jahrhunderts verschwand diese Mode dann nach und nach.<sup>42</sup> Netsuke sind zumeist rund oder konvex geformt. Dargestellt wurden Menschen, Tiere, Pflanzen, Früchte und viele andere Gegenstände. Vor allem aber waren Tierdarstellungen in der Netsuke-Kunst sehr beliebt. In den meisten Fällen wurden die Tiere in sich geschlossen, beziehungsweise zusammengerollt dargestellt. Die Anhänger mussten nämlich rund und glatt sein, um nicht zu drücken, wenn man sie am Körper trug. Weiter sollten sie einen angenehmen haptischen Reiz erzeugen, wenn man sie durch die Finger gleiten ließ. Da den Personen unter dem Rang eines Samurai, also Bauern, Handwerkern, Händlern usw., das Tragen von anderem Schmuck untersagt war, schmückten sie sich mit besonders schönen Netsuke.<sup>43</sup> Die Werke berühmter Künstler wurden sehr teuer bezahlt. Netsuke fanden außer ihren Hauptfunktionen als Anhänger und Siegel für den eigenen Gebrauch auch als symbolische Geschenke Verwendung. Manchen wertvollen Elfenbein-Schnitzereien fehlen die Löcher für die Schnüre, weil sie nur dekorative, aber keine praktische Funktion hatten. Sie wurden als Zierat (Okimono) aufgestellt.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Jonas, Frederick Mourice: Netsuke, Tutland/Vermont/Tokyo 1960, S.19

<sup>42</sup> Wolf, Richard: Die Welt der Netsuke, Wiesbaden 1970, S.10

<sup>43</sup> ebenda

<sup>44</sup> ebenda

## 5 Japonismus

### 5.1 Der Begriff des Japonismus

In der moderneren Literatur findet man meist den Begriff „Japonismus“. Diese Form des Begriffs mit dem „o“ ist dem Französischen entlehnt, da vor allem französische Werke mit dieser Bezeichnung belegt und beschrieben werden. Da in meiner Arbeit die japanischen Einflüsse auf Künstler, die sich überwiegend in Deutschland betätigt haben, untersucht werden, scheint es angebracht, die deutsche Form „Japanismus“ parallel zu „Japonismus“ anzuwenden. Zugleich trifft dieser Begriffszeichnung „Japanismus“ auch den Sprachgebrauch in der Zeit, in der die zu untersuchenden Werke entstanden sind (zum Beispiel Woldemar Seidlitz).<sup>45</sup> Weil diese Dissertation in der Zeit verfasst wurde, wann der Begriff „Japonismus“ als modern und international galt, wird in der Folge vom „Japonismus“ die Rede sein. Der Begriff Japonismus, beziehungsweise seine Bedeutung, wird unterschiedlich gehandhabt bzw. verwendet. So wird zum einen die Beschäftigung mit japanischen Kunstwerken, zum anderen aber auch deren Nachahmung in anderen Kulturkreisen, wie dem europäischen, als Japonismus bezeichnet.<sup>46</sup> Als weitere Form des Japonismus findet man gelegentlich „ein bestimmtes ästhetisches Glaubensbekenntnis, das aus der Betrachtung japanischer Werke gezogen wird“.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Seidlitz, von Woldemar: Japanismus, in: opuscula, Heft 15, S.205

<sup>46</sup> ebenda

<sup>47</sup> ebenda

## 5.2 Die Geschichte des Japonismus in der westlichen Kunst

Für den Japonismus im Werk der Künstler des Blauen Reiters ist wohl sicherlich die Nachahmung der japanischen Kunstwerke der wichtigste Aspekt des Begriffs. Bevor japanische Tendenzen und Motive an genauen Beispielen vorgestellt werden, soll zunächst noch die Geschichte dieser Form des Japonismus in Europa, vor allem in England und Frankreich - den Ländern, in denen der Japonismus die größte Bedeutung erlangte - besprochen werden.

Mit der Öffnung Japans im Jahre 1854 bauten sich nach und nach lebhafte Handelsbeziehungen auch zu Europa auf.<sup>48</sup> Mit den Schiffen gelangten zahlreiche Erzeugnisse japanischer Kunst in den Westen, die ihren Weg in den Kunst- und Antiquitätenhandel fanden. Doch schon vor 1854 trug sich eine Begebenheit zu, die häufig als Initial des Japonismus in Europa beschrieben wird. Der Pariser Graphiker Félix Braquemond sah bei seinem Drucker einen Band mit Manga (also mit Skizzen und Zeichnungen) von Hokusai, den Matrosen aus dem isolierten und verriegelten Japan eingeschmuggelt hatten. Mit viel List und Überredungskunst brachte Braquemond den Band in seinen Besitz und trug ihn von da an ständig in der Tasche, bis er schließlich seine Kollegen mit seinem Enthusiasmus angesteckt hatte. Das entscheidende Datum schätzte Braquemond, sich ein halbes Jahrhundert zurück erinnernd, auf 1856.<sup>49</sup> In seiner Produktion jedoch zeigen sich die Spuren dieser Inspiration erst ein Jahrzehnt später. Als eigentlicher Vater des Japonismus rühmt sich auch Edmond de Goncourt, der Schriftsteller, der als erster ein japanisches Album erworben haben will.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> März, Roland (u.a.): Eine Chronik zum Japonismus, in: Staatliche Museen zu Berlin/Hauptstadt der DDR (Hrsg.) Ausstellungskatalog „Faszination Japan - Japanischer Holzschintt und europäische Graphik 1870-1914 im Museum Berlin“, Berlin 1984, S.8

<sup>49</sup> Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und Japan - Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, München 1976, S.13

<sup>50</sup> Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S.16

Mit fortschreitendem Alter und verblässender Erinnerung verlegte Goncourt das Datum immer früher, bis ins Jahr 1852.<sup>51</sup> Den dokumentarischen Beweis seiner Sammeltätigkeit liefert allerdings erst sein Buch „La Maison d’un artiste“ von 1881.<sup>52</sup>

Als dritte Wiege der Japanbegeisterung läßt sich das Antiquitäten- und Teegeschäft „Curiosité“ nennen. Im Jahr 1862 wurde es unter den Arkaden der Rue de Rivoli von E. Desoys eröffnet und existierte bis zum Jahr 1880.<sup>53</sup> „La Porte Chinoise“ entwickelte sich zum Treffpunkt avantgardistischer Künstler und Literaten, welche die Liebe zu den Japonaiseries zusammenführte.<sup>54</sup> Unbezweifelt ist, dass alle diese Ereignisse Paris zum Schauplatz haben, während über den Zeitpunkt keine sichere Aussage getroffen werden kann. Sogar schon vor der Mitte des Jahrhunderts tauchten gelegentlich auf Pariser Auktionen Werke aus dem Lande der aufgehenden Sonne auf, und ein holländischer Arzt vermachte bereits 1812 der Bibliothèque Nationale einige illustrierte Bände, die er aus Nagasaki mitgebracht hatte.<sup>55</sup> Doch niemand schenkte ihnen die geringste Aufmerksamkeit. Demnach ist die Frage falsch gestellt, wenn man erfahren möchte, wer fernöstliche Produkte zuerst gesehen, eingeführt oder erworben hat. Worauf es ankommt, ist zu ergründen, von wem und wie sie verstanden wurden, und welche Wirkung sie ausübten. Diese Frage wird nie mit einem einzelnen Datum und einzelnen Namen beantwortet werden können.<sup>56</sup>

Die Aufnahmebereitschaft für japanische Kunst war bereits vorhanden, die innere Notwendigkeit dafür ist im Zusammenhang mit der Krise der

---

<sup>51</sup> Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S.16

<sup>52</sup> ebenda

<sup>53</sup> Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und Japan - Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, München 1976, S.14

<sup>54</sup> Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und Japan - Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, München 1976, S.13

<sup>55</sup> Berger, Klaus: Das Vorbild Japan, in: Wichmann, Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst., Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika, München 1972, S.16

<sup>56</sup> ebenda

europäischen Kunst zu sehen, die nach neuen Themen und einer neuen Form suchte. Aber warum erhielt gerade die japanische Kunst so große Bedeutung für die Europäer? Die europäische Kunst hatte bereits in anderen Zeiten des Umbruchs bewiesen, dass ein Anknüpfen an die eigene Tradition möglich und sogar schöpferisch sein kann. Man denke an das erneute Aufgreifen der Kunstformen der Antike in der Renaissance oder, mit freilich veränderten Vorzeichen, im Klassizismus.<sup>57</sup>

Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts hatte die akademische Routine jede lebendige Anschauung so unterdrückt, dass von dort keine Erinnerung mehr zu erhoffen war. Die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, dem Unregelmäßigen, dem Primitiven, dem Archaischen wurde immer deutlicher sichtbar und kleidete sich in die stilisierten Formen bei den Nazarenern und bei den englischen Präraffaeliten, oder in der Aufwertung der Natur-Darstellung in den Werken der Malerkolonie von Barbizon.<sup>58</sup>

Auf der Suche nach neuen Vorbildern erweiterte sich der Blick durch den beginnenden Weltverkehr, den Welthandel und, für jedermann zugänglich, auf den Weltausstellungen.<sup>59</sup> Gewiss ist zumindest in dieser ersten Zeit vieles, was man dort zu sehen bekam, nur als seltsame Kuriosität betrachtet worden und diente kaum zu mehr als einfachster motivischer Anregung. Andere Ausprägungen des Exotismus hatten, aus Kleinasien und Nordafrika gespeist, schon im zweiten Drittel des Jahrhunderts ihren Anteil an der französischen Malerei. Der Zauber von Tausend und einer Nacht, Harem-Szenen mit ihren Odaliskern, feurige Beduinenkämpfe, schattenlose Wüsten und farbglühende, geheimnisvolle Oasen sind aus dem Werk von Ingres, Chassériau und Delacroix nicht wegzudenken, selbst wenn sie mit ihrer

---

<sup>57</sup> Berger, Klaus: Das Vorbild Japan, in: Wichmann, Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst., Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika, München 1972, S.16

<sup>58</sup> ebenda

<sup>59</sup> ebenda

üppigen Farbigkeit nur eine erste Auflockerung des Zwangs bekunden, in welchen die Historismen sie einspannten. Lange vorher ist der Ferne Osten, das China der Pagoden und Pavillons, bereits in den exotischen Traum der Rokokokultur verwoben worden. Dabei spielte die Seidenstraße bekanntlich eine große Rolle.

Ob die feinen Porzellane, die Lackkästen, die Seidengewebe und Ornamentstiche mit chinesischen Motiven nun aus dem Ursprungsland bezogen oder selbst in Europa imitiert wurden, so haben sie doch dieser Spätkultur des Ancien Régime kaum mehr als einen raffinierten Glanz, einen luxuriösen Anstrich gegeben. Das reizende Spiel beweglicher Ornamente, das elegante Kurvengebilde der Möbel und Innendekorationen wird auch heute seine Wirkung auf unsere Zeitgenossen nicht verfehlen, wenn sie in Schlössern und Museen auf ein Ensemble dieser Art stoßen. Doch handelt es sich mit den Orientalismen nur um Zwischenspiele, die sich gegen die Übermacht der alten westlichen Tradition nicht durchsetzen konnten. Selbst wenn der Orientalismus weder in der Architektur noch in der Malerei eine tiefgreifende Wirkung hinterlassen hat, so stellt er doch immerhin eine Vorbereitung auf den späteren Jugendstil dar.

Im Gegensatz dazu war der Japonismus so nachhaltig, radikal und universal, dass er seit dem Impressionismus eigentlich fast allen, auch sich widersprechenden Kunsttendenzen, einen entscheidenden Impuls verliehen hat. Gleichzeitig aber ist der Japonismus so tief, so verborgen und dialektisch in seinen Auswirkungen, dass er der kritischen Aufmerksamkeit als kontinuierliche Bewegung lange entgangen ist. Ohne den Einfluss der japanischen Kunst in seiner vollen Bedeutung zu erkennen, kann die Grundlage der modernen europäischen Kunst nicht verstanden werden. Allerdings ist es vergeblich, sich auf die Ikonographie zu beschränken und den japanischen Einfluss dort zu suchen, wo westliche Damen in Kimonos

gehüllt auf den Bildern erscheinen, auch wenn die Japanbegeisterung sich zuerst so in der Kunst widerspiegelte.<sup>60</sup> Zum Beispiel bei William Merritt Chase, Alfred Stevens, James Abbot McNeill Whistler, James Tissot und bei Claud Monet usw.... In amüsanter und harmloser Weise spiegelte sich da die Pariser und Londoner Gesellschaft in ihren kultivierten Interieurs und in ihrem Schick, nachdem die historisch orientierten Moden verbraucht waren. Der neue Geschmack zog alles Japanische an sich.<sup>61</sup>

Wandschirme, Fächer, Lackdosen, Keramik, Vasen und Schwertzierate bekam man häufig zu sehen. Den größten Triumph feierte die japanische Kunst anlässlich der Weltausstellung von 1878, bei der der Pavillon Mikado eine außerordentliche Qualität aufwies.<sup>62</sup> Als Ergebnis der Meiji-Revolution wurden viele Kunstgüter vom verarmten Adel abgestoßen, gelangten im Zuge des neuen Welthandels in den Westen und legten den Grundstein zu berühmten kunstgewerblichen Sammlungen. Was in der Kultur des Ostens seinen bestimmten Ort und seine Funktion hatte, wurde nun zum Objekt des Kunstinteresses, zum isolierten Zierstück. Das europäische Kunsthandwerk, bedroht von gedankenloser Massen-Fabrikation und historischen Stil-Maskeraden, erlebte im Zeichen der japanischen Modelle seine Wiedergeburt. Von England und Frankreich ausgehend, entstanden an vielen Plätzen Werkstätten, die in der Gestaltung von Möbeln, Keramik und Glaswaren eine erneute Besinnung auf Qualität, materialgerechte Bearbeitung und eben auch auf japanisches Design zeigen. Noch vor Ablauf des Jahrhunderts entwickelten sich daraus neue Wohnkulturen. Art Nouveau und Jugendstil sind ohne den Einfluss der japanischen Kunst nicht denkbar.

---

<sup>60</sup> Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S.72ff

<sup>61</sup> Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S.74ff

<sup>62</sup> Berger, Klaus: Das Vorbild Japan, in: Wichmann, Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst., Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika, München 1972, S.16

Während im Jugendstil die ornamentale Stilisierung in dynamischen Flammen- und Pflanzenmotiven die Führung übernimmt und die Melodie der Kurvatur feiert, triumphiert in der Art Nouveau ein konstruktiver Sinn für Rahmengerüst, Formvereinfachung und tektonische Akzente.

Der Handelserfolg der Orientartikel durch den steigenden Bedarf in Europa hatte auch eine negative Seite. In Japan stellte man sich auf die Herstellung von Kunstartikeln für den Export ein. Rasch passte man sich bei neuen Erzeugnissen dem westlichen Geschmack an - oder was dafür gehalten wurde. Diese Exportartikel überfluteten den Westen und lösten dort die Produktion von Imitationen aus.<sup>63</sup> Es entstanden zahlreiche Fälschungen, oft von erstaunlich schlechter Qualität. Glücklicherweise hat diese massenweise Fälschung dem echten Japonismus wenig Abbruch getan. Diese Mode verging wie jede andere. Die ernsthaft Reformwilligen hat sie nur hellhöriger und hellsichtiger gemacht. Am deutlichsten ist eine Erneuerung in der freien Kunst zu spüren, vor allem in der Malerei. Dies spiegelt sich in den frühen Bildern der Avantgardisten wie zum Beispiel Edouard Manet, Claud Monet, Edgar Degas, Alfred Stevens und James Abbot McNeill Whistler wieder.<sup>64</sup>

Auch im Kunsthandel, in herausragenden Privatsammlungen, in der Kunstliteratur, überall tauchten japanische Farbholzschnitte auf und wurden geschätzt als die Vertreter einer feinen, bewunderten, entfernten Kultur, wenn nicht schon als Vorbild, Heilmittel und Ausweg, um loszukommen von der akademischen und nicht akademischen Kunst, die in eine Sackgasse geraten waren. Es musste ein kraftvoller und ästhetisch befriedigender Impuls von weit her kommen, um die Kunstproduktion wieder zu neuen

---

<sup>63</sup> Berger, Klaus: Das Vorbild Japan, in: Wichmann, Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst., Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika, München 1972, S.16

<sup>64</sup> Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S.19

Entwicklungen anzuregen. Viele Äusserungen von Künstlern unterstreichen die einschneidende Wirkung der japanischen Kunst auf europäische Künstler. So bezeichnet Frank Lloyd Wright, der Amerikaner, dem „organische Prozess“ und die „Integrität“ als Grundgesetz der Schönheit, welches die japanische Kunst wie keine andere verkündet.<sup>65</sup>

Bisher wurde immer von dem Japonismus als solchem gesprochen.

Tatsächlich gibt es aber mehrere Formen des Japonismus. Der Impressionist interessierte sich für die kühne Naturwiedergabe, die auf pedantische und naturalistische Details verzichtet. Ihn faszinierten die pastellzarte Stimmung und die Kunst, einen Ausschnitt stellvertretend für das Ganze zu zeigen. Whistler suchte nach Wegen, um die asymmetrische Komposition mit einer Zartheit der Linien zu verbinden, während Monet den Weg zu den weitwinklig geöffneten Wasserlandschaften Hiroshiges fand. Die Nachimpressionisten aber bedienten sich der japanischen Inspiration genau in entgegengesetztem Sinn, um die noch illusionistischen Elemente des Impressionismus loszuwerden und die Bildfläche gerüstartig zu gliedern. So entstanden die Werke des Cloisonismus.

Degas schaute in seinen späteren Bildern mit ihrer Raumauffassung, bei der die Flächen abgespalten und gewissermaßen nach vorne geklappt wurden, auf Utamaros Bilder der Geishas in seiner eigenen Sammlung. Seurat ließ sich von der Farbigkeit japanischer Holzschnitte anregen. Von größter Bedeutung war der Einfluss japanischer Holzschnitte auf das Werk van Goghs. Er kopierte zahlreiche japanische Originale und versuchte auch in neuen Gemälden die Lebendigkeit der Linie, die Komposition und die Farbigkeit mit einfließen zu lassen. Erst mit der Weltausstellung von 1890 wurde ein sehr umfangreicher Überblick über die Ukiyo-e Kunst mit 1153 Objekten geboten. Besonders die frühen Drucke, die so genannten

---

<sup>65</sup> Wright, Frank Lloyd: The Japanese Print, in: Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980, S.341

Primitiven, waren hier zahlreich vertreten. Ihre rhythmischen Strukturen und die Reduzierung der Form auf das Wesentliche waren besonders markant. Die Folgen zeigten sich überall: Bei Henri de Félix Toulouse-Lautrec in seinem prägnanten Plakatstil; bei Vallotton in der Erweckung des modernen Holzschnitts, wobei er mit reinen Schwarzweißeffekten arbeitete; bei Bonnard, Vuillard und anderen Vertretern der Nabis, die sich unter anderem in den extremen Hochformaten an Ukiyo-e orientierten; bei Beardsley mit dem ornamentalen Liniengefüge; bei Gustav Klimt in der traumhaften Verdichtung des Dekorativen, wie es im Ursprung meistens bei japanischen Textilien zu finden ist.

Wie umfangreich und unerschöpflich der Japonismus sein konnte, soll noch an dem späteren Beispiel aus der Malerei, an Matisse, wenigstens angedeutet werden. Die Organisation seiner Farbfelder, der Kontrast von farbigen und schwarzen Flächen, die Arabesken und der verschwenderische Reichtum an dekorativen Motiven verraten seine Anregung durch japanische Kunst.

Historismus, Illusionismus und Sentimentalismus sind bedeutungslos geworden. In der Art Nouveau treffen sich zum ersten Mal die verschiedenen Kunstgattungen - Raumgestaltung, Kunstgewerbe, zeitgemäßes Plakat, Grafik und Malerei - in einer eigenständigen Stilrichtung wieder, die in fast allen westlichen Ländern Bedeutung erlangt. „Diese Kunst ist von nun an unlöslich mit der unseren verbunden. Es ist ein Blutstropfen, der in unser Blut eingedrungen ist und den keine Macht der Welt mehr herauslösen kann“.<sup>66</sup>

In der Art Nouveau spielten Linie und Fläche eine herausragende Rolle. Wo die lineare Schönheit gesehen, empfunden und entwickelt wurde, ging es

---

<sup>66</sup> Bing, Samuel: Le Japon Artistique - Documents d'Art et d'Industrie réunis par S. Bing, Nr.1, Mai,1888, S.9

vorwärts, öffneten sich Horizonte dem neuen Jahrhundert entgegen. In München leiteten Otto Eckmann und Hermann Obrist die Erneuerung im Design aus der flammenartigen beziehungsweise floralen S-Kurve aus dem japanischen Holzschnitt ab, während sich in Wien Josef Hoffmann auf die Übernahme des gerüsthafte Aufbaus des japanischen Holzschnitts konzentrierte.<sup>67</sup> Erst im Jahr 1876 gab es in Wien eine bedeutende japanische Ausstellung, welche Auftakt zur Wiener Renaissance wurde, wo man den so genannten „quadratischen“ Japonismus aus erster Hand kennenlernen konnte. Nach der Jahrhundertwende erreichte der japanische Einfluss, oft in seltsamer Verkleidung, schließlich selbst die europäische Peripherie, zum Beispiel bei dem russischen Künstler Léon Bakst, bei dem dieser Einfluss an der Aufteilung und der Gestaltung in Mustern zu erkennen ist. Oder man denke an die abstrakten Rhythmen von Mondrians Rechtecken und fühlt sich sogleich in ein japanisches Haus versetzt mit seinem raffinierten Spiel von genormten beweglichen Wänden, Schiebetüren und Fensteröffnungen. So verschiedenartig Bakst und Mondrian sich anregen ließen, entsprangen die Anregungen doch derselben Quelle, was so manchen Abendländer noch in Erstaunen versetzte. Es sollte auch nicht vergessen werden, einen Blick auf die Entfaltung moderner Architektur zu werfen. Im Werk von Frank Lloyd Wright erlebt man, wie die Strukturierung des Baukörpers, der offene Grundriss, die Asymmetrie und viele Design-Motive vom japanischen Funktionalen angeregt waren.<sup>68</sup> Der Prozess des Japonismus vollzieht sich mit innerer Notwendigkeit, er stellt eine nicht umkehrbare, kontinuierliche Entwicklung dar. Man muss davon ausgehen, dass vom Kunstgewerbe einmal abgesehen, die Rezeption des Japanischen die längste Zeit von den Holzschnitten getragen wurde. Bei

---

<sup>67</sup> Berger, Klaus: Das Vorbild Japan, in: Wichmann, Ausstellungskatalog Weltkulturen und moderne Kunst., Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika, München 1972, S.18

<sup>68</sup> ebenda

manchen Künstlern, unter ihnen Franz Marc, spielte daneben auch die japanische Kleinplastik „Netsuke“ eine wichtige Rolle.

### 5.3 Japanische Kunst in München

Die Hauptstadt des Königreichs Bayern war die erste deutsche Stadt, die in den Besitz einer großen Japansammlung kam. Sie diente vielen Künstlern als Inspirationsquelle. In München fand auch innerhalb des Museums für Völkerkunde, damals noch „Ethnographische Sammlung“ genannt, die früheste Japanausstellung auf deutschem Boden statt.<sup>69</sup> In den Ausstellungsräumen an der Galeriestraße am nördlichen Hofgarten wurde 1866 im Obergeschoss die zweite Japansammlung von Philipp Franz von Siebold gezeigt.<sup>70</sup> Diese Ausstellung kann man als erste Ostasiatika-Ausstellung in Deutschland bezeichnen. Diese Sammlung hatte er bei seinem Aufenthalt in Japan 1859 bis 1862 angelegt.<sup>71</sup> Er hatte sich in Paris und München um die Errichtung eines Völkerkundemuseums bemüht, erlebte jedoch die offizielle Eröffnung der Ethnologischen Sammlung in München nicht mehr. Er verstarb am 18.10.1866.<sup>72</sup> 1874 kaufte der Staat von seiner Witwe die in München verbliebene Sammlung Siebolds für 50.000 Gulden.<sup>73</sup> Die Sammlung umfasste 2.094 Inventarnummern: Neben Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens der Japaner, Papiere zum Bespannen von Wänden, Wandschirme, Kästchen aus Lack und anderen Materialien, Korbflechtarbeiten und Essgeschirr.<sup>74</sup> Rollbilder, illustrierte

---

<sup>69</sup> Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982, S.12

<sup>70</sup> ebenda

<sup>71</sup> ebenda

<sup>72</sup> ebenda

<sup>73</sup> Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982, S.13

<sup>74</sup> ebenda

Bücher und Farbholzschnitte mit Holzschnittwerkzeugen, sowie Druckstöcke machten ein Viertel der Sammlung aus. Siebold sammelte signierte Holzschnitte von Kunisada, Kuniyoshi, Toyokuni, Kunitaru, Shigenobu, Sadanobu, Hokusai und vor allem von Hiroshige, wobei er Landschaftsdarstellungen bevorzugte.<sup>75</sup> Siebold erwarb auch vier Bände von Hokusais „Manga“, deren Entdeckung in Frankreich die erste Welle des Japonismus ausgelöst hatte.<sup>76</sup> Eine Reihe von Netsuke, Ojime (Beutelzierde), Schwertstichblättern und Schwertmessern sind weitere wichtige Bestandteile der Sammlung. Die meisten Stücke liegen jetzt in den Magazinen im Depot des Völkerkundemuseums. Mit der Zeit wurde die Sammlung durch den Ankauf verschiedener Kunstgegenstände, aber auch durch eine Schenkung des Prinzen Ruprecht von Bayern mehr und mehr erweitert.<sup>77</sup> Als der erste Hauptkonservator Max Buchner, der 1887 bis 1907 im Amt war, durch Lucian Schermann abgelöst wurde, gelangte verstärkt japanische Kleinkunst in die japanische Abteilung.<sup>78</sup> Mit der Sammlung Emden aus Hamburg kamen 1909 weitere Netsuke, Inro (Siegelbeutel) und Kultgeräte hinzu. Das Museum für Völkerkunde war nicht die einzige Institution in München, die orientalische Kunstgegenstände besaß. Auch im Nationalmuseum, in der königlichen Residenz, im Armeemuseum, in der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek und in der Landesgewerbeanstalt waren ostasiatische Kunstgegenstände zu finden. Das Münzkabinett besaß neben zwei Goldlackschränken auch eine graphische Sammlung japanischer Holzschnitte.<sup>79</sup> Zwar bestand somit von staatlicher Seite kein Mangel an japanischen Kunstgegenständen, sie wurden aber nicht in

---

<sup>75</sup> Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982, S.13

<sup>76</sup> ebenda

<sup>77</sup> Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982, S.15

<sup>78</sup> ebenda

<sup>79</sup> Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982, S.16

Sonderausstellungen gezeigt. Allerdings gab es viele private Sammler, die ihre Sammlungen öffentlich ausstellten. Ihnen ist es zu verdanken, dass die Begeisterung für japanische Kunsthandlungen, die Orient- und Ostasienartikel führten, immens anstieg. Johannes Keller schreibt, „dass es vor dem Ersten Weltkrieg ungefähr hundert Kunst- und Antiquitätenhandlungen in München gab“.<sup>80</sup> Die erste Japanausstellung in München gab es im Jahr 1885.<sup>81</sup> Über die Vorbereitung der Ausstellung wurde in der damaligen Zeitung Münchner Neueste Nachrichten berichtet: „(Zur Glaspalaste) ist man eifrig beschäftigt, das japanesische Dorf aufzurichten, welches 20 Häuschen umfassen wird: je zehn an den beiden Langseiten des östlichen Flügels des Palastes. ... In der Mitte des Dorfes werden vier größere Verkaufsstände errichtet. Ein eigenes Podium, wo die Japanesen ihre Spiele vollziehen, formt das Mittelschiff des Palastes...“<sup>82</sup> Die weiteren Berichte über die Ausstellung: “ (Die Japanesen), welche den kgl. Glaspalast in München bevölkern werden, gehören dem hochasiatischen Stamme an und nehmen unter dessen Völkerschaften körperlich und geistig einen hohen Rang ein. ... „<sup>83</sup> Der Ort dafür war der Glaspalast im alten Botanischen Garten, der seit seiner Gründung Schauplatz zahlreicher Ausstellungen war.<sup>84</sup> Diese erste Japanausstellung in München war vorher in Berlin gezeigt worden und wurde von einer Privatperson organisiert, Herrn Bauer, Caféhaus-Besitzer in Berlin.<sup>85</sup> Die Ausstellung war keine reine Kunstaussstellung. Zwar wurden meist Bilder gezeigt, aber auch Gärtnereien, Kaninchenzüchter etc.<sup>86</sup> Die erste

---

<sup>80</sup> Keller, Johannes: Der Kunsthandel in München einst und jetzt, in: Die Weltkunst, 28. Jg., Nr.10, München 1958, S.11

<sup>81</sup> Hirner, Andrea: Japanisches Bayern (Historische Kontakte), München 2003, S.70

<sup>82</sup> Münchner Neueste Nachrichten, Nr.237 vom 25.8.1885

<sup>83</sup> Münchner Neueste Nachrichten, Nr.239 vom 27.8.1885

<sup>84</sup> Hirner, Andrea: Japanisches Bayern (Historische Kontakte), München 2003, S.70

<sup>85</sup> ebenda

<sup>86</sup> ebenda

Japanausstellung in München war auch eine Verkaufsausstellung; bei der Münchner Privatleute Gegenstände erwerben konnten.<sup>87</sup> Max Buchner, gelang es jedenfalls, sich hier einige Objekte zu sichern.<sup>88</sup> Auf der Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“, die 1909 in München stattfand, belegte allein die Bernheimerische Kunsthandlung, die von Lehmann Bernheimer gegründet worden war, zwei Räume mit chinesischer und japanischer Keramik und anderen Kunstgegenständen.<sup>89</sup>

Zu den Sammlern japanischer Kunst gehörten auch Münchner Künstler wie Wilhelm Auberlen, Wilhelm Trübner, Eduard von Grützner, E. Baudrexel, Ernst Kropp und das Künstlerehepaar Cäcilie Graf-Pfaff und Oscar Graf.<sup>90</sup> Besonders das Ehepaar Graf konnte sich für die japanische Kunst leidenschaftlich begeistern. Diese eigene Begeisterung und die Tatsache, dass das Interesse an Japans Kunst und Kultur in München - gerade auch in Künstlerkreisen - stetig wuchs, bewegte die Grafs dazu, 1909 die Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“ in München zu organisieren, die sich mit der gesamten Entwicklung der ostasiatischen Kunst befasste.<sup>91</sup> Als Leihgeber traten dabei Münchner Bürger und Künstlerfreunde auf. Wilhelm Trübner stellte aus seiner Sammlung einige japanische Lackgegenstände zur Verfügung, Eduard von Grützner zwei Holzschnitte, eine Rotlackdose und Gewebe.<sup>92</sup> Von Wilhelm Auberlen und E. Baudrexel stammten japanische Holzschnitte.<sup>93</sup> Die Grafs selbst beteiligten sich mit ca. 60 Holzschnitten, Keramiken und Geweben an der Ausstellung.<sup>94</sup>

---

<sup>87</sup> Hirner, Andrea: Japanisches Bayern (Historische Kontakte), München 2003, S. 70

<sup>88</sup> ebenda

<sup>89</sup> Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982, S.16

<sup>90</sup> Hinz, Petra: Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982, S.19

<sup>91</sup> ebenda

<sup>92</sup> ebenda

<sup>93</sup> ebenda

<sup>94</sup> ebenda

## 6 Der Blaue Reiter und der Japonismus

### 6.1 Franz Marc

#### 6.1.1 Biographie von Franz Marc

Franz Moritz Wilhelm Marc wurde am 8. Februar 1880 in München geboren.<sup>95</sup> Sein Vater Wilhelm Marc war nach abgeschlossenem Jurastudium als Professor für Malerei an der Akademie in München tätig. Seine Mutter Sophie Mouris stammte aus dem Elsass, war aber in der französischen Schweiz protestantisch erzogen worden.<sup>96</sup> Entsprechend wurde auch Franz von seiner Mutter im protestantischen Glauben erzogen. Franz war der zweite Sohn, sein älterer Bruder Paul war drei Jahre vor ihm geboren. Franz studierte zunächst Theologie und Philosophie. Bald schon gab er dieses Studium auf und besuchte ab 1900 die Kunstakademie in München.<sup>97</sup>

1903 reiste er in die Bretagne und nach Paris und kaufte im Kunsthandel bei Flammarion japanische Holzschnitte.<sup>98</sup> Von dieser ersten Paris-Reise hinterließ weder die Begegnung mit den Impressionisten noch die japanische Kunst entscheidende Spuren in seinem Werk. Doch zeigen die ersten Werke Franz Marcs nicht mehr naturalistisch aufgefasste Motive; sie werden mit impressionistischen Stilelementen vorgetragen. 1905 schloss Franz Marc Freundschaft mit Marie Schnür und Maria Frank. 1906 reiste er nach Saloniki und Athos.<sup>99</sup> 1907 schloss er eine Scheinehe mit Maria Schnür, die so endlich ihren unehelichen Sohn zu sich nehmen konnte. Nach der Trauung reiste er zum zweiten Mal nach Paris, wo die Werke

<sup>95</sup> Schardt, Alois: Franz Marc, Berlin 1936, S.11

<sup>96</sup> ebenda

<sup>97</sup> Schardt, Alois: Franz Marc, Berlin 1936, S.17

<sup>98</sup> Lankheit, Klaus: Franz Marc Schriften, Köln, 1978, S.81

<sup>99</sup> Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.): Ausstellungskatalog Franz Marc 1880-1916, 1986 (2.Aufl.), S.20

Vincent van Goghs und Gauguins ihn beeindruckten. 1908 zog Franz Marc von seinem Münchner Atelier in der Kaulbachstraße 68 in die Schellingstraße 23 um.<sup>100</sup> Im Sommer 1909 wohnte er im oberbayerischen Sindelsdorf,<sup>101</sup> wo er sich später fest niederließ. Dort versuchte er, seinen Werken mit der dem romantischen Naturlyrismus eng verwandten Naturphilosophie Ausdruck zu verleihen. Immer mehr befreite sich Franz Marc in seinen Werken von einer naturalistischen Darstellungsweise, immer entschiedener tendierte die Farbe zu einer selbständigen Funktion als Ausdrucksträger seiner seelischen Grundkonzeptionen. Über diese Ansätze in den formalen Mitteln hinaus vermochte es Franz Marc jedoch noch nicht, sein Streben nach Darstellung der großen Gesetzmäßigkeiten in Natur und Mensch zu verwirklichen. Zunehmend vernichtete er Werke, die ihn nicht befriedigten. Am 6. Januar 1910 begegnete er zum ersten Mal August Macke.<sup>102</sup> Der Berliner Sammler Bernhard Koehler begann Franz Marc zu unterstützen.<sup>103</sup> Im Februar 1910 fand die Einzelausstellung in Brakls Moderner Kunsthaltung in der Münchner Goethestraße 64 statt. In Bildern wie „Blaues Pferd I“ (Abb. 11a) erfolgte der Übergang zu einer großflächigen Darstellungsweise, die sich weiter vom Impressionismus wegbewegte: Die Farbe wurde total aus ihrer Gegenstandsbezogenheit gelöst. Das Tier im Bild, schon immer ein zentrales Motiv, wurde vollends zum Symbol stilisiert. 1911 gründete Franz Marc zusammen mit Wassily Kandinsky die Redaktion „Der Blaue Reiter“. Franz Marc wurde Mitglied und dritten Vorsitzender der Neuen Künstlervereinigung München. Er heiratete im selben Jahr Maria Frank in London. Die Trauung in Deutschland erfolgte im Jahr 1913. Am 2. Dezember 1911 traten Franz Marc, Kandinsky und Gabriele Münter unter Protest gegen die Ausjurierung

<sup>100</sup> Städt. Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.): Aus. Franz Marc, 1986, S.22

<sup>101</sup> Städt. Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.): Aus. Franz Marc, 1986, S.25

<sup>102</sup> Erdmann-Macke, Elisabeth: Erinnerungen an August Macke, Stuttgart 1962, S.144

<sup>103</sup> Hüneke, Andreas: Der Blaue Reiter - Dokumente einer geistigen Bewegung, Leipzig 1988, S.15

eines Gemäldes von Kandinsky aus der Neuen Künstlervereinigung München aus.<sup>104</sup> Seit 1912 war Franz Marc mit Paul Klee befreundet. 1912 machte er Bekanntschaft mit den Brücke-Malern in Berlin. Die zweite Ausstellung der Redaktion des Blauen Reiters folgte im Februar in der Kunsthandlung Hans Goltz in München.<sup>105</sup> Im Mai desselben Jahres erschien der berühmt gewordene Almanach „Der Blaue Reiter“,<sup>106</sup> und im Herbst unternahm Franz Marc mit August Macke die dritte Reise nach Paris, wo er Robert Delaunay besuchte. 1913 wurden Einzelausstellungen in München, Jena und Berlin organisiert. Franz Marc beteiligte sich auch am „Ersten Deutschen Herbstsalon“ in Berlin. Einflüsse des französischen Kubismus und des italienischen Futurismus führten dazu, dass Franz Marc den Gegenstand endgültig zum Signum, zur Hieroglyphe stilisierte. Die Fläche wird im Übergang zur fast vollständigen Abstraktion in kristalline Elemente aufgebrochen. Die Werke, die kaum mehr gegenstandsbezogene Kompositionen enthalten, stammen größtenteils aus dem Jahr 1914. Mit dem Bild „Kämpfende Formen“ gelangte diese Entwicklung zum Endpunkt einer expressiv - abstrakten Ausdruckskunst, die Franz Marc zu einem Vorläufer des Abstrakten Expressionismus macht. 1914 zieht Franz Marc nach Ried bei Benediktbeuren und meldet sich freiwillig zum Kriegsdienst. Am 4. März 1916 fiel er vor Verdun.<sup>107</sup>

### **6.1.2 Exotische Vorbilder aus dem Besitz Franz Marcs**

Franz Marc ist ein Künstler, der sich für viele Dinge interessierte und sich viel mit fremder Kunst beschäftigte. Er besaß zum Beispiel russische

---

<sup>104</sup> Städt. Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.): Aus. Franz Marc, 1986, S.36

<sup>105</sup> ebenda

<sup>106</sup> Städt. Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.): Aus. Franz Marc, 1986, S.37

<sup>107</sup> Lankheit Klaus: Franz Marc -Skizzenbuch aus dem Felde, Berlin 1956, S.151

Holzschnitte, indische Miniaturen, chinesisches Gemälde und japanische Holzschnitte. Im Folgenden sollen einige ausgewählte Beispiele vorgestellt werden, darunter auch solche Kunstwerke, die nicht aus dem japanischen Kunstbereich stammen.

### **6.1.2.1 Beispiele der Vorbilder**

#### **Russisches Volksblatt (Abb. 1)**

Der Farbholzschnitt eines unbekanntes russischen Künstlers aus dem Besitz Franz Marcs stellt eine kriegerische Schlachtenszene dar: Interessant hierbei ist die rein bildparallele Wiedergabe der Hauptfiguren und die ornamentale Gestaltung des Hintergrundes. Das davongaloppierende Pferd am rechten Bildrand ist ungeschickt verkleinert und soll Perspektive suggerieren, ist jedoch viel zu klein geraten. Das Hauptgeschehen ist so sehr nach vorne gerückt, dass die Hauptfigur - der getötete Ritter - auf dem unteren Bildrand zu liegen scheint.

Es ist anzunehmen, dass für Franz Marc bei dem russischen Volksblatt die Komposition des Geschehens im Vordergrund von Interesse war: Die Figuren sind so stark an den Betrachter „herangezoomt“, dass das Format des Bildes nicht mehr ausreicht und die Figuren teilweise den Bildrahmen sprengen. Die Speerspitze und der Umhang des linken Reiters reichen sogar über die eigentliche Bildfläche hinaus. Die Perspektive wurde hier nicht beherrscht.

#### **Indische Miniatur (Abb. 2a, 2b)**

Die zwei indischen Miniaturen aus dem Besitz Franz Marcs, die beide

Jagdszenen darstellen, sind ebenfalls im Hinblick auf Perspektive und Tierdarstellung interessant: Die räumliche Tiefe hat sich hier ganz naiv der Unräumlichkeit des Trägermediums der Zeichenfläche angepasst und äußert sich lediglich in einer Staffelung von unten nach oben, beziehungsweise im Überlappen von Flächen, die durch Linien voneinander getrennt werden. So verschwinden die Füße des vorderen Elefanten hinter dem Berg. Die Proportionen der Größen werden außer Acht gelassen, die Bäume sind auf dem ersten Bild überall gleich klein, beziehungsweise die Hauptfiguren sind überall gleich groß, egal, wo sie im Raum stehen. Bei der zweiten Miniatur wurde die Größe der Bäume variiert, um sie für die Erzählung besser ausnützen zu können: Manche Bäume sind der Größe der Figuren angepasst. Die Jäger nutzen sie als eine Art Hochsitz. Die Konturen der Tiere in beiden Bildern passen sich der Landschaft an, sind aber sehr frei platziert. Bei beiden Bildern ist das gesamte Format ausgenutzt und gleichmäßig behandelt worden. Trotz der graphischen Darstellung entsteht allein durch die Form der Tiere Bewegung. Sie springen, laufen oder sind getroffen und zu Boden gestürzt, was durch das Liegen auf dem Rücken dargestellt ist. Die Tiere sind entsprechend den Menschen in Profilansicht dargestellt. Während die Landschaftsdarstellung flächig ist, wirkt das Volumen der Körper durch Musterung, Plastizität und Lebendigkeit. Auch bei diesen zwei indischen Miniaturen wurde flächig gearbeitet, die Tiefe des Raumes ist nicht mit perspektivischen Mitteln wiedergegeben. Ich vermute, dass die Miniaturen Franz Marc deshalb interessiert haben, weil sie die Idee der Befreiung von der Perspektive vermitteln.

### **Chinesisches Gemälde (Abb. 3)**

In der Landschaft befinden sich zwei Fabeltiere. Sie zeichnen sich in ihrer

phantastischen Darstellung durch ihre zwei in der Luft schwingenden Doppelschwänze und ihre spitzen, abstehenden Ohren aus. Die beiden Tiere bewegen sich zum linken Bildrand hin, das linke Tier wendet seinen Kopf dem zweiten Tier zu. Seine Augen sind jedoch nach oben gerichtet, das Fell ist mit sehr feinen Pinselstrichen durchgearbeitet. Insgesamt ist das Fell auf eine starke Helldunkel-Schattierung angelegt. Die Vegetation ist fast vollständig auf der Horizontlinie platziert, der Boden ist nur leicht durch stilisierte Gräser ornamentiert. Die Krone des Baumes, der direkt hinter dem rechten Fabeltier verwurzelt ist, wird vom Bildrand überschritten. Das Blattwerk des Baumes fängt gerade an zu sprießen. Hinter dem linken Tier wächst ein Busch, der in voller Blüte steht. Es könnte sich hierbei um eine Kamelienpflanze handeln, die zur Winterzeit blüht.

Das chinesische Aquarell könnte für Franz Marc von besonderem Interesse gewesen sein, um die fein abgestufte Helldunkel-Modellierung der Tierkörper zu studieren. Dies wird beispielsweise am „Blauen Pferd“ (Abb. 10) deutlich.

#### **Utagawa Kuniyoshi: Kan-Shin Geschichte, ca.1830 (Abb. 4)**

Der japanische Farbholzschnitt bildet das erste Bild eines Triptychons von Kuniyoshi. Es erzählt vom Krieger Kan-Shin, der sich selbst erniedrigen musste, bevor er zu Ruhm kam. Auf dem einzig existierenden Teil des Triptychons, das rechts außen stand, hat der Künstler zwei Kaufmänner in prächtigen Gewändern dargestellt: Die vordere Figur sitzt bequem in einer Art Korbsessel, sie macht mit den Armen eine einladende Geste; Kopfhaltung und Gesichtsausdruck sowie der erhobene Zeigefinger der linken Hand und die leicht zurückgebeugte Körperhaltung vermitteln hingegen den Eindruck von Ablehnung und Skepsis. Die hintere stehende

Figur, auf deren Schulter ein Affe sitzt, drückt dies noch deutlicher aus. Der dem nicht existierenden Mittelbild zugewandte Kopf steht im Gegensatz zu dem verdreht abgewandten Körper, der sich zudem durch einen Schritt von Kan-Shin, welcher vermutlich auf dem Mittelbild dargestellt war, entfernt. Einen Ausschnitt des Porträts der hinteren Figur hat Franz Marc für den Almanach „Der Blaue Reiter“ verwendet (Abb. 34b), wohl wegen des starken Gesichtsausdrucks. Diesen Ausschnitt muss Egon Schiele gesehen und stark beeindruckt haben: Schiele malte ein Selbstporträt (Abb. 34a) im Jahr 1910 genau mit diesem Gesichtsausdruck, besonders die Darstellung der lückenreichen Zähne des Künstlers ist fast identisch mit der Figur des Ausschnitts. Die Gesichtszüge beider Figuren verraten mit einfachen Strichen den Charakter, Mimik und Gestik sind sehr ausdrucksstark. Beiden tragen weit geschnittene Kleidung, die in lockerem Faltenwurf um die Körper fällt. Die Flächen sind klar konturiert mit unterschiedlich starken Linien, der Kontrast von hellen und dunklen Flächen wird geschickt eingesetzt, um so Plastizität zu erzeugen.

#### **6.1.2.2 Beispiele in den Werken Franz Marcs**

##### **Franz Marc: Tiger (Abb. 5)**

Auf einem Untergrund aus Steinen und Pflanzen-Formationen sind zwei Tiger dargestellt. Der vordere Tiger blickt in sitzender Pose nach hinten, das Maul wie zum Brüllen geöffnet. Die Musterung seines Fells ist ornamental verfremdet, so verlaufen die Streifen am Hinterbein z. B. strahlenförmig auf ein Zentrum zu. Einige dieser Muster wiederholen sich seitlich am Kopf, am vorderen Bein und am Bauch. Neben den Streifen im Fell des Tieres bildet

die runde, geschlossene Form seines Körpers ein Oval, beinahe im Zentrum des Bildes. Das strahlenförmige Fellmuster des Tigers findet eine Entsprechung durch die Gräser am rechten Bildrand. Teilweise gibt es Überschneidungen zwischen dem Fellmuster und den organischen Pflanzenformen. Obwohl der zweite Tiger - in der rechten oberen Bildecke - aufgrund seiner geringeren Größe aus perspektivischer Sichtweise im Hintergrund zu sitzen scheint, sieht es doch so aus, als säße er dem vorderen Tiger auf dem Rücken. Sein Rücken ist extrem gebogen, wodurch wieder eine Kreisform entsteht. Insgesamt wirken Haltung und Mimik der Tiere angespannt, das raubtierhafte, unruhige Wesen kommt sehr gut zum Ausdruck. Der Himmel ist durch zwei parallel verlaufende Wellenlinien angedeutet.

Die gekrümmte Haltung des Tigers in der rechten oberen Ecke hat Franz Marc höchstwahrscheinlich von der indischen Miniatur (Abb. 2b) - vom auf dem Rücken liegenden Tiger in der oberen Bildhälfte - übernommen. Obwohl der Tiger von Franz Marc stärker gekrümmt und in sich zusammengerollt ist und die Beine nach unten zeigen, ist der Gesichtsausdruck mit dem geöffneten Maul und den geschlossenen Augen wie in dem indischen Vorbild geblieben.

### **Franz Marc: Drei Panther des Königs Jussuff (Abb. 6)**

In einer extrem steilen Berglandschaft sind drei Raubkatzen abgebildet. Zunächst scheinen sie durch ihre verschiedene Farbigkeit nicht der gleichen Art anzugehören, doch der Titel in der linken oberen Ecke belehrt eines Besseren: „Die drei Panther des Königs Jussuff“. Die Räumlichkeit dieser Phantasielandschaft ist wenig ausgeprägt, lediglich ein feiner Hell-Dunkel-Kontrast lässt den Standpunkt der beiden Tiere im unteren Bildteil als

Vordergrund erkennen. In der Verlängerung des rechten Steilhanges ragt ein Balken in den Himmel. Links und rechts des Berges befindet sich je ein Himmelskörper; ein dritter - eine grüne Mondsichel - schwebt vor dem Berg und dem gelben Panther, der mit einem Fauchen auf diese Bedrohung zu reagieren scheint. Die zwei Katzen, die um die senkrechte Mittelachse angeordnet sind und deren Köpfe in Richtung auf die untere linke Ecke weisen, bewegen sich mit angespannten Körperhaltungen und aufgerissenen Mäulern. Das braungefleckte Tier stützt sich mit seinen vorderen Pfoten ab und ebenso wie der gelbe Panther in Verbindung mit der grünen Mondsichel zu stehen scheint, könnte der braun-weiße Panther mit dem roten Ball in Verbindung gebracht werden, der in der linken unteren Ecke des Bildes dargestellt ist. Der blaue Panther mit seinem verträumten Blick scheint sich dagegen nicht um das restliche Bildgeschehen zu kümmern. Er steht in einer interessanten Verkürzung mit hoch aufgestelltem Schwanz da. Die flächige und farbenfrohe Malweise der Tiere sowie die nur zum Teil beachtete Perspektive zeigen einen gewissen Grad an Abstraktion. Auch der weiße Panther mit dem rotbraunen Muster hat in Gesichtszügen und Haltung eine Ähnlichkeit mit dem auf dem Rücken liegenden Tiger in der oberen Bildhälfte der indischen Miniatur (Abb. 2b).

### **6.1.3 Franz Marc und der Japonismus**

#### **6.1.3.1 Kontakte mit der japanischen Kunst**

Zu den Münchner Künstlern, die sich für japanische Kunst und Kultur interessierten, gehörte auch Franz Marc. Hierzu gibt es verschiedene

Aufzeichnungen, die sein Interesse nachweisen. Im Jahr 1903 kaufte er bei Flammarion in Paris japanische Holzschnitte. Hier ein Auszug aus seinem Reisetagebuch: „11 Juin, matin acheté, près du Luxembourg, chez Flammarion, une superbe collection d'estampes Japonaises“.<sup>108</sup> Es ist aber nicht bekannt, welche Holzschnitte er gekauft hat. Es könnte sein, dass sein erster Kontakt mit japanischer Kunst bereits bei seinen Besuchen im „Japanladen“ in München stattgefunden hat. Der „Japanladen“, der eigentlich ein Tabakladen war, taucht in den Memoiren von Elisabeth Macke „Erinnerung an August Macke“ auf: „...Franz Marc führte August zu dem russischen Ritter von Pohoretzki, einem früheren Baron, der unter dem braven Namen Heinrich Kratzer in der Türkenstraße 69 ein Zigarrengeschäft führte, wo er den Arbeitern billige Zigarren verkaufte. Hinter dem Vorhang des Ladens ging es in ein kleines Nebengemach, in dem er auf Stellagen japanische Kleinkunst, Bronzen, Nezuke und Specksteinfiguren aufbewahrte, wertvolle Cloisonnéväschen und Schälchen, feinste Porzellane, daneben Kakemonos, Holzschnitte aller bekannten Japaner... Franz Marc hat ihm manchen Kunden zugeführt und auf diese Weise immer ein wenig verdient...“<sup>109</sup> Der Laden existierte seit 1902.<sup>110</sup> Der Münchner Franz Marc, der von 1900 bis 1903 die Kunstakademie besuchte, könnte den Laden zu der Zeit schon gekannt haben. Für einige Jahre war der Japanladen der Treffpunkt von Mitgliedern des Blauen Reiters, nämlich von Kandinsky, Franz Marc und August Macke.<sup>111</sup> Franz Marcs Begeisterung für japanische Holzschnitte war so groß, dass seine Sammlung über 80 Stück erreicht hatte.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Lankheit, Klaus: Franz Marc Schriften, Köln, 1978, S.81

<sup>109</sup> Erdmann-Macke, Elisabeth: Erinnerungen an August Macke, Stuttgart 1962, S. 146

<sup>110</sup> Bätke, Kristian: Wer wohnte wo in Schwabing, München 1965, S.56

<sup>111</sup> ebenda

<sup>112</sup> Über die Zahl der Holzschnitte informierte mich Frau Andrea Ludin, die für den Auktionsverkauf der Holzschnitte bei der Galerie Stangl gearbeitet hatte.

Als im Jahr 1910 August Macke, Helmut Macke und Bernhard Koehler das Atelier von Franz Marc in der Schellingstraße 33 besuchten, fielen ihnen die japanischen Kunststücke seiner Sammlung auf. Darüber schrieb Helmut Macke: „...Eine schmale Treppe führte hinauf ins Atelier. Die Treppe endete seitlich im Raum selbst, und wir befanden uns in einem hellen lichten Raum, in dem außer dem Ateliergerät, angefangenen Bildern und Plastiken, lauter für unsere damaligen Begriffe heterogene Dinge sich zusammenfanden, venezianische Gläser, japanische Holzschnitte, und allerlei kleiner Krimskrams aus allen Zeiten und von allen Völkern trieb sich auf einem sehr unterschiedlichen Mobiliar herum...“<sup>113</sup> August und Elisabeth Macke konnten bei einem Besuch im Hause von Maria und Franz Marc in Sindelsdorf auch schöne alte chinesische und japanische Objekte sehen.<sup>114</sup>

Marc hatte sogar wie die Leute in Asien einen Stempel (Abb. 7d) benutzt. Lankheit bemerkte: „Mehrere Briefe und Karten Franz Marcs sind mit einem kleinen japanischen Stempel versehen, den der Künstler - wie andere Ostasiatika - wohl in dem Antiquitätenladen von >Proherezky< (Heinrich Graf von Kratzer) in der Türkenstraße 69 in München erworben hatte...“<sup>115</sup> Die zwei chinesischen Schriftzeichen (Japaner benutzen chinesische Schriftzeichen, sogenannte „Kanji“ integriert mit ihren eigenen Schriftzeichen „Hiragana“ und „Katakana“) können wörtlich als „Nicht Eben“ oder „Nicht Flach“ übersetzt werden. Von links gelesen, wie in Ostasien in der Zeit üblich war, haben sie die Lautwerte „H“ und „M“. Deutsch „Franz Marc“ wurde Japanisch- englisch als „Furantsu Mark“<sup>116</sup> gelesen. Beziehungsweise wurde sie auch Japanisch „Hurantsu Marku“

<sup>113</sup> Hüneke, Andreas: Der Blaue Reiter - Dokumente einer geistigen Bewegung, Leipzig 1988, S.13ff

<sup>114</sup> Erdmann-Macke, Elisabeth: Erinnerungen an August Macke, Stuttgart 1962, S.162

<sup>115</sup> Lankheit, Klaus: Wassily Kandinsky und Franz Marc Briefwechsel, München/ Zürich 1983, S.91

<sup>116</sup> Durch „Hepburn Regelung“, in Japanisch „Hebonshiki“: James Curtis Hepburn (1815-1911) gab ein Japanisch-Englisch Wörterbuch heraus. Er hielt sich zwischen 1859-92 in Japan auf. Er war Arzt und Missionar. Er entwickelte für Ausländer die Leseweise des Japanischen in lateinische Buchstaben.

gelesen, d.h. die Lautwerte von seinem Stempel sind „F“ und „M“. Praktisch hatte er ihn mehr oder weniger als seine Unterschrift benutzt, wie es in Asien üblich ist. Franz Marc musste jemand gekannt haben, der für ihn zu seinem Namen passende chinesische Schriften ausgesucht und seinen Namen in einen Stempel eingraviert hatte. Die Möglichkeit, wie Lankheit vermutet, dass Franz Marc ihn im „Japanladen“ gekauft hätte<sup>117</sup>, halte ich für sehr gering, eher könnte er den Stempel dort vielleicht zum Eingravieren gegeben haben.

### **6.1.3.2 Die Bildanalysen**

Der folgende Abschnitt ist so gegliedert, dass immer ein Werk Franz Marcs beschrieben wird, dem jeweils - sofern vorhanden - anschließend ein mögliches japanisches Vorbild gegenübergestellt wird, das ebenfalls formal erfasst werden soll. Im Anschluss daran sollen die Einflüsse der Bildsprache auf Franz Marc herausgearbeitet werden. Durch die Fülle an Material musste eine Auswahl der Bildbeispiele getroffen werden; ich habe versucht, sie gemäß ihrer unterschiedlichen Charakteristiken zusammenzustellen, um die verschiedenen Bereiche der japanischen Kunst abzudecken. Auf diese Weise werde ich auch die Bildanalysen bei den weiteren Künstlern bearbeiten.

#### 6.1.3.2-1

### **Franz Marc: Kopie nach einem französischen Maler des 19. Jahrhunderts (Abb. 7a)**

Ein wahrscheinlich sehr frühes Werk Franz Marcs ist die Kopie einer Genremalerei. Das Original könnte, nach dem Stil zu schließen,

<sup>117</sup> Lankheit, Klaus: Wassily Kandinsky und Franz Marc Briefwechsel, München/ Zürich 1983, S.91

höchstwahrscheinlich von George-Ferdinand Bigot<sup>118</sup> stammen (Abb. 7b, Abb. 7c). Ich vermute, dass Bigot das Original während seines Aufenthaltes in Japan fertigte, wo er einige Zeit als Kunstlehrer an der Militärakademie unterrichtete sowie als Berichterstatter im russisch - japanischen Krieg 1904/05 tätig war.

Das Bild ist eine zweiteilige Zeichnung in japanischer Manier im klassischen Holzschnittformat drei zu vier. Im linken Teil ist eine Kabuki-Szene dargestellt: Ein Mann mit rotem Gewand schwingt mit kraftvoller Bewegung ein Seil. In der linken unteren Ecke flieht eine Frau aus dem Bild. In der rechten oberen Ecke ragen die Füße einer dritten Person ins Bild. Der rechte Teil zeigt eine biedere Szene, nämlich ein japanisches Paar aus dem Bürgermilieu dieser Zeit, in einem Wohnzimmer sitzend. In Mobiliar und Kleidung des Mannes wird der europäische Einfluss sichtbar. Beide Szenen arbeiten, wie in den japanischen Holzschnitten üblich, mit starken Beschneidungen. Obwohl das Bild mit Pastellfarben gemalt wurde, hat Franz Marc die einfache flächige Wirkung des Holzschnittes nachempfunden und die typisch japanische Farbgebung kopiert. Als andere Möglichkeit möchte ich auch nicht ausschließen, dass das Original ein Steindruck ist, denn dies ist die Technik, welche George-Ferdinand Bigot gern benutzt hatte.

Die Idee, Bilder zu kopieren, könnte aus der Beschäftigung mit dem Werk van Goghs heraus entstanden sein. Van Gogh hat mehrere japanische Holzschnitte kopiert, zum Beispiel „Die hundert Sehenswürdigkeiten in Edo

---

<sup>118</sup> Georges - Ferdinand Bigot, französischer Zeichner und Radierer, wurde 1860 in Paris geboren und starb 1927 in Bièvres bei Paris. Er studierte an der Pariser Akademie bei Caolus-Duran und Gérôme. Früh erlangte er Bedeutung als Karikaturist und illustrierte Emil Zolas „Nana“. Im Januar des Jahres 1882 reiste er nach Japan und arbeitete eine Weile als Kunstlehrer an der Militärakademie. Danach bereiste er das Land und gab viele Radierungen mit dargestellten Szenen des Alltags heraus. 1885 gründete er die Zeitung „Kanshin Shinbun“. Im Jahre 1899 kehrte er in seine Heimat Frankreich zurück. Zur Zeit des Russisch - Japanischen Krieges 1904/05 reiste er ein zweites Mal nach Japan und trat der japanischen Armee als Kriegsberichterstatter im graphischen Bereich bei.

- Der blühende Pflaumenbaum im Gameido Garten -“ (Abb. 35b) oder „Die hundert Sehenswürdigkeiten in Edo - Die Oashi Brücke bei Regen-“ von Utagawa Hiroshige (Abb. 36b)<sup>119</sup>.

Er fügt sein Abbild in einen gemalten Rahmen, reduziert aber die Bildtitel zu „Der Baum“ (Abb. 35a) und „Die Brücke“ (Abb. 36a). Franz Marc hingegen kopiert weder ein japanisches Original, noch bedient er sich der üblichen Technik, sondern versucht sich mit zeitgenössischen japanischen Szenen - dem modernen Leben - zu befassen. Vincent van Gogh ist aber trotzdem als wichtiger Vertreter des Japonismus zu sehen, der sich nach Künstlern wie Manet, Monet und Degas in der späten Phase des Impressionismus mit der japanischen Kunst auseinandersetzte. So wie sich van Gogh 1888 nach dem japanischen Porträt des Mönchs Muso Sogeki (Abb. 37a) mit kahlgeschorenem Kopf Porträtierte (Abb. 37b), so stellt sich auch Franz Marc 20 Jahre später in dieser Manier, allerdings spitzbärtig, dar (Abb. 38).

#### 6.1.3.2-2

#### **Franz Marc: Zwei weidende Pferde, 1908 (auch: Pferde im Walde) (Abb. 8a)**

Zwei Pferde bewegen sich im Vordergrund des Bildes, und ihre muskulösen glatten und kräftigen Körper heben sich von dem im Hintergrund grob skizziert angedeuteten Nadelwald ab. Mit breit auseinandergestellten Beinen, die leicht angewinkelt sind, versucht das vordere Pferd, mit der Schnauze den Oberschenkel seines rechten Hinterlaufs zu erreichen. Der zu einer geometrischen Form abstrahierte Schwung unterstützt die Illusion der Bewegung oder die Angespanntheit des Tieres, das völlig in sich versunken, nur das eine Ziel vor Augen zu haben scheint - ein Muskelzucken, einen

---

<sup>119</sup>Utagawa Hiroshige wurde in der Literatur irrtümlich Ando Hiroshige genannt.

Schmerz oder ein Zwicken am Oberschenkel zu lindern. Dabei steht es mit dem Hinterteil zum Bildbetrachter, ebenso wie das andere Pferd, das in geringer Entfernung, nur durch eine kleine Tanne vom vorderen Tier getrennt, in Richtung des Waldes blickt.

### **Hiroshige: 36 Ansichten des Fuji, Anfang 19. Jahrhundert (Abb. 8b)**

Aus dem Zyklus „36 Ansichten des Fuji“ befand sich ein Farbholzschnitt im Besitz Franz Marcs, auf dem eine Wiesenlandschaft mit zwei Pferden dargestellt ist: Auf der Horizontlinie fast am rechten Bildrand, ist klein und flächig der Fuji zu sehen. Die Landschaft mit Blumen und Gras zieht sich gleichmäßig bis knapp über die Hälfte des Hochformates, zwei Bäume, ein größerer links, der andere rechts des Berges, stehen ebenfalls fast an der Horizontlinie. Eine helle Fläche ohne Struktur oder Zeichnung bildet den Himmel. Vom unteren Bildrand ausgehend, zieht sich in Zickzack-Linien ein Fluss durch die Landschaft. Räumlichkeit wird durch die nach oben beziehungsweise hinten abnehmende Größe der Objekte erzeugt. Im Gegensatz zur zeitlosen Gleichförmigkeit der Landschaft sind die Formen der beiden dunkel abgehobenen Pferde schwungvoll lebendig, die Schweife und Mähnen scheinen nur für einen Augenblick in der festgehaltenen Form zu verweilen. Vor allem das vordere Pferd, das fast über die gesamte Bildhöhe reicht, ist so sehr an den linken Rand gerückt, dass der Eindruck entsteht, es könnte jeden Moment aus dem Bild entschwinden. Nur noch das Hinterteil und der nach vorne geneigte Kopf sind sichtbar. Das zweite Pferd, das von hinten dargestellt ist, verrät durch seine Größe – es ist nur etwa halb so groß wie der Kopf des ersten Pferdes – wie weit es sich bereits entfernt hat.

Franz Marc bearbeitet Hiroshiges Komposition, stellt aber die einzelnen Bildelemente in einen neuen Kontext: Er rückt die beiden Pferde in seinem Bild näher zusammen. Hiroshiges Pferd im Hintergrund setzt er nahe an den Bildvordergrund heran; zudem dreht er die Position des vorderen Pferdes um fast genau 180 Grad, jedoch behält er die dem Betrachter zugewandte Kopfhaltung bei. Das Gewicht der Landschaft nimmt Franz Marc entscheidend zurück - ihr kommt nur die Funktion einer Kulisse zu - eine Hecke aus Bäumen, die den Blick auf die dahinterliegende Landschaft fast verschließt - im Gegensatz zu Hiroshiges weitläufigem Blick in die Ferne auf den Fuji. Die beiden Tannen im Holzschnitt sind im Vordergrund und im Bereich zwischen den beiden Tieren plaziert. Die Bildsprache der japanischen Landschaft mit den beiden Pferden übersetzt Franz Marc in seine oberbayerische Landschaft.

#### 6.1.3.2-3

#### **Franz Marc: Studie eines Pferdes, 1908 (Abb. 9a)**

Beim Betrachten dieser Studie fallen zunächst der flatternde Schweif und die Mähne auf. Die Bewegung geht nicht vom Tier selbst aus, sondern wirkt von außen auf die Kreatur ein. Das Pferd steht fest und bewegungslos auf dem Boden, der durch den Schatten des Tieres noch betont wird. Obwohl das Tier so kraftvoll und dominant im Bild steht, strahlt es durch den lockeren, flächigen Farbauftrag sowie die Lichtführung, Leichtigkeit und Anmut in der Bewegung aus.

#### **Hokusai: Galoppierendes Pferd, ca. 1830 (Abb. 9b)**

Mit schwungvollen Strichen ist locker die Kontur eines Pferdes dargestellt.

Die Beine scheinen über das Blatt ohne Hintergrund zu fliegen. Mähne und Schweif sind in sehr dunklem Ton gehalten; beide erwecken den Eindruck, als flatterten sie im Wind. Hokusai erreicht den Eindruck von Bewegung und Leichtigkeit in seinem Bild durch die Linearität wie durch die Darstellung der Bewegung des Tieres selbst.

Anregung für Franz Marcs Bild „Studie eines Pferdes“ (Abb. 9a) könnte Hokusais „Galoppierendes Pferd“, erschienen in dem Band „Das Tier in der Kunst“, geliefert haben. Franz Marc war selbst mit seiner Plastik „Die Pferdegruppe“ in der 7. Auflage aus dem Jahr 1910 vertreten.<sup>120</sup> Es ist anzunehmen, dass ihm frühere Auflagen bereits bekannt waren. Vergleicht man die beiden Bilder, so nehmen die Pferde zwar verschiedene Haltungen ein und bewegen sich unterschiedlich, aber die flatternden Schweife und Mähnen vermitteln einen ähnlichen Eindruck der Bewegung. Die Ansicht von schräg hinten ist bei beiden Bildern fast identisch.

#### 6.1.3.2-4

#### **Franz Marc: Blaues Pferd II, 1911 (Abb. 10)**

Im Berner Gemälde mit dem Titel „Blaues Pferd“, das aus dem Jahr 1911 stammt, ist das Pferd fast exakt von hinten dargestellt. Auch hier steht das Tier dominant im Format, diesmal nur leicht nach rechts aus der Mitte gerückt. Der wehende, fast schwarze Schweif lässt einen Lufthauch vermuten. Vom Kopf sind außer der ebenfalls dunklen Mähne nur die Ohren sowie in der Verkürzung ein kleiner Teil der Seiten zu sehen. Das Pferd ist nicht Teil der Landschaft, sondern scheint davor, beziehungsweise darüber zu stehen. Unter den Hufen zieht sich wie ein Fluss vom unteren Rand eine blaue Farbfläche bis etwa zur Mitte der hochformatigen

---

<sup>120</sup> Piper, Reinhard: Das Tier in der Kunst, München 1910 (7. Aufl.), S.189

Bildfläche. Die Farben der Landschaft bilden ein Gegengewicht zur monochromen Farbigkeit des Pferdes, das vom Weiß der Lichtflecken bis zum Schwarz der Mähne, des Schweifes und der starken Schattenpartien alle Grauabstufungen abdeckt. Besonders auffallend ist die Bildkomposition: Das Pferd nimmt ähnlich wie das linke Pferd auf Hiroshiges Holzschnitt „36 Ansichten Fuji“ (Abb. 8b) fast die gesamte Bildhöhe ein. Es ist aber im Gegensatz zu diesem nicht angeschnitten, sondern steht dominant fast in der Bildmitte. Die fließende Bewegung, die von der dunklen Mähne beziehungsweise von dem dunklen Schweif ausgeht, scheint inspiriert von dem kleineren der beiden Pferde von Hiroshige.

### **Franz Marc: Blaues Pferd I, 1911 (Abb. 11a)**

In das hochformatige Münchner Ölgemälde „Blaues Pferd“ von 1911 ist - beinahe die gesamte Höhe und mehr als die Hälfte der gesamten Breite einnehmend - leicht schräg ein Pferd gesetzt. Der Kopf ist nach links unten geneigt, der Ausdruck des Gesichts ist sanft und melancholisch, im Gegensatz zum kraftvollen, wohlgeformten Körper. Mit breiten Beinen steht es wie ein Monument im Bildrahmen und hat doch keinen rechten Kontakt zum Boden. Es scheint eher zu schweben, der Hintergrund (obwohl ebenfalls in kräftigen Farben gehalten) scheint nach hinten zurückzutreten. Die runden Hügel lösen sich nach oben hin zunehmend auf. Die warmen Farbtöne im unteren Teil des Bildes bilden einen Gegenpol zu dem kühlblauen Kolorit des Tieres. Das Licht, das von vorne und oben helle beziehungsweise weiße Spuren auf dem Pferd und den Landschaftselementen hinterlässt, sowie von hinten und unten als gelbe

Fläche erscheint, beleuchtet das Tier so von allen Seiten in seiner Individualität.

### **Hokusai: Der Wasserfall bei Yoshina, 1827/29 (Abb. 11b)**

In dieser Landschaftsszene, die durch einen in umgekehrter S-Form verlaufenden Wasserfall dominiert wird, steht ein großes Pferd in schäumendem Wasser und lässt sich geduldig von zwei spärlich bekleideten Knechten das Fell waschen. Das Pferd steht breitbeinig und mit gewölbtem Rücken da, den Kopf etwas nach hinten gewandt. Im Gegensatz zu den ausgemergelten Menschenkörpern strahlt es Eleganz und ein sich seiner Würde bewusstes In-sich-Ruhen aus. Die Komposition wird durch die Wiederholung von Formen (etwa beim wurzelwerkartig wirkenden Lauf des Wasserfalls) oder durch die kleinen Tupfen des Wassers zu einer ornamental-dekorativen Form zusammengefasst. Diese Schematisierung geht über eine realistische Darstellungsweise der Natur hinaus, dadurch bekommt die Szene etwas Phantastisches - das Pferd wird zum Protagonisten auf einer Märchenbühne.

Bei dem „Blauen Pferd“ Franz Marcs, das hier im Vergleich zu Hokusais Darstellung noch frontaler ins Bild gesetzt wurde, könnte man von einer Motivübernahme durch Franz Marc sprechen, denkt man sich die beiden Knechte aus Hokusais Vorbild einfach weg. Franz Marc setzt das Pferd spiegelverkehrt in die Bildfläche und „zoomt“ es in der Weise heran, dass es die gesamte Bildhöhe einnimmt. Die melancholische Stimmung des Vorbildes bleibt erhalten, bedingt durch die gesenkte Kopfhaltung des Tieres. Die monumentale Natur und ihre Erhabenheit gegenüber Menschen und Tier bei Hokusai wird bei Franz Marc völlig umgekehrt: Bei Franz

Marc stellt das Pferd dominierend vor seiner Umgebung, die von der Bedeutung her in den Hintergrund tritt.

6.1.3.2-5

### **Franz Marc: Rehe im Schnee, 1911 (Abb. 12a)**

In seinem Bild „Rehe im Schnee“ von 1911 hat Franz Marc zwei Rehe dargestellt, die zwar ihre Körper einander zuwenden, deren Köpfe aber in entgegengesetzte Richtung weisen; gezeigt ist ein Paar, wobei jedes einzelne Tier seine eigene Richtung hat, ähnlich, wie bei den Rehen Korins (Abb. 12b). Die geschwungenen, weichen Formen, mit denen sich die Tiere voneinander abwenden, wiederholen sich im Boden, auf dem die Tiere stehen, und beherrschen auch den Hintergrund. Die Tiere haben trotz ihrer zierlichen Anmut festen Kontakt mit dem Boden, beziehungsweise stehen fest in der Landschaft. Tiere und Landschaft haben ähnlich weiche, anmutige Formen, aber sehr differenzierte Farben. Die kühlen Blauweißtöne der Umgebung stehen im Gegensatz zu den warmen Rotbrauntönen der Tiere. Verbindend ist das Gelb, das eine heitere, sonnige, ebenfalls friedliche Stimmung erzeugt. Das eine herzförmige Hinterteil des vorderen Rehes ist hier weiß abgehoben. Die Tiefe, beziehungsweise die angedeutete Räumlichkeit wird allein durch dunkle Abstufungen wie auch durch unperspektivische Mittel, beispielsweise das Hintereinandersetzen, erreicht.

### **Ogata Korin : Rehe, Ende 17. Jhd. (Abb. 12b)**

Auf dem Holzschnitt nach einer Zeichnung Ogata Korins aus dem 17. Jahrhundert, die in dem 1910 erschienenen Buch „Geschichte des

Japanischen Holzschnittes<sup>121</sup> Woldemar von Seidlitz und in demselben Jahr erschienenen Titel „Das Tier in der Kunst“<sup>122</sup> von Reinhard Piper erhalten ist, hat der Maler eine Gruppe von vier Rehen dargestellt. Der Hintergrund ist nicht ausgestaltet. Die Tiere scheinen, obwohl sie eine Gruppe bilden, mit sich selbst beschäftigt zu sein. Dies wird klar, wenn man die sehr unterschiedlichen Richtungen betrachtet, in die die Köpfe der Tiere weisen. Ihr Kontakt zum nichtexistierenden Boden kann nur vermutet werden. Die großflächigen Körper bilden einen Gegensatz zu den freien, linearen Läufen. Die herzförmigen, dunkel hervorgehobenen Hinterteile der zwei vorderen Rehe fallen besonders ins Auge. Die Stimmung ist friedlich, von einer zarten Lebendigkeit.

Franz Marc übernimmt in seinem Bild die Haltung der Rehe von Korin. Das linke Reh in Franz Marcs Bild neigt sich jedoch mit dem Kopf mehr nach unten; gleich starke Betonung setzt Franz Marc aber auf das herzförmig ausgestaltete Hinterteil, das im Gegensatz zu Korins Reh nicht dunkel gefärbt ist, sondern weiß gemalt wurde. Es weist die charakteristische Herzform in dieser Deutlichkeit am Hinterteil auf, obwohl sich Franz Marc in der Haltung des Tieres auch an diesem Gemälde orientiert zu haben scheint. Die rechte Tiergruppe bei Korin reduziert Franz Marc auf ein Tier, in der Weise, dass er das mittlere Reh kompositorisch beibehält, aber seine Kopfhaltung eher der des hinteren Rehes entspricht, das um 90 Grad nach links gedreht wurde. Während Korin auf die Ausgestaltung des Hintergrundes verzichtet, sind Franz Marcs Rehe von einer abstrahierten Schneelandschaft umgeben.

---

<sup>121</sup> Seidlitz von Woldemar: Japanische Ausstellung, in: opuscula, Heft 9, Dresden 1897, S.1

<sup>122</sup> Piper, Reinhard: Das Tier in der Kunst, München 1910 (7. Aufl.), S.34

### 6.1.3.2-6

#### **Franz Marc: Der weiße Hund ( Hund vor der Welt), 1912 (Abb. 13a)**

Der weiße Hund Franz Marcs (möglicherweise sein damaliger weißer Lieblingshund Russi) sitzt mit eingezogenem Schwanz vor einer Landschaft mit Häusern. Sein Blick ist ruhig auf die Welt vor sich geheftet. Der Hund sitzt vom Betrachter abgewandt und blickt nach links außerhalb des Bildes. Im Vordergrund sind größere Steine, Gras und kleine Erdhügel zu sehen. Der größte hügelartige Bogen über dem Kopf des Hundes erwächst aus der Rücken- und Nackenlinie des Tieres und mündet in einer abstrahierten Nadelbaumform.

#### **Hokusai: Fuji unter dem Mond, Anfang 19. Jhd. (Abb. 13b)**

Das Bild „Fuji unter dem Mond“ von Hokusai ist durch eine vertikale Grenzlinie in zwei hochformatige Teilbilder geteilt. Dargestellt ist auf dem linken Bild eine Seenlandschaft mit dem Fuji im Hintergrund und Mond darüber. An der linken Bildkante ist ein abgeschnittenes Haus mit Menschen davor zu sehen. Auf dem rechten Bild dominiert ein stehender weißer Hund den Vordergrund, ein tempelartiges Gebäude liegt im Hintergrund, dazwischen ist ein Baum dargestellt. Seine Zweige erstrecken sich über beide Bildteile und schaffen somit durch ihre Bogenform zwischen beiden eine Verbindung. Die Blickrichtung des Hundes weist nach oben in die linke, obere Ecke des Bildes „Fuji unter dem Mond“. Tatsächlich scheint der Hund mit offenem Maul und eingezogenem Schwanz den Mond anzubellen.

Betrachtet man Franz Marcs Bild „Der weiße Hund“ (Abb. 13a) mit dem Untertitel „Hund vor der Welt“ von 1912, so findet sich in dem „Herrenlosen Hund am Fuji“ aus dem Jahr 1835 ein weiteres Motiv Hokusais, das Franz Marc als Inspiration gedient haben mag. Die Bogenform könnte Franz Marc aus der Baumform in Hokusais Bild hergeleitet haben; beide Motive wachsen aus der Mitte des Rückgrates der Tiere und beschreiben einen großen Bogen nach links. Der baumartigen Form bei Franz Marc könnte als Vorbild das Haus mit dem weit heruntergezogenen Satteldach in Hokusais Bild am linken mittleren Bildrand entsprechen. Bei beiden Hunden sind die Rippen betont, beide blicken einsam von oben auf das Geschehen in der Ferne. Die filigrane japanische Landschaftsdarstellung Hokusais sowie die feinen Konturen des Hundes werden bei Franz Marc zu kraftvollen Linien und Flächen, die klar die Landschaft seiner bayerischen Heimat darstellen. Das zweiteilige Vorbild verschmilzt Franz Marc zu einem einzigen hochformatigen Bild. So ist trotz vieler Ähnlichkeiten zum Werk Hokusais ein völlig neues Bild mit charakteristischer eigener Aussage entstanden. Franz Marc lässt sich von fremden Kulturen inspirieren, um daraus einen neuen eigenen Stil zu entwickeln.

#### 6.1.3.2-7

#### **Franz Marc: Trinkendes Pferd, 1912 (Abb. 14)**

Bei dem hochformatigen Druck „Trinkendes Pferd“ stehen zwei Pferdefiguren voneinander abgewandt, auf der Bildfläche übereinander gestaffelt. Das vordere steht in Richtung zum Betrachter und hält den Kopf gesenkt, um aus dem Bach zu trinken. Von links oben fließt Wasser in einem Strahl herunter, so dass der Hals des Pferdes nur teilweise

durchscheint. Das hintere Pferd steht in leichter Verkürzung in diagonaler Stellung und hat sein Haupt zur rechten Seite gedreht. Ebenso wie das vordere Tier von Wasser umgeben ist, so umspielen Sonnenstrahlen das Pferd im Hintergrund, und über seinem Kopf wölbt sich ein Regenbogen. Das von Franz Marc für diesen Holzschnitt gewählte langgestreckte Hochformat, das nur selten in seinem Werk auftaucht, war bei den Nabis - Künstlern wie Bonnard, Vuillard und Denis - sehr beliebt und zeigt ihrerseits die Auseinandersetzung mit japanischen Farbholzschnitten und ihre Inspiration.

#### 6.1.3.2-8

#### **Franz Marc: Geburt der Pferde, 1913 (Abb. 15a)**

Auf diesem Farbholzschnitt leuchtet die große, rote Sonne vom rechten Bildrand und wirft ihre Strahlen auf die Pferde. Die Sonnenstrahlen werden von senkrechten Linien durchkreuzt, die möglicherweise den Hintergrund einer Stallwand darstellen. Ein kleines Fohlen ist zur Welt gekommen. Die nach hinten gestaffelte Gruppe der ruhenden Pferde wird vom obersten Pferd sorgsam bewacht. Es stellt wahrscheinlich den Vater dar, der mit aufgerichtetem und zur Seite gedrehten Kopf stolz die Szene überblickt. Es hat den Kopf zur Sonne gerichtet, während es mit dem halbkreisrunden Hinterteil genau die angeschnittene Sonne berührt. Sein Hals zeigt flammenartige Reflexionen des Sonnenlichtes, fast so, als ob es ein inneres Feuer wäre. Darunter befindet sich ein ruhendes, liegendes Pferd, das eine Mutterstute direkt nach der Geburt ihres Fohlens darstellen könnte. Ihren Kopf hat sie weit zum Hinterteil geneigt, das mit einer einzigen schneckenartigen Spiralline dargestellt ist. Das dritte Pferd, ein kleines Fohlen, steht etwas unbeholfen zwischen beiden Tieren; sie schließen es in

ihren Kreis ein. Am unteren rechten Bildrand ist die Initiale von Franz Marc ('M') in eines der Motive einbeschrieben, welche die Landschaftselemente angeben.

### **Hokusai: Weidende Pferde, Anfang 19. Jhs. (Abb. 15b)**

In einer kargen und weiten Landschaft mit kleinen, sich nach hinten hin wiederholenden Bäumchen hat sich eine Gruppe Pferde zusammengefunden. Im Hintergrund rasten und stehen einige kleine Pferdegestalten, doch den größten Teil des hochformatigen Druckes nimmt die im Vordergrund stehende Gruppe dreier Pferde ein. Zwischen zwei dunklen Pferdekörpern ist das weiße Pferd eingekeilt, das mit gesenktem Haupt durch seine Mähne den Betrachter anvisiert. Während das hinterste und auch größte Pferd dem Betrachter die Flanke zeigt, sind die Körper der anderen Tiere leicht in die Diagonale gedreht, wobei das große Pferd dem Betrachter sein Hinterteil zuwendet. Die Köpfe und die Schweife der Tiere geben dieser Verkeilung der Tiere einen Rhythmus und verlaufen hauptsächlich in runden S- oder Bogenformen. Der buschige Schwanz eines jeden Pferdes liegt jeweils auf dem Rücken eines anderen Tieres auf; dies wirkt durch die Wiederholung und Schematisierung der Form ornamental. Im Gegensatz zum neugierigen und zutraulichen Gesichtsausdruck des weißen Pferdes erscheinen die dunklen Pferde eher stolz und wild. Das vorderste Pferd hat sein Maul zu einem Wiehern aufgerissen. Hokusai gelingt es hier annähernd, die abendländische Perspektive einzusetzen, indem er die Pferde im Hintergrund klein und die Pferde im Vordergrund groß darstellt. Auch hat er es verstanden, eine Verkürzung in die Körper der drei Pferde im Vordergrund zu bringen. Die Körper besitzen jedoch -

gewollt oder ungewollt - kein Volumen. Sie sind lediglich durch dunkle Konturlinien und unräumliche Flächen dargestellt.

Der motivische Einfluss der japanischen Holzschnittkunst ist bei der „Geburt der Pferde“ deutlich zu erkennen, zumal Franz Marc hier auch die Technik übernimmt. Die Linie ist im Gegensatz zu den japanischen Vorbildern nicht nur die Umarmung der Figur, sondern entwickelt eine autarke, ausdrucksstarke Sprache. In diesem Beispiel fällt auch die Bildkomposition auf: Er setzt die Pferde, ebenso wie seine Vorbilder Shigenobu (Abb. 16b) und Hokusai (Abb. 15b) hintereinander gestaffelt ins Bild, wobei es ihm nicht auf die Erzielung von räumlicher Tiefe ankommt, sondern auf eine strukturelle Verflechtung der Linie im Bild. Die Kopfhaltung des oberen Pferdes entspricht ganz deutlich den jeweils oberen Tieren bei Hokusai und Shigenobu, wobei bei letzterem eine spiegelverkehrte Anordnung gegeben ist. Wiederum versucht Franz Marc, sein Vorbild zu paraphrasieren: das vordere Pferd stellt er liegend dar. Obwohl Franz Marc eine andere bildnerische Sprache spricht, kann und will er sein Vorbild nicht verleugnen: Am Beispiel der Sonne am oberen rechten Bildrand wird deutlich, wie sehr ihre japanische Symbolik - die der aufgehenden Sonne - bildimmanente Bedeutung im Holzschnitt „Geburt der Pferde“ erfährt.

#### 6.1.3.2-9

#### **Franz Marc: Turm der blauen Pferde, 1913 (Abb. 16a)**

Vier blaue Pferdeleiber sind in leichter Seitenansicht mit zur Seite gedrehten Köpfen übereinander aufgetürmt. Ihre Körperformen sind gebildet wie kristalline anorganische Gesteinsformationen. Mehr als drei Viertel des Bildes werden von dem monumentalen Pferdeturm ausgefüllt,

nur am linken Bildrand steht den Körpern eine hügelige, abstrakte Landschaft mit einem vorwiegend roten Regenbogen gegenüber. Wenn die Pferdeköpfe nicht in Form und Farbe differenziert dargestellt wären, könnte man die Figurenreihe auch als die Darstellung der Bewegung eines Pferdes auffassen oder auch als eine Art Mehrfachbelichtung. Immer wieder konzentriert sich der Blick auf den vordersten Pferdekopf, der im Gegensatz zur abstrakten Flächigkeit und Beliebigkeit der Körperform sehr plastisch hervortritt. Augen, Nüstern und Mund wirken wie dunkle Löcher in einer entseelten Bronzeplastik. In seiner Monumentalität wirkt das Bild wie ein Ausblick auf all das Grauen, was Europa in der Verbindung des Materiellen zum Geistigen hin symbolisiert, verkündet durch seine rote „Blutbahn“ oder „Feuerbahn“ Apokalypse und Vernichtung ohne Hoffnung auf Erlösung aus der rein materiellen Ebene. Der Sichelmond, der am Halsansatz des hintersten Pferdes erscheint, ist von seiner entfernten Umlaufbahn im Weltraum getrennt und nimmt Teil an der Sinnlosigkeit und Entzauberung der Welt.

Dieses Bild ist neben „Tierschicksalen“ eine bedeutende prophezeihende Schöpfung von Franz Marc, der den bevorstehenden Weltkrieg bereits vorausahnen schien. Er wich diesem menschlichen Schicksal nicht aus, sondern stellte sich ihm, als ob er dadurch sich und die Menschheit erlösen wollte.

**Shigenobu: Pferde am Wasser unter einem Kirschbaum, 19. Jahrhundert (Abb. 16b)**

Unter einem blühenden Kirschbaum haben sich drei verschiedenfarbige Pferde eingefunden, die hintereinander gestaffelt zu einer großen Form zusammenwachsen. Die Tiere haben dem Betrachter ihre Flanke zugewandt

und durch die Staffelung in die Höhe statt nach hinten erscheinen ihre Leiber in der Bildmitte. Während die beiden hinteren Pferde sich mit zurückgewandtem Kopf Seite an Seite gegenüberstehen, senkt das weiße Pferd im Vordergrund sein Haupt, um aus dem kleinen Rinnsal zu seinen Füßen zu trinken. Das mittlere Pferd reckt Hals und Kopf nach oben, beinahe als wollte es den Duft der Kirschblüten schnuppern. Die Tiere stehen sehr zutraulich beisammen, der Blick des dunkelsten Pferdes im Hintergrund ist äußerst sanft und liebevoll. Dieses Gefühl der Nähe resultiert aus der Vernachlässigung der dem heutigen Betrachter geläufigen Zentralperspektive. Die Staffelung der Pferdegruppe erfährt in Franz Marcs „Turm der Blauen Pferde“ eine Steigerung im formalen Kontext: Gegenüber seinem Hozschnitt „Geburt der Pferde“ baut Franz Marc hier die Pferdefiguren architektonisch übereinander. „Der Turm der blauen Pferde“ wird somit zu einem imposanten Denkmal, das das Bildformat zu sprengen scheint und sich von der japanischen Bildsprache von Shigenobus und Hokusais Pferdedarstellungen weit entfernt. Franz Marc gelingt bei seinem Bild „Turm der Blauen Pferde“ die „Marcisierung“ (Marc + sierung), also die Verwandlung der von Vorbildern über-nommenen Bildmotive in seinen eigenen Stil.

#### 6.1.3.2-10

#### **Franz Marc: Katzen auf dem Tuch, 1909/10 (Abb. 17a)**

Auf einem nach hinten zusammenlaufenden Gartenweg liegen zwei Katzen zwischen Blumenbeeten auf einem roten Tuch. Beide liegen entspannt auf der Seite, wobei die vordere mit vom Betrachter abgewandtem Gesicht und in starker Verkürzung dargestellt ist. Dadurch leitet sie den Blick des Betrachters rasch über ihr sehr plastisch ausgebildetes Rückrat hin zu der

rötlich gefleckten Katze, die mit halbgeschlossenen Augen vor sich hinzudösen scheint. Alles spricht dafür, dass sie sich wohl fühlt: Die warmen, lichten Farben ihres Felles reflektieren gedämpftes Sonnenlicht, das Tuch und der sandige Untergrund vermitteln ein Gefühl von Wärme. Ihr Schwanz schlängelt sich über ihre Hinterpfote, die sie ebenso entspannt von sich streckt. Der Aufbau dieser Szene mit den zwei Katzen und dem Tuch beschreibt ein liegendes Oval, das sich diagonal von links oben nach rechts unten in zwei Formen aufteilen lässt, ähnlich einer Yin & Yang - Form. Franz Marc schreibt am Neujahrstag des Jahres 1910 an Maria: „Für mein Katzenbild schein ich endlich meine Formel zu finden. Es ist eine höchstkomplizierte Sache geworden. Ich bin sehr begierig auf Dein Urteil, ich hoffe, morgen ganz damit fertig zu werden.“<sup>123</sup> Am 5. Januar schreibt er weiter: „Das Katzenbild ist fertig. Für mich das interessanteste meiner Ausstellung. Vielleicht werden andere den Kopf schütteln. Was wirst Du dazu sagen?!...“<sup>124</sup> Die angesprochene „Formel“ scheint mir die Yin & Yang - Form zu sein, die sich vom chinesischen Taoismus herleiten lässt und auch in Japan stark verbreitet ist. Wie Franz Marc der Gedanke an diesen Begriff kommt, lässt sich aus seinen Niederschriften nicht ersehen. In den Jahren 1909 und 1910 taucht diese Form in seinen Bildern oft auf, dies werde ich an weiteren Beispielen noch ausführen. Das Katzenbild scheint mir als Beispiel bemerkenswert, weil in ihm auch die Netsukeform zu spüren ist. Die beiden Katzen sind ineinander verschlungen und bilden eine formale, geschlossene Einheit, die für die Netsuke-Form charakteristisch ist. Folglich könnte man annehmen, dass Franz Marc die „Formel“ auch Netsuke-Form genannt hätte, wenn er diese Terminologie gekannt hätte.

---

<sup>123</sup> Städt. Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.): Ausstellungskatalog, Franz Marc, 1986, S.149

<sup>124</sup> ebenda

### **Franz Marc: Zwei Katzen (Ausstellungsplakat), 1909/1910 (Abb. 18)**

Das Plakat für Franz Marcs erste Einzelausstellung in Brakls Kunsthandlung stellt zwei Katzen dar, die mit einander zugewandtem Kopf Seite an Seite stehen: Die vordere Katze mit ihren weit auseinandergesetzten Pfoten ist eher im Gehen begriffen. Die hintere steht mit geschlossenen Vorderpfoten gestreckt da und ihr Schwanz bildet einen Kringel über ihrem Hinterteil. Ihr nach hinten gedrehter Kopf verstärkt durch den abgewandten Gesichtsausdruck die leichte Spannung zwischen den zwei Tieren. Diese in sich gespannte Konstellation ergibt ein Oval in waagrecht Lage, wenn man die Kontur über die Verbindung der Köpfe hinweg zieht. Das liegende Oval wird durch die Rückenlinie der dunklen Katze in der Art einer Yin & Yang - Form (wie bei den zwei „Katzen auf rotem Tuch“) durchschnitten. Diese Form der Katzendarstellung ist eine der beliebtesten Bildkompositionen der Künstler des „Blauen Reiters“. Als weitere Vorlage neben Netsuke kann der Holzschnitt „53 Stationen auf der Tokaido Straße - die Katzen - von Kuniyoshi (Abb. 17b) in Betracht kommen.

6.1.3-2-11

### **Franz Marc: Schlüssellochbeschlag, 1910 (Abb. 19a)**

Auf dem runden Schlüssellochbeschlag ist in der rechten Hälfte ein menschliches Paar - Adam und Eva - dargestellt. Adam streckt seinen Arm zum Apfelbaum empor, während Eva ihn in beinahe liegender Position voller Grazie betrachtet. Um den dicken Stamm des Baumes windet sich die Schlange, den Kopf Adam zugewandt. Zwischen beiden erscheinen

reliefartig die runden Äpfel. Evas Haltung scheint auszudrücken, dass sie sich ihrer Machtposition über Adam bewusst ist.

**Unbek. japanische Künstler: Mond mit drei Sternen, (Schwertblatt)  
Tokugawa-Zeit (1603-1867) (Abb. 19b)**

Das runde Schwertblatt zeigt außer dem in der Mitte befindlichen Loch, durch das die Schwertscheide gesteckt wurde, eine sehr einfache und abstrahierte Gestaltung. Die linke Seite des Blattes ziert ein Sichelmond, die rechte Seite zeigt drei runde Sterne, die auf einem gleichschenkligen Dreieck angebracht sind.

**Unbek. jap. Künstler: Flaschenkürbis, (Schwertblatt), 1786 (Abb. 19c)**

Der innere, massive Kern dieses Schwertblattes mit dem für seine Funktion typischen „Schlüsselloch-Schlitz“ wird von den Ranken eines Flaschenkürbisses umarmt. Zwei Früchte verleihen dem Schwertblatt auf beiden Seiten Festigkeit und bilden, wie die wenigen eingestreuten Blattformen, ein einfaches, asymmetrisches Pflanzenmotiv. Interessant ist die Umrisslinie des äußeren Kreises, die durch die in sich bewegten Ranken und das durchbrochene Eisen die geschlossene Kreisform auflockert.

Inspiziert vom japanischen Schwertbatt formt Franz Marc den Schlüssellochbeschlag. Er weist dem Objekt eine völlig andere Funktion zu. Er übernimmt die beinahe runde Grundform, die zumeist leicht ovalförmig gelängt ist. Die eigentliche Öffnung für das Schwert ist bei den japanischen Vorbildern schlitzartig, sich nach oben hin verjüngend gestaltet. Bei Franz Marc wird diese Form zu einem dem Umriss entsprechenden Oval.

Eine weitere schöpferische Umformung zeigt sich bei näherer Betrachtung seiner Motive: Er stellt die paradiesische Sündenfallsszene dar und besetzt somit seinen Bronzebeschlag mit einer christlich bedeutsamen Emblemik. Am 6. Dezember 1910 schreibt Franz Marc an seine Frau: „An meiner Figur modelliere ich auch jeden Abend. Die zwei Bronzeschlösser sind schon gegossen und ziselliert. Eben sind sie noch einmal (für Paul) im Guss. Sie sehen wirklich famos aus; vor allem das mit den Akten und der Schlange.“<sup>125</sup> Das von ihm gewählte Thema aus der christlichen Ikonographie wäre nie bildnerischer Gegenstand bei der Gestaltung der japanischen Schwertblätter gewesen. So schafft Franz Marc für sich zwar von Japanern inspirierte, aber eigene Charakteristika in seinen Werken.

#### 6.1.3.2-12

#### **Franz Marc: Wachsmoell eines liegenden Schafes, 1908 (Abb. 20)**

Das Wachsmoell eines liegenden Schafes von Franz Marc aus dem Jahre 1908 bildet eine in sich geschlossene, runde Form. Die auf das Hinterbein aufgelegte Schnauze wird durch den Schwanz, der sich an dasselbe Bein schmiegt, in der Bewegung fortgeführt. So kreist der Blick des Betrachters vom Kopf des Tieres zu seinem Schwanz und über die plastische Rückenform zurück zum modellierten Kopf. Im Gegensatz zum übrigen Körper, der nicht ausgearbeitet und unfertig wirkt, liegen das glatte Gesicht, das dem Betrachter zugewandte Auge, das Löckchen am Ohr und auf dem Kopf im Vordergrund. Die Haltung des Schafes wirkt sehr entspannt. Es könnte wohl bequemere Schlafposition als so stark zusammengekuschelt einnehmen.

---

<sup>125</sup> Städt. Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.): Ausstellungskatalog, Franz Marc, 1986, S.306

### **Franz Marc: Wachsmodell eines Panthers, 1908 (Abb. 21a)**

Ein etwa handgroßes Wachsmodell für eine Plastik von Franz Marc zeigt einen Panther in schlafender Haltung: Der Körper ist zusammengerollt, der Schwanz eingezogen. Die Außenkontur vom Schwanzende bis zur Nasenspitze bildet für den Betrachter fast ein Oval und erinnert an die nahezu geschlossenen Biegungen in den Formen der Netsuke. Obwohl die Haltung entspannt wirkt, ist die Plastik durch die geschmeidige Biegung des Rückens nicht spannungslos, sondern der Betrachter kann die Kraft und die anmutige Stärke des Tieres erahnen.

### **Masa-nao: Sich wälzendes Pferd, 18. Jhd. (Abb. 21b)**

Das sich wälzende Netsuke-Pferd von Masano aus dem 18. Jahrhundert ist ein weiteres Beispiel dafür, mit welcher Vollendung der Moment einer Bewegung festgehalten werden kann, ohne zu erstarren. Das bewegungslose Trägermaterial (in diesem Falle Holz) erhält durch den Künstler eine so treffende Form, dass der Betrachter das behagliche Gefühl des sich Wälzens nachempfinden kann. Die Außenform, die ein geschlossenes Oval bildet, macht die Geschmeidigkeit der Bewegung tatsächlich fühlbar - das Pferd ist in sich zusammengerollt, es hält seine Beine angezogen, den Kopf auf den Bauch gelegt. Nirgends stößt der Betrachter auf einen Widerstand, weder mit den Augen, noch beim Betasten mit den Fingern, sondern die Figur selbst lädt ein, mit allen Sinnen der Bewegung zu folgen.

Ab wann Franz Marc sich mit der Netsuke-Form auseinandergesetzt hat, ist nicht zweifelsfrei festzustellen. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann man als frühestes Datum die Zeit seines Akademie-Studiums annehmen. Franz Marc sammelte bereits seit einigen Jahren japanische Holzschnitte und der

„Japanladen“ in der Türkenstraße lag in unmittelbarer Nähe zur Akademie der Bildenden Künste. In seinem plastischen Werk verarbeitet Franz Marc den Einfluss der Netsuke-Form ab 1908. Auffallend bei den beiden Modellen ist die in sich geschlossene und zusammengerollte Form, die der typischen Darstellung der Netsuke - Form des sich wälzenden Pferdes ähnlich ist. Franz Marc orientiert sich an der Größe der Netsuke - Figuren, trotzdem sind seine Plastiken mehr als doppelt so groß. Anzunehmen ist, dass Franz Marc durch das Mehr an Größe und Volumen seinen Figuren größeres Gewicht zukommen lassen wollte. Ein ähnliches Phänomen haben wir schon bei seiner Interpretation der japanischen Holzschnitte gesehen.

6.1.3.2-13

**Franz Marc: Panther (Bronze), 1908 (Abb. 22a)**

Der in sich stark gedrehte Körper dieses sitzenden Bronzepanthers verwandelt sich mehr und mehr von einer realistischen, anatomisch fast korrekten Tierdarstellung hin zu einer expressiv-kubistischen Fratze. Die eingefallenen Lefzen stehen neben schroff heraustretenden Backenknochen. Die kantige Brücke am überzeichneten Halsverlauf bildet die Überleitung zu dieser Verwandlung. Der Vorderfuß, über den sich das Tier dreht, scheint sich unbelastet vom Gewicht des Tieres lösen zu wollen. Der Körper ist, ausgehend von Stirn und Backen des Tieres, mit einer feinen, fellartigen Maserung überzogen, die in etwa in die Richtung des natürlichen Fellverlaufes geht, wobei die Bewegung des ausgestreckten Kopfes dadurch betont wird. Außer dieser extremen Drehung des Kopfes deutet nichts in der Haltung des Tieres auf Unruhe hin. Das Tier sitzt recht graziös mit eng aneinander gestellten Vorderpfoten, die nur eine kleine Lücke zu seinem

Rumpf als Leerstelle hinterlassen. Sein Schwanz liegt ohne Zeichen von Anspannung am Boden.

### **Ishu-sen: Tiger (Netsuke) (Abb. 22b)**

Der abgebildete Tiger sitzt in leicht geduckter und in sich leicht gedrehter Haltung und blickt über sein linkes Vorderbein nach unten. Der etwas unheimlich anmutende Gesichtsausdruck wird durch den starken Kontrast zwischen den schief stehenden wulstigen Augenbrauen und den darunterliegenden dunklen Augen hervorgerufen. Die linke Pfote ist etwas vorgestreckt, und zwischen den Vorder- und Hinterbeinen erscheint seine leicht vom Boden abgehobene Schwanzspitze. Er bildet zunächst am Rücken des Tieres eine Kreisform und verläuft sich dann zwischen Vorder- und Hinterläufen. Das Tier scheint auf dem Schwanz zu sitzen. Die leichte Neigung des Kopfes korrespondiert mit der etwas in Richtung zum Kopf gebogenen Schwanzspitze. Durch die geduckte Sitzhaltung des Tigers erscheint die starke, muskulöse Schulterplatte als höchster Punkt der Plastik. Die Netsuke - Figur ist mit einer leichten Fellmaserung strukturiert und erzielt zusammen mit der glänzenden Lackoberfläche des Holzes eine starke Wirkung. Der Verlauf der Einkerbungen folgt dem natürlichen „Strich“ der Raubkatze, aber das Fell wirkt einfarbig. Insofern verwundert die Gattungsbezeichnung „Tiger“ in der Katalogangabe ein wenig, vielmehr möchte ich das Tier als Panther bezeichnen.

Franz Marc übernimmt bei seiner Raubkatze die Sitzform und die Gravierung der Fellstruktur, er adaptiert die Formensprache der Netsuke zu seinem eigenen Ausdruck, dabei klingen bereits kubistische Elemente an. Als Franz Marc einige Abgüsse von seiner Plastik „Panther“ 1909 dem

Kunsthändler Brakl zum Verkauf anbot, erhielt er von ihm folgende Antwort: „Wie wird sich jemand eine so rohe, ungeschlachte Arbeit in seinem Salon aufstellen!“<sup>126</sup> Die Figur wirkt kantig und drahtig, im Gegensatz zu dem eher behäbig dasitzenden Netsuke - Panther.

#### 6.1.3.2-14

#### **Franz Marc: Kauernder Frauenakt, 1911 (Abb. 23)**

Der aus einem Marmorblock herausgearbeitete Frauenakt weckt Assoziationen zu Michelangelos Sklaven für das Juliusgrabmal. Der Übergang vom menschlichen Körper zum unausgearbeiteten Steinblock schafft einerseits ein Spannungsgefüge, gleichzeitig aber gewährt die Blockform dem Körper Schutz vor der Ausgesetztheit des menschlichen Körpers. Die Arme der Frauengestalt sind angewinkelt, und die Hände verschränken sich vor ihrem Kopf, der in der Fortführung des leicht gedrehten Rückens sich nach rechts hin wendet.

Franz Marc wendet bei diesem Frauen-Akt die Erkenntnisse an, die er beim Studium der Netsuke-Form gewonnen hat und setzt sie bildnerisch um: Aus dem noch sichtbaren massiven Steinblock bildet sich die in sich versunkene Figur heraus, die sich von ihrer Umwelt für einen längeren Augenblick abgewandt hat. Die Wirkung der Plastik besteht darin, dass trotz ihrer unvollendeten Form ein abgeschlossenes System zum Ausdruck kommt, das ein wesentliches Gestaltungsprinzip der Netsuke darstellt.

#### 6.1.3.2-15

#### **Franz Marc: Zwei Bären, 1912 (Abb. 24)**

Durch stark abstrahierte Rundformen führt uns Franz Marc das Spiel zweier

---

<sup>126</sup> Städt. Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.): Ausstellungskatalog, Franz Marc, 1986, S.303

Bären, ihr gegenseitiges Beschnupern oder ihre wechselseitige Fellpflege vor. Beide Tiere scheinen in einen sehr dynamischen Bewegungsablauf verwickelt zu sein. Die senkrechte Mittelachse ist bei beiden Tieren im gleichen Winkel gegengleich nach außen gedrückt, so dass der Eindruck von Fliehkraft und einem starken Bewegungseffekt entsteht. Während die linke Figur durch ihre Schnauze am Kopf des anderen Bären einen Übergang zwischen den beiden Körpern bildet, durchzieht die rechte Tiergestalt mit Vorderbein und Tatze in einer äußerst dynamischen Diagonale beinahe die gesamte Plastik. Deutlich wird hierbei trotz des größtmöglichen Richtungswechsels bei beiden Figuren eine gegenseitige Hinwendung. Die massigen Rundformen von Schulter und Tatze vermitteln eher eindringlich die Kraft und das enorme Gewicht der beiden Bären. Der noch vorherrschende Naturalismus (am Beispiel des Wachsmodells eines Schafes) entwickelt sich bei Franz Marc zum Kubismus (Pantherbronze) hin, um dann bei der Bärenplastik eine Abstraktion zu erfahren. Trotz dieser stilistischen Entwicklung ist auch bei den Bären die Grundidee der abgeschlossenen Tierform noch deutlich erkennbar.

6.1.3.2-16

### **Franz Marc: Der Stier, 1911 (Abb. 25a)**

Bei der malerischen Umsetzung des weißen Stiers verzichtet Franz Marc auf die Darstellung anatomischer Stimmigkeit. Er verleiht dem weißen Körper nur durch wenige Striche Richtung und Plastizität. Die in sich geschlossene Form des Tieres hebt sich in großem Kontrast von der bis hin zum Schwanz dunkel gehaltenen Umgebung ab. Einzig ein roter Farbfleck am linken unteren Bildrand, auf den der Stier zu blicken scheint, verbindet ihn mit seiner Umgebung. Die rote Farbgebung findet sich auch in der Schattierung

des Hinterteils sowie um das linke Auge des Stiers herum, das von der Lokalfarbe abweicht. Das gesenkte Haupt des Tieres ruht auf dem stark abgeknickten rechten Vorderbein unter der hügelartig ausgeformten Schulterpartie. Die Schnauze trifft mit den Hufen von Vorder- und Hinterbeinen zusammen. Gerade der etwas zierlich geratene Vorderfuß mit der aus dem Oberschenkel entspringenden Linie zeigt, dass es Franz Marc nicht um pathologische Richtigkeit ging, denn auch die Y - Form der Schulterpartie widerspricht der realen Räumlichkeit bzw. Körperlichkeit des Stiers. Dabei differenziert sich der Kopf durch seine malerische Perfektion des „Kuhhaften“ von Auge und Schnauze deutlich von der Unkörperlichkeit des Rumpfes.

**Unbek. japanische Künstler: Stier (Netsuke), 18./fr. 19. Jahrhundert (Abb. 25b)**

Völlig ruhig, vielleicht ein wenig nachdenklich, liegt der weiße Stier auf dem Boden. Sein Halfter zeichnet ihn als Haus- oder Arbeitstier aus, das sich ein wenig ausruht. Die gesamte Figur bildet einen Bogen, der durch das über die Stirn verlaufende Seil fortgeführt wird. Senkrechte Schraffuren am Hinterteil des Tieres sowie die ausgeprägten Nackenfalten weisen einen gewissen Grad von Abstraktion auf.

Franz Marc versucht mit seinem Stier, die Netsuke-Form im zweidimensionalen Bildraum einzusetzen. Dieses Schema taucht bereits 1907 in der Bleistiftstudie des liegenden Hirsches (Abb. 25c) auf. Wie bewusst sich Franz Marc zu dieser Zeit auf die japanischen Vorbilder bezieht, hat er selbst nicht erklärt. Auch hier verkörpert der Stier mit seiner kräftigen Statur eine energische, aber gleichzeitig in sich versunkene, ruhende Stellung. Die Darstellung der einer Aloe ähnlichen Pflanze

entspricht der Pflanze im Bild des Blauen Pferdes I (Abb. 11a). Man könnte den Eindruck gewinnen, als staffierte Franz Marc die Landschaftsbühne seiner Bilder - in die oder vor die er seine Figuren setzt - mit immer gleichen, jedoch leicht variierten Requisiten aus. In diesem Fall erinnert die Art der Gestaltung des Stiers an die kleinen zierlichen Netsuke, der Franz Marc in seiner Bildwelt einen bulligen, aber auch erhabenen Charakter verleiht.

#### 6.1.3.2-17

#### **Franz Marc: Zwei Kühe (Entwurf für eine Kleinplastik) (Abb. 26a)**

Der gezeichnete Vorentwurf für eine ebenfalls handgroße Plastik zeigt zwei schlafende Kühe auf einer Weide. Links steht ein stark vereinfacht wiedergegebener Baum, und im Hintergrund sind kleinere Hügel zu sehen. Die Beine und Schwänze der Tiere sind angezogen, die Körper schmiegen sich mit sanften Rundungen an die ebene Fläche des Bodens an. Die Stimmung ist idyllisch und friedlich. Auch hier findet sich bei den Tieren große Ähnlichkeit zu den klassischen Formen der Netsukes wieder. Ein Beispiel ist „Der Stier“ (Abb. 26b), dessen Körper sich perfekt an den Boden schmiegt. Selbst die nach hinten zeigenden Hörner passen sich der ebenen Außenform an. Sowohl der Blick und noch mehr die Hände des Betrachters erfassen bzw. erspüren die sanften Schwünge und plastischen Qualitäten des kleinen Körpers. Durch die teilweise extremen Helldunkelkontraste werden die ruhigen Flächen belebt. Im Hintergrund der weidenden Tiere ist ein Berg, dem berühmten Fuji ähnlich, zu erkennen. Ich vermute deshalb, dass Franz Marc von einem Holzschnitt mit Ansichten des Fuji inspiriert worden sein könnte.

6.1.3.2-18

**Franz Marc: Schlafende Hirtin. 1912 (Abb. 27a)**

Bei der schlafenden Hirtin, die unbekleidet in einer sehr ungewöhnlichen Stellung eingeschlafen ist, überwiegen ovale, rundliche Formen, wobei die anatomische Richtigkeit - vor allem bei den Gliedmaßen erkennbar - vernachlässigt ist. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Beinhaltung - das linke Bein stützt sich am Boden ab und das rechte Bein, das erste überkreuzend, scheint ungestützt in die Luft zu ragen - dem entspannten Charakter des Schlafens zu widersprechen scheint. Die Arme fließen ineinander über und formen eine Art Kissen unter dem Kopf der Hirtin. Ihr schwarzes Haar hängt offen herunter und verschwindet in wellenförmigen Ornamenten hinter einer Biegung, die durch angedeutete Baumstämme vielleicht auf eine Waldeslichtung hinweisen. Oberhalb der Schlafenden sind skizzenhaft Schafe erkennbar. Im Schutz der gebogenen Form ruht unter der Schlafenden ein weiteres Schaf, den Kopf hat es nach hinten gewandt auf den Rumpf gelegt. Sein linkes Bein hat es stark angewinkelt und das rechte ausgestreckt, die Läufe bilden durch ihre Zerbrechlichkeit einen Gegensatz zu den runden und fülligen Formen der Frau.

**Unbek. japanischer Künstler: Rehbock, 19. Jahrhundert (Abb. 27b)**

Ein Rehbock liegt zusammengekauert auf dem Boden, mit angewinkelten Vorderläufen: Der Kopf ist unnatürlich überdehnt nach hinten gewandt. Zwei kleine, weiße Hörner schmiegen sich an den Kopf des Tieres, und obgleich sie dadurch nicht zum Kampf geeignet scheinen, verleihen sie, gemeinsam mit dem markanten Zug um das Maul und dem großen, wachsamem Auge, dem Tier eine wehrhafte und maskuline Erscheinung.

Die weißen Tupfen in der Struktur des Rückenfells mag man dem europäischen Kulturkreis gemäß mit der Fellzeichnung des Rehkitzes assoziieren, dennoch gibt es Arten, die diese Musterung auch in ausgewachsenem Stadium beibehalten. Durch die Oberflächenbehandlung kommt das glänzende Fell des Tieres sehr realistisch zur Geltung. Die Kopfneigung zur linken Seite des Rumpfes entspricht umgekehrt der Drehung des kleinen Schwanzes, der sich an den linken Oberschenkel schmiegt. Seiner künstlerischen Absicht gemäß lässt Franz Marc die Figur der Frau nicht eine Position einnehmen, die für sie bequem wäre, sondern wählt ihre Schlafstellung so, dass sie den formalen Bedingungen seiner Bildvorstellung entspricht: Er intendiert damit wiederum den klassischen Netsuke-Typ, wobei hier die Form eigenwillig verdreht erscheint. Obwohl das Schaf, das vor der Frau ruht, sein rechtes Vorderbein ausstreckt und sich damit vom oben beschriebenen Netsuke-Rehbock unterscheidet, ist die Haltung der Tiere miteinander vergleichbar.

#### 6.1.3.2-19

#### **Franz Marc: Der Traumfelsen, 1913 (Abb. 28a)**

Auf dem blauen, leicht überhängenden Felsvorsprung ruht ein gelbes Reh oder eine gelbe Antilope. Der Kopf ist zum Rumpf hin gedreht. Die lange und schmale Hörner verlängern die Kopfform nach hinten und vollziehen dabei eine leichte Biegung. Vorder- und Hinterbeine des Tieres sind gegenläufig in Form von spitzen Winkeln abgeknickt, wobei sich durch die Verlängerung der Umrisslinie des Hinterlaufs zum Schwanz des Tieres hin der spitze Winkel erweitert. Durch die beinahe schwarze Konturierung der Rückenlinie, die oberhalb des Schenkels eine kleine Mulde beschreibt, bekommt die Figur Zusammenhalt. Sie grenzt sich von dem Fell des Tieres ab, korrespondierend mit weißlichen Flecken auf dem intensiven Blau des

Felsens, und bildet einen Gegensatz zu den geometrisch - kubistischen Formen im oberen Teil des Bildes. Die Skizzenhaftigkeit und verhaltene Farbigkeit verdichtet sich hin zum Zentrum des Bildes und gipfelt in einem sehr konzentrierten Farbkontrast zwischen dem Blau und dem Gelb. Dabei ist dieses Zentrum etwas aus der Bildmitte nach oben gerückt, wodurch das Abgründige und Überhängende des Felsens, und damit wiederum das Wunderbare, dass sich das Tier an diesem Ort recht wohl zu fühlen scheint, erst zur Geltung kommt.

**Unbek. japanischer Künstler: Rehkitz (Netsuke), 18./19. Jahrhundert (Abb. 28b)**

Ein Rehkitz liegt mit seitlich nach hinten gewandtem Kopf auf seinen abgeknickten Vorder- und Hinterläufen. Der Oberschenkel des Hinterlaufes bildet ein Gegengewicht zur Kopfform. Durch die Glätte der Oberflächenbehandlung und seiner Formgebung wird der Eindruck von Schnelligkeit vermittelt, zu der dieses Reh vielleicht fähig wäre. Auge, Ohren und Hörner weisen eine waagrechte Ausrichtung auf, die überhaupt auch der gesamten Körperhaltung entspricht, fortgeführt bis ins Detail der Fellzeichnung, die die maßgebliche Richtung der Figur bildet. Die Gegenüberstellung dieses Bildpaares drängt förmlich die Vermutung auf, als habe Franz Marc das Netsuke-Rehkitz in sein Aquarell auf den abstrahierten blauen Felsen „gesetzt“.

6.1.3.2-20

**Franz Marc: Der Mandrill, 1913 /Abb. 29a)**

In der Mitte dieses durch seine kubistische Form- und Farbbrechungen gekennzeichneten Bildes erscheint die Gestalt eines sich auf den Betrachter zu bewegenden Affen. Mit den Armen stützt er sich auf die den Ast

umklammernden Hände: Sein leicht zum linken Bildrand gewandter Kopf scheint wie von einem üppigen und mondsichelförmigen Hinterhaupt umschlossen zu sein. Diagonale durchziehen das Bild von links oben nach rechts unten. Kreis- und Dreieckformen lösen einander ab. Durch den dunklen spitzen Winkel, von dem sich das Tier abhebt, wird das Dynamische in der Bewegung zum Betrachter hin noch gesteigert.

### **Mitsuharu: Pferd (Abb. 29b)**

Die Netsuke aus Elfenbein von Mizuharo aus dem 18. Jahrhundert stellt ein stehendes Pferd dar. Es wurde im Buch „Netsuke“ von Albert Brockhaus 1905 veröffentlicht, aus dem Reinhard Piper etliche Bildbeispiele in seinem „Tier in der Kunst“ (erschienen 1910) zitiert.<sup>127</sup> Ein Fuß ist leicht angezogen, der Kopf geschmeidig, seitlich in Richtung des Fußes geneigt. Der Rücken geht in einer fast vollendeten Rundung in den Hals über und läuft in den Vorder- beziehungsweise Hinterlauf aus. Obwohl die organische Form in sich geschlossen ist, vermittelt die anmutige Beinhaltung einen Eindruck von graziler Leichtigkeit. Es scheint, als wolle das Tier kaum den Boden berühren.

Es handelt sich in dieser Konfrontation der Beispiele zwar um zwei völlig unterschiedliche Tierarten, dennoch erscheinen sie mir geeignet, ihre markante Formensprache herauszustellen: das Netsuke - Pferd nimmt eine Haltung zum Betrachter hin ein, als wolle es sich zu ihm hin bewegen. Franz Marcs Mandrill nimmt zwar eine dazu unterschiedliche Fußhaltung ein, dennoch ergibt sich ein vergleichbarer Eindruck: Auch der Affe bewegt sich dem Betrachter entgegen und tritt dabei plastisch aus der Bildoberfläche heraus.

---

<sup>127</sup> Piper, Reinhard: Das Tier in der Kunst, München 1910 (7. Aufl.), S. 33

### 6.1.3.2-21

#### **Franz Marc: Sitzender gelber Frauenakt, 1913 (Abb. 30)**

Die gänzlich unbekleidete Frau ist mit gesenktem Kopf auf einem Hügel sitzend in der Mitte des Bildes dargestellt. Ihr schwarzes Haar reicht ihr durch die gebeugte Körperhaltung bis zu den Hüften. Ihr Nacken ist kräftig und ihre Brüste sind eher klein. Zu ihrer linken Seite wachsen lange und grüne Blätter wie Schilf, in Form eines halben Herzens. Die Hautfarbe der Frau ist insgesamt gelb getönt; zwar ist ihr Unterkörper gelb, aber ihr Oberkörper ist mit schwarzer Schattierung überdeckt.

Der Akt wurde auf dem Brief vom 22. Januar 1913 von Franz Marc an Else Lasker-Schüler dargestellt.<sup>128</sup> Schuster erwähnt dazu: „Mit passivisch in sich versunkener weiblicher Figur nahm Franz Marc anscheinend auf den traurig leidenden Zustand der noch kranken Dichterin Bezug.“<sup>129</sup> Hier ist es deutlich zu spüren, dass die innere Sinnlichkeit der Frau durch die in sich geschlossene Form, die von der Netsuke-Tierdarstellung abstammt, stark zum Ausdruck kommt. Eigentlich zeigen die meisten Netsuke-Menschendarstellungen nicht unbedingt die in sich geschlossenen Formen, sondern vermitteln eher eine aufrecht sitzende oder stehende Figur mit gerundeten Außenkonturen. Franz Marcs Umsetzungsvermögen der Netsuke-Form vom Tier zum Menschen zeigt sich hier in eindrucksvoller Weise.

---

<sup>128</sup> Schuster, Peter Klaus (Hrsg.): Franz Marc - Else Lasker - Schüler: „Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hochheit sein Blaues Pferd“, München 1989 (4.Auf.), S.145

<sup>129</sup> Schuster, Peter Klaus (Hrsg.): Franz Marc - Else Lasker - Schüler: „Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hochheit sein Blaues Pferd“, München 1989 (4.Auf.), S.145

6.1.3.2-22

### **Franz Marc: Die Tänzerin, 1913 (Abb. 31)**

Auch wenn man annehmen würde, dass es sich bei dieser gezeichneten Figur nicht um eine Tänzerin, sondern um eine Schlangenfrau handelt, kann man die Verrenkung ihrer Beine kaum nachvollziehen. In der Mitte ihres in Bogenform gedehnten Körpers entsteht ein Bruch, denn die Beine sind ohne wirklichen Zusammenhalt dem Oberkörper angefügt, wodurch eine geschlossene Bogenform entsteht und die Rhythmisierung der Zeichnung erreicht wird. Während sich der über den Kopf gestreckte linke Arm, mit dessen Hand sich die Tänzerin am Boden abstützt, mit dem in gleicher Richtung stehenden linken Fuß in Verbindung setzen lässt, verlängert das rechte Bein die Linie des rechten Armes über den angewinkelten Ellenbogen hinaus. Ihr Gesichtsausdruck weist deutlich asiatische Züge auf (vgl. dazu Abb. 7). Die Umrissform der Figur wirkt kantig und abstrahiert, die Reduzierung der natürlichen Form auf geometrische Formen ist sehr deutlich erkennbar. Sogar das Haar der Tänzerin bildet eine Winkelform, ebenso wie die der Figur ein-geschlossenen Hintergrundformen.

Hier wiederum wendet Franz Marc die Netsuke-Form auf die Menschenfigur an, sie ist noch stärker in sich geschlossen als bei dem oben beschriebenen „Sitzenden gelben Frauenakt“ (Abb. 30). Wichtig ist bei der Figur der Tänzerin darüber hinaus, dass man die Umsetzung der Netsuke - Form sowie den Werkprozess und seine Entwicklung zum Kubismus hin simultan sehen kann.

6.1.3.2-23

**Franz Marc: Friedensames Pferd, 1915 (Abb. 32a)**

Aus der kubistischen Zeichnung, deren linke Seite sehr abstrakt gehalten ist, wobei sich durch senkrechte Blöcke Assoziationen in Richtung Architektur ermöglichen, sticht in der rechten Bildhälfte die runde, gedrungene Form eines Pferdes hervor. Mit gesenktem Kopf und schwarzer Mähne bewegt sich das Tier in kleinen Schritten nach vorne, zum rechten Bildrand hin. Die Hufe verlieren sich wiederum in facettierter Auflösung der Form, wie dies für den Kubismus typisch ist. Die Zeichnung strukturiert sich durch spitze graphische Winkel und sich überschneidende Schrägen. Der Tierleib scheint geometrisch, mit Zirkel und Lineal konstruiert, wie aus dem wirklichen Leben in das Bild gesprungen zu sein. Deutlich erkennbar ist eine Bogenform oberhalb seines Rückens, die verdeutlicht, dass die Umgebung des Pferdes mit der menschlichen Kultur im architektonischen Sinne verbunden ist. Vielleicht nahm sich Franz Marc zum Modell sein Pferd, das ihm als Leutnant in der Armee zur Verfügung stand.

Wie man durch den Bildtitel erfährt, ist das Tier „friedsam“. Es könnte als Gegenpol eines Menschencharakters, der Krieg führt, symbolisch eingesetzt worden sein.

**Unbek. japanischer Künstler: Weißes Pferd (Netsuke), 18. Jahrhundert (Abb. 32b)**

Bei dieser Netsuke-Skulptur bildet der extrem gewundene Körper des Pferdes eine in sich sehr geschlossene Figur: Während Rumpf und Beine des Tieres einen eher dicken, massigen Charakter zeigen, sind Hals und Kopf zarter proportioniert. Mit dem schmalen Kopf grast das Pferd am Boden oder schnuppert herum. Die Hinterbeine sind leicht nach innen

gestellt und angewinkelt, wobei sich der Bogen des Schweifes in der Linie des angewinkelten Hinterlaufes fortsetzt. Insgesamt wirkt die Figur des Pferdes in sich zusammengestaucht und etwas gelängt.

Franz Marcs „Friedsames Pferd“, das er wenige Monate vor seinem Tod zeichnete, zeigt deutlich seine bildnerische Entwicklung zum Kubismus hin. In der Flächenstruktur ist die Abstraktion der einzelnen Bildelemente weit fortgeschritten. Diese treten hinter das analytische Liniengefüge zurück und sind nur schwer mit konkreten Gegenständen in Verbindung zu bringen. Die Gestalt des Pferdes hebt er jedoch davon ab und strukturiert somit die Konstruktion seiner Bildgründe mit neuen Mitteln. Die skulpturale Wirkung des Pferdes lässt Franz Marc direkte oder indirekte Auseinandersetzung mit einer Netsuke-Pferdeplastik deutlich hervortreten. Trotz der unverkennbaren Weiterentwicklung seiner Arbeitsweise im Vergleich zu seinen vorangegangenen Arbeiten behält Franz Marc die Inspiration bei, die Netsuke-Form seiner Idee gemäß in seine eigene Bildsprache umzusetzen.

Anhand der ausgewählten Bildbeispiele Franz Marcs und ihrer Gegenüberstellung mit möglichen Vorbildern von Netsuke-Plastiken stellt sich die Frage, wieso er sich gerade so intensiv mit dieser Form der japanischen Kunst auseinandersetzte. Wie wir gesehen haben, ist die Netsuke-Form eine in sich geschlossene Form, die sich einer Kreisform anzunähern versucht. Der Kreis ist eine vollendete Form, die ein Höchstmaß an Schutz vor seiner Umgebung bietet. In der Tierwelt ist beispielsweise dem Igel der Instinkt gegeben, sich als Kugel zusammengerollt vor möglichen Feinden passiv, aber perfekt zu wehren. Zudem rollen sich Tiere zusammen, um eine möglichst bequeme Haltung einzunehmen. Diese Ruhestellung bietet nicht nur eine maximale Haushaltung an Energie, sie dient auch dazu, innere Ruhe zu finden.

Gegenüber der eben gezeigten Bildsprache in Franz Marcs Bildern markiert das Gemälde „Tierschicksale“ aus dem Jahr 1913 einen markanten Kontrapunkt.

6.1.3.2-24

### **Franz Marc: Tierschicksale 1913 (Abb. 33)**

In einer durch zackige, abgehackte Formen gegliederten Landschaft bewegen sich verschiedene Tiere: Ein grünblaues Pferdepaar im linken oberen Bildviertel, deren Köpfe einander zugewandt sind. Das rechte Tier ist zierlicher als das linke gestaltet: Es ist in Bewegung nach rechts hin begriffen, während das linke Tier stehend verharrt. Darunter im unteren linken Bildviertel, ist ein Wildschweinpaar, parallel in Richtung des Betrachters nebeneinander stehend, zu erkennen. Im rechten unteren Bildviertel sind vier in braunen Farbtönen gehaltene Rehe dargestellt.<sup>130</sup> Die Spitzen ihrer Schnauzen weisen in eine Richtung, sie scheinen alle einen Punkt im Bild anzuvisieren. Exakt auf der Mittelsenkrechten steht ein blaues Reh, das mit extrem überzeichnetem und überdehntem Hals den Kopf nach oben richtet. Rechts von seinem Kopf kreuzen sich zwei schräge Bildstreifen. Das sich von links unten nach rechts oben erstreckende Motiv ist im linken Bereich stark zersplittert und löst sich, eine spitze Pfeilform bildend, nach rechts oben zunehmend auf. Dem ist ein säulenförmiges Element entgegengesetzt: Sein unterer Abschluss ist elliptisch geformt. Es lässt die Annahme zu, dass es sich hierbei um einen umstürzenden Baum handelt, dessen Schnittfläche die Andeutung von Jahresringen vermittelt. In der rechten unteren Bildecke ist eine dementsprechende Form zu erkennen, es könnte sich hierbei um den dazugehörigen Baumstumpf handeln.

---

<sup>130</sup> Hünecke, Andreas: Tierschicksale - Kunst als Heilsgeschichte, Frankfurt a.M. 1994, S. 6ff

Auch auf mittlerer Höhe der linken Bildkante ist ein solcher Baumstamm zu sehen. Das Bild vermittelt eindringlich keine gelassene Stimmung: Die Gewalt ist in diesem Bild überall präsent. Die zergliederten Formen, die spitzen Zacken, die von der linken oberen Bildecke ins Geschehen hineinragen, die abgesägten Baumstämme und ihre Stümpfe und die dargestellten Tiere in ihrer expressiven Gestik vermitteln den Eindruck von der Zerstörung der natürlichen Ordnung. Der Titel des Bildes belegt diese Sichtweise: Es benennt den Begriff „Tierschicksale“ mit dem Untertitel „Die Bäume zeigen ihre Ringe, die Tiere ihre Adern“. Die Menschen konnten auch diesem grausamen Schicksal nicht ausweichen. Mitte März 1915 erhielt Franz Marc als Soldat an der Westfront eine Postkarte mit einer Schwarzweiß-Reproduktion dieses Gemäldes.<sup>131</sup> Er schreibt darauf tief bewegt seiner Frau Maria: „Bei ihrem Anblick war ich ganz betroffen und erregt. Es ist wie eine Vorahnung dieses Krieges, schauerlich und ergreifend; „ich kann mir kaum vorstellen, dass ich das gemalt habe. In der verschwommenen Photographie wirkt es ebenfalls unfassbar wahr, dass mir ganz unheimlich wurde. Es ist von einer künstlerischen Logik, solche Bilder vor dem Kriege zu malen, nicht als dumme Reminiszenz nach dem Kriege. Da muss man konstruktive, zukünftige Bilder malen, keine Erinnerungen, wie es meist Mode ist. Ich habe auch nur solche im Kopf. Ich wunderte mich zuweilen darüber; jetzt weiß ich, warum es so sein muss. Aber diese alten Bilder der Herbstsaison etc. werden noch einmal ihre Auferstehung feiern.“<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Hünecke klärt den Hintergrund für das dunkle Kolorit der rechten Bildhälfte: Die bräunliche Farbe ist nicht original, das Bild wurde nach einem Brand, der das Gemälde zu einem Drittel beschädigte, im Frühjahr 1919 von Franz Marcs Freund Paul Klee einfühlsam restauriert. Klee ergänzte die zerstörten Teile so, dass die Ausmaße der Verbrennungen im Bild noch zu spüren sind. Hünecke, ebenda

<sup>132</sup> Hünecke, Andreas: Tierschicksale - Kunst als Heilsgeschichte, Frankfurt a.M. 1994, S. 6

Rekapituliert man die Bedeutung der Netsuke-Form in Franz Marcs Bildern, so wird deutlich, wie wenig sich von ihrem friedfertigen Ausdruck in den „Tierschicksalen“ inhaltlich wiederfindet. In den vorangegangenen Bildbeispielen ist zwar zunehmend die Gliederung der Form in kristalline Farbflächen zu sehen, dennoch deutet sich in ihnen nie Gefahr an wie in den „Tierschicksalen“.

Franz Marcs Tiere in ihrem Schicksal verkörpern eine dem Menschen analoge metaphysische Gestalt. Sein „Blaues Pferd“ (Abb. 11a) ist weder ein Wildpferd, noch ist es dem Menschen als Arbeitstier von Nutzen. Es scheint in seiner monumentalen Souveränität ganz in Gedanken versunken. Die Bedeutung des Pferdes für Franz Marc zeigt sich bei näherer Betrachtung des „Blauen Reiters“.

Den Namen für die Veröffentlichung des Almanachs begründete er zusammen mit dem Mitherausgeber Wassily Kandinsky. Kandinsky schrieb darüber: „Den Namen ‚Der Blaue Reiter‘ erfanden wir zusammen am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf; beide liebten wir Blau, Franz Marc - Pferde, ich - Reiter. So kam der Name von selbst.“<sup>133</sup> Wie wäre es gewesen, wenn die beiden Herren den Namen ‚Die Kette‘ gewählt hätten, an den Wassily Kandinsky einmal gedacht hatte? In seinem Brief vom 19. Juni 1911 an Franz Marc schrieb er über den Werdegang des Almanachs „... Nun! ich habe einen neuen Plan. Piper muss Verlag besorgen und wir beide .... die Redakteure sein. Eine Art Almanach (Jahres=) mit Reproduktionen und Artikeln nur von Künstlern stammend. In dem Buch muß sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das volle Leben geben. Bezahlt werden die Autoren eventuell nicht. Eventuell bezahlen sie selbst ihre Clichés. Usw. usw. Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh, einen

---

<sup>133</sup> Kandinsky, Wassily: Der Blaue Reiter (Rückblicke), in: Das Kunstblatt Nr.14, 1930, S.59

Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso u. dgl. Noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Literaten und Musiker. Das Buch kann 'Die Kette' heißen oder auch anders...."<sup>134</sup> Es klingt schon sehr anders. Das ist auch eine virtuose Kunst von den beiden Künstlern, so einen Namen zu inspirieren und zu entscheiden, „Der Blaue Reiter“!

## **6.2 Wassily Kandinsky**

### **6.2.1 Biographie von Wassily Kandinsky**

Wassily Kandinsky wurde am 4. Dezember 1866 in Moskau geboren.<sup>135</sup> Dort begann er 1886 ein Studium der Nationalökonomie und der Rechtswissenschaften und promovierte 1893 an der juristischen Fakultät der Universität. Er begann sich mehr und mehr für Kunst zu interessieren und besuchte 1891 eine Ausstellung der französischen Impressionisten. Darüber schrieb Kandinsky: „Zu derselben Zeit erlebe ich zwei Erlebnisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drücken und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische impressionistische Ausstellung in Moskau - in erster Linie. Der Heuhaufen von Claude Monet und eine Wagneraufführung im Hoftheater- Lohengrin.“<sup>136</sup>

Ab 1895 leitete er eine Moskauer Druckerei und entschloss sich danach, in seine Märchenstadt München überzusiedeln. 1896 entschied er sich endgültig für die Künstlerlaufbahn. Er studierte 2 Jahre an der privaten Kunstschule von Anton Ažbè, wo er mit Jawlensky zusammentraf, und ein

---

<sup>134</sup> Lankheit (Hrsg.): Wassily Kandinsky und Franz Marc. Briefwechsel, München/Zürich 1983, S.40ff

<sup>135</sup> Becks-Malorney, Ulrike: Wassily Kandinsky, S.196. Die weiteren Datenangaben wurden der Biographie Kandinskys entnommen.

<sup>136</sup> Kandinsky, Wassily: Rückblick, S.141

Jahr an der Münchner Akademie bei Franz von Stuck. Als Mitbegründer und späterer Präsident der 1901 entstandenen Künstlergruppe „Phalanx“ beteiligte er sich an der Phalanx-Ausstellung. 1901-1904 lehrte er an der angeschlossenen „Phalanx-Malschule“. Hier lernte Kandinsky die Lebensgefährtin seiner Münchner und Murnauer Jahre, Gabriele Münter, kennen. Nach Auflösung der „Phalanx“ 1904 und Jahren ausgedehnter Reisen kehrte Kandinsky wieder nach München zurück. Gerade diese Zeit der Rastlosigkeit (1903-08) war angefüllt mit dem Erleben vielfältiger Eindrücke - ob im nordafrikanischen Tunis oder auf Reisen in Frankreich, Holland, Russland, Italien und Deutschland - und führte zu Versuchen mit unterschiedlichen bildnerischen Möglichkeiten. Das Suchen des inzwischen 40jährigen nach Entfaltung seines ganz persönlichen Stils im breiten Spektrum expressiver Kunstäußerungen dieses Jahrzehnts findet nach tiefer seelischer Krise einen Neuanfang. Bei aller stilistischen Vielgestalt seines Werkes bis in diese Jahre ist vor allem der Einfluss des japanischen Holzschnittes, verbunden mit romantisch-symbolischen Bezügen, auch zum russischen Symbolismus, auffällig und folgenreich. Seine Holzschnitte haben im Frühwerk eine Schlüsselstellung und sind geprägt von märchenhaften Motiven, altrussischen Szenen und Impulsen aus der Volkskunst. Motive der Holzschnitte geben Kandinsky die Möglichkeit des freien Erfindens und bilden die Voraussetzungen zur Abstraktion. Das Gemälde „Das bunte Leben“, 1907, schließt diese Phase ab, in der er gleichzeitig den französischen Symbolismus und die Werke der Fauves kennenlernte. Eine zentrale Bedeutung kommt danach den Murnauer Landschaften seit 1908 zu. Danach entsteht ein Prozess, der verbal durch titelähnliche Klassifizierungen verschiedener Werke seit 1909 als Impression begleitet wird. Die geahnte „abstrakte Kunst“ erscheint Kandinsky dabei 1910/11 noch als nur eine Möglichkeit, die „inneren

Klänge“ zu artikulieren. In engem Kontakt vor allem zu Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky konstituierte sich 1909 unter der Präsidentschaft Kandinskys die „Neue Künstlervereinigung München“. Nach Zerwürfnissen in der Gruppe gründet Kandinsky noch 1911, zusammen mit Franz Marc, die Redaktion des „Blauen Reiters“. Neben Ausstellungen bei Thannhäuser und Goltz erschienen im Jahre 1912 in rascher Folge der Almanach „Der Blaue Reiter“ und in mehrfachen Auflagen Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“. Kandinsky vertrat darin ein Ethos, dem er in seinem Werk bis an sein Lebensende verpflichtet blieb. Die Gemälde sind bestimmt durch ein spannungsvolles Mit- und Gegeneinander von Farbflächen, symbolisch verstandenen Farben und Linien in einer labilen Synthese, vielfach noch verflochten mit bedeutungsvollen Gegenstandszeichen. Symbole, Farbentheorie, synästhetische Neigung und der kontemplative Sinn der Bilder verweisen zum Teil auf die Beschäftigung mit Rudolf Steiners Theosophie.<sup>137</sup> Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges kehrte Kandinsky nach Russland zurück und arbeitete unmittelbar nach der Oktoberrevolution innerhalb des Volkskommissariats für Aufklärung in verschiedenen Leitungsfunktionen. Bis Ende 1921 ist er zugleich an der Freien Staatlichen Kunstwerkstätte und später an der Höheren Staatlichen Künstlerisch-technischen Werkstätte tätig. Es waren im Besonderen die unter Künstlern und Kunstkritikern des Instituts für Künstler und Kultur seit 1920 mit zunehmender Heftigkeit

---

<sup>137</sup> Kleine, Giesela: „Steiners Ansicht, dass der Mensch sich seiner unsterblichen Wesenskräfte gemeinhin erst nach dem Tode bewußt werde, dass Sterben somit eine Aufwärtsentwicklung auf eine höhere Wahrnehmungsebene bedeutete, war verbunden mit der Überzeugung von kommender Wiedergeburt. Wer jedoch gewisse übersinnliche Fähigkeiten entwickle, könne diesen göttlichen Wesensteil schon im Erdenleben vernehmen. Es gehe also darum, spirituelle Erkenntniskräfte auszubilden, gleichsam eine Ausweitung der rezeptorischen Fähigkeiten zu erreichen, um dieser unsichtbaren Geistigen Welt schon hier und jetzt teilhaftig zu werden. Das >Ich< des Menschen sei unsterblich, das Leben eine Folge von Re- Inkarnationen, bei denen sich das Göttliche immer stärker entfalten könne. Das Endziel aller irdischen Lebensläufe sei die Wiedervereinigung der geläuterten Seele mit Gott“ S.297  
Kandinsky und Münter hörten am 26. März 1912 in Berlin in Begleitung von Maria Strakosch - Geisler eine Vorlesung von Rudolf Steiner. S.298

geführten Debatten zur Form und Funktion der Künste, die seinen Mitgründer Kandinsky mehr und mehr in eine Randposition drängten. 1921 verließ er Russland und ging nach Berlin. 1922-33 ist Kandinsky als Lehrer am Bauhaus, zuerst als Formmeister der Werkstatt für Wandmalerei und Lehrer im Vorkurs, dann ab 1927 als Meister einer freien Malklasse tätig. 1924 bildet er zusammen mit Paul Klee, Lyonel Feininger und Jawlensky die Ausstellungsgruppe die „Blaue Vier“. Die Lehrtätigkeit fördert den Ausbau der analytischen Methode, der Systematisierung bei Betonung des instrumentalen Charakters der bildnerischen Mittel. 1926 als 9. Buch der Reihe der Bauhausbücher erschien „Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“. Gemälde und Grafik drücken sich in nunmehr reinen, konstruktiv geprägten, ungegenständlichen Form- und Formbeziehungen aus. Ein Teil der Werke gleicht bildhaft vermittelter Kunsttheorie. Diese Strenge lockert sich im Spätwerk nach 1933 auf und macht komplexen und freieren Bildvisionen Platz. Diese bereits in München formulierten Synthesevorstellungen im Bühnenkunstwerk fanden Realisationen in der Inszenierung und dem Bühnenbildentwurf zu Mussorwskya „Bilder einer Ausstellung“ 1923 am Dessauer Theater. Im selben Jahr wurde Kandinsky deutscher Staatsbürger. Noch 1933, nach Schließung des Bauhauses durch die NS - Behörden in Berlin, emigrierte er nach Frankreich und erwarb kurz vor Kriegsausbruch die französische Staatsbürgerschaft. In Deutschland wurden in der Aktion „Entartete Kunst“ 57 seiner Werke aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt. Die innovative Kraft seines Entwurfes war für den Differenzierungsprozess künstlerischen Denkens im 20. Jahrhundert von nachhaltiger Bedeutung. Als Maler, Lehrer und Publizist hat Kandinsky entscheidend dazu beigetragen, die bildnerische Emanzipation von Formen und Farben als

eigenwertige Ausdruckselemente voranzutreiben. Er verstarb am 13. Dezember 1944 in Neuilly - sur - Seine.

### **6.2.2 Kandinsky und chinesische Kunst**

Kandinskys Vater stammte aus Kjachta an der chinesischen Grenze. In seinen Adern floss russisches und mongolisches Blut, eine seiner Großmütter soll eine mongolische Prinzessin gewesen sein.<sup>138</sup> In der heutigen Zeit sieht man überall viele Asiaten. Daher fällt es für die Augen der Europäer nicht sehr auf, dass Wassily Kandinskys Gesicht asiatische Züge hat. Aber damals in seiner Zeit ist sein Antlitz mit asiatischen Zügen aufgefallen. Von seinen Widersachern wurde er deswegen geringschätzig „der Asiate“ genannt.<sup>139</sup> Er selbst charakterisierte sich im Brief an Franz Marc „... da steckt schon wieder meine Nase drin! Piper hätte außerdem wissen sollen, als er mich aufforderte zum Schreiben, wen er auffordert. d.h. dass ich eben so ein buddhistisch-psalmischer Mensch bin und nicht anders sein kann. Und um wie ein Schuljunge behandelt zu werden, bin ich eben schon zu alt.“<sup>140</sup> Buddhistisch-Psalmischer Mensch? Wollte er damit sagen, dass er zu erleuchten versucht? In jedem Fall ist zu vermuten, dass er sich mit dem chinesischen Buddhismus beschäftigt hatte. Seine Frau Nina schwärmte außerdem von Kandinsky, er wisse so viel wie ein orientalischer Weiser. Sein universelles Wissen umfasste Kunstgeschichte, Psychologie, Anthropologie usw. In seinen Bildern wurde auch die Universalität seines Wissens zusammen dargestellt, sowohl in umfassender Hinsicht als auch im

---

<sup>138</sup> Kleine, Gisela: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Frankfurt S.128

<sup>139</sup> Brinkmann, Heribert: Wassily Kandinsky als Dichter, Köln, 1980, S.153 Anmerkung 4) Thiem, Günter: Vorwort. In: Klee und Kandinsky. Erinnerung an eine Künstlerfreundschaft anlässlich Klees 100. Geburtstag, Stuttgart 1979, S.5

<sup>140</sup> Lankheit, Klaus (Hrsg.) Wassily Kandinsky und Franz Marc Briefwechsel, München/Zürich, 1983, S.38

Detail. Manchmal beherbergt er einige bestimmte Zeichen oder Symbole in der Darstellung wie ein Versteckspiel. Wassily Kandinsky zeigte sein Interesse für chinesische Kunst offen. Besonders in seinen Briefen an Franz Marc wurden mehrmals chinesische Werke erwähnt,<sup>141</sup> während Franz Marc eifrig über japanische Werke schrieb.<sup>142</sup>

Wenn man die Briefe von beiden Künstlern aufmerksam liest, bekommt man beinahe den Eindruck, sie schrieben über ihre verschiedenen Vorlieben für japanische und chinesische Kunst, ohne hierbei besonders gut aufeinander einzugehen. Kandinsky war in erster Linie nicht nur Maler, sondern er war gleichzeitig Theoretiker und setzte sich auch mit Musik auseinander. Er schrieb auch Poesie. In seinen Werken tauchen die schwunghaften Pinselstriche und die Linienführung auf, die der chinesischen Kalligraphie nahe stehen.

Meiner Ansicht nach kann Kandinskys Gedankengut für seine Tätigkeit in verschiedenen Kunstrichtungen auf die chinesische „Literatenmalerei“ zurückgeführt werden. Zwar erwähnte er nichts über die „Literatenmalerei“, aber in der Art und Weise, wie er seine Künste durchführt, ist er der führende „Literat“ in Europa in der modernen Zeit schlechthin.

Die Literatenmalerei wurde in Ostasien seit dem 10. bis zum 11. Jahrhundert vor allem von der Oberschicht der neokonfuzianistisch gegliederten Beamten praktiziert.<sup>143</sup> Außer der Malerei widmeten sich diese aber auch den anderen drei großen Künsten Poesie, Kalligraphie und Musik. Sie waren damit jedoch nicht Teil eines Berufskünstlertums, weil sie sich diesen Künsten in ihrer Freizeit hingaben und ihr Zugang eher dilettantisch

---

<sup>141</sup> Lankheit, Klaus (Hrsg.) Wassily Kandinsky und Franz Marc Briefwechsel, München/Zürich, 1983, S.41, S.69 f

<sup>142</sup> Lankheit, Klaus (Hrsg.) Wassily Kandinsky und Franz Marc Briefwechsel, München/Zürich, 1983, S.75, S.138 f

<sup>143</sup> Lexikon der Kunst, Band 4, Kony - Mosa, München, 1996, S. 360 ff. Die weiteren Daten der Literatenmalerei wurden dem Lexikon der Kunst entnommen.

war. Daher stellt die Literatenmalerei auch eine nichtakademische Richtung der Malerei Ostasiens dar.

Der Zweck dieser musischen Nebenbeschäftigung bestand stattdessen darin, die eigene Persönlichkeit zu kultivieren und sich selbst dabei ästhetische Unterhaltung zu verschaffen. Seit der Yuan-Zeit (1279-1368) wurde die Einheit von Malerei, Kalligraphie und Dichtkunst zu einem charakteristischen Merkmal der Literatenmalerei. So brachten die Literatenmaler auf ihre in Tuschemalerei vor allem von Landschaften ausgeführten Bilder außer dem Künstlersiegel auch erklärende poetische Aufschriften an, die man gewissermaßen als ausschmückenden Bestandteil der Gesamtkomposition ansehen kann.

Seit der Ming-Zeit (1368-1644) vertreten chinesische Theoretiker die Ansicht, dass die einleitende Entwicklung zur Literatenmalerei bereits auf den Maler, Kalligraphen, Dichter und Musiker Wang Wie (699-759) zurückgeht und dass dieser die mit der Literatenmalerei identifizierte Südschule der chinesischen Landschaftsmalerei gegründet haben soll.

Die Literatenmalerei zeichnet sich durch eine neue Interpretation der Beziehungen zwischen Thema, Künstler und Betrachter aus. So formulierte Su Dongpo (1051-1107) und ein enger Kreis mit ihm befreundeter Kalligraphen, Maler und Dichter in der späten nördlichen Song-Zeit eine spezifische Ästhetik der Literatenmalerei. Diese basierte auf der Grundlage neokonfuzianischer, buddhistischer und daoistischer Ideen. Es kam bei der Malerei nun nicht mehr auf eine realistische Wiedergabe der Natur an, sondern darauf, die geistige Haltung des Künstlers auszudrücken und seine Expressivität umzusetzen. Anstatt der Technik oder der Probleme der Bildthemen wurden nun die Persönlichkeit des Künstlers, seine Intuition und Improvisationsfähigkeit höher bewertet. Diese Wertung und dieses Ziel

der Kunstrichtung waren genau das gewesen, wonach Kandinsky suchte und wonach er auch sein eigenes Schaffen richtete.

Er wäre gern nach China gereist, aber „Kandinskys sehnlichster Wunsch, einmal nach China zu reisen, ging nie in Erfüllung. China hatte seine Phantasie stets beflügelt, aber er musste sich damit begnügen, das Land seiner Sehnsucht mit Hilfe ausgedehnter Lektüre innerhalb seiner eigenen vier Wände zu bereisen.“<sup>144</sup>

### 6.2.3 Wassily Kandinsky und der Japonismus

Nina Kandinskys Schilderung von Kandinskys Reaktion auf japanische Vorbilder lässt ahnen, wie er versucht hat, seine Gedanken in der Kunst wiederzugeben.

„Kandinsky machte uns das eines Tages an einem Beispiel klar. Die Schüler mussten in seiner Wandmalerei-Klasse Wandschirme auf irgendeine Weise farbig gestalten. Da gab es den Schüler George Adams. Der malte eine Sonne nach japanischem Vorbild auf den Schirm: Aufgang, Zenith, Nachmittagsstand, Untergang. Kandinsky sah sich die Arbeit an und fragte: >Was haben sie sich darunter vorgestellt?<

>Ich habe an Japan gedacht.<, antwortete Adams.

Kandinsky darauf: >Sie sind doch kein Japaner.<

Adams: >Nein, ich kann mich aber gut in die Seele eines Japaners hineinversetzen.< Da reagierte Kandinsky sehr scharf. Das war für ihn unmöglich, weil es Nachahmung und nicht innere Notwendigkeit war.“<sup>145</sup>

Nach Nina Kandinskys Schilderung hatte Kandinsky keine Absicht nachzuahmen, sondern versuchte die innere Notwendigkeit

---

<sup>144</sup> Lankheit, Klaus (Hrsg.): Wassily Kandinsky und Franz Marc Briefwechsel, München/Zürich, 1983, S.200

<sup>145</sup> Kandinsky, Nina: Kandinsky und Ich, Dromer Knauer 1992, S.110

herauszuarbeiten. Wir werden aber entdecken, dass dies öfters nicht der Fall ist. In seinen Werken ist der klare Einfluss japanischer Kunstwerke als Vorbild erkennbar. Es mag sein, dass Kandinsky die Nachahmung so definiert hatte, wenn ein Künstler die Bildmotive direkt von anderen Künstlern übernimmt. Wenn er die Bildmotive von anderen übernimmt, aber in geänderter Form und Farbe in seinen Werken wieder verwendet, könne es für ihn keine Nachahmung sein, obwohl es auch eine Art der Nachahmung ist. Die „geänderte Nachahmung“ war für ihn eine äußere Notwendigkeit gewesen, um seine innere Notwendigkeit darzustellen. Durch die Änderung von Motiven, Farben und Bildkompositionen japanischer Hozschnitte versucht er seine inneren Notwendigkeiten in seinen Werken wiederzugeben. Dies ist auch in seinen vielen Werken sichtbar. Besser gesagt, es gelingt ihm eine Art „Kandinskysierung“<sup>146</sup>. Es gelang ihm erst richtig, durch die zunehmende Abstraktion die innere Notwendigkeiten darzustellen und weiterhin die geistige Welt bildnerisch wiederzugeben.

Die Frage erübrigt sich, seit wann Kandinsky auf Nachahmung in seiner Schaffensperiode zu verzichten und „innere Notwendigkeit“ in seinen Kunstwerken auszudrücken versuchte.

Ironisch dabei ist, dass trotz der Bemühungen des Künstlers, Nachahmungen zu vermeiden, die Kunstwerke verräterisch zeigen, dass die irgendwoher stammenden als Vorbild dienenden Motive doch zum Vorschein kommen. Es ist indirekte Nachahmung. Versucht ein Künstler, die neue Kreativität in seinem Werk widerzuspiegeln, dort hineinzusetzen

---

<sup>146</sup> Durch diese Arbeit soll untersucht werden, in wie weit es den Künstlern des Blauen Reiters gelungen ist, die von anderen Künstlern übernommenen Motive in eigene Bildsprache zu übersetzen: die Marcisierung wurde schon behandelt und nun soll weiter von Münterisierung, Mackesierung, Kleesierung, Jawlenskysierung und Werefkinsierung die Rede sein.

oder sie auszudrücken, findet man immer wieder die Gestaltungen, Formen, Flächen, Linien und Punkte der Vorbilder.

Ein Künstler kann es nicht verhindern, das einmal Wahrgenommene aus seinem Unterbewusstsein zu verdrängen, es bleibt da und spiegelt sich in seinem Werk direkt oder indirekt wieder, ob er es will oder nicht.

Das heißt, die Bilder entstehen meistens nicht „100 Prozent“ entsprechend der Zielsetzung, sondern nur „ungefähr als *das*“ was sich der Künstler so vorgestellt hatte, es sei denn, es ist ein Computerbild.

Kandinsky setzte sich selbst intensiv mit der Problematik auseinander, die während des Schaffens bei den Künstlern entsteht und nannte sie „die Künstlerseele“: „Sie (die Künstlerseele) kann selten das, was die Schule, der Lehrer von ihr verlangt. Sie ist nicht eine schöne Maschine, die einzustellen ist. Sie ist von vorherein bestimmt, geheimnisvoll befohlen, ihre ganze Kraft restlos, d.h. ihr ganzes Licht nach einer Seite zu werfen, nur einem einzigen Punkt zu. Im höchsten Maße ist das die Eigenschaft des kompositionell schaffenden Künstlers, der aus sich und nur aus sich schaffenden Künstlerseele. Diese Seele ist kein elektrischer Scheinwerfer, der jeden Augenblick angeschaltet und ausgeschaltet werden kann, und der der wollenden, drehenden Hand sein Licht gleichgültig auf jeden gewünschten Gegenstand wirft, in dem ihm von außen angegebenen Maße. Diese An- und Ausschalten, dieses Drehen und Abmessen der richtigen Begabung ist das unerreichbare Ideal der gewöhnlichen Kunstkritik. ‚Leider‘ für sie ‚glücklicherweise‘ für die Kunst ist aber das Schaffen und die schöpferische Kraft nicht der Willkür unterworfen. Nicht der Mensch lenkt diese Kraft, sondern diese Kraft lenkt den Menschen.“<sup>147</sup>

Seiner Meinung nach könnte man glauben, dass ein Bild nicht nur durch eigene Absicht entsteht, sondern eine den Künstler steuernde, schöpferische

---

<sup>147</sup> Kandinsky, Wassily: Mein Werdegang, in: Die Gesammelten Schriften, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1986, S.51

Kraft im Spiel ist. Meiner Meinung nach ist der künstlerische Schaffensprozess noch komplizierter als es sprachlich formuliert werden kann. Das unbewusste Wiedergeben von bereits unbewusst existierenden bildnerischen Erinnerungen kann auch einen Teil dieses Prozesses beeinflussen. Dabei sollte man auch nicht vergessen, dass ein Kunstwerk nicht nur durch „die Künstlerseele“, den Kopf oder die Intelligenz entsteht, sondern dass vielmehr als Ergebnis durch das Zusammenspiel von Kopf, Hand, Materialien und Zufall entsteht. Die Kreativität steht nicht still, sondern wandert zwischen „Kopf“, „Seele“ und „Händen“. Eine ähnliche Erfahrung machte auch Franz Marc auch selbst erlebt, als er später an der Front sein Gemälde „Tierschicksale“ sah.<sup>148</sup>

Viele Künstler in der Vergangenheit und in der Gegenwart staunten und staunen angesichts ihrer Werke und sie werden auch künftig staunen, wenn ihre Werke unerwartete Ergebnisse zeigen. Oder wenn sie sich bei ihren Werken an die Werke anderer Künstler erinnern. Oder diese entdecken.

Warum reagierte Wassily Kandinsky distanziert auf die Begeisterung seiner Malerkollegen wie Franz Marc und August Macke für japanische Kunst? Schließlich versuchte er, die japanische Kunst in seinen Werken nicht direkt zum Vorschein kommen zu lassen, obwohl er doch selbst mit seinen Kollegen in dem japanischen Laden unterwegs war.<sup>149</sup>

Eine Erklärung könnte sein, dass er ein Typ Maler ist, der mit verschiedenen Gedanken zu arbeiten versucht, aber es könnten auch andere Einflüsse eine

---

<sup>148</sup> Lankheit (Hrsg.): Wassily Kandinsky und Franz Marc. Briefwechsel, München/Zürich, 1983, S.40ff: „Bei ihrem Anblick war ich ganz betroffen und erregt. Es ist wie eine Vorahnung dieses Krieges, schauerlich und ergreifend; „ich kann mir kaum vorstellen, dass ich das gemalt habe. In der verschwommenen Photographie wirkt es ebenfalls unfassbar wahr, dass mir ganz unheimlich wurde. Es ist von einer künstlerischen Logik, solche Bilder vor dem Kriege zu malen, nicht als dumme Reminiszenz nach dem Kriege. Da muss man konstruktive, zukünftige Bilder malen, keine Erinnerungen, wie es meist Mode ist. Ich habe auch nur solche im Kopf. Ich wunderte mich zuweilen darüber; jetzt weiß ich, warum es so sein muss. Aber diese alten Bilder des Herbstsaisons etc. werden noch einmal ihre Auferstehung feiern.“

<sup>149</sup> Bäche, Kristian: Wer wohnt wo in Schwabing, München 1965, S.56

große Rolle gespielt haben, zum Beispiel die Politik. Obwohl er der Ansicht war und selbst äußerte, „...ich habe gar kein Interesse für Politik, bin vollkommen unpolitisch und habe mich nie politisch betätigt“,<sup>150</sup> hat doch der Russisch-Japanische Krieg auf seine politische Einstellung Einfluss genommen. Er hatte zwar selten in der Öffentlichkeit seine Meinung über Politik geäußert, mag sich aber durchaus innerlich Gedanken gemacht haben, wenn es um seine Heimat ging.

### **6.2.3.1 Der Russische - Japanische Krieg**

Es kann offensichtlich der Russland-Japan-Krieg im Jahr 1904/1905 eine Rolle gespielt haben, warum Kandinsky über japanische Kunst keine Euphorie in der Öffentlichkeit gezeigt hatte. Er verhielt sich gegenüber japanischer Kunst äußerst vorsichtig und zurückhaltend. Er war Russe, der sich bewusst war, wie er seine Heimat liebte.

Ende 1904 spricht er sich für den Krieg gegen Japan aus und hält die russische Sache für gerecht.<sup>151</sup> Wir wissen, wie der Krieg ausging. Russland hat ihn gegen Japan verloren, und außerdem war Kandinsky sogar direkt dadurch betroffen, weil sein Stiefbruder in diesem Krieg ums Leben kam.<sup>152</sup> Kandinskys Heimatliebe wurde bildnerisch auf Leinwand und Papier festgelegt. Besonders zeigen seine früheren Werke zwischen 1904 und 1907 die russischen Motive häufig.

Trotz seines zurückhaltenden Verhaltens gegenüber Japan und dessen Kunst zeigen die Werke von Wassily Kandinsky sein Interesse an japanischer Kunst sowie deren Einfluss. Für manche Künstler war die Beschäftigung

---

<sup>150</sup> Hahl-Koch, Jelene: Kandinsky, Stuttgart, 1993, S.276

<sup>151</sup> Hahl-Koch, Jelene: Kandinsky, Stuttgart, 1993, S.220

<sup>152</sup> Feinberg, Jonathan David: Kandinsky in Paris 1906-07, S.40

und Auseinandersetzung mit japanischer Kunst eine Notwendigkeit, wenn sie sich für moderne Künstler hielten.

Hahl-Koch vermutet, dass Kandinsky die japanischen Holzschnitte bereits 1903 kannte, weil er mit Emil Orlik in der Berliner Seccession ausgestellt hatte.<sup>153</sup> Emil Orlik war 1902 nach Japan gereist und hatte dort Farbholzschnitt-Technik studiert.<sup>154</sup>

Hae-Young Song, die den Einfluß von der ostasiatischen Kunst auf die Entstehung der abstrakten Malerei bei Kandinsky entdeckte<sup>155</sup>, gibt ein etwas späteres Datum an, und zwar das Jahr 1908, als Wassily Kandinsky mit Jawlensky, der japanische Holzschnitte gesammelt hatte, in Kontakt trat.<sup>156</sup> Als andere Möglichkeit, wann Wassily Kandinsky angefangen hat, sich mit den japanischen Holzschnitten auseinanderzusetzen, vermutet Peg Weiss die Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“ im Jahr 1909.<sup>157</sup> Durch die Bearbeitung der Bildanalysen stellt es sich heraus, dass die Vermutung von Hahl-Koch naheliegend ist.

### 6.2.3.2 Kandinskys Holzschnittsammlung

Durch den Ausstellungskatalog des Centre Georges Pompidou „*Kandinsky*“ *Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*<sup>158</sup>, kann es festgestellt werden, dass Kandinsky japanische Holzschnitte sammelte. Es sind zwar nur ein japanischer Holzschnitt und eine japanische Malerei aus der Sammlung von

---

<sup>153</sup> Feinberg, Jonathan David: Kandinsky in Paris 1906-07, S.99

<sup>154</sup> ebenda

<sup>155</sup> Song, Hae-Young: Wassily Kandinsky von der frühen Landschaft zur Komposition, (1901-1911), Regensburg 1995, S.18

<sup>156</sup> Song, Hae-Young: Wassily Kandinsky von der frühen Landschaft zur Komposition, (1901-1911), Regensburg 1995, S.75

<sup>157</sup> Weiss, Peg: Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen, Ausstellungskatalog, München S. 65ff

<sup>158</sup> Catalogue é tabli par Christian Derouet et Jassica Boissel: Paris 1984

Kandinsky abgebildet, aber es ist genug um zu wissen, dass auch Kandinsky wie seine anderen Malerkollegen des Blauen Reiters japanische Holzschnitte besaß. Ich gehe davon aus, dass aufgrund des Einflusses von zahlreichen japanischen Holzschnitten in seinen Werken sehr viel mehr Stücke in seiner Sammlung gewesen sein könnten.

### **Hiroshige: Prinz Narihira mit seinem Gefolge (Abb. 39)**

Prinz Narihira und ein Edelmann sind zu Pferd mit ihrem Gefolge unterwegs. Im Hintergrund sind mehrere hügelige Berge zu sehen. Auf den Bergen wachsen einige ärmliche Pflanzen und Bäume. Zwischen den Reisenden und der Bergkulisse liegt eine Seenlandschaft. Im Vordergrund blühen viele kleine wilde Blumen. Narihiras Position nimmt die Bildmitte ein, und sein Kopf wendet sich zu den hügeligen Berggipfeln.

Dieser Holzschnitt war im Besitz Kandinskys. Wann Kandinsky angefangen hat japanische Werke zu sammeln, ist nicht festzustellen. Aufgrund meiner Beobachtungen am Holzschnitt „Die Nacht“ (1903) ist es höchstwahrscheinlich, dass dies spätestens ab 1903 der Fall war. Weniger wahrscheinlich ist, dass dies erst stattfand, als er öfters mit Macke und Franz Marc im Japanladen seines russischen Landsmannes Pohoretzki verkehrte.

Der Besitz dieses japanischen Holzschnitts zeigt uns, dass die Landschaft nicht nur für Kandinskys eigene Schaffenswelt wichtig war, sondern dass er auch bei anderen Künstlern die Landschaft als eines der wichtigsten Bildgenres schätzte.

**Unbek. japanischer Künstler: Kiri-e, Bilddetail, 19. Jahrhundert (Abb. 40) Musterdruck für Stoffe und Kimono**

Man sieht zwei ornamentale Elemente, die diagonal angeordnet sind und von ihrer jeweiligen Mitte strahlenförmig nach außen gehen. Teilweise sind kleine Vögel zwischen den Strahlen zu finden. Das westliche Auge assoziiert in ihnen Spinnen in ihren Netzen. Die Strahlenden sind durch punktförmige Verdickungen gekennzeichnet. Durch dieses Bild, das im Besitz vom Kandinsky war, wird dem Betrachter vermittelt, dass Kandinsky Interesse an japanischen, abstrakten, ornamentalen Formen hatte. Diese Formsprache wurden auf seine späteren Abstraktbildern stark wiederspiegelt.

**6.2.3.3 Die Bildanalysen**

6.2.3.3-1

**Wassily Kandinsky: Die Nacht (große Fassung),1903 (Abb. 41a)**

In einem sehr betonten Hochformat steht eine Frau und nimmt in der Vertikale das gesamte Bild für sich ein. Sie schreitet mit erhobenem Haupt. Die rechte Hand hat sie über ihr Brustbein gelegt und mit der linken Hand hält sie den Schleier ihrer sehr ausladenden Haube. Ihre Bluse ist dunkel, nur die rosa Punkte heben sich aus dem Schwarz der Nacht hervor. Im Hintergrund sieht man ein weißes, sehr wehrhaftes Gebäude mit einem blauen Dach und zwei Reitern. Die zwei Reiter wirken durch die Größe der Hauptfigur winzig wie Spielfiguren.

### **Ippitsusai Buncho: Schauspieler Ichikawa Bennosuke, 18. Jh. (Abb. 41b)**

Bei der Nachtszene auf dem japanischen Holzschnitt von Ippitsusai Buncho ist der Schauspieler Ichikawa Bennosuke zu sehen; als Frau verkleidet und ebenfalls schreitend im Hochformat. Man sieht es ihr (ihm) schon an den Gesichtszügen an, dass sie nicht gerade glücklich ist. Ein wenig schüchtern zieht sie am Kopfschleier ihres Gewandes, während ihre rechte Hand sich wie ein Vögelchen auf ihrem Brustbein niedergelassen hat. Der linke obere Bildrand zeigt eine sehr große Papierlaterne, um die Kirschblütenzweige gewunden sind. Die Blüten leuchten aus dem Dunkeln wie kleine Glühwürmchen.

Die Figuren auf Kandinskys Bild wie auf dem Ippitsusai Bunchos schreiten spiegelverkehrt im Dunkeln. Ihre Kopfbedeckungen haben eine Form, das ein Dreieck bildet. Ihre rechten Hände sind jeweils über das Brustbein gelegt und die linken Hände greifen den Schleier. Eine besonders auffallende Ähnlichkeit zeigen die Füße, die unter den Röcken hervorspitzen, und die Rocksäume. Einen ähnlichen Effekt wie die leuchtenden Blüten im Ippitsusai Bunchos Holzschnitt bilden die leuchtenden Pünktchen an der Bluse der Frau in Kandinskys Nachtbild. Hier verwendete Wassily Kandinsky Spezialwasserfarben „Japan-Aqua“, die Günter Wagner in Hannover herstellte<sup>159</sup>, und druckte auf Japanpapier. Diese Materialien haben ihm gut gefallen, da er sie zu dieser Zeit häufig benutzt hatte. Die Hauptfarbe Japan-Aqua Rosa und Grün bei dem Holzschnitt von Ippitsusai Buncho wiederholt sich bei dem Holzschnitt von Kandinsky. Kandinskys Farben sind etwas knalliger als bei seinem Vorbild. „Die Nacht“ entstand im Jahr 1903. Das heißt, man kann den Zeitpunkt, ab

---

<sup>159</sup>Jelena Hahl- Koch: Kandinsky, Stuttgart 1993, S. 99

dem Kandinsky angefangen hat, sich mit japanischer Kunst zu beschäftigen, spätestens auf das Jahr 1903 datieren.

#### 6.2.3.3-2

#### **Wassily Kandinsky: Im Sommer, Juli 1904 (Abb. 42)**

Kandinsky erwähnt vom Holzschnitt in seinem Brief an Gabriele Münter vom 16. April 1903: „Du, was meinst du vom Holzschnitt? Interessiert es dich? Willst du nicht versuchen? Es ist wirklich was feines, Jah! Die Anstrengung mus aber ziemlich gross sein, viel zu gross für die kleine, arme ( faule) Ella!...“<sup>160</sup> Kandinsky hatte Kontakt mit Emil Orlik, wie bereits erwähnt, der nach dem Studium 1901 bis 1902 eine Reise nach Japan gemacht hatte.<sup>161</sup> Er wollte in Japan die Technik des Holzschnitts lernen und hatte über dieses Thema 1902/03 in Wien publiziert.<sup>162</sup> Kandinsky kannte auch die Werke von den Japanisten wie Félix Valloton und von anderen Mitgliedern der Nabis.<sup>163</sup>

Das hochformatige Bild „Im Sommer“ ist durch mehrere Farbflächen entstanden. Hier existiert keine Linie (Cloisonné), nur Farbflächen. Obwohl die Grundfarben vorherrschen, wirkt der gesamte Bildeindruck durch Japan-Aqua etwas weich.

#### 6.2.3.3-3

#### **Wassily Kandinsky: Mädchengruppe am Strand, um 1904 (Abb. 43a)**

In der Meerlandschaft sitzen vier Frauenfiguren nebeneinander. Hier fallen die Muster der Kostüme der Frauen auf: Großgeschnittene Flächen ihrer

---

<sup>160</sup> Endicott Barnett, Vivian: Das bunte Leben, Wassily Kandinsky im Lenbachhaus Ausstellungskatalog, München 1996 , S.79

<sup>161</sup> ebenda

<sup>162</sup> Endicott Barnett, Vivian: Das bunte Leben, Wassily Kandinsky im Lenbachhaus Ausstellungskatalog, München 1996 , S.79

<sup>163</sup> ebenda

Röcke. Die Linienführungen auf dem Rock der Frau an der linken Seite sind auffallend unperspektivisch parallel und die Blumenmuster sind sehr ornamental. Der Rock sieht deswegen so aus, als ob die Frau mit einem Stück Stoff bedeckt ist, wie zum Beispiel mit deiner leichten Deke.

**Torii Kiyomasu II (1706-1763): “Drei Schauspieler“; Nakamura Sukegorô als Teppeki Schôbei, Matsumoto Koshiro als Banzui-in Chôbei und Fujikawa Heikurô als Akaushi Yasubei, 1752, (Abb. 43b)**

Drei Samurai in prächtigen Gewändern schauen einander grimmig an. Bei der Darstellung der Muster der Kimonos ignoriert der Künstler die Perspektive. Beim Kimono des links unten stehenden Samurais springt die große Ähnlichkeit mit den Mustern bei der Frau im Bild Kandinskys ins Auge. Die linienartig laufenden schmalen Spalten und dazwischen platzierte Gestaltung des Blumenmusters bei dem Samurai sind mit dem Rockmuster bei der Frau im Bild „Mädchengruppe am Strand“ zu vergleichen. Die unperspektivisch hintereinander überlappenden Figuren der Frauen könnte auf die Komposition der Dreier- Gruppenfiguren der Samurai zurückgeführt werden.

6.2.3.3-4

**Wassily Kandinsky: Katzen, 1906/07 (Abb. 44)**

Katzenbewegungen und Formen faszinierten Kandinsky wie Franz Marc. Kandinsky malte und zeichnete mehrmals Katzen. In diesem Bild schmiegen sich die beiden Katzen in Yin & Yang - Form aneinander und sind in Schlaf versunken. In dem Holzschnitt „53 Stationen auf der Tokaido

Straße - die Katzen von Kuniyoshi“ (Abb. 17b) kann man eine ähnliche Form finden.

6.2.3.3-5

**Wassily Kandinsky: Der Jäger, Februar 1907 (Abb. 45a )**

Im oberen Teil des Bildes sieht man vier weiße Vögel, vermutlich Kraniche, nach unten fliegen. In der Bildmitte befindet sich eine zerklüftete Felslandschaft in blassrosa. Darunter sitzt ein Jäger, der mit einem blauen Umhang bekleidet ist, auf seinem weißen Pferd und zielt mit dem Pfeil auf die Vögel. Am linken unteren Bildrand kann man die Initialen des Künstlers erkennen, die in Stempelart angebracht sind.

Auch hier verwendete Kandinsky Japan-Aqua und druckte auf Japanpapier. Das hoch langgezogene Bildformat von Kandinsky kann auf japanische Tuschemalerei bzw. Holzschnitte zum Beispiel „ Der Bauer auf dem Pferd (Abb. 45b) zurückgeführt werden. Es soll nicht vergessen werden, dass die Japaner dieses Hochformat von der chinesischen Kunst übernommen hatten. Es ist auch möglich, dass Wassily Kandinsky das Hochformat von der chinesischen Malerei direkt übernommen hat. Besonders ist die Haltung des Pferdes in beiden Bildern sehr ähnlich.

6.2.3.3-5

**Wassily Kandinsky: St. Georg II, vermutlich Sommer 1911 (Abb. 46a)**

Auf dem Bild sieht man einen Reiter auf einem Pferd, der in seiner linken Hand eine Lanze und in seiner rechten Hand einen Schild hält. Er ist gerade in den Kampf mit einem Drachen verwickelt. Der Drache liegt mit dem Rücken auf dem Boden, und sein Schwanz ragt entlang der Hinterseite des

Pferdes in die Höhe. Der Reiter sticht mit der Lanze senkrecht nach unten direkt in das Maul des Drachen hinein.

Das Pferd, auf dem der Reiter sitzt, springt durch vollständige Streckung seiner Hinterbeine in die Luft, wobei seine Vorderbeine angewinkelt sind. Das Auge des Pferdes ist weit offen, das Gesicht des Reiters scheint nicht auf den Kampf mit dem Drachen konzentriert zu sein, sondern blickt teilnahmslos in die Ferne. In der unteren Bildhälfte erkennt man an der rechten Seite eine mit Seilen gefesselte Figur, die - ikonographisch gesehen - die Prinzessin sein sollte. Die kreuzweise Anordnung der Fesseln erinnert an die Wickelweise russischer Säuglinge. Auffällig ist außerdem die Kopfbedeckung des Reiters: Im Gegensatz zur sonst üblichen helmartigen Darstellung der Kopfbedeckung des St. Georg ist sie hier eher eine Mütze, die nach oben durch einen farbigen Schweif verlängert wird.

Kandinskys Hinterglasbild „St.Georg II“ ist sehr stark von der Umrißlinie beherrscht. Die Lanze, die der Hl.Georg in der Hand hält, teilt die Bildebene vertikal in zwei ungleiche Hälften. Die rechte Bildhälfte wird dominiert von dem sehr ausdrucksstarken Pferdekopf und den Beinen. In einem Bogen steht im Hintergrund ein Baum, an den die gefesselte Prinzessin angelehnt zu sein scheint. Angelehnt deswegen, weil sie durch die Fesseln des Drachen zur Bewegungslosigkeit verdammt ist. Dafür sprechen die Augen und Augenbrauen eine klare Sprache. Der Drache befindet sich in einer sehr labilen Lage, mit einer Hand stützt er sich hinter seinem Rücken auf, die andere versucht, die Lanze abzuwehren. Sein Schwanz, der gezickzackt ist wie eine Schlange, steht parallel zur Lanze nach oben, windet sich aber nicht um den Angreifer, sondern endet in einem kleinen unscheinbaren Schnörkel neben dem sehr auffälligen Haarschmuck des Hl. Georg. Die Hauptfigur, der Hl. Georg, wirkt hauptsächlich durch seine Waffen, Lanze und Schild, somit durch seinen Kopfschmuck. Wenn es sich hier nicht um

einen altbekannten europäischen Mythos handeln würde, läge die Assoziation mit Indianerschmuck nahe. Das Schild und die Körperhaltung des springenden Pferdes sind dem „Russischen Volksblatt“ (Abb. 1) ähnlich, das Franz Marc in seiner Kunstsammlung besaß. Kandinsky hat ebenfalls diese Art von Russischen Volksblättern besessen, sie zeigen meiner Meinung nach weniger „rhythmische Komposition“, ein Thema, mit dem Kandinsky sich in dieser Zeit beschäftigt hatte.<sup>164</sup> Bei dem folgenden japanischen Holzschnitt kann man dies deutlicher sehen.

### **Chō-ō-rō Kuniyoshi: Der Krieger (Hōsen Ryōfu) in der Geschichte von drei Staaten in China, ca. 1840 (Abb. 46b)**

Auf einem Streitross, das dem Betrachter fest in die Augen schaut und dabei seine Zähne zeigt, sitzt ein chinesischer Kämpfer und sticht mit seiner Lanze einen Feind nieder. Die Lanze teilt das Bild diagonal von links oben nach rechts unten. Die untere Hälfte wird von dem stattlichen Pferd dominiert, die obere besteht hauptsächlich aus dem Gewand des Kämpfers, aus dem der Kopf sehr expressiv hervortritt. Seine Haare stehen in alle Richtungen ab wie lodernde Flammen. Sein Gesichtsausdruck ähnelt dem Schauspieler der Kabukidarstellungen in den japanischen Holzschnitten, doch wenn man die verkrampfte Handhaltung betrachtet, sieht man, dass es sich hier nicht um ein Theaterstück handelt wie bei der Pinselzeichnung „Oguri Hangan“, sondern es herrscht Krieg. Zwei Männer liegen bereits am Boden, und obgleich das Gesicht des Kämpfers nicht gerade Sympathien erweckend aussieht, überzeugt es den Betrachter von der Wichtigkeit und Richtigkeit seiner Mission. Der Krieger ist die Hauptfigur und eine kleine Buddhastatue über seinem Haaransatz verleiht seiner Handlung Glanz. Er ist

---

<sup>164</sup> Kandinsky, Wassily: Rückblick, S.141

in ein sehr raffiniertes Gewand gehüllt, mit Rüschen und einem sehr lebendigen Faltenwurf, der die lodernden Haare in die rechte obere Bildecke verlängert. Das Bild zeigt einen sehr dramatischen Moment voller Bewegung.

Das Bild „Hl. Georg“ kommt mit seiner „rhythmischen Komposition“ dem Japanischen Holzschnitt „Der Krieger“ (Hōsen Ryōfu) sehr viel näher. Der Kopfschmuck von Kandinskys Hl. Georg ähnelt der lodernden Haarspitze des Kriegers Hōsen Ryōfus. Die zwei Soldaten aus dem Abendland (Anfang des 4. Jhdts.) und dem Morgenland (3. Jahrhundert) wurden hier in den späteren Zeiten mit der religiösen Assoziation im Kampf gegen die jeweiligen Feinde bildnerisch dargestellt. Kandinsky betont hier noch mehr als der Japaner das langgezogene Hochformat.

#### 6.2.3.3-6

#### **Wassily Kandinsky: Holzschnitt für den Almanach „Der blaue Reiter“, September 1911 (Abb. 47a )**

In seinem Entwurf für den Almanach hat Kandinsky dasselbe Motiv nochmals abstrakter dargestellt. Die rechte Bildseite ist beinahe unverändert zu erkennen, die klaren Augen des Pferdes und der Frau ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Das Gesicht des Hl. Georgs ist nunmehr nur schemenhaft zu erkennen und auf seinem Kopf ist wieder der archaisch anmutende Kopfschmuck sichtbar, der diesen Hl. Georg in ein exotisches Wesen verwandelt. Vom Drachen ist nicht mehr viel zu erkennen, nur sein gezackter Schwanz und Kopf läßt ihn erahnen. Die Lanze, die beim Hinterglasbild die Bildmitte beherrschte, ist weggefallen.

### **Kunisada: Oguri Hangan ca. 1850 (Abb. 47b )**

Hier handelt es sich um einen Entwurf für den rechten Teil eines Triptychons mit der Darstellung einer Szene aus dem Theaterstück „Sekai no hana Oguri gaiden“, übersetzt „Blumen der Welt“.<sup>165</sup> Es geht hier um einen Teil der Legende von Oguri Hangan.<sup>166</sup> Die Pinselzeichnung „Oguri Hangan“ stellt das Thema Reiter und Pferd in einer außergewöhnlichen Position dar. Der Edelman zeigt vor der versammelten Hofgesellschaft seine Reiterkünste. Sein Pferd muß auf einem Podest allein auf den Hinterhufen stehen. Der expressive Gesichtsausdruck des Pferdes mit dem großen schwarzen Auge, zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Im Gegensatz dazu stehen die klaren, ruhigen Linien, mit denen das Gesicht des Prinzen gezeichnet wurde. An seiner Kleidung, die im Gegensatz zu den wogenden Linien des Pferdeleibes eher kantig erscheint, fallen die großen kreisförmigen Ornamente auf. Auf seinem Haupt trägt er eine traditionelle Prinzenkappe.

Die Darstellung des springenden Pferdes auf beiden Bildern, insbesondere der Beine, ist sehr ähnlich. Die typisch asiatischen Gesichtszüge von Oguri Hangan spiegeln sich im Gesicht des Hl. Georg auf dem Holzschnitt von Kandinsky für den Almanach „Der blaue Reiter“ wieder. Die beiden reitenden Figuren sind hier ohne die Lanze dargestellt.

#### 6.2.3.3-7

### **Wassily Kandinsky: Murnau- Landschaft mit Baumstamm, 1909 (Abb. 48)**

Moeller bemerkt: “Das 1909 gemalte Bild geht auf eine Studie des Jahres 1908 zurück, die Kandinsky auf der Rückseite „Studie Dorf,, betitelt hat;

---

<sup>165</sup> Ausstellungskatalog: Aus der fließend-vergänglichen Welt, Japanische Pinselzeichnungen und Holzschnittbücher von 1600 bis 1900 Staatliche Kunsthalle Baden Baden, 1984, S.167

<sup>166</sup> ebenda

Johannes Eichner hat ergänzend hinzugefügt; „Murnau von Westen, Spätsommer 1908.“<sup>167</sup> Das im Format größere Gemälde des Jahres 1909 hält sich eng an die Studie, Hinter- und Vordergrund zeigen die gleiche Art der Behandlung, so dass es wie bei den Märchenbildern keine Ferne gibt. Kandinsky unterstellt Form und Farbe bildnerischen Gesetzen, die ihn direkt zur Bedeutungsreduzierung bzw. Ausschaltung des Gegenständlichen und zur Entdeckung einer autonomen, bildimmanenten Welt führen. Während die Murnau-Landschaften des Jahres 1908 noch kleinformatig waren, nimmt 1909 das Format an Größe zu. Oftmals gehen den Gemälden Studien voraus. Dies ist auch bei der Murnau-Landschaft mit grünem Haus der Fall. Hier stammt die Studie ebenfalls von 1908, die großformatigen Murnau-Landschaften sind unmittelbare Vorläufer für die Impressionen und Improvisationen der kommenden Jahre, die mitunter noch einen beschreibenden Untertitel erhalten. Diese Titel sind letzte Hinweise auf eine Gegenständlichkeit, derer Kandinsky schon bald nicht mehr bedurfte. Die dingliche Ebene diente nur noch als Ausgangspunkt für die Erschaffung einer neuen Welt.“<sup>168</sup>

Durch die Farbumgebung spürt man den Geschmack der Fauves.

Am unruhigen und flackernden Pinselduktus und an der kühnen Bildkomposition der Darstellung des Baumstammes sieht man den entscheidenden Einfluss des Impressionisten van Gogh, der dominierend und hervorhebend in das Auge des Betrachters eindringt. Diese kühne Bildkomposition lernte van Gogh von dem japanischen Künstler Utagawa Hiroshige. Es besteht auch die Möglichkeit, dass Kandinsky diese kühne Komposition direkt vom Japanischen Holzschnitt übernommen hat.

---

<sup>167</sup> Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Der frühe Kandinsky. 1900-1910, Katalog der Ausstellung Berlin, Brücke- Museum, 1994, München 1994, S.278

<sup>168</sup> ebenda

### 6.2.3.3-8

#### **Naturstudie aus Murnau I, 1909 (Abb. 49a)**

Die in herbstlicher Farbe konzipierte Landschaft mit Bäumen, Straßen und Häusern hat eine diagonale Komposition, die vom ersten oberen Drittel des linken Bildrandes zum rechten unteren Bildrand verläuft. Mit der Reduktion der Landschaft auf geometrische, kantige Flächen ist eine hohe Stilisierung erreicht, wobei sich die Farben in bisher nicht gekannter Kühnheit vom Naturvorbild lösen. Zwischen Himmel und Erde wird in der Farbbehandlung nicht mehr unterschieden. Eine hellblaue Straße führt schnurgerade auf die dunkelblaue Dreiecksform eines Berges in der Bildmitte zu. Weitere Dreiecksformen bilden einen roten Hügel links, einen hellblauen Berg und ein Haus rechts. Das Bild ist durch die bräunlichen Umrisse der Berge, des Hauses und des Hügels, der dürren Bäume und der beiden Feldarbeiter links von der Straße in ein strenges Raster sanfter Konturen gefaßt. In diesem Bild wird der Versuch einer neuen Stilrichtung mit der expressiven Farbe deutlich, der sicher von den in Paris gesehenen Fauves gespeist wurde. Die expressive Farbigkeit, die er bei Henri Matisse, Kees van Dongen, André Derain und Maurice Vlaminck gesehen hat, nutzt Kandinsky immer mehr dazu, den Gegenstand unwichtig erscheinen zu lassen.<sup>169</sup>

Die extrem flache Farbfläche könnte man hier mit dem Holzschnitt von „Der Fluß Fuji am Tokaido“ (Abb. 44b) aus „12 Ansichten berühmter Orte in der östlichen Hauptstadt“ von Shotei Hokuju vergleichen. Möglicherweise ließ sich Kandinsky von den Ideen dieses Holzschnitts zur Malweise seines Bildes inspirieren. Besonders führen die hintereinanderliegenden Farbformen zu dieser Vermutung. Auch die

---

<sup>169</sup> Becks-Malorney, Ulrike: Wassily Kandinsky, 1866-1944 Aufbruch zur Abstraktion, Köln 1993, S.25

schwarz-braunen Umrisse der einzelnen Formen sind übereinstimmend. Interessanterweise spiegelt sich die Flußfarbe Blau bei Hokusjus Holzschnitt wieder in Kandinskys Darstellung der Straße in diesem Bild. Beide Künstler benutzen die perspektivische Darstellung durch die Farbe, vor allem im Bereich des Himmels. Die Wolken um den Fuji herum finden ihre Entsprechung in Kandinskys Wolken um den blauen, dreieckigen Berg.

In der rechten Bildhälfte von Kandinskys Bild liegt ein ocker-grünes Feld mit auffälligem, vertikalem Pinselstrich. In dieses dringt vom rechten Bildrand ausgehend ein rosa-violetter Streifen ein. Zwischen dem sich darunter befindenden gelben Feld und dem ockergrünen Feld sind eine rosa-violette und eine hellblaue Farbfläche plaziert. Man kann dieses Arrangement in etwas anderer Form bei Hokusju wiederfinden. Unmittelbar am rechten Fuß des Fuji befindet sich ein halbkreisförmiger Hügel. Auffällig ist der äußere Rand in Grün mit dunkleren, vertikalen Strichen wie bei Kandinskys ocker- grünem Feld.

Die Häuser bei Hokusju reduzierte Kandinsky zu einem großen Haus. Die pyramidenartigen Berge in der Landschaft von Hokusju wurden bei Kandinsky vergrößert, zusammengerückt und sind direkt als hinter dem Haus befindend dargestellt. Beide Bilder beinhalten auf der linken Bildfläche Menschenfiguren, die bei Kandinsky als Feldarbeiter und bei Hokusju als Reisende in Erscheinung treten.

#### 5.2.3.3-9

#### **Wassily Kandinsky: Berg, 1909 (Abb. 50a)**

Das Bild wird dominiert von einem in Blau gehaltenen dreieckigen Berg, der von einem roten Schein umgeben ist. Das Blau ist durchbrochen von grünen und weißen Farbflecken, die wohl Wald und Wiesen bzw. Schnee

symbolisieren sollen. Vom linken Bildrand beginnt eine schwarze scharfkantige Zickzacklinie, die sich ein Stück nach rechts zieht. Im Anschluß daran sind zwei verschwommene Menschenfiguren zu sehen. Der Berghang ist mit Grün-Weiß aufgerissen. Auf dem Berggipfel befindet sich eine Form, die man als Gebäude bezeichnen könnte. Um den blauen Berg schließt sich fast parallel und umgebend ein rotes Band an. Über dem bergförmigen Rot ist der gelbe Hintergrund, der teilweise aus Weiß und Hellgelb und Gelb-Braun besteht, zu sehen. Es handelt sich sicherlich um einen Sonnenuntergang, bei dem gerade die Sonne hinter dem Berg verschwunden ist. Das Blau ist für Kandinsky die himmlische Farbe, die Menschen zu der Sehnsucht nach dem Reinen und Geistigen führt.<sup>170</sup> Gelb ist für Kandinsky in der wichtigen Schattierung eine warme und reife Farbe voller Energie und zielbewußter Kraft.<sup>171</sup> Das Weiß hingegen, unter dessen Herrschaft die Figuren am unteren Rand des Berges gesetzt sind, sollte für ihn wie ein absolutes Schweigen wirken.<sup>172</sup>

Er versucht die Eigenschaften der Grundfarben Gelb, Rot, Blau und Grün herausfordernd untereinander zu stellen. Dadurch ist die Bildfläche sehr lebendig und leuchtend. Auch sieht man in diesem Bild, dass sich die Formen der Bildmotive von Natur und Realität in symbolische und fantastische Formen auflösen, das heißt die Abstrahierung der Formen spürbar ist. Hier sollte man nicht den möglichen Zusammenhang zwischen diesem blauen Berg und dem blauen Fuji bei „36 Ansichten Fuji- bei Föhnwetter -“ (Abb. 50c) bei Hokusai übersehen.

---

<sup>170</sup> Zweite, Armin (Hrsg.) und Hoberg, Annegret (Bildkommentare): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus, München 1991, Abb. 28

<sup>171</sup> ebenda

<sup>172</sup> ebenda

**Katshushika Hokusai: „36 Ansichten Fuji- bei Föhnwetter -“ca. 1832(Abb. 50c)**

Die ganze Bildfläche wird zwischen Berg und Himmel halbiert. Das ganze Bild wird beherrscht durch Flächen aus Weiß, Blau und Schwarz. Eine Abwechslung sind die zahlreichen, stichtartigen und schwarzen Punkte am Fuß des Berges, die das Gebüsch und die Bäume darstellen sollen. Flächen beherrschen das Bild, man sieht kaum eine Linie. Die Farbgebung ist fast monochrom. Der graublau Himmel wird durch eine dünne dunkelblaue Farbschicht, die die Bergform bildet, getrennt.

Wegen der kühnen Bildkomposition, der radikalen und gewagten Reduzierung von Form und Farbe der Landschaft, ist dieses Bild eines der modernsten Bilder seiner Zeit im Abend- und im Morgenland überhaupt. Das Bild ist so fortgeschritten mit der Abstrahierung der Natur. Der dominierende, von Schnee bedeckte weiße Fuji mit dunkelblauem Bergrand ist ein „Absolutes Dasein“ im Bild. Wie meisterhaft beherrscht Hokusai durch Reduzierung der Naturform eine andere Schaffenswelt der Abstrahierung.

Die enge Verwandtschaft dieser Bilder drängt die eine mögliche Erklärung auf, worauf die Abstrahierung bei Kandinsky zurückgeführt werden könnte. Abgesehen von der Farbe Rot, die wie ein Sonnenuntergang den blauen Berg Kandinskys umhüllt, besteht die Ähnlichkeit mit Hokusais Berg Fuji. Kandinskys Berg dominiert ganzformatig die Bildfläche, wie bei Hokusai der Berg Fuji. Hier gehen zwei unterschiedliche ästhetische Geschmacksrichtungen auseinander. Unterschiedlich ist hier, ist dass Kandinsky mehr oder weniger europäischer Ästhetik nach symmetrischem Kompositionsgeschmack zugeneigt ist, während Hokusai asiatische Asymmetrie beherrscht. Sein Fuji wirkt dominierend, erscheint aber durch

die asymmetrische Komposition eleganter und noch etwas luftiger. So ein dominierender Berg ist in der abendländischen Kunstszene selten zu sehen. Cézanne war einer der wenigen mit seinen Bilderserien über den Mont Ste. Victoire, die meiner Meinung nach auch unter dem Einfluß von den Fuji-Bildern stehen.

Die weiße kleine Fläche als Schnee bei Hokusai kann man bei Kandinsky an einer ähnlichen Stelle sehen. Bei Kandinsky ist das Weiß lockerer platziert worden. Zwar hat Kandinsky die weiße Fläche nicht direkt am Berggipfel angebracht, sondern teilweise über der roten Farbfläche, aber man kann ahnen, woher diese Idee stammen könnte, besonders in der Art, wie Kandinsky mit den blauen Farbflächen umgeht: Beim Umriss des Berges wurde extra ein dunkleres Blau eingesetzt, wie bei Hokusais Fuji. Jedoch sieht man auf der linken Hangseite des Berges etwas Schnee liegen, wie es auch bei Hokusai der Fall ist.

Die Zickzack-Form mit dem auffälligen Schwarz bei Kandinsky im unteren Berghang links könnte man als Nachklang der Form der zahlreichen stichartigen Punkte bei Hokusai (Abb. 50b) sehen. Bei dem anderen Holzschnitt Hokusais „36 Ansichten Fuji - von Hodogaya in der Tokaido-Straße gesehen - „(Abb. 51b) ist diese Zickzack-Form der vom Schnee bedeckten Berggipfel noch deutlicher. Es ist offensichtlich, dass Kandinsky Hokusais Ideen in seine eigene Formsprache umgewandelt hat. Noch interessanter scheint mir das Bild „Der blaue Berg“ im Guggenheim Museum in New York.

6.2.3.3-10

#### **Wassily Kandinsky: Der blaue Berg, 1908/09 (Abb. 51a)**

Auffällig ist bei diesem Bild die Berggipfelform des blauen Berges hinter den reitenden Figuren. Er ist fast identisch mit dem japanischen Fuji.

Von überschwänglicher Farbigkeit leuchtet dieses Bild. Vor einem intensiv blauen Berg reiten drei weiße Pferde mit bunt gekleideten Reitern beziehungsweise Reiterinnen, wobei die Farben Rot, Rosa und Gelb in den Kleidern vorherrschen. Ähnliche Farben dominieren wie Wolken die gesamte Himmelsfläche, mit Ausnahme der hellen Fläche, die wie Rauch aus einem kleinen Vulkankrater in den Himmel aufzusteigen scheint. Die Köpfe der Pferde haben alle in etwa einen 45-Grad-Winkel, was ihre Bewegung hölzern und unnatürlich erscheinen läßt.

**Katsushika Hokusai; 36 Ansichten Fuji, - von Hodogaya auf der Tokaido-Straße gesehen - um 1830 (Abb. 51b)**

Ein paar Reisende sind unterwegs auf einer Straße, auf der Kiefern stehen. Im Hintergrund liegt der schneebedeckte Berg Fuji. Acht Kiefern stehen so, als ob sie vier Paare wären, je zwei sind eng aneinander platziert.

Ein Reisender ist mit einem Tragkorb unterwegs. Seine zwei Korbträger machen eine Rast. Einer davon beschäftigt sich mit seinen Schnürsenkeln, wobei man erkennen kann, dass er sie in Ordnung bringt. Eine Dame sitzt auf einem Pferd, das von einem Mann geführt wird. Ein weiterer Reisender am rechten Bildrand eilt in eine den anderen Personen entgegengesetzte Richtung.

Den eher wie eine Fantasie anmutende „Berg“ Kandinskys dominiert besonders der blaue Berg in der Bildmitte, so wie der Berg Fuji in der Bildmitte von Katsushika Hokusais „36 Ansichten des Fuji-von Hodogaya auf Tokaido-Straße gesehen-“. Die Gemeinsamkeit der Linienführung der Umrisse der gelben und rot-schwarzen Bäume über dem Blauen Berg von Kandinsky und die Gestaltungslinie von beiden Kiefern bei Hokusai, die

links und rechts im Vordergrund des Fujiberges zum Himmel reichen, sind nicht zu übersehen.

Die Zusammensetzung der reitenden Figuren und der Fußgänger im Vordergrund und den blauen Berg im Hintergrund findet man bei Hokusai wieder. Bei Kandinsky ist die Entfernung des Berges nur weiter nach vorne gerückt. Die ganze Bildfläche wurde mit kleinen und großen, langen und breiten Farbpunkten übersät. Es ist auch anzunehmen, dass Kandinsky übernommen hat, was er während seiner Aufenthalte in Paris und Sèvres kennenlernte. Kandinsky kannte sicherlich die Technik und die Ideen der Pointillisten in Frankreich und wendete sie hier an. Außerdem kann man sehen, dass Kandinsky die kleinen, schwarzen Punkte und Pünktchen, die auf dem Fuji - Föhnwetter (Abb. 50c) eingesetzt wurden, auf dem ganzen Blauen Berg und darüber hinaus auf der ganzen Bildfläche anwendete.

Am rechten Bildrand bei Hokusai kann man einen braunen Felsen sehen, der mit grünen Pflänzchen bewachsen ist. Die Konturen dieses Felsens erinnern stark an die Baumform am linken Bildrand in Kandinskys Bild. Die Farbgebung Gelb - Ocker - Braun mit den grünen Punkten entspricht auch annähernd dem bräunlichen Felsen bei Hokusai.

Die Pointillisten hatten sich die Idee der Punkte bei Hokusai abgeschaut. Hokusai versuchte als moderner Maler eigentlich, durch die Punkte die Perspektive und die dreidimensionale Bildfläche zu formen, zum Beispiel in „36 Ansichten Fuji -bei Gewitter-“ (Abb. 51c). So fand eine gegenseitige Beeinflussung zwischen den Kontakten des Westen und des Ostens statt.

### 6.2.3.3-11

#### **Wassily Kandinsky: Bild mit Häusern, 1909 (Abb. 52a)**

Auf diesem Gemälde mit beinahe überbordender Farbigkeit sitzt links eine zusammengesunkene Figur neben einer Reihe von Häusern, die in einer

Diagonale von links oben zur unteren Bildmitte das Kunstwerk durchzieht. Während die linke Seite des Bildes nur ineinander verschwimmende Farben als Hintergrund enthält und etwas unpersönlich wirkt, vielleicht so wie eine breite Straße, ist die rechte Bildseite in bunte Streifen, an einen Regenbogen erinnernd, und mit Gebäuden und Pflanzen lebendig ausgestaltet.

**Shōtei Hokuju: „12 Ansichten berühmter Orte in der östlichen Hauptstadt, Satta - Pass am Tōkaido“, ca. 1820 (Abb. 52b)**

Shōteis Holzschnitt zeigt eine Meerlandschaft mit Gebirge. Betrachtet man nur die rechte Bildhälfte, kann man eine diagonale Komposition ins Auge fassen. Die hintereinander laufenden Gebirge an der rechten Bildfläche weisen Farbwechsel von Braun - Gelb - Braun - Gelb mit Grüntönen auf. Etwas links der Bildmitte befindet sich der berühmte Fuji mit Schnee am oberen Teil des Bergkörpers.

In die rechten Bildhälfte der beiden Bilder von Kandinsky kann man eine Ähnlichkeit der diagonalen Komposition mit jener im Shōteis Holzschnitt erkennen. Außerdem kann die Begrenzung der hintereinander laufenden Gebirge im Shōteis Holzschnitt als Inspiration von Kandinskys Darstellung der hintereinander laufenden Häuser im Gemälde „Bild mit Häusern“ vermutet werden. Zwar weisen die Gebirge bei Shōtei mit den größeren Farbflächen auf, trotzdem kann man ahnen, dass sie als Ideenquelle gedient haben könnten. Verblüffend ist die Ähnlichkeit der regenbogenförmigen Streifen im oben genannten Gemälde am rechten Bildrand bei Kandinsky und dem Gebirge bei Shōtei. An der Stelle des Meers am linken Bildrand bei Shōtei setzt Kandinsky ein vielfarbiges Feld am linken Bildrand. Auf dem vielfarbigen Feld sieht man teilweise Blau, was ich als Nachklang des

Meeres sehe. Kandinsky musste von diesem Holzschnitt besonders beeindruckt gewesen sein. Das Bild „Entwurf für Einband oder Titelblatt eines Albums mit Musik und Graphik“ (Abb. 53a) zeigt ähnliche Elemente; der grüne Hügel mit einer großen Baum wie Shôteis grüner Hügel mit einer großen und mit einem kleinen Kiefer in der Bildmitte, die blaue Himmelsfarbe mit Japan-Aqua und der bräunliche Farbton neben dem Hügel.

6.2.3.3-12

**Wassily Kandinsky: Entwurf für den Einband oder das Titelblatt eines Albums mit Musik und Graphik, 1908/9 (Abb. 53a)**

In der Mitte des Bildes ragt ein grüner Hügel empor. Auf dem Hügel wachsen zwei Bäume. Der einer hat krumme Äste, auf denen links und rechts zwei Vögel sitzen, während der andere direkt zum Himmel wächst. Die Bäume sind durchgehend in Lila dargestellt.

**Hokusai: Kiefer vor dem Fuji, 1835 (Abb. 53b)**

Bei Hokusais Holzschnitt wächst ebenfalls ein Baum auf einer Erhebung. Aus einem die untere Bildmitte durchfließenden Fluß steigt diagonal in einer Zickzack-Linie eine Kiefer aus einer hügeligen Insel in den Himmel empor. Der Wipfel des Baumes verdeckt zur Hälfte den Gipfel des berühmten Fuji. Dabei bilden die hügelige Insel, das Dach der kleinen Hütte und der majestätische Vulkan drei parallele Dreiecksformationen.

Bei Kandinsky ist der Stamm des Baumes schlangenförmig gekrümmt, man erkennt aber dennoch die Ähnlichkeit zu der im Zickzack dargestellten

Kiefer von Hokusai. Besondere Ähnlichkeit findet man bei beiden Hügelformationen. So wie bei Shôteis Werk für Kandinsky die Farbumgebung im Bild interessant war, so war es bei Hokusais „Kiefer vor dem Fuji“ mehr die Formation der Bildelemente.

6.2.3.3-13

**Wassily Kandinsky: Murnau mit der Kirche I, Sommer 1910  
(Abb. 54)**

Auf dem Bild steht eine Kirche, deren Turm mit der blauen Kuppel nach rechts geneigt ist. Die Kirche liegt fast in der Bildmitte und ragt in den vermutlich mit Schnee bedeckten Berg zum Himmel. Die Kirche ist nicht ganz zu sehen, nur ein Teil des Daches als roter Farbleck. Das übrige Kirchengebäude wird als weißer Farbleck ohne klare Konturen wiedergegeben. Der Hauptteil der Kirche wird verdeckt durch verschiedene Farbflöcke, die an den Rändern ineinander fließen. Abgesehen von der Kirche erkennt man ein ebenfalls schrägliegendes Gebäude mit rotem Dach schräg links unter der Kirche. Auch eine Allee am Bildrand rechts unten tritt deutlicher hervor, wobei der obere Teil der Bäume verschwommen erscheint. Hier verliert die Farbe die perspektivische Funktion. Sie gewinnt eine Eigenständigkeit ohne Konturen und Linien, Lebhaftigkeit und Energie wird spürbar. Die teilweise aufgelösten Gegenstandsformen lassen erahnen, dass hier der Malstil von Kandinsky teilweise zur Abstraktion aufbricht. Er schildert im „Rückblick“ ein Erlebnis, das für seinen künstlerischen Weg mitbestimmend werden sollte: „Viel später, schon in München, wurde ich einmal durch einen unerwarteten Anblick in meinem Atelier bezaubert. Es war die Stunde der einziehenden Dämmerung. Ich kam mit meinem Malkasten nach einer Studie heim. Noch verträumt und in die erledigte

Arbeit vertieft, als ich plötzlich ein unbeschreiblich schönes, von einem inneren Glühen durchtränktes Bild sah. Ich stürzte erst, dann ging ich schnell auf dieses rätselhafte Bild zu, auf dem ich nichts als Formen und Farben sah und das inhaltlich unverständlich war. Ich fand sofort den Schlüssel zu dem Rätsel: es war ein von mir bemaltes Bild, das an die Wand gelehnt auf der Seite stand. Ich versuchte den nächsten Tag bei Tageslicht den gestrigen Eindruck von diesem Bild zu bekommen. Es gelang mir nur halb: auch auf der Seite erkannte ich fortwährend die Gegenstände, die feine Lasur der Dämmerung fehlte. Ich wußte jetzt genau, dass der Gegenstand meinen Bildern schadet. Eine erschreckende Tiefe, eine verantwortungsvolle Fülle von allerhand Fragen stellten sich vor mich. Und die wichtigste: was soll den fehlenden Gegenstand ersetzen? Die Gefahr einer Ornamentik stand klar vor mir, die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen konnte mich nur abschrecken. Erst nach vielen Jahren geduldiger Arbeit, angestrengten Denkens, zahlreicher vorsichtiger Versuche, sich immer entwickelnder Fähigkeit, die malerischen Formen rein abstrakt zu erleben, immer tiefer in diese unermeßlichen Tiefen sich zu erleben, kam ich zu den malerischen Formen, mit denen ich heute arbeite, und die, wie ich hoffe und will, sich viel weiter entwickeln werden.<sup>173</sup> Und so entwickelte er sich auch weiter.

6.2.3.3-14

**Wassily Kandinsky: Die romantische Landschaft, 3. Jan. 1911  
(Abb. 55a)**

Eine Diagonale, die sich links unten zum rechten Bildrand nach oben zieht, bildet einen Hügel. Drei Reiter galoppieren den Hügel herunter. Vor ihnen ragt ein meist in Braun gehaltener Felsblock auf, der teilweise schwarzen

---

<sup>173</sup> Kandinsky, Wassily: Rückblick, S.20f

und dunkelblauen Farbauftrag hat. Unmittelbar über dem Felsgipfel befindet sich eine strahlend orange-rote Sonne. Der Himmel ist größtenteils weiß um die Sonne herum. Teilweise sind aber auch hellblaue und dunkelblaue Flecken zu sehen. Im unteren rechten Bildbereich befindet sich eine auffällige, schwarze Farbfläche, die man als kleinen Berghügel interpretieren könnte. Ebenfalls schwarz sind die ins Auge fallenden Pünktchen, die gehäuft im rechten oberen Bildbereich und geringfügig auch über den Reitern positioniert sind. Wenn man Hiroshiges „53 Stationen auf der Tokaido Straße -Hakone -“ (Abb. 55b) betrachtet, kann man einige Bildmotive finden, die möglicherweise als Quelle für Kandinskys Bildsprache gedient haben. Kandinskys Darstellung des braunen Felsblocks am linken Bildrand kann man als die spiegelverkehrte Form des großen und felsigen Bergs in der Mitte des Holzschnittes von Hakone sehen. Zwischen den zwei Bergen verläuft eine Bergstraße diagonal von rechts oben nach links unten. Auf diesem schmalen Weg passieren zahlreiche Menschen, die zum Teil Lasten tragen. Zwei Menschen reiten mit gesenktem Kopf auf Pferden den Hang hinunter. Interessanterweise tragen die beiden Reiter blaue Kleidung. Blau malte Kandinsky zwei der Pferde seiner Reitergruppe. Kandinskys schwarze Farbfläche, die vom Boden steigend wirkt, und die man als kleinen Berg deuten kann, findet seine Entsprechung am rechten Bildrand unten bei Hakone. Gewitzt ist die Umsetzung des roten Stempels mit den chinesischen Schriftzeichen, die übersetzt „Bild eines Sees“ heißen. Kandinsky macht daraus eine strahlende rote Sonne. Auffallend ähnlich ist der weiße Hintergrund um die Sonne zu dem weißen Hintergrund des Stempels von Hakone. Weiß wird bei Hakone hauptsächlich für den bewölkten Himmel verwendet. Bei Kandinsky befindet sich die rote Sonne aber vor den Wolken, was in der Realität nicht möglich wäre. Es liegt nahe, dass Kandinsky den Eindruck des Holzschnittes von Hakone wiedergeben

wollte. Auch die schwarzen Punkte auf dem großen Berg von Hakone haben ihre Spuren auf Kandinskys Bild hinterlassen. Die Farbgebung bei Hiroshige wiederholt sich bei Kandinskys „Romantischer Landschaft“: Rot, Braun, Hellblau, Blau, Dunkelblau, Grünblau, Schwarz, Beige, Weiß, Hellgrau, Grau und Dunkelgrau usw. Bei weiterer Beobachtung von Hiroshiges Bild, fällt die Bergkette in der Bildhälfte links, die sich bis zum linken Bildrand hinzieht, ins Auge. Als Nachklang dieser Berge kann man die abstrakte Farbflächenkette mit Blau, Hellblau, Dunkelblau und Grau bei Kandinskys Bild sehen, die auch in der linken Bildhälfte zum linken Bildrand hin verläuft. Nur wird hier diese Farbflächenkette von dem braunen Berg durchbrochen. Das Blau des Sees von Hakone wird angedeutet in dem Teil der Straße, die sich vor den Reitern befindet. Zweifellos hat hier Kandinsky mit Absicht die Inspiration, die er durch Hiroshiges Bild erhalten hat, umgesetzt.

Als weiteres Material könnte Hokusais Holzschnitt „36 Ansichten Fuji -von Sekiya bei Sumida Fluß gesehen- „(Abb. 55c) gedient haben. Die zwei galoppierenden Samurais mit ihren runden Reishüten könnte man als mögliche Formquelle für die galoppierenden Reiter auf dem Bild „Romantische Landschaft“ sehen. Die Reishüte der Samurais klingen in den runden Köpfen in Kandinskys Bild nach .

Man kann vermuten, dass Kandinsky für seine „Romantische Landschaft“ die landschaftliche Umgebung von Hiroshige und die galoppierenden Reitermotive von Hokusai übernommen hat. So könnte man hier den Schluß ziehen, dass Kandinsky in einem Bild verschiedene Ideen aus mehreren Holzschnitten adaptiert hat.

Kandinsky muß sich mit diesem Holzschnitt „53 Stationen auf der Tokaido Straße -Hakone-“ (Abb. 55b) sehr beschäftigt und ihn auch geschätzt haben.

Mit großer Wahrscheinlichkeit hat „53 Stationen auf der Tokaido Straße -Hakone-“ sogar mehreren Bilder von Kandinsky als Inspiration gedient. Dieser Holzschnitt muß Kandinsky sehr beeindruckt haben. Dies möchte ich bei der weiteren Beschreibung einiger Details des Holzschnitts deutlich machen. Im hinteren rechten Bereich des dominierenden großen Berges ist eine weitere Berggruppe zu sehen. Der vordere Berg dieser Gruppe ist ein brauner Berg. Darüber befindet sich ein dickes, breites, schwarzes Farbband unter der Bergkontur. Dieser bildet eine selbständige Fläche. Hinter diesem Berg ragt ein weiterer Berg in hellem Gelbton in die Höhe. Dahinter sind links und rechts jeweils zwei Berge in Blau.

Möglicherweise wurde Kandinsky bei der Verwendung der dicken, blauen Kontur bei seinem dominierenden blauen Berg im „Berg“ (Abb. 50a) von dieser schwarzen Kontur des Bergs von Hiroshige beeinflusst. Er verwendet Schwarz anstelle von Blau für seine Bergkontur.

Der blaue Berg bei Hiroshige, der zweithöchste Berg auf dem Bild, besitzt eine sehr ähnliche Silhouette wie der Berg Fuji. Der kleinste, blaue Berg erinnert auch an die blaue Bergform im Bild „Der Blaue Berg“ (Abb. 51a) von Kandinsky. Das Verwenden der Farbe Blau für seinen Berg scheint ebenfalls von Hiroshige übernommen worden zu sein. Nach dieser Beobachtung wird sichtbar, dass ein japanischer Holzschnitt Kandinsky als Inspirationsquelle für mehrere Werke gedient hat.

#### 6.2.3.3-15

#### **Wassily Kandinsky: Studie zu Winter II, Winter 1910/11 (Abb. 56a)**

Ein weiteres Beispiel zur Abstraktion kann man in diesem Bild gut beobachten. In der oberen Hälfte des linken Bildrandes verläuft eine diagonale Linie nach rechts unten. Die Fläche unterhalb dieser Linie ist

weitgehend gegenstandslos, abgesehen von einem dunkelblauen Farbstreifen, den man als Straße sehen könnte. Im oberen Teil der diagonalen Linie sammeln sich in der linken Bildhälfte zumeist rote Hausdächer. Zwei höhere schwarze Dächer ragen unter ihnen hervor. Zwischen den Dächern befinden sich weiße Farbkleckse, die man als Schnee interpretieren kann. In der rechten Bildhälfte vergrößert sich diese weiße Schneefläche und löscht die gegenständliche Form weitgehend aus. Die Dächer und der Kirchturm erscheinen wie über Wolken schwebend. Der Himmel ist realistisch blau. Auch hier befinden sich Wolken in Weiß.

**Hokusai: „36 Ansichten Fuji -von Yoshino gesehen -“  
(Kirschblüte) aus „3 Weiße“<sup>174</sup> 1832 (Abb. 56b)**

Eine weiße Fläche, die den Großteil des Bildes einnimmt, zieht sich leicht diagonal durch die Mitte der Bildfläche. Von links nach rechts gesehen erheben sich Teile eines Daches, eines Tempeltors und anderer Dächer aus dem Weiß. Sie wirken wie auf Wolken schwebend. Die weiße Fläche stellt eigentlich Kirschbäume in voller weißer Blüte dar. Jedoch wird kein Baumstamm sichtbar. Die weiße Blüte wird betont. Die Fläche wirkt weitgehend gegenstandslos. Man sieht hier eine Art von Abstrahierung der Kirschbäume. Am unteren Bildrand verläuft diagonal eine Straße von links oben nach rechts unten. Auf der Straße sind Reisende mit Ihrem Gepäck und ein Pferd zu sehen.

Meiner Meinung nach hat Kandinsky den Eindruck der gegenstandslos wirkenden weißen Farbfläche der Kirschblüten auf leicht abstrahierende Weise übernommen und in seinem Bild als weißen Schnee eingesetzt. Die Bildkomposition in Kandinskys Bild „Studie zu Winter II“ ist sehr ähnlich dem Holzschnitt Hokusais „36 Ansichten Fuji - von Yoshino gesehen -“

---

<sup>174</sup> Schnee, Mond und Kirschblüten gehören zu den Serien von „3 Weiße“

(Kirschblüte). Es ist festzustellen, dass die japanischen Holzschnitte eine Methode für Kandinsky war, den Weg zur Abstrahierung in seinen Kunstwerken anzutreten.

Mit dem Bild „Studie zu Winter II“ macht Kandinsky einen entscheidenden Schritt in der weiteren Entwicklung zur Abstraktion.

#### 6.2.3.3-16

#### **Wassily Kandinsky: Impression III (Konzert) 1911 (Abb. 57)**

Das Bild von Kandinsky „Impression III (Konzert)“ ist ein Beispiel für weitere Schritte zur Abstraktion in Kandinkys Schaffen.

Es entstand nach einer Aufführung von einem Konzert Arnold Schönbergs in München. Durch die Entwürfe und den Titel des Bildes wissen wir, dass es sich bei dem Bild um ein Konzert handelt. Die Darstellung des Bildes ist überwiegend abstrahiert. Die schwarze Fläche ist ein Flügel. Auch Menschenfiguren sind zu erkennen.

Am auffallendsten ist die gelbe Farbfläche, die in seiner Gegenstandslosigkeit wie die weiße Farbfläche in seiner „Studie zu Winter II“ wirkt. Aber in diesem Fall gewinnt die abstrahierende Farbgebung Gelb eine weitere Funktion, und zwar die Erzeugung der Synästhesie. Gelb war für Kandinsky eine Farbe, die stark mit Musik zusammenhing. Beispielsweise schrieb er 1909 auch eine Bühnenkomposition, die er „Der gelbe Klang“ nannte. Während ich mir bei Hokusais „36 Ansichten Fuji -von Yoshino gesehen-“ (Kirschblüte) aus „3 Weiße“ einen leisen mysthischen Klang der vom Winde gestreiften weißen Kirschblüten vorstelle, assoziiert Kandinsky mit Gelb eine immer lauter geblasene scharfe Trompete oder einen in die Höhe gebrachten Fanfarenton.<sup>175</sup> Im Gegensatz zum Gelb ist Schwarz „...“

---

<sup>175</sup> Kandinsky, Wassily: Rückblick, S.91

wie ein Nichts ohne Möglichkeiten, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz<sup>176</sup>. Ein besonderer Farbenwert für Kandinsky ist Gelb: „wie das in Gelb gemalte Bild immer eine geistige Wärme ausströmt...“<sup>177</sup> Also durch die abstrakte Farbkomposition mit Gelb erreicht Kandinsky hier Synästhesie und die geistige Welt gleichzeitig. Kandinsky erwähnte sehr selten japanische Kunst, aber er kannte das Wesentliche der japanischen Kunst: „Kompliziertere «rhythmische» Kompositionen mit einer starken Andeutung des symphonischen Prinzips sind viele Bilder, Holzschnitte, Miniaturen usw. der vergangenen Kunstepochen. Man erinnere sich nur der alten deutschen Meister, der Perser, Japaner, der russischen Ikonen und besonders der Volksblätter usw. usw.“<sup>178</sup> So wird die Bilderwelt von Kandinsky sichtbar, hörbar und stellt die geistige Welt dar. Die Abstraktion ist für Kandinsky der Weg zu seiner „Geistigen Welt“. Seine Beschäftigung mit der japanischen Kunst ist eine entscheidende Voraussetzung dafür.

## **6.3 Gabriele Münter**

### **6.3.1 Biographie von Gabriele Münter**

Gabriele Münter wurde am 19. Februar 1877 in Berlin geboren.<sup>179</sup> Ihr aus Westfalen stammender Vater war 1847 nach Amerika ausgewandert und hatte dort eine Deutsche geheiratet, kehrte aber 1864 mit der Familie nach Deutschland zurück. 1897 nahm Münter Privatunterricht an einer Damen-

---

<sup>176</sup> Kandinsky, Wassily: Rückblick, S.98

<sup>177</sup> Kandinsky, Wassily: Rückblick, S.94

<sup>178</sup> Kandinsky, Wassily: Rückblick, S.141

<sup>179</sup> Brigitte Salmen ( Textarbeit): Gabriele Münter malt Murnau, Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des „Blauen Reiters“ Ausstellungskatalog, Murnau 1996, S.6. Die weitere Datenangaben wurden der Biographie Gabriele Münters entnommen..

Kunstschule in Düsseldorf.

Nach einer Reise in die USA setzte sie 1901 ihre Ausbildung an der Damen-Akademie in München bei Maximilian Dasio und Angelo Jank fort. Den Holzschnitt-Kurs belegte sie bei dem Graphiker Ernst Neumann.

1902 erhielt Gabriele Münter Kunstunterricht bei Kandinsky, der an der „Phalanx-Schule“ in München unterrichtete und in diesem Jahr begann auch ihre persönliche Beziehung. Zwischen den Jahren 1904 und 1908 unternahmen die beiden mehrere Reisen zusammen, ab Mai 1906 hatten sie einen fast einjährigen Studienaufenthalt in Sevrès und Paris. Hier beschäftigte sich Münter mit der Kunst der „Fauves“, nahm Zeichenunterricht bei Théophile und arbeitete an der Holzschnitt-Technik. Einige dieser Druckgraphiken wurden 1907 im Salon d'Automne ausgestellt. Zurück in Deutschland bezogen Münter und Kandinsky im September 1908 in München ihre erste gemeinsame Wohnung in der Ainmillerstrasse 36. Den Spätsommer verbrachten sie in Murnau zusammen mit Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin.

Im Januar 1909 wurde die „Neue Künstlervereinigung München“ gegründet und vom 1. bis 15. Dezember fand die erste Ausstellung der „NKVM“ in der Galerie Thannhauser statt. In diesem Jahr kaufte Gabriele Münter ihr Haus in der Kottmüllerallee in Murnau.

In diesem Jahr machte Münter die Bekanntschaft mit Franz Marc. Kandinsky reiste in diesem Jahr nach Moskau, Petersburg und Odessa, während Gabriele Münter in Murnau blieb.

Im Februar 1912 fand die zweite Ausstellung des „Blauen Reiters“ statt und ihre Arbeiten auf Papier wurden gezeigt. Im Mai erschien der Almanach „Der Blaue Reiter“. Ab Mai 1912 lebten Münter und Kandinsky überwiegend in Murnau. Da Kandinsky nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 im Rahmen der Ausweisung aller Ausländer Deutschland

verlassen musste, reisten beide in die Schweiz aus. Während Gabriele Münter bald nach München zurückkehrte und sich an Ausstellungen in Dresden, Breslau und Leipzig beteiligte, reiste Kandinsky einige Zeit später nach Russland.

1915 hielt sich Münter in Stockholm auf, wo sie Kandinsky von Dezember bis Mai 1916 besuchte. Hier stellten sie gemeinsam aus, doch es war zugleich die letzte Begegnung der beiden Künstler.

Von Dezember 1917 an lebte und arbeitete Münter in Kopenhagen und kehrte erst 1920 nach Deutschland zurück. 1925 übersiedelte sie von Murnau nach Berlin. Im Sommer 1927 reiste sie in die Schweiz und hielt sich zwei Monate lang bei Marianne von Werefkin in Ascona auf. In Berlin lernte sie am Jahresende 1927 den Philosophen und Kunsthistoriker Johannes Eichner kennen.

Ab 1931 hielt sich Gabriele Münter wieder ständig in Murnau auf. 1936 wurde das Haus in Murnau renoviert und die Eigentumsrechte auf Eichner übertragen. Gabriele Münter nahm in diesem Jahr an der Wanderausstellung „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst“ teil.

Die Kriegsjahre verbrachten Münter und Eichner zurückgezogen und unter schwierigen finanziellen Verhältnissen in Murnau.

Ab 1948 nahm das öffentliche Interesse an ihrer Kunst wieder zu und 1949 war sie mit Werken an der Münchner Ausstellung „Der Blaue Reiter“ im Haus der Kunst beteiligt. 1959 begann eine mehrjährige Wanderausstellung ihrer Werke – „Werke aus fünf Jahrzehnten“ – durch 22 deutsche Städte. 1956 erhielt Gabriele Münter den Kunstpreis der Stadt München. Im Jahr 1957 erfolgte eine Schenkung von Werken Kandinskys an die Stadt München. Gabriele Münter starb 1962 in Murnau.

### 6.3.2 Gabriele Münter und der Japonismus

Einige Ölgemälde von Gabriele Münter zeigen den Einfluß der japanischen Holzschnitte, wie zum Beispiel schwarze Umriss- und flächige Farbbereiche. Ihr Interesse an den japanischen Holzschnitten spiegelt sich hingegen noch mehr in ihren druckgraphischen Werken wieder. Frühzeitig studierte Gabriele Münter während ihrer Ausbildung „Holzschnitten“. Im Jahr 1901 belegte sie, wie bereits erwähnt, den Holzschnittkurs bei dem Graphiker Ernst Neumann an der Damen-Akademie in München.<sup>180</sup>

Während eines knapp einjährigen Studienaufenthalts mit Kandinsky in Sevrès und Paris arbeitete sie an der Holzschnitt-Technik.<sup>181</sup> Wie auch Meike Hoffmann bemerkt, dürfte Gabriele Münter bereits in München und später in Paris mit japanischen Holzschnitten in Berührung gekommen sein. Diese Technik kam ihrer Vorliebe für Wasserfarben sehr entgegen.<sup>182</sup>

#### 6.3.2.1 Bildanalysen für die Druckgraphiken

##### 6.3.2.1-1

#### **Gabriele Münter: Kandinsky, 1906 (Abb. 58)**

Das in dunklen Tönen gehaltene Brustbild zeigt Kandinsky vor einem in den Farben blau, grün, mattgelb und braun gehaltenem Hintergrund. Während der Hintergrund flächig gestaltet ist und die einzelnen Flächen durch dunkle Konturen abgegrenzt sind, ist das Porträt Kandinskys detailliert herausgearbeitet. Nach der Schilderung von Gustav Vriesen war Kandinsky eine Persönlichkeit: „... in seiner äußeren Erscheinung halb europäischer

<sup>180</sup> Brigitte Salmen (Textarbeit): Gabriele Münter malt Murnau, Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des „Blauen Reiters“ Ausstellungskatalog, Murnau, 1996, S. 6

<sup>181</sup> ebenda

<sup>182</sup> Meike Hoffmann: Gabriele Münters druckgraphisches Schaffen, in: Gabriele Münter, eine Malerin des Blauen Reiters, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, S. 55

Aristokrat, beherrschte er jeden Umgang allein durch seine Person, in der sich die Kultur des hochgebildeten intellektuellen Russen mit der Weltläufigkeit des Kosmopoliten verband.“<sup>183</sup> Das Porträt zeigt einen intelligenten und würdevollen, entschlossenen Mann mit Pfeife.

In der japanischen Holzschnittradition wurden häufig Brustbilder von Schauspielern, Frauen und Kurtisanen in dem Format 4:3 (ca. 38 cm x 26 cm) gefertigt. Bei Kandinskys Porträt betragen die Maße 24,4 cm x 17,7 cm. Es ist zwar kleiner als die japanischen Vorbilder, aber das Format 4:3 ist damit eingehalten.

#### 6.3.2.1-2

#### **Gabriele Münter: Zwei Katzen, 1907 ( Abb. 59)**

In einer schwarz gerandeten ovalen Einfassung schmiegen sich zwei Katzen aneinander. Gabriele Münter hat dieses Motiv mehrfach verwendet. Die Konturen der beiden Katzen ergeben eine Yin-Yang-Form.

Wie bereits erwähnt, ist diese Form auch bei Kandinsky und bei Franz Marc zu finden. Möglicherweise dienten die Katzendarstellungen auf dem japanischen Holzschnitt „53 Stationen auf der Tokaido Straße -die Katzen-“ von Kuniyoshi (Abb. 17b) auch Gabriele Münter als Vorbild.

#### 6.3.2.1-3

#### **Gabriele Münter: Wäsche am Strand, 1907/08 (Abb. 60a)**

Das Bild von der Wäscheleine mit einem kleinen Mädchen von Gabriele Münter ist sehr stark von dem Gegensatz „Licht und Schatten“ geprägt. Von dem verblichenen warmen Rosaton, mit dem der Sand dargestellt wird, heben sich zum einen die blauen Schatten und zum anderen die drei

---

<sup>183</sup> Vriesen, Gustav: August Macke, Stuttgart 1953, S. 91

Farbtöne Gelb, Rot und Grün ab, die durch den Holzschnitt hell strukturiert erscheinen. Der große, voluminöse Rock auf der Wäscheleine läßt das Mädchen seltsam zwerghaft erscheinen. Über dem Kopf des Kindes schwebt ein blauer Horizontstreifen parallel zur Wäscheleine und zum Schattenbild der aufgehängten Wäsche. Was stellen die blauen pflockartigen Flächen dar, die auf der rechten Bildseite in den Himmel wachsen? Es sieht weniger nach dem Schatten der Gebäudeteile aus als nach dem Schatten der Frauenbeine in blauen Strümpfen.

### **Utagawa Hiroshige: Mishima in Morgennebel, 1833 (Abb. 60b)**

Der Holzschnittkünstler Utagawa Hiroshige hat auf diesem Blatt sehr gelungen eine nebulöse Morgenszene eingefangen. Licht, Schatten und verschiedenfarbige schemenhafte Gestalten und Häuser erwecken den Eindruck, als ob der Blick tatsächlich in der Ferne durch den Nebel behindert wird. Die Häuser im Hintergrund der Sänftenträger sind allerdings im Hell-Dunkel-Kontrast durch ihre schachbrettartige Darstellung aus der Bildlogik herausgehoben. Der Hintergrund geht in die Dächer und schließlich in die Wolkenlinie über. Nur am obersten Bildrand ist ein schmaler Streifen von intensivem Blau zu erkennen. Der Nebel ist in abgeschwächtem Rosa angedeutet.

Die konturlose blaue Fläche der Bäume, des Tores und der einzelnen stehenden Figur im linken Bildrand wiederholt sich in Gabriele Münters Farbholzschnitt „Wäsche am Strand“. Hier werfen die aufgehängten Wäschestücke blaue Schatten und es ragen blaue Formen in den Himmel.

In beiden Bildern sind die Elemente, die im Vordergrund stehen, durch dunkle Konturen betont. Außerdem befindet sich auch in Münters Bild ein Mädchen am äußersten linken Bildrand als einzelne Figur. Sowohl der

Nebel in Utagawa Hiroshiges „Mishima in Morgennebel“ als auch der Sand in Gabriele Münters „Wäsche am Strand“ sind in warmen Farbtönen gehalten.

6.3.2.1-4

### **Gabriele Münter: Der Weg, 1907 (Abb. 61)**

Auf einer breiten Straße bewegt sich eine dunkle Figur mit einem Stock in der rechten Hand. Die Straße wird auf der linken Seite begrenzt von einem hohen Zaun, hinter dem sich große Bäume befinden. Auf der rechten Seite stehen zwei Gebäude. An beiden Straßenrändern verlaufen schmale Grünstreifen.

Die Einzelfigur auf Münters Linolschnitt wirkt ebenso verloren wie die dunkle Gestalt in Utagawa Hiroshiges „Mishima in Morgennebel“. Beide bewegen sich vom Betrachter weg. Beiden Bildern gemeinsam ist die Abbildung von Zäunen, wobei bei Münter der Zaun überdimensional vergrößert ist. Münter hat dabei die beiden aneinander grenzenden Gebäude auf der linken und den Zaun auf der rechten Seite angeordnet, also gerade seitenverkehrt zu der Anordnung in Hiroshiges „Mishima in Morgennebel“. Die Form der Türme bei Münter könnte der Form der Zierpfeiler an dem japanischen Tempeltor an der rechten Bildfläche bei Hiroshige nachempfunden sein. Weiter kann man bei Münter zwei zierliche Pfeile sehen, die sich hinter dem großen Haus befinden und über dessen Dach hinausragen. Hierbei könnte es sich um eine Nachempfindung der vertikalen Stützpfeiler des großen Tempeltores, das sich in einigem Abstand zu dem im Schatten liegenden Tempelgebäude befindet, handeln. Bei Münter sind jedoch die beiden Pfeiler nicht wie bei Hiroshige durch einen Querbalken verbunden.

## 6.4 August Macke

### 6.4.1 Biographie von August Macke

August Macke wurde am 3. Januar 1887 in Meschede geboren.<sup>184</sup> Zwischen 1904 und 1905 studierte er an der Düsseldorfer Akademie und von 1905 bis 1906 an der dortigen Kunstgewerbeschule. August Macke trat 1907 seine erste Reise nach Paris an. Er besuchte 1907/08 eine Malklasse von Lovis Corinth. Im Oktober 1909 heiratete er Elisabeth Gerhardt und bei der Hochzeitsreise in der Schweiz lernte er in Bern den Maler Louis Moilliet kennen. Am 6. Januar 1910 begegnete er in München zum ersten Mal Franz Marc.<sup>185</sup> Er verfasste für den Almanach des Blauen Reiters den Artikel „Masken“. Er hatte aber eine gewisse Skepsis gegenüber den von Kandinsky formulierten anspruchsvollen Funktionen der Kunst. Die Gemälde im Jahr 1912 verdeutlichen, wie sich bei Macke zu diesem Zeitpunkt ein unverwechselbarer, von den Malkollegen des Blauen Reiters unterscheidender Stil herausbildet. Ende 1912 reiste August Macke mit seiner Frau Elisabeth nach Paris und wurde von Robert Delaunays Bildern beeindruckt. Im Jahr 1913 organisierte August Macke in Bonn die Ausstellung „Rheinische Expressionisten“, danach siedelte er nach Hinterfingen am Thuner See in der Schweiz über, wo er engen Kontakt zu Moilliet aufnahm. In den aus dieser Zeit stammenden Bildern, zum Beispiel „Dame mit grüner Jacke“, gelang es Macke, die kubistischen und orphistischen Elemente in harmonischem Bildbau, leuchtenden Farben und unter weitgehendem Verzicht auf lineare Binnengliederung zu verschmelzen. August Macke, Paul Klee und Moilliet reisten im April 1914

---

<sup>184</sup> Lexikon der Kunst (dtv), Band 4 Kony - Mosa, München 1996, S. 441f. weitere biographische Daten wurden entnommen

<sup>185</sup> Erdmann-Macke, Elisabeth: Erinnerungen an August Macke, Stuttgart, 1962, S.144

zusammennach Tunis. Mit Kriegsbeginn wurde August Macke eingezogen und fiel am 26. September 1914 an der Westfront in der Champagne.

## **6.4.2 August Macke und der Japonismus**

### **6.4.2.1 Interesse an japanischer Kunst**

Wie Gustav Vriesen und Ursula Heiderich bemerkten, war August Mackes Interesse für japanische Kunst schon in der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf vorhanden, wo er im Jahr 1905 an Abendkursen teilgenommen hatte.<sup>186</sup> Außerdem findet man zahlreiche Hinweise für sein Interesse an japanischer Kunst in seinen Skizzenbüchern und in den Briefen. Er schrieb an seine Freundin Elisabeth über seine Erfahrung an der Schule: „Die ganze Schule ist mehr ins Japanische gehend; in der Unterrichtsmethode zum Beispiel kann man in allen Techniken arbeiten, wie man will. Ton modellieren, schneiden, radieren, holzschneiden, lithographieren, Exlibris zeichnen, Goldfische stellt man in einer Glocke vor sich und zeichnet sie. Überhaupt alles mehr Leben. Das muss ich haben neben der gewiss sehr nützlichen pedantischen Zeichnerie der Akademie.“<sup>187</sup> Welche Charakteristika sollten mit „ins Japanische gehend“ gemeint gewesen sein? Anscheinend bezog sich diese Einschätzung zunächst auf die herausragende Fähigkeit zur lebensvollen Bewegungsdarstellung, die er in den Werken von Hokusai so sehr bewunderte und mehrfach nachahmte.<sup>188</sup> August Macke kopierte besonders eindrucksvolle Studien nach Hokusai, auf dem Bild

---

<sup>186</sup> Ursula Heiderich: August Macke „Zeichnungen und Werkverzeichnis“, Stuttgart. 1993, S.15  
Vriesen, Gustav: August Macke, Stuttgart 1953, S.9 f

<sup>187</sup> August Macke: (Brief an Elisabeth und die Freunde), Hrsg.von Werner Frese und Ernst-Gerhard Güse, München, 1987, S.74

<sup>188</sup> Ursula Heiderich: August Macke „Zeichnungen und Werkverzeichnis“, Stuttgart. 1993, S.16

„Hokusai Gwashiki“<sup>189</sup> (Abb. 62): Blinde, Angler und die Menschen im Sturm sind dort in verschiedenen Bewegungen zu sehen. August Macke erhielt während des Studienaufenthalts in Berlin von Bernhard Koehler ganze achtzehn Bände originaler Holzschnitte von Hokusai geschenkt.<sup>190</sup>

Seit 1907 besaß August Macke Hokusais Manga und zwei Jahre später zeichnete er Akrobaten, Tiere und Blüten (Abb. 63a) nach Hokusais Manga (Abb. 63b, Abb. 63c und Abb. 63d).

Wie ich bei Franz Marc angemerkt habe, hatte auch Macke großes Interesse an den japanischen Blättern. Ein Brief von August Macke an Franz Marc im Dezember 1910 zeigt es: „Vielleicht schickt er mir mal japanische Erotika zur Ansicht. Er muss sich gut bei uns einführen. Sag ihm das doch mal. Wenn's nicht geht, ist's ja auch belanglos, aber versuchen tut man's. Proheretzky schicke ich einige Bücher japanisches Kunstgewerbe zurück, weil sie mir langweilig sind. Vielleicht suchst Du mir dafür etwas aus (Holzschnitt, Netzuken oder etwas, was Dir gefällt). Es sind fünf Bücher à 3.50, aber fein muss es sein. Er hat so kleine erotische Blätter.“<sup>191</sup> Darauf antwortete Franz Marc „... ich sah mich bei Proheretzky um, momentan war nichts besonderes an erotischen Einzelblättern da; Ende Februar wird Neues kommen. Gute Blätter (landschaftlich) von Hiroshige (allerdings momentan zur Ansicht verschickt) wären da; ich weiß nicht, ob Du dazu Lust hast 1 Blatt ungefähr in dem Preise Deiner 5 Bücher, ca. 20M. Glänzende Schwert-Stichblätter, auch ca. 20M. Erotische Blätter gibt es zahllose und man muß mit Vorsicht und Geduld warten, bis einem etwas wirklich Gutes unterkommt. Darin liegt für mich der Reiz erotischer Kunst; sie muß so gut sein, dass sie alle Bedenken und Einwände wie ein brausender Sturmwind

---

<sup>189</sup> „Gwashiki“ ist die altmodische Umschrift der Lautwerte nach der „Hepburn Regelung“, in Kanji 画式 geschrieben. Übersetzt “Manier des Malens und Zeichnens” oder “Methode für die Bilder”  
In der Gegenwart wird eher “Gashiki” geschrieben.

<sup>190</sup> Ursula Heiderich: August Macke „Zeichnungen und Werkverzeichnis“, Stuttgart. 1993, S.16

<sup>191</sup> August Macke und Franz Marc „Briefwechsel“, Köln 1964, S.34

fortbläst.“<sup>192</sup> So erfährt man, dass Franz Marc und August Macke starkes Interesse an erotischen Holzschnitten hatten. Sogenannte „Shunga“, wörtlich übersetzt „Frühlingsbilder“, wurden parallel zu Landschaftsbildern, Porträts der Schauspieler, Frauenbildnissen etc. in der Epoche der Edo-Zeit massenhaft gedruckt und sehr viel nach Europa exportiert. So offen und frei wie in Japan wurden erotische Bilder in kaum einem anderen Land Fernostasiens im Alltag gezeigt. In anderen Ländern, wie zum Beispiel China und Korea, war das Leben stärker durch das konfuzianische Gedankengut geprägt: Die erotische Lust rückt eher in den Hintergrund. Daher wurden nur wenige erotische Bilder produziert und verkauft. Das ist der Grund, warum die Erotikasammler es schwer haben, erotische Bilder bis um die Jahrhundertwende vom 19. Jahrhundert zum 20. Jahrhundert aus Korea zu bekommen. In der modernen Zeit ist es auch nicht viel anders geworden.<sup>193</sup>

August Mackes Interesse blieb nicht nur auf die japanischen bildenden Kunstwerke begrenzt, sondern er hat sich ganz allgemein für die japanische Kultur begeistert. Er besuchte wie Paul Klee gerne japanisches Theater und benutzte japanische Grußformeln. Ein Beispiel dafür ist ein Brief von ihm an seine zukünftige Frau Elisabeth Gerhardt am 17. Januar 1905: „... Freude zog durch die Zeilen, so dass ich vor Erregung ordentlich zitterte. Ich glaube, es war die Erinnerung an Deine Eltern, Dein Zimmer, an Dich meine Gute. Es war die Freude aufs Wiedersehen. Ach komm, gib mir einen Kuß. Ich kann's bald nicht mehr aushalten. Ho- jo to ho-!!! Schreibe bitte schnell. Dein August.“<sup>194</sup> Hierbei ist der Satz „Ho- jo to ho-!!!“<sup>195</sup> ein

<sup>192</sup> August Macke und Franz Marc „Briefwechsel“, Köln 1964, S.36

<sup>193</sup> Die Besucher aus China, Korea, Taiwan etc. sind sehr überrascht, wenn sie die öffentlichen Verkehrsmittel in der Hauptverkehrszeit während des Berufsverkehrs benutzen. Besonders in der U-Bahn vertiefen sich viele Passagiere die Zeitungen oder Bücher. Wenn man einen Blick auf die Bücher wirft, wird man nochmal überrascht, da die Bücher überwiegend erotische Komikhefte sind.

<sup>194</sup> August Macke: (Brief an Elisabeth und die Freunde), Hrsg. von Werner Frese und Ernst-Gerhard Güse, München, 1987, S.74

<sup>195</sup> In Kanji lautet 芳情当方

Ausruf in japanischer Sprache. Man kann ihn wörtlich mit „Liebenswürdigkeit zu mir“ oder sinngemäß „Zu mir, meine Liebenswürdige“ übersetzen. Diese Ausdrucksform ist in der modernen japanischen Sprache selten zu finden. Sie ist eher einer alten literarischen Ausdrucksform in „Kanji“<sup>196</sup> zuzuordnen. August Macke wußte sich diese Form korrekt zu Eigen zu machen. Es bedeutet, dass ihn nicht nur Kunst interessierte, sondern dass er sich einen Schritt weiter in die Lebensform der Japaner hineinversetzte.

#### **6.4.2.2 Die Bildanalysen**

##### 6.4.2.2-1

#### **August Macke: Kranich, Skizzenbuch nach Hokusai. 1907, mit der Technik „Ipitsu gwafu“, (Bilder mit einem Pinselstrich) (Abb. 64a)**

Diese Übungsskizze von August Macke zeigt mehrere Kraniche mit radikal reduzierten Strichen. Die Linien der Kranichkörper verlaufen teilweise dick und teilweise dünn aufgetragen. Hier auf dieser Übungsskizze versucht er die wesentliche Form und Linie der Kraniche in eingeschlossenen Kranichkörpern herauszuarbeiten. Aus dieser Nachzeichnung eines Kranichs geht hervor, dass August Macke Hokusais Bilder in einem Pinselstrich zur Kenntnis nahm.<sup>197</sup> Er zeichnete auch weitere Übungsskizzen von Kranichen (Abb. 64b). Die fünf Kraniche sind von der Größe und der

<sup>196</sup> Kanji sind die chinesischen Schriftzeichen, die Japaner in Kombination mit den eigenen Schriftzeichen „Gana“ integriert benutzen.

<sup>197</sup> Heiderich, Ursula: August Macke, Die Skizzenbücher Bd.I, Stuttgart 1987, S. 22 Anm.20 Skizzenbuch Nr. 8, p.38. Janice Mary McCullagh, August Macke and the vision of paradise: An Iconographic Analysis, Diss. Austin (Texas)1980, S.38, führt diese Zeichnungen auf den Originalholzschnitt in der Manga zurück. Die Nachzeichnung im Skizzenbuch Nr. 1 B, p.57 v. nach dem Detail eines Holzschnitts von Tori Kiyonaga, Sommerabend am Sumida Fluß, legt jedoch nahe, dass Macke nach Band 13 der Reihe: Die Kunst, von Friedrich Perzýnski, Richard Muther (Hrsg.), *Der japanische Farbenholzschnitt*, Berlin, zeichnete.

Linienführung zwar unterschiedlich gestaltet, doch die gleiche Körperhaltung zeigt, dass er eifrig versuchte, eine ganz bestimmte Form zu erlangen.

### **Hokusai: Kranich (Ausschnitt) (Abb. 64c)**

Wegen der beeindruckenden Linienführung gehe ich davon aus, dass der Meister aus Japan den Entwurf für diesen Holzschnitt mit einem Pinsel gefertigt hat. Mit nur einem Pinselstrich wurde der Rumpf der Kraniche, mit zwei weiteren kleinen Strichen dessen Beine festgehalten. Der Kopf des stehenden Kranichs ist in die Umrißlinie des Körpers eingeschlossen und die gesamte Gestalt vermittelt eine ruhige Atmosphäre. Dieser Kranich ist einer von den acht Kranichen des Holzschnittes von Hokusai (Abb. 64d). Das Blatt mit den Kranichdarstellungen könnte in einem der achtzehn Bände mit Holzschnitten von Hokusai enthalten gewesen sein, die Bernhard Koehler im November 1907 für August Macke gekauft hatte.<sup>198</sup> August Macke sah in diesem Werk Hokusais die Kunst, das Charakteristische der Erscheinungsform besonders in der einfachen aber wesentlichen Form zu verwirklichen.

#### 6.4.2.2-2

### **August Macke: Geisha mit Shamisen, nach Kiyonaga, Sommerabend am Sumida Fluss, 1907 (Abb. 65a)**

Eine Japanerin steht im dunklen Kimono und hält in der Hand eine Shamisen. Über ihr schwebt eine hölzerne Dachkonstruktion mit Bambusrolle. Hier wurde der untere Teil des Kimonos mit abstrakten Mustern mit sich verbindenden Stäben versehen, die groß und skizzenhaft gezeichnet sind. Die Blumenmuster zieren den Obi, den Bindegürtel der

---

<sup>198</sup> Heiderich, Ursula: August Macke „Die Skizzenbücher“ B1, Stuttgart, 1987, S.22

Geisha. Der Kopf ist leicht geneigt, dem linken Bildrand zugewandt. Vor ihr sind einige skizzenhafte mit Strichen gezeichnete vollerblühte Blumen zu sehen.

### **Chobunsai Eishi : Geisha mit Shamisen, 18. Jh. (Abb. 65b)**

Eine Geisha steht vor einem leeren Bildhintergrund, der nicht einmal eine Begrenzung durch eine Bodenlinie erfährt. Sie steht, in einen eleganten braun-rötlichen Kimono gekleidet und bildet dabei eine leicht geschwungene, vertikale Mittelachse. Während ihre Körpermitte, der rechte Arm und der linke Fuß zum rechten Bildrand weisen, dreht sich der Kopf mit der prachtvollen Frisur mit Zierstäbchen und Schmuck zum linken Bildrand. Die Figur wirkt auffallend schlank und lang gezogen, sie drückt eine ruhige Ausgeglichenheit aus.

Dieser Holzschnitt ist zwar von Eishi, zeigt aber stilistisch eine sehr ähnliche Bildsprache wie Kiyonaga, weswegen er hier als Beispiel vorgestellt wird. Die fließende Linie der schlanken und lang gezogenen Figur ist in den Skizzen von August Macke genau widergespiegelt dargestellt.

Auch die Zeichnung der rechten Geigenspielerin (Abb. 65c) in seinem Skizzenbuch läßt erkennen, dass August Macke die Bildmotive der japanischen Geisha direkt übernommen hat. Besondere Ähnlichkeit zeigt sich in den Faltenwürfen der Kleidungsschleppe am Boden. Sie sind nur seitenverkehrt dargestellt. Eine weitere Übereinstimmung zwischen der Figur auf dem japanischen Holzschnitt und Mackes Geigenspielerin besteht in deren unnatürlich lang gezogen Körpern.

#### 6.5.2.2-3

### **August Macke: Die Japanische Tänzerin Hanako (Die japanische Schauspielerin/Madame Hanako)<sup>199</sup>, 1907/08 (Abb. 66)**

Vor einem kleinen japanischen Tisch sitzt eine junge Frau auf dem Boden. Ihre rechte Hand berührt die Stirn, ihre linke Hand den rechten Ellenbogen. Vor ihr auf dem Tisch steht ein Bild oder ein Spiegel, worauf sie sanft lächelnd blickt. Sie trägt einen japanischen Kimono, die Haare sind ordentlich hochgebunden.

August Macke stand hier eine echte Japanerin Modell. Vielleicht fand er es langweilig und altmodisch, wie seine Vorgänger Manet, Stevens, Chase usw. eine Europäerin im Kimono zu malen.

#### 6.4.2.2-4

### **August Macke: Sitzender Araber, 1914 (Abb. 67a)**

Auf dem Boden kauern zwei in Tücher gewickelte Gestalten mit turbanartiger Kopfbedeckung. Sie trinken Tee und sind dem Betrachter zugewandt. Die Augen der linken Gestalt sind ganz oder teilweise geschlossen. Die rechte Gestalt blickt dem Betrachter direkt ins Gesicht. Der Faltenwurf der Kleidung des linken Mannes ist in minimal reduzierter Form kraftvoll dargestellt. Etwas großzügiger im Detail ist die Kleidung des rechten Mannes gezeichnet.

### **Katsukawa Shunei(1762-1819): Schauspieler**

### **Nakajima Mihoemon als Kono Moranao Ende des 18. Jhs. (Abb. 67b)**

---

<sup>199</sup> Eigentlich Ohta Hisa (1868 – 1945) Sie diente um 1907 als Modell für Rodin. Macke sah ihren Auftritt in Berlin, in: Heiderich, Ursula: August Macke „Die Skizzenbücher“ B1, Stuttgart, 1987,

Der Schauspieler steht hier mit gesenktem Kopf, und schaut mit bedauerndem Blick auf. Die Haare sind ordentlich geschnitten und nach oben gebunden. Auch auf diesem Holzschnitt fällt wieder das kantige, weit ausgeschnittene Gewand auf. Die übergroßen Ärmel mit Pflanzenmustern nehmen fast die Hälfte des Bildes ein. Der Unterteil der Kleidung bedeckt den Boden, und der Schauspieler steht unbeholfen auf dem zu langen, schleppenden Gewand.

Es ist ganz offensichtlich, dass August Macke für die Bildidee der kräftigen und kantigen Linienführung bei seinen Arabern von japanischen Bildern inspiriert worden war. August Macke interessierte sich nicht nur für die fließende und schlanke Form der Geisha oder des Kranichs, sondern auch für die harten, kantigen und kräftigen Linien und Striche von japanischen Männerdarstellungen.

#### 6.4.2.2-5

#### **August Macke: Promenade, 1913 (Abb. 68)**

In einer Parklandschaft, die sich horizontal in zwei Farben gliedert, oben das Grün der Bäume und unten bräunliche Farbtöne, stehen Spaziergänger in drei Positionen. Die zwei Männer im Hintergrund lehnen sich über die Brüstung und schauen nach unten. Eine Frau am rechten Bildrand im Vordergrund, deren Körper durch einen Baumstamm teilweise verdeckt ist, steht in leicht gebückter Haltung an derselben Brüstung. In der Mitte der Bildfläche steht eine Frau mit dem Rücken zum Betrachter, die einen weißen Schirm aufgespannt hat. Neben ihr lehnt ein Mann an einem Baumstamm mit leicht gesenktem Kopf und Strohhut. Sein Körper ist in

einer langgezogenen, in sich geschlossenen Form festgehalten. Die Körperumrisse der Frau sind ebenfalls einfach, fließend und einheitlich.

In diesem Gemälde finden sich die zwei Bildelemente, die Macke von den japanischen Vorbildern in seine Bildsprache übersetzt hat: auf der einen Seite die langgezogene Körperform der Frauenbildnisse bei den japanischen Holzschnitten, wie zum Beispiel „Geisha mit Shamisen“, auf der anderen Seite die in sich eingeschlossenen Körperumrisse, die er bei der Darstellung des Kranichs so ausgiebig geübt hatte. Es ist ihm gelungen, durch diese zwei Elemente seine eigene Bildsprache zu finden.

## **6.5 Paul Klee**

### **6.5.1 Biographie von Paul Klee**

Paul Klee wurde am 18. Dezember 1879 in Münchenbuchsee bei Bern geboren.<sup>200</sup> Von seinem bayerischen Vater und seiner französischstämmigen Mutter wurde in ihm frühzeitig seine Neigung zum Zeichnen geweckt. Er erhielt Violinunterricht und wirkte schon als Zehnjähriger im Berner Stadtorchester mit. Im Jahr 1898 verließ Paul Klee kurz nach dem Abitur Bern, um das Kunststudium in München zu beginnen. Zuerst studierte er an der Privatschule von Erwin Knirr und seit 1900 bei Franz Stuck an der Münchner Akademie. Im selben Jahr reiste Paul Klee mit dem Bildhauer Hermann Haller nach Italien und besuchte Genua, Neapel und Rom. Er kehrte 1902 nach Bern zurück und arbeitete bis 1906 als Geiger am Berner Stadtorchester. Im Herbst 1906 heiratete Paul Klee die Pianistin Lily Stumpf und übersiedelte nach München. Ein Jahr später wurde sein

---

<sup>200</sup> Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Siebter Band, Erlangen 1994, S.16  
Weitere biographische Daten wurden entnommen

Sohn Felix geboren. Paul Klee lernte im Jahr 1911 Wassily Kandinsky und die Künstler des Blauen Reiters kennen. Im April 1914 reiste er mit August Macke und Louis Moilliet nach Tunis und Kairuan, wo er knapp zwei Wochen blieb. 1916 wurde Paul Klee zum Militärdienst eingezogen, und er kehrte im selben Jahr nach München zurück. Schon 1916 wurde er von Walter Gropius ans Bauhaus in Weimar berufen, wohin er 1921 übersiedelte und als Formmeister arbeitete. Im Jahr 1924 folgt die Bildung der Ausstellungsgruppe „Blaue Vier“ mit Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Alexej Jawlensky und Paul Klee. 1931 wurde Paul Klee als Professor an die Akademie in Düsseldorf berufen, musste unter dem Druck der nationalsozialistischen Kulturpolitik im Dezember 1933 Deutschland verlassen und übersiedelte nach Bern. Er starb am 29. Juni 1940 in Locarno-Muralto.

## **6.5.2 Paul Klee und der Japonismus**

### **6.5.2.1 Paul Klee und Japanisches Theater**

Im 1901 schrieb Paul Klee in seinem Tagebuch sein Erlebnis über das japanische Theater sehr genau nieder: “Abends besuchten wir das kleine, edle «Teatro Pergola», wo die japanische Schauspielerin Sada Yako mit ihrer Truppe gastierte, zugleich mit der Loi Fuller. Sada Yako tritt gar nicht etwa als Diva aus ihrem Ensemble heraus, sondern es wirkt der ganze Stil der Truppe phänomenal. Eine Art primitiver Bewußtheit geht durch das Ganze, durch Stücke und Schauspielkunst. Stoßweise entwickeln sich die Posen und bleiben stets auf Augenblicke dauerhaft. Tanz und Kampf sind wesentlich. Zum Tanz eine barbarische Musik. Beim Kampf werden aus

keuchender Brust «kh! kh!» «th! th!» ausgestoßen, die dem Vorgang Rhythmus und Plastik verleihen. Der groteske Humor! Und dazu das akrobatische Können! Sada Yaco selber hat die Dimensionen einer Tanagra. Lieblich wie ihr Plaudern ist alles an ihr. Nichts Zufälliges! Nicht das letzte Fältchen ihres Gewandes. Wie sie weint, das bezeichnet den Grad ihres Geschmacks (was für unappetitliche Tränen sah ich schon auf unseren Bühnen!). Wie sie zu Bett geht, zum Entzücken gar. Eine Elfe oder ein Weib? Jedenfalls eine wirkliche Elfe. Denn aller Stil basiert hier direkt auf der Realität. Zum Beispiel der Tod des einen durch den Dolch und wie er zuletzt im Krampf noch die Beine schüttelt!<sup>201</sup> Paul Klee war so sehr von der japanischen Schauspielerin beeindruckt gewesen, dass er an seine Familie schrieb, dass er sie als Modell haben will.<sup>202</sup> Im Brief an seine zukünftige Frau Lily Stumpf schwärmte er auch von der japanischen Schauspielerin.<sup>203</sup> Sada Yaco war eine Brühmtheit, nachdem sie 1900 aus der Pariser Weltausstellung erfolgreich aufgetreten war, und sie wurde sogar zu einer Party des französischen Präsidenten eingeladen.<sup>204</sup> Die Art und Weise der Handlung und der Darstellung in dem japanischen Theaterstück, oft reduziert und zugleich übertrieben vorkommend, könnte Paul Klee bei seiner bildnerischen Darstellung inspiriert haben.

### **6.5.2.2 Paul Klee und der Japonismus**

Obwohl Klee sich zu seinen Inspirationsquellen für seine Kunstwerke in seinen Tagebüchern und Briefen nur selten zu äußern pflegte, beschäftigte

---

<sup>201</sup> Felix Klee (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Köln 1957, S. 118f.

<sup>202</sup> Felix Klee (Hrsg.): Paul Klee: Briefe an die Familie Bd. I, 1893-1906, Köln 1979 S. 229

<sup>203</sup> Felix Klee (Hrsg.): Paul Klee: Briefe an die Familie Bd. I, 1893-1906, Köln 1979 S. 245

<sup>204</sup> Miyashita Genzo: Das Jahrhundertwende in München (münchen no segimatsu), Tokyo 1985, S.114

er sich intensiv mit der japanischen Grafik.

1995 haben Wolfgang Kersten und Osamu Okuda zum ersten Mal die japanischen Holzschnitte, die Klee als Vorlage benutzte, identifiziert.<sup>205</sup> Die kompositorischen Methoden japanischer Kunst stehen mit Klees Technik des Beschneidens in einem engen Zusammenhang: Beim Zeichnen der Figur „Akt in Krämpfen sich zusammenlegend“ (1907) (Abb. 69), bediente sich Klee einer Akrobatendarstellung (Abb. 63b) von Hokusai.<sup>206</sup> Die beiden Akrobaten positionieren sich spiegelsymmetrisch. Der Akrobat auf Hokusais Blatt versucht die beiden Beine in der Luft zu halten und dabei greifen seine beiden Hände jeweils ein Bein, während Klees Akrobat seine Beine und Hände ohne Berührung in der Luft in gedrehter Stellung zu halten versucht.

Kersten und Okuda vergleichen den Holzschnitt „Frau und Mann vor Irisstaude“<sup>207</sup> (Abb. 70b) von Hiroshige und Toyokuni III aus der Sammlung Reinhard Pipers mit Klees Zeichnung „Auguren im Gespräch“ (1906) (Abb. 70a).<sup>208</sup> Klee übernahm die Komposition des Holzschnitts spiegelverkehrt, stellte die im Dreiviertelprofil wiedergegebenen Köpfe in Profilansicht dar und hielt sich an die schematische, stilisierte Liniensprache, bei der Gesichtskontur, Auge, Ohr und Mund eingeschrieben sind.<sup>209</sup> Er änderte die strenge japanische Stilisierung in freie, improvisierte Linien, und er fügte den Köpfen seiner Männer einen Bart und langes wellendes Haar hinzu.<sup>210</sup> Klee wählte schließlich einen Titel, der nicht an die ostasiatische, sondern die antike Tradition denken lässt.<sup>211</sup> Die Bildidee der einander

---

<sup>205</sup> Kersten, Wolfgang und Okuda, Osamu: Paul Klee: Im Zeichen der Teilung, Düsseldorf 1995, S. 19

<sup>206</sup> ebenda

<sup>207</sup> Wolfgang Kersten und Osamu Okuda bezeichnen diesen Holzschnitt „Frau und Mann vor Irisstaude“. Bei beiden Figuren handelt es sich richtigerweise um Schauspieler, von denen einer als Frau verkleidet ist.

<sup>208</sup> Kersten, Wolfgang und Okuda, Osamu: Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Düsseldorf 1995, S. 20

<sup>209</sup> ebenda

<sup>210</sup> ebenda

<sup>211</sup> ebenda

beobachtenden Köpfe bei Klee dürfte ebenfalls auf japanische Bildnistypen, bei denen derartige Szenen mit übertriebener Physiognomie üblich sind, zum Beispiel „Zwei Schauspieler Nakajima Wadaemon als Bodara Chozaemon und Nakajima Konozo als Kanagawaya no Gon“ von Toshusai Sharaku zurückgehen.

Kersten und Okuda vermuteten, dass die beiden Studien „Männlicher Kopf, zurückschauend, etwas dem jungen Böcklin ähnelnd“ (1906)(Abb. 73) und „Männlicher Kopf, Zigeunertypus“ (1906) (Abb. 74a) auf eine japanische oder chinesische Vorlage zurückzuführen sind.<sup>212</sup> Diese Vermutung wird in den Bildanalysen präziser geklärt.

### **6.5.2.3 Die Bildanalysen**

#### 6.5.2.3-1

#### **Paul Klee: Wandschirm mit Aarelandschaften (ohne Titel), 1900 (Abb. 71)**

Dieser Wandschirm besteht aus fünf vertikal lang gezogenen Landschaften, davon sind vier Landschaften mit See dargestellt. Die Farbumgebung der fünf Bilder ist überwiegend von Ockergrün bis Hellgrün gegliedert, daneben Weiß, Braun, Rotorange und Blau. Der gesamte Eindruck der Landschaft ist ruhig und frei von Menschenfiguren.

Zwar gehörten und gehören auch heute noch in China und Korea Wandschirme zum klassischen Bestandteil vieler Haushalte, aber es waren die Japaner, die nach der Öffnung ihres Landes in großem Umfang Kunstwerke und Alltagsgegenstände nach Europa exportierten. So wurden unter dem Einfluss der japanischen Kunst zusammenfaltbare Wandschirme

---

<sup>212</sup> Kersten, Wolfgang und Okuda, Osamu: Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Düsseldorf 1995, S. 20

die neue Mode. Das Hochformat der jeweiligen Bilder zeigt den Einfluss der japanischen, allgemeiner gesagt, der ostasiatischen Kunst.

#### 6.5.2.3-2

#### **Paul Klee: Weibliche Gewandfigur, sinnend, 1904 (Abb. 72a)**

Ohne den Bildtitel ist es schwer zu erkennen, ob ein Mann oder eine Frau dargestellt ist, weil die Gesichtszüge der Person etwas zu hart und der Hals zu dick für eine Frau ist. Im Hochformat ist eine Figur mit feinen und stärkeren Linien skizzenhaft dargestellt. Die Linien laufen zum Teil fließend und auch zum Teil zickzack.

#### **Kuniyoshi: Skizze für ein Kakemono-e-Bildnis, Der Tokiwa Gozen ca. 1830 (Abb. 72b)**

Diese Pinselzeichnung stellt einen Mann dar, der aber wegen seines wallenden Gewandes auch als Frau angesehen werden kann. Die feinen und stärkeren Linien verlaufen durch den ganzen Körper und schließen die Körpergestaltung in eine harmonische Rundierung ein.

Der Wechsel von feinen und stärkeren Linien könnte eine Inspiration für Klee gewesen sein. Die dünnen langen Nasen der beiden Figuren deuten einen Zusammenhang an, ebenso wie die nach rechts gedrehte Kopf- und Körperhaltung. Jedoch versucht Paul Klee durch radikal reduzierte Linienführung und die aus dem Gewand herausragenden Arme einem eigenen Stil zu entwickeln.

### 6.5.2.2-3

#### **Paul Klee: Männlicher Kopf, zurückschauend, etwas dem jungen Böcklin ähnelnd, 1906 (Abb. 73)**

Der Mann auf dem Bild hat einen unrealistisch langen Hals. Er schaut unmittelbar über seine linke Schulter aus dem Bild heraus. Sein Blick ist weder nach oben, noch nach unten gerichtet, sondern horizontal. Die Haare sind spärlich. Ebenso spärlich ist der typisch asiatische Bart. Seine außerordentlich markante Hakennase läuft nach unten spitz zu, fast bis zur Unterlippe hinunter. Sein rechtes Ohr am Ende des langen Halses scheint quer abzustehen.

Betrachtet man den Abschnitt „Zwei Kaufmänner aus der Kanshin Geschichte“ (Abb. 34b) von Utagawa Kuniyoshi, findet man gemeinsame Merkmale, wenn auch bei spiegelverkehrter Darstellung. Wie bei Kuniyoshi schaut der Mann zurück. Klees Mann hat eine europäische lange und spitze Hakennase. Die Zahnlücken bei Kuniyoshi korrespondieren mit der Andeutung eines einzelnen Zahnes bei Klee.

#### **Paul Klee: Männlicher Kopf, Zigeunertypus, 1906 (Abb. 74a)**

Das verzerrte Gesicht drückt Angst oder Unterwürfigkeit aus. Die Haare sind zerzaust und hängen teilweise ins Gesicht. Das Gesicht hat viele Falten, eine spitze Nase und einen dünnen Schnurrbart. Die Mundwinkel sind nach unten verzerrt. Die Augen sind weit aufgerissen und blicken nach oben. Das Kinn und der Kieferknochen sind sehr ausgeprägt, die Stirn ist sehr hoch.

**Katsushika Hokusai: Das Laternengespenst der O-Iwa  
Eines der fünf erschienenen Gespensterblätter  
aus der Folge „Hundert Erzählungen“, 1830 (Abb. 74b)**

Auf der linken Bildseite ist deutlich die Form der Papierlaterne mit japanischen Schriftzeichen zu erkennen. Interessant ist die Form der Haare, die das Gespenstergesicht umrahmen. Auf der Mitte der hohen und breiten Stirn befindet sich ein Zeichen. Die großen Augen blicken leer nach oben. Um die Augen befinden sich linienförmige Falten. Die Falten laufen parallel bis zum Haaransatz, sie sind gleichzeitig das Muster im Papier der Laterne.

Als besondere Gemeinsamkeit fallen Falten im Gesicht auf. „Der Zigeunertyp“ hat eine für Europäer ungewöhnlich flache Nase, die als Anlehnung an das „Laternengespenst O-Iwa“ interpretiert werden kann. Auffallend sind auch die auf beiden Bildern weit geöffneten großen Augen. Im Gegensatz dazu ist der Haaransatz bei Klee unordentlich zerzaust. Vielleicht kommt hier auch der Eindruck des japanischen Theaters „Der groteske Humor!“ zum Ausdruck.

Im Vergleich zu August Macke, der die einfachen eingeschlossenen Linien und Formen aus japanischen Holzschnitten übernahm, arbeitete Paul Klee die nervösen und unruhigen zerkratzelten Linien und Formen heraus.

Paul Klee meinte über seine Linie: „Die Linie! Meine Linien von 1906/07 waren mein Ureigentum. Aber ich mußte sie doch unterbrechen, es droht ihnen irgendein Krampf, schließlich gar das Ornament. Kurz, ich unterbrach erschreckt, obwohl sie tief in mir gefühlt saßen. Das Fair sortir wollte eben nicht gehen. Und um mich könnte ich sie sehen, der Einklang innen-außen war so schwer herzustellen.“<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> Felix Klee (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918 , Köln 1957, S 238

## 6.6 Alexej Jawlensky

### 6.6.1 Biographie von Jawlensky

1864 wurde Jawlensky in Souslowo in der Nähe von Twer geboren.<sup>214</sup> Er gab die Karriere eines Offiziers der kaiserlichen Garde auf, um zu malen. Von 1889 an hat er in Moskau, sowohl an der Akademie als auch bei dem Maler Reipin, und von 1896 an in München in der Malschule von Anton Azbè studiert. Jawlensky malt ab 1903 im Stil der Neoimpressionisten und van Goghs. Im Jahr 1909 war er mit Kandinsky, Kubin, Münter, Werefkin einer der Gründer der Neuen Künstlervereinigung München. Im selben Jahr entdeckten Werefkin und Jawlensky die Kunst der Japaner und beginnen japanische Holzschnitte zu sammeln. Diese üben einen deutlichen Einfluss auf das künstlerische Schaffen der beiden aus. Ende 1911 reist Jawlensky zusammen mit Werefkin nach Paris, wo sie Matisse besuchen. Anfang Dezember 1912 verlassen die beiden die N.K.V.M. und beteiligen sich an der Ausstellung „Der Blaue Reiter“ in der Galerie „Der Sturm“ in Berlin. Im März/April des Jahres 1918 übersiedeln Werefkin und Jawlensky von Zürich nach Ascona am Lago Maggiore.

1922 lässt sich Jawlensky in Wiesbaden nieder und Helene Nesnakomoff und deren Sohn Andreas folgen ihm. Am 20. Juli 1922 heiratet Jawlensky Helene in Wiesbaden.

Jawlensky intensiviert die Ölmalerei bei seiner Serie der „Konstruktiven Köpfe“. 1924 gehörte er mit Kandinsky, Klee und Feininger zu der Gruppe „Die blauen Vier“. 1929 gründete Henna Bekker vom Rath die „Vereinigung der Freunde der Kunst Alexej von Jawlenskys“. Am 23. Februar 1935 hatte Jawlensky bereits mehr als 400 „Meditationen“ gemalt

---

<sup>214</sup> Bernd Fäthke: Marianne Werefkin. München 2001, S.264 , weitere biographischen Daten von Alexey von Jawlensky wurden von Bernd Fäthke entnommen.

und im Oktober beauftragte er Karl Im Obersteg, Kontakt mit Werefkin aufzunehmen. Werefkin löst im Jahr 1936 Jawlensky von seinem Eid, sie nicht zu verlassen indem sie ihm mitteilen läßt, sie werde für ihn beten. Jawlensky malte im Dezember 1937 seine letzten „Meditationen“. 1941 ist er in Wiesbaden gestorben.

## **6.6.2 Alexej Jawlensky und der Japonismus**

### **6.6.2.1 Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung**

Ab wann sich Alexej Jawlensky mit den Kunstwerken auseinandergesetzt hatte, erwähnt der Künstler selbst nicht. Bernd Fäthke vermutet, dass Alexej Jawlensky ab 1909 angefangen hat, japanische Holzschnitte zu sammeln, weil sich seiner Meinung nach für dieses Jahr in seinen Gemälden und Zeichnungen erstmals konkrete Bezüge zur japanischen Kunst feststellen lassen.<sup>215</sup>

### **6.6.2.2 Van Gogh als Vorbild**

Fäthke vermutet auch, dass Jawlensky durch van Goghs Kunstwelt Kontakt zu japanischer Kunst bekommen hat.<sup>216</sup> 1903 reisten Jawlensky und Werefkin nach Paris, wo sie van Goghs Werke kennenlernten.<sup>217</sup> Wie ich schon erwähnte, reiste auch Franz Marc in diesem Jahr nach Paris und kaufte japanische Holzschnitte. Ab 1904 ist Jawlenskys Werk ganz sichtbar

---

<sup>215</sup> Fäthke, Bernd, Hildebrand, Alexander und Ildiko Klein-Bednay: Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung, Eine märchenhafte Entdeckung, Ausstellungskatalog der Staatlichen Schlösser und Gärten in „Rittersaal“ des Schlosses zu Stein an der Straße 1992, S.28

<sup>216</sup> Fäthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 32

<sup>217</sup> Fäthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 32

durch Bildvorlagen bis in die Handschrift und den Pinselduktus hinein von van Gogh abhängig.<sup>218</sup>

Jawlensky interessierte nicht nur das Verfahren van Goghs, Flächen in Konturen zu spannen, sondern auch dessen Beschäftigung mit japanischen Holzschnitten, die diesen außerordentlich faszinierten.<sup>219</sup>

Jawlensky hat möglicherweise nicht nur über van Gogh, sondern auch durch eigene Anschauung den direkten Weg zu japanischer Kunst gefunden.<sup>220</sup>

Die bedeutende Münchener Ausstellung japanischer und ostasiatischer Kunst im Sommer 1909 hat einen großen Eindruck bei ihm hinterlassen.<sup>221</sup>

Bernd Fäthke stellt fest, weil genau im Jahr 1909 die so japanisch anmutende „Dame mit Fächer“ (Abb. 75) entstanden ist, dass die japanische Kunst bereits 1909 Einfluss auf Jawlensky genommen hat.<sup>222</sup>

### **6.6.2.3 Japanische Elemente für den Werdegang in seiner Kunst**

Meiner Einschätzung nach schlägt sich die japanische Kunst sogar noch früher in den Werken Jawlenskys nieder. Das Gemälde „Bagatelles“ (Abb. 76) im Jahr 1902 wäre dafür ein früheres Beispiel. Dieses Stilleben zeigt neben Ananas, Orange und Apfel eine japanische kleine Puppe in Form einer Frauengestalt. So könnte man davon ausgehen, dass man Jawlenskys Vorliebe für japanische Kunstwerke bis hin zum Jahr 1902 zurückverfolgen kann.

---

<sup>218</sup> Fäthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 32

<sup>219</sup> Fäthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 35

<sup>220</sup> ebenda

<sup>221</sup> ebenda

<sup>222</sup> ebenda

Zu dem Bild „Dame mit Fächer“ ist ein japanisches Druckblatt erhalten geblieben, das damals der Kunstsammlung des gemeinsamen Münchner Haushalts mit Marianne von Werefkin angehörte.<sup>223</sup> Bernd Fäthke schrieb: „Auf dem Blatt ist ein Schauspieler in Frauentracht dargestellt, mit Maske, hervorstehendem Kopfputz und einem Fächer.“ Den Bildtitel nannte er „Schauspieler mit Fächer“<sup>224</sup>(Abb. 79b).

An die Darstellung auf vielen japanischen Holzschnitten gewöhnt, könnte man leicht missverständlich den Eindruck gewinnen, die Dargestellte sei ein als Frau verkleideter Schauspieler. Aber es handelt sich hier nicht um einen Schauspieler in Frauentracht, sondern um die „Glücksgöttin mit Fächer“.

Dieses Blatt gehört zu den Holzschnitten der Art SURIMONO, die nicht in massenhafter Druckauflage produziert, sondern auf ein besonders edles und kostbares Papier gedruckt wurden. Diese Glücksblätter waren privat zu bestellen und wurden nur in beschränkter Auflage hergestellt. Damit unterscheidet sich Surimono von den Ukiyo-e, die für die einfachen Bürger massenhaft gedruckt wurden.

Die vornehmen Japaner verschicken solche Glückwunsch- und Erinnerungsblätter in mannigfacher Art in Bild und Wort bei entsprechenden Anlässen, hier als Glückwunschblatt zum Neujahrfest.

Diese Glücksblätter existieren heutzutage immer noch, zum Beispiel als Neujahrskarte (renga-jo) in anderen Formaten, mit anderen Bildern und in anderen Verfahren. Statt einer Glücksgöttin, werden meistens Urlaubs- oder Familienfotos oder eine Szene von einer Veranstaltung aufgeklebt und mehrfach mit einer modernen Druckmaschine gedruckt.

---

<sup>223</sup> Fäthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 36

<sup>224</sup> ebenda

Das Gemälde „Die weiße Feder“ (1909) (Abb. 77) stellt den russischen Tänzer Alexander Sacharoff in einer Frauenrolle dar, was sich durch stark geschminkte maskenhafte Gesichtszüge, einen weiten Umhang und den Fächer in der Hand erkennen läßt.<sup>225</sup>

In der Zeit um 1910 malte Jawlensky immer wieder einen einzelnen Berg als Thema seiner Landschaftsmalerei, unter diesen Bergdarstellungen fällt das Bild „Kiefer in Orange“ (Abb. 78) auf.<sup>226</sup> Es gehört zu den seltenen Landschaftsdarstellungen dieser Zeit, die Jawlensky ungewöhnlicherweise im Hochformat ausführt. Wenn man parallel Jawlenskys „Kiefer in Orange“ (1910) und Hokusais „Kiefer vor dem Fuji“ (Abb. 53b) betrachtet, fällt sofort auf, dass im Bergbild von Jawlensky in dem vereinzelt Baum und dessen Funktion der diagonalen Bildteilung sehr deutlich der Holzschnitt von Hokusai nachklingt.<sup>227</sup> Es ist zu beobachten, dass Jawlensky der Vorlage motivisch sogar bis ins Detail treu bleibt, indem er den kleinen Erdhügel übernimmt, aus dem die Kiefer herauswächst.<sup>228</sup>

Durch die folgenden Bildanalysen läßt sich feststellen, wie weit japanische Kunstwerke Jawlenskys Werke beeinflussen.

#### **6.6.2.4 Die Bildanalysen**

##### 6.6.2.4-1

#### **Alexej Jawlensky: Bagatelles, 1902 (Abb. 76)**

In diesem Stilleben stehen sich eine zierliche japanische weibliche Puppe in

---

<sup>225</sup> Gottlieb, Leinz: Maskentänze, in: Költzsch, Georg W. und Bockemühl, Michael: Alexej von Jawlensky, Die wiederaufgefundenen Aquarelle „Das Auge ist der Richter“ 1998, S. 65

<sup>226</sup> Fäthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 39f

<sup>227</sup> Fäthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 40

<sup>228</sup> Fäthke, Bernd: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente, Ausstellungskatalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984, S. 40

„Kimono“<sup>229</sup> und eine vor Kraft strotzende Ananas gegenüber. Beide Dinge müssen zu jener Zeit einen sehr exotischen Charakter und Seltenheitswert gehabt haben. Die Puppe hebt sich kaum vom blauen Hintergrund ab, der durch den sichtbaren Pinselduktus in Nuancen aufgelockert ist. Klar heben sich dagegen die weißen Punkte des Puppenkleides ab, sowie der zweifarbige Saum des Kleides, wobei sich die rote Lilie im unteren Bildrand wiederholt. Die einzige Bagatelle auf dem Bild scheint nur der grüne Apfel zu sein, der gemeinsam mit einer weiteren Frucht eine Brücke zwischen den exotischen Gegenständen schlägt. Auch hier ist keine Begrenzung des Hintergrundes wie etwa die Tischkante zu sehen. Mit diesem Stilleben befindet sich Jawlensky als Japanist in der Phase des Anfängers. Wie Manet, Monet, van Gogh, Gauguin, usw. stellt er japanische Utensilien in seinem Werk dar.

#### 6.6.2.4-2

#### **Alexej Jawlensky: Kiefer in Orange, 1910 (Abb. 78)**

Man sieht verschiedene Hügel und einen hohen Berg im Hintergrund, der Baum schneidet die Linie des dahinter liegenden Berges. Der Baum ist sehr abstrakt gemalt, zwei gleich dicke Stämme biegen sich nebeneinander von der Bildmitte bis zum linken oberen Rand. An den runden wolkigen Formen kann man noch den Charakter von Kiefern erahnen. Die zwei flachen, parallelen Bergformen werden links und rechts von spitzen, in der Natur so wohl nur sehr selten vorkommenden Felsformationen eingerahmt.

Der Baumwipfel ist von der Zickzack-Form von Hokusais „Kiefer vor dem Fuji“, 1835 (Abb. 53b) in eine abstrakte runde Farbfläche verwandelt. Die

---

<sup>229</sup> Das japanische Wort „Kimono“ heißt übersetzt „Kleidung“

Kiefer bei Jawlensky ist seitenverkehrt dargestellt. Der Baumstamm bei Alexej Jawlensky sieht so aus, als ob man die obere Hälfte durchgeschnitten und wieder auf dem Hügel eingesetzt hätte. Hier schafft Alexej Jawlensky eine kräftige und ausdrucksvolle Farbenlandschaft, ausgehend von der ruhigen harmonischen Landschaft bei Hokusai. Man sieht sehr schön die Kontrastierung von Licht und Schatten.

6.6.2.4-3

**Alexej Jawlensky: Mädchen mit Blumenhut, 1910 (Abb. 79a)**

Fast die ganze Bildfläche nimmt eine Frauenfigur mit großer Kopfbedeckung ein, die vor ihrem Oberkörper einen ausgebreiteten Fächer hält. Ihre Kopfbedeckung (der Hut) wirkt fast zu groß im Vergleich zu ihrem Kopf. Der Hut ist mit runden, roten Mustern verziert. Die Farben des Hutes sind Dunkelgrün, Schwarz und Purpur. Ihr gesenktes Gesicht ist als Halbprofil dargestellt und wirkt schmal, wobei ihre Augen mit den dichten Wimpern geschlossen sind. Sie trägt ein rotes Gewand. Die Konturen, wie bei seinen Bildern häufig, sind hier mit schwarzen Linien markiert, teils dick, teils dünn.

**Yashima Gakutei: Die Glücksgöttin, 1870 (Abb. 79b)**

Dieser besondere Holzschnitt, der in begrenzter Auflage als Neujahrsglückwunsch produziert wurde, zeigt eine Glücksgöttin. Sie sitzt auf ihrem üppigen Gewand, das die untere Bildhälfte bedeckt. Sie trägt eine hohe olivgrüne Kopfbedeckung. Auf ihrem Haaransatz links und rechts sieht man zahlreiche runde Verzierungen, die wie Minilampions aussehen. Ihr Gesicht ist schmal und lang, Brauen, Augen, Nase und Mund sind mit

ganz dünnen Strichen angedeutet. Sie hält in ihren beiden Händen einen ausgebreiteten Fächer.

Wenn man Jawlenskys Mädchen mit der japanischen Göttin vergleicht, findet man sofort ähnliche Merkmale: das schmale Gesicht, die Kopfbedeckung mit runden Verzierungen und die geneigte Kopfhaltung, dazu noch den ausgebreiteten Fächer. Sie werden lediglich seitenverkehrt dargestellt. Jawlensky hat hier aus einer Göttin ein einfaches Mädchen gemacht. Dieser Holzschnitt war schließlich im Besitz Jawlenskys. In den Gesichtszügen mit gesenktem Blick entdeckt man die Merkmale für seine späteren mythischen Darstellungen.

#### 6.6.2.4-4

#### **Alexej Jawlensky: Shokko, 1910 (Abb. 80)**

Alexej von Jawlensky versucht nicht nur, sich die bildende Kunst aus Japan für seine Bildinspiration zunutze zu machen, er wollte eine Japanerin als Modell vor sich haben. Sie ist Shokko. Ihr erstes Porträt malte Jawlensky im Jahr 1910.

Ein Porträt einer Frau, die einen großen, runden Hut trägt und ein rotes Kleid, ist in der Bildmitte zu sehen. Dem Bildtitel „Shokko“ nach muss es sich um eine Japanerin handeln. Das Halsband, das sie trägt und ihre Lippen sind in dem gleichen Rot gemalt wie das Kleid. In der Mitte des runden Hutes sieht man ähnliche Dekorationselemente (Blumen) wie bei dem Bild „Mädchen mit Blumenhut“. Links und rechts der Blumen befinden sich hell- und dunkelblaue Dekorationen. Das schmale dreieckige Gesicht der Frau ist gelb, der Kopf ist leicht nach links geneigt. Ihr Blick richtet sich nach links unten. Der Halsausschnitt ihres Kleides ist weiß und

sieht wie Spitze aus, wobei dieses Weiß sich in zwei Linien nach unten fortsetzt. Auch in diesem Bild sind weitere Merkmale für seine späteren „Heilandsgesichter“ zu erkennen, .

#### 6.6.2.4-5

#### **Alexej Jawlensky: Die weiße Feder, 1909 (Abb. 77)**

Das Bildnis zeigt eine Frau mit einer weißen Feder in den schwarzen Haaren. Ihr Gewand bedeckt fast zwei Drittel der Bildfläche. Es ist schwarz, teilweise mit lila und blauen Verzierungen. Sie hält in ihrer Hand vermutlich ein Täschchen. Ihr Gesicht und ihre Hand sind weiß wie die Feder. „Sie“ ist eigentlich der Tänzer Sacharoff, d. h. hier ist wiederum ein Mann als Frau verkleidet. Die Idee muss ihm bei Betrachtung von Darstellungen japanischer Kabuki-Schauspieler in Frauenrollen<sup>230</sup> gekommen sein.

#### 6.6.2.4-6

#### **Alexej Jawlensky: Bildnis des Tänzers A. Sacharoff (Rot), 1909 (Abb. 81a)**

In etwas schmaler Form ist eine Person dargestellt, dem Bildtitel nach ist es ein Mann der allerdings als Frau verkleidet ist. Sein Haar ist schwarz und

---

<sup>230</sup> „Kabuki“, übersetzt Kunst für Gesang und Tanz, wurde 1603 von Frau Izumonookuni und mit ihrer Bühnenkunstgruppe entwickelt. „Kabuki“ war in der Zeit sehr populär. Japanische Holzschnitte wurden durch Kabuki weiter entwickelt, weil die Künstler Portraits ihrer Schauspieler sammelten und so für ihre Holzschnitte die Inspiration für die Bühnenszenen und Porträts der Kabuki- Schauspieler bekamen. In der Tradition wird diese japanische Bühnenkunst durch männliche Darsteller aufgeführt. Deshalb hat der Schauspieler, der als Frau verkleidet ist, die Frauenrollen gespielt. „Kabuki“, übersetzt Kunst für Gesang und Tanz, wurde 1603 von Frau Izumonookuni und mit ihrer Bühnenkunstgruppe entwickelt. „Kabuki“ war in der Zeit sehr populär. Japanische Holzschnitte wurden durch Kabuki weiter entwickelt, weil die Künstler Portraits ihrer Schauspieler sammelten und so für ihre Holzschnitte die Inspiration für die Bühnenszenen und Porträts der Kabuki- Schauspieler bekamen. In der Tradition wird diese japanische Bühnenkunst durch männliche Darsteller aufgeführt. Deshalb hat der Schauspieler, der als Frau verkleidet ist, die Frauenrollen gespielt.

sein schmales Gesicht ganz weiß. Seine Augenlider sind blau geschminkt und die Augen wurden mit schwarzen Konturen betont, wodurch sie sich vom weißen Gesicht deutlich abheben. Einen weiteren Kontrast bilden die roten Lippen und das rote Kleid. Jedoch zieht sein leicht nach oben gerichteter aufdringender Augenblick die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

**Toshusai Sharaku: Segawa Tomisaburo II, in einer Frauenrolle, 1794 (Abb. 81a)**

Auffällig ist das extrem weiß geschminkte Gesicht mit den kleinen Augen und dem kleinen schmalen Mund des in eine Frauenrolle geschlüpften Schauspielers. Sein kunstvoll hochgestecktes Haar ist mit Haarschmuck verziert. Die Figur trägt mehrere Gewänder übereinander.

Jawlensky hat eine Tradition von japanischen Holzschnitten übernommen, nämlich die der Porträts von Kabuki-Schauspielern, die als Männer in Frauenrollen aufgetreten sind. Besonders auffällig ist das weiß geschminkte Gesicht, das an japanische Geishas erinnert.

6.6.2.4-7

**Alexej Jawlensky: Infantin (Sibyle // Sybille), 1912 (Abb. 82a)**

Das Porträt ist insgesamt in Rot und Gelb gehalten. Das runde Gesicht der Frau ist gelb, der Gesichtsrand, die Umgebung der Augen und Wangen sind mit dicken, roten Linien hervorgehoben. Ihre hochgesteckten Haare sind rot, als Kopfbierde trägt sie einen blauen Haarreif. Ihre Augen sind groß mit schwarzen Pupillen.

### **Toyohara Kunichika : Schauspielerbildnis 1870 (Abb. 82b)**

Dieser Holzschnitt gehörte zu der Holzschnittsammlung Alexej Jawlenskys. Das Gesicht ist mit roten Linien bzw. Farbbändern durchzogen, welche die Gestalt sehr kriegerisch erscheinen lassen. Durch die Rasur der Stirn wirkt das Gesicht länglicher. Die Augenbrauen sind streng nach oben gezogen. Es handelt sich bei der Figur um einen Samuraikämpfer, was man daran erkennen kann, dass er ein Schwert trägt. Der Schwertknauf im Bauchbereich ist deutlich zu erkennen. Sein Gewand ist farbenfroh und prächtig, es betont seine breiten Schultern.

Es ist offensichtlich, dass die rote Umrandung von Gesicht und Augen der „Infantin“ eine Widerspiegelung der Gesichtsbemalung des Schauspielers in der Samurairole ist. Außerdem ist bei beiden die Haartracht sehr ähnlich, obwohl es sich hier zum einen um ein Frauenbildnis und zum anderen um ein Männerbildnis handelt.

#### 6.6.2.4-8

### **Alexej Jawlensky: Kopf in Schwarz und Grün, 1913 (Abb. 83a)**

Dieser Frauenkopf ist durch stark akzentuierte schwarze und rote Linien gekennzeichnet. Die lange L-förmige Nase erinnert ebenso wie die roten Linien unter den Augen an die Schauspielerporträts auf den japanischen Holzschnitten. Die Augen ziehen durch den genau auf den Betrachter gerichteten Blick dessen Konzentration auf sich. Gesicht und Schultern der dargestellten Frau wirken elegant und schmal, dagegen wirkt der Hals viel zu voluminös. Auch dort sieht man Verbindungen von schwarzer und roter

Konturlinie. Besonders auffällig ist die Gleichwertigkeit der beiden Farben an der Kinnlinie.

**Katsukawa Shunko: Schauspieler Nakamura Nakazo  
als Ishikawa Goemon, 1788 (Abb. 84b)**

Der Holzschnitt zeigt einen Mann mit prachtvoller Frisur und grimmigem Blick. Er stützt seinen Kopf auf die rechte Hand. Sein Gesicht wurde stark geschminkt, und zwar mit starker Betonung der schwarzen Brauen und mit Schatten in blassroter Farbe im unteren Augenbereich, die sich nach oben bis in den Stirnbereich ziehen.

Es ist unschwer zu erkennen, dass Jawlensky von den japanischen Schauspielern auf den Holzschnitten hauptsächlich die maskenhafte Schminke übernommen hat. Besonders die dick aufgetragene rote Farbe in der Umgebung der Augen und im Kinnbereich bei der „Infantin“ ist auf das japanische Vorbild zurückzuführen.

Bei dem Gesicht „Kopf in Schwarz und Grün“ sticht die langgezogene kerzengerade Nase heraus. Der rote Farbeinsatz um die Augen erinnert wieder an die Darstellung des japanischen Schauspielers.

6.6.2.4-9

**Alexej Jawlensky: Heilandsgesicht: Blick der letzten Hoffnung ca. 1920 (Abb. 84a)**

Ein großes Gesicht mit geschlossenen Augen ist aus dünnen Strichen und verschiedenen pastellfarbenen Flächen entstanden. Es wirkt so, als ob es sich langsam aus den verschiedenen zarten Pastellfarbflächen hervorhebt. Wenn man auch hier einen Vergleich mit religiösen Ikonenbildern herstellen kann, so liegt doch eine Ähnlichkeit mit Buddhagesichtern näher, besonders

durch den schwarzen runden Punkt zwischen den Augenbrauen. Aber ich gehe davon aus, dass dieses Bild wiederum wegen der ganz schmalen, linienhaften Nase, den Lippen, Augenbrauen, geschlossenen Augen und den hängenden, leicht gewellten Haarsträhnen den Frauendarstellungen der japanischen Holzschnitte näher kommt.

Bislang hat man Heilandsgesichter gern mit Ikonenbildern verglichen.<sup>231</sup> Wenn man sie allerdings mit russischen Ikonen (Abb. 84c) vergleicht, sieht man, dass die Ähnlichkeit geringer ist als mit den Frauengesichtern auf japanischen Holzschnitten, wie zum Beispiel „Gesicht einer Geisha“ bei Eishōsai Chōki (Ausschnitt)(Abb. 84b).

Jawlensky schrieb über seine Heilandsgesichter: „Einige Jahre malte ich diese Variationen, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, dass die grosse Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, dass der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muss, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist „Sehnsucht nach Gott“. Ich habe viele Jahre Gesichter gemalt“.<sup>232</sup>

Während Wassily Kandinsky durch seine Kunst „Geistiges“ zu erreichen versuchte, wollte Alexej Jawlensky „Göttliches“ durch seine Kunst schaffen.

---

<sup>231</sup> Hahl-Koch, Jelena: Jawlenskys Studien- und Geniezeit, in: Chiappini, Rudi (Hrsg.): Alexey Jawlensky, Ausstellungskatalog, Milano 1989, S.92

<sup>232</sup> Chiappini, Rudi (Hrsg.): Alexey Jawlensky, Ausstellungskatalog, Milano 1989, S.243

## 6.7 Marianne von Werefkin

### 6.7.1 Biographie von Marianne Werefkin

Marianna Wladimirowna Werefkina wurde am 11. September 1860 in Tula, der Hauptstadt des gleichnamigen russischen Gouvernements geboren.<sup>233</sup> Ihr Vater entstammt dem Moskauer Uradel und ist zu jener Zeit Kommandeur des Ekaterinenburgischen Regiments in Tula und ihre Mutter gehört einer alten Kosaken-Fürstenfamilie an. Werefkin hat noch zwei jüngere Brüder. Ab 1868 besucht Werefkin das Marieninstitut in Wilna (Litauen), wo ihre zeichnerische Begabung entdeckt wird. 1880 wird sie Privatschülerin von Ilja Repin, dem bedeutendsten Maler des russischen Realismus. Aufgrund der Berufung des Vaters zum Kommandanten der Peter-Pauls-Festung in St. Petersburg übersiedelt die Familie dorthin. Bei einem Jagdunfall durchschießt sich Marianne von Werefkin 1888 versehentlich die Malerhand.

1892 beginnt die Freundschaft mit Alexej Jawlensky, den sie zu bilden und fördern beschließt und im Oktober 1893 arbeiten die beiden in Repins Atelier. Nach dem Tode ihres Vaters 1896 erhält Werefkin eine zaristische Pension und zusammen mit Jawlensky und dem neunjährigen Dienstmädchen Helene zieht sie nach München. Hier unterbricht sie ihre Malerei für zehn Jahre zu Gunsten der künstlerischen Ausbildung von Alexej Jawlensky. 1903 führt Werefkin zusammen mit Jawlensky eine Studienreise nach Frankreich durch und 1905 verbringen die beiden fast das ganze Jahr Aufenthalt in Frankreich.

Werefkin nimmt ihre künstlerische Arbeit 1906 wieder auf und 1907 entstehen ihre ersten expressionistischen Gemälde. Stilistisch folgt sie der

---

<sup>233</sup> Bernd Fäthke: Marianne Werefkin, München 2001, S.264 weitere biographischen Daten wurden von Bernd Fäthke entnommen.

Flächenmalerei von Paul Gauguin, Louis Anquerin und den Nabi, während sie sich ikonologisch und motivisch oftmals an Arbeiten von Edvard Munch anlehnt. 1908 besuchen Werefkin und Jawlensky Gabriele Münter und Wassily Kandinsky in Murnau und nehmen wesentlichen Einfluss auf deren Malerei.

In Werefkins Salon wird, ohne Kandinsky und Münter, die Gründung eines Vereins zwecks Ausstellung und Manifestation beschlossen und 1909 wird Kandinsky gebeten, die „Neue Künstlervereinigung München“ (N.K.V.M.) zu organisieren und zu leiten. Werefkin wird von der expressionistischen Dichterin Else Lasker-Schüler als „des blauen Reiterreiterin“ bezeichnet.

1913 beabsichtigt Werefkin die endgültige Trennung von Jawlensky und reist nach Russland. 1914 kehrt sie aber nach Deutschland zurück und bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges emigriert sie zusammen mit Jawlensky, dem Dienstpersonal Maria und Helene Nesnakomoff und deren Sohn Andreas in die Schweiz, wo sie zunächst in St. Prex bei Genf wohnen.

Infolge der russischen Oktoberrevolution verliert Werefkin ihre zaristische Pension. Im Jahre 1924 wird Werefkin Mitbegründerin der Asconeser Künstlergruppe „Der große Bär“. 1928 schreibt und skizziert sie in Gouache die „Ascona-Impressionen“. Sie lernt Carmen und Diego Hagmann kennen, die sie bis an ihr Lebensende vor größter finanzieller Not bewahren.

Im Februar 1936 malt Werefkin Plakate, um Geld zu verdienen.

Marianne von Werefkin stirbt am 6. Februar 1938 in Ascona und wird nach russisch-orthodoxem Ritus auf dem dortigen Friedhof beerdigt.

## **6.7.2 Marianne Werefkin und der Japonismus**

### **6.7.2.1 Werefkins Holzschnittsammlung**

Wie erwähnt, hat Marianne von Werefkin zusammen mit Alexej von Jawlensky vermutlich um 1909 begonnen, japanische Holzschnitte zu sammeln.<sup>234</sup> Wahrscheinlich gingen die gemeinsam erworbenen Holzschnitte in den Besitz Jawlenskys über. Der Ausstellungskatalog „Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung“ legt diese Vermutung nahe.

### **6.7.2.2 Die Bildanalysen**

#### 6.7.2.2-1

#### **Marianne von Werefkin: Herbst (Schule), 1907 (Abb.85)**

Mit diesem Bild lehnt sich Marianne von Werefkin mit der Farbgebung an den Cloisonnismus an: Rot, Blau, Gelb, Violett und Grün waren die Lieblingsfarben von Gauguin. Auch van Gogh verwendete diese Farben gerne für seine Malerei.

Die Darstellung der Bäume und der blauen Berge bei Marianne von Werefkin erinnert mich an den Holzschnitt von Hokusais „36 Ansichten Fuji -von Hodogaya in der Tokaido Straße gesehen-“. Bernd Fäthke merkt an: „Jedenfalls wurde dieses ganz bestimmte Arrangement von Baumstämmen - wie ein Bild - im Bild- als Metapher für Flächigkeit gehandhabt..., so wird man auch eine Anregung durch die japanischen Holzschnittkunst vermuten dürfen.“<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Bernd Fäthke :Mariane Werefkin, München 2001, S. 79

<sup>235</sup> Bernd Fäthke :Mariane Werefkin, München 2001, S. 264

#### 6.7.2.2-2

#### **Marianne von Werefkin: Der Tänzer Sacharoff, 1909 (Abb. 86)**

Vor leuchtend ultramarinblauem Hintergrund steht der Tänzer mit leicht geneigtem maskenhaft-weißen Gesicht, den Blick über seine rechte Schulter zum linken Bildrand gerichtet. Durch die klare Umrißlinie der schwarzen Haare und das auffällige Rouge auf den Wangen des Tänzers sowie die schrägen Augenbrauen, die ebenfalls wie Schminke erscheinen, wird der Eindruck einer aufgesetzten Theatermaske hervorgerufen. Bekleidet ist die Figur mit einem fließend blauen Stoff, der nur durch schwarze Linien vom Hintergrund abgehoben wird, da sich das Blau in der Farbqualität nicht vom Hintergrund unterscheidet. Auffällig tritt der linke Arm des Tänzers hervor, der durch eine schmale Fläche der Haut vom Hals herunter mit dem Weiß des Gesichts verbunden ist. In der Hand hält die Figur eine stilisierte Blüte. Die lockere Handhaltung mit abgespreiztem kleinem Finger verstärkt ebenso, wie das Lächeln auf den roten Lippen und die gesamte Körperhaltung des Tänzers, den Eindruck der Verweiblichung der männlichen Figur.

Marianne von Werefkin hat hier wie Alexej Jawlensky den Tänzer in einer Frau dargestellt. Sie hat sich offensichtlich von der Abbildung japanischer Kabuki-Schauspieler in Frauenrollen inspirieren lassen.

#### 6.7.2.2-3

#### **Marianne von Werefkin: Der rote Baum 1910 (Abb. 87)**

Auf dem Bild dominiert der blaue kegelförmige Berg mit seiner schneebedeckten Spitze, die direkt am oberen Bildrand in der Mittelachse einen v-förmigen Einschnitt zeigt, den gesamten Bildhintergrund. Die Berge

rechts und links davon werden durch ihre ins Weiß gehende Helligkeit ganz in die Ferne gerückt. Im Vordergrund steht ebenfalls mittig, erwachsend aus dem unteren Bildrand der rote Baum, dessen Blätter drei wolkenartige Flächen bilden.

Als Vorlage für das Bild könnte der Holzschnitt „36 Ansichten Fuji-Gewitter-“ (Abb. 51c) in Betracht kommen. Es scheint, dass Werefkins Berg eine Abbildung des Fuji in gestauchter Form ist. Bedingt durch die Stauchung ist ihr Berg höher und zugleich wuchtiger. Die schneebedeckten Bergkämme des Fuji tauchen bei Werefkin in der Form von Rissen auf. Besonders augenscheinlich sind die Berggipfel, die sowohl bei Werefkin als auch bei Hokusai eine v-förmige Einkerbung aufweisen.

#### 6.7.2.2-4

#### **Marianne von Werefkin: Selbstbildnis, 1910 (Abb. 88)**

Vor flächig locker gestaltetem blau-grün-braunen Hintergrund wird das Gesicht der Künstlerin von einem großen braunen Hut mit ebenfalls brauner Blüte und dem Ausschnitt des gleichfarbigen Kleides eingerahmt. Der sehr breite, langgezogene und flächig behandelte Hals trägt das markante schmale Gesicht, das ebenfalls übertrieben in die Länge gezogen erscheint, mit seiner dünnen Nase und der langen Kinnpartie. Außer den nach unten gezogenen Mundwinkeln verstärkt die Farbgebung des außergewöhnlichen Ausdrucks des Gesichts. Die Haut ist unter Verwendung der Grundfarben Rot, Gelb, Blau und Grün gestaltet und die rote Iris sticht aus dem Blau der Augen hervor.

Beim Farbholzschnitt des japanischen Schauspielers, der sich im gemeinsamen Besitz mit Jawlensky befand, sehen wir den grimmigen

Gesichtsausdruck des verzogenen Mundes, das Rot ist dort allerdings in wellenförmigen Linien über das gesamte Gesicht gezogen und umrahmt allgemein sehr oft auf japanischen Schauspielerporträts die Augen der zornigen Figuren.

Welche gesellschaftliche Persönlichkeit Marianne von Werefkin wirklich war, läßt sich aus folgendem Zitat Gustav Paulis erkennen: „... Teetisch sammelte sich täglich das Grüpplein der Getreuen, meist russische Künstler, u.a. auch der Tänzer Sacharoff, und ihrer Münchner Freunde, eine ziemlich bunte Gesellschaft, in der sich die bayerische Aristokratie mit dem fahrenden Volk der internationalen Bohème begegnet... Nie wieder habe ich eine Gesellschaft kennengelernt, die mit solchen Spannungen geladen war. Das Zentrum, gewissermaßen die Sendestelle der fast physisch spürbaren Kräftewellen, war die Baronin. Die zierlich gebaute Frau mit den großen dunklen Augen, den vollen roten Lippen und der infolge eines Jagdunfalls verkrüppelten rechten Hand, beherrschte nicht nur die Unterhaltung, sondern ihre ganze Umgebung.<sup>236</sup>

## **7 Zusammenfassung**

Die Künstler des Blauen Reiters reihen sich mit ihrer Kunst in die Arbeiten anderer Europäer ein, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts intensiv mit den östlichen Kulturen auseinandergesetzt haben. Die hellen oder transparenten und leuchtenden Farben sind imstande, sich aus der dunklen akademischen Tradition zu befreien. Sie haben ihren Ursprung ebenso im Japonismus wie die neuen ungewohnten Kompositionsformen wie zum Beispiel Asymmetrie, Überschneidung sowie Abschneidung.

---

<sup>236</sup>Pauli, Gustav: Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Tübingen, 1936, S. 264 f

Man kann mehrere Phasen von Japonismus bei den Japanisten- Künstlern beobachten:

1. Phase: die Künstler malen oder zeichnen in ihren Werken japanische Utensilien oder Kunstwerke
2. Phase: die Künstler malen oder zeichnen in ihren Werken japanisch gekleidete Modelle mit japanischen Utensilien oder Kunstwerke
3. Phase: die Künstler malen oder zeichnen Japaner oder Japanerinnen als Modell
4. Phase: die Künstler kopieren in ihren Werken nach japanischen Vorbildern
5. Phase: die Künstler malen oder zeichnen nach dem Stil ihrer ausgewählten Vorbilder in Japanmanie
6. Phase: Sie benutzen Materialien aus Japan für ihre Kunstwerke
7. Phase: Bildelemente japanischer Kunstwerke sind teilweise in ihren Werken integriert
8. Phase: die Künstler entnehmen die Ideen von ihren Vorbildern für ihre Bildmotive und verwandeln sie gemäß ihrem eigenen Stil

Bedeutend ist, dass die Künstler des Blauen Reiters nicht beim Abbilden ihrer Vorbilder geblieben sind, sondern ihre persönliche und schöpferische Seele in ihre Werke einfließen ließen. Die Künstler des Blauen Reiters zeigen ihr Interesse in ihren Werken auf verschiedene Weise.

Franz Marc schilderte seine Liebe und Begeisterung für die japanische Kunst ganz offen in seinen Briefen und Schriften. Durch direkten Kontakt mit der japanischen Kunst wurde seine Arbeit eindeutig geprägt. Zum einen war die Beschäftigung mit den Originalen der Ukiyo-e und Netsuke usw. durch seine Sammelleidenschaft bedingt. Zum anderen schafft er sich durch

indirekte Beeinflussung, durch mittelbare und unmittelbare Inspiration seinen eigenen Weg, seine eigene Sichtweise: Er transformiert den japanische Geist der Bilder in seinen, ihn umgebenden, schöpferischen Kosmos. Franz Marc beschränkt sich nicht auf äußere Erscheinung, sondern dringt mit seiner Bildsprache zum ursprünglichen Wesen durch. Inspiriert durch die japanische Ästhetik und die Suche nach dem Sinn des Daseins, erlangen die Bilder Franz Marcs auf diesem Wege einen hohen Grad der Vollkommenheit. Franz Marc ließ sich von der Form der Netsuke, den aus der Natur entnommenen Bildthemen japanischer Vorbilder wie Hiroshige und Hokusai zu seinen Bildthemen inspirieren, fand Anregung zu seinen organisch runden und in sich geschlossenen Tierdarstellungen und entwickelte seine spannungsreiche, kraftvolle Bildkomposition. Er hat die europäische Kunstwelt wesentlich bereichert.

Wassily Kandinsky hielt sich im Gegensatz zu Franz Marc gegenüber japanischer Kunst etwas zurück. Wahrscheinlich hat er keine direkten Kopien nach japanischen Vorbildern hinterlassen. Trotzdem findet man in seinen Werken das formale Erbe und den Einfluss der japanischen Kunst. Kandinskys besonderes Interesse galt den Landschaftsbildern der japanischen Künstler, deren Hinterlassenschaft ihn sehr systematisch auf seinem Werdegang zur Abstraktion begleitete. Seine Bemühungen zur Verwirklichung des „Geistigen“, das sich meiner Meinung nach stark von ostasiatischer Literatenmalerei herleitet, führte ihn zur Abstraktion der Bildform. Landschaftsbilder, deren Bildmotive von japanischen Holzschnitten entlehnt sind und Bilder mit Figuren, deren Kleidung sehr ornamentale Muster aufweisen, zeugen vom Einfluß des Japanischen.

Macke, der wie auch Franz Marc, ganz natürlich seine Begeisterung für japanische Kunstwerke zeigte, beschäftigte sich intensiv mit seinen Vorbildern. Er fertigte insbesondere Übungsskizzen nach japanischen Meistern. August Macke folgte dem Rat Leonardo da Vincis. "Zeichne zuerst Zeichnungen von einem guten Meister ab, die in der Weise von Kunst nach der Natur und nicht in Manier gemacht sind. Darauf zeichne nach dem Runden ... und dann nach einem guten Naturvorbild."<sup>237</sup> August Macke hat es nicht gestört, dass seine Nachzeichnungen nach Japanern als Nachahmungen betrachtet werden könnten, da dies für die Entwicklung seiner Bildsprache ein notwendiger Prozeß war. Er fand durch seinen Fleiß und die vorurteilslose Offenheit gegenüber anderen Kulturen und Künstlern zu seinem eigenen Stil.

Klee zeigt offensichtlich Interesse für japanische Theaterstücke, äußert sich jedoch selten über bildnerische Kunstwerke aus Japan. Die Kleeische Linie, die er selbst „Ureigentum“<sup>238</sup> nannte, diese fast nervösen kritzelhaften Linien verraten den Zusammenhang mit Werken japanischer Meister. Ihn interessierten nicht nur die ästhetischen und schönen Darstellungen in der japanischen Kunst, sondern auch die lustigen und gruseligen Darstellungen.

Alexej Jawlenskys großes Interesse gilt den Porträts schöner Frauen und Schauspieler, welche die Mimik als besonderes Merkmal seiner Gesichtsbilder geprägt haben. Bewußt oder unbewußt verwandelte Jawlensky mit seiner künstlerischen Begabung japanische Bilder von Kurtisanen in Porträts von mystischen, heilig wirkenden Gesichtsbildern. Das ist die wahre Kraft der Kunst schlechthin.

---

<sup>237</sup> Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei, zit. von Ursula Heiderich: August Macke Zeichnungen, Werkverzeichnis, Stuttgart 1993, S.14

<sup>238</sup> Felix Klee (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Köln, 1957, S 238

Man soll „Die Blaue Reiterin“ Gabriele Münter und Marianne von Werefkin nicht außer Acht lassen, die dazu beigetragen hatten, eine Künstler-Epoche zu ermöglichen. Sie haben ihre Männer moralisch und finanziell stark unterstützt. Bedauerlich ist, dass sie sich nicht genug bemüht hatten, ihre eigene Kunstwelt zu erweitern. Sie setzten essentielle Impulse für ihre Männer, bekamen dafür aber keine bedeutende Anerkennung. Ohne Werefkins Hilfe hätte Jawlensky sich weder auf seine Schaffenswelt konzentrieren noch die umfangreiche Sammlung der japanischen Holzschnitte beschaffen können. Ohne die Inspiration dieser Sammlung hätten sein Werke, von den kraftvollen Porträts bis zu den mystischen Gesichtern, niemals solche Strahlkraft erlangt. Was wäre Kandinsky ohne Gabriele Münter, die in Murnau auf seinen Wunsch ein Haus gekauft hatte? Kandinsky gelangen in der Murnauer Zeit die entscheidenden und unterschiedlichsten Stilentwicklungen. Ohne Gabriele Münter und Marianne von Werefkin hätte die Künstlergemeinschaft „Der Blaue Reiter“ nicht solche bedeutende Spuren in der Kunstgeschichte hinterlassen.

## 8 Bibliographie

### ALLGEMEIN

- Bäthe, Kristian:** Wer wohnt wo in Schwabing, München 1965
- Berger, Klaus:** Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980 Brockhaus Albert: Netsuke, Leipzig 1905
- Brieger - Wasservogel, Lothar:** Emil Orlik, Deutsche Arbeit, München 1912
- Earle, Joe (übers. von Ursula Hotz):** Netsuke, Stuttgart 1982
- Eleger, Frank:** Van Gogh - Leben und Werk, München 1959
- Fahr - Becker, Gabriele (Hrsg.):** Das Klatschen der einen Hand - Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten aus dem Riccard Art Museum Tokyo Ausstellungskatalog, Neue Pinakothek München 1992
- Gian Carlo Calza: Hokusai, London, New York 2003
- Gollek, Rosel(Hrsg.):** Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, München 1982
- Hempel, Rose:** Holzschnittkunst Japans, Zürich 1963
- Heusingerer von, Christian:** Der Japonismus. Bonnard, Vuillard und Lautrec, in: Europäischer Jugendstil. Druckgraphik, Handzeichnung und Aquarelle, Plakate, Illunstationen und Buchkunst um 1900, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bremen 16.5- 18.7.1965
- Hinz, Petra:** Der Japonismus in Grafik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900, Diss. München 1982
- Hünecke, Andreas:** Der Blaue Reiter - Dokumente einer geistigen Bewegung, Leipzig 1988
- Hünecke, Andreas:** Tierschicksale - Kunst als Heilsgeschichte, Frankfurt a. M. 1994
- Igami, Mitsusada (u.a.):** Nihonshi (Die Geschichte Japans), Tokyo 1984
- Jonas, Fredrick Maurice:** Netsuke, Tutland/Vermont/Tokyo 1960
- Kandinsky, Wassily und Marc, Franz (Hrsg.):** Der Blaue Reiter, Almanach, München 1912, Neuausgabe von Klaus Lankheit (9. Auflage) 1994
- Keller, Johannes:** Der Kunsthandel in München einst und jetzt, in: Die Weltkunst Nr.10, 28. Jahrg., München 1958, S.11
- Kuno, Takeshi (u. a.):** Nihonbijutsshi ( Die Kunstgeschichte Japans), Tokyo 1970
- Kurth, Julius:** Utamaro als Tiermaler, in: Kosmos, Gesellschaft der Naturfreunde, Heft 9, Stuttgart 1909
- Kurth, Julius:** Der japanische Holzschnitt - ein Abriss seiner Geschichte, München 1911
- Lankheit, Klaus:** (Hrsg. der dokumentarischen Neuausgabe von 1912) : Der Blaue Reiter (hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc), München 1994 (9. Aufl.)
- Lexikon der Kunst** (dtv), Band 4 Kony - Mosa, München 1996

- Mutter, Richard: Die Japanische Ausstellung der Secession, Ausstellungskatalog, Wien 1900
- Lambourne, Lionel:** Japonism - Cultural Crossings between Japan and the West, London 2005
- Perucchi - Petri, Ursula:** Die Nabis und Japan - Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis, München 1976
- Piper, Reinhard:** Das Tier in der Kunst, München 1910 (7.Aufl.)
- Rumpf, Fritz:** Meister des japanischen Farbholzschnittes, Neues über ihr Leben und ihre Werke, Berlin und Leipzig 1924
- Sato, Mitsunobu; Fahr-Becker, Gabriele:** in: Das Klatschen der einen Hand, Ausstellungskatalog, München 1992
- Schack, Gerhard:** Hokusai 1760 - 1849, in: Japanische Holzzeichnungen Ausstellungskatalog, Bielefeld 1975
- Stuttgarter Kunstauktionshaus Dr. Fritz Nagel (Hrsg.):** Katalog zur 9. Spezialauktion Asiatischer Kunst, Stuttgart 1995
- Tokyo National Museum (Hrsg.):** Ukiyo - E, Ausstellungskatalog, Tokyo 1984
- Thirion, Yvonne :** L'influence de l'estampe japonaise sur la peinture française dans la seconde moitié du XIXe siècle. Thèse soutenue à l'École du Louvre 1947/48
- Wichmann, Siegfried:** Weltkulturen und moderne Kunst. Die Bewegung der euro-päischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro - und Indoamerika, Ausstellungskatalog, München 1972
- Zweite, Armin (Hrsg.) u. Hoberg, Annegret (Bildkommentare):** Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München 1991
- Seidlitz von, Woldemar: Japanische Ausstellung, in: Opuscula, Heft 9, Dresden 1897
- Seidlitz von, Woldemar:** Japonismus, in: Opuscula, Heft 15
- Seidlitz von, Woldemar: Geschichte des japanischen Farbholzschnittes, Dresden 1910, (2.Aufl.)
- Shinoda, Yujiro:** Degas Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Diss. Köln 1957
- Walravens, Hartmut (Hrsg.):** Du verstehst unsere Herzen gut- Fritz Rumpf im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen (Handbuch zur Ausstellung des Japan-Deutschen Zentrums Berlin), Köln 1989
- Wichmann, Siegfried:** Japonismus, Herrsching 1980
- Wolf, Richard:** Die Welt der Netsuke, Wiesbaden 1970
- Winzinger von, Franz:** Die 100 Ansichten des Fuji“, Harenberg 1981

## FRANZ MARC

**Franz Marc** 1880 - 1916 : Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im

- Lenbachhaus München 1986 (2.Aufl.)
- Franz, Erich (Hrsg.):** Franz Marc - Kräfte der Natur, Werke 1912-1915, Ausstellungskatalog, Ostfildern 1993
- Erdmann - Macke, Elisabeth:** Erinnerung an August Macke, Stuttgart 1962
- Lankheit, Klaus:** Franz Marc - Skizzenbuch aus dem Felde, Berlin 1956
- Lankheit, Klaus:** Franz Marc - Der Turm der Blauen Pferde, Stuttgart 1961
- Lankheit, Klaus:** Franz Marc Schriften, Köln 1978
- Lankheit, Klaus:** Wassily Kandinsky und Franz Marc: Briefwechsel, München/Zürich 1983
- Lankheit, Klaus:** Franz Marc (Führer durch das Franz Marc Museum, Kochel am See), München 1987
- Lankheit, Klaus:** Franz Marc im Urteil seiner Zeit, Köln 1989
- März, Roland:** Franz Marc, Berlin 1984
- März, Roland:** Kunst in Deutschland 1905 - 1937, Berlin 1992
- Meißner, Günter (Hrsg.):** Franz Marc- Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, Leipzig/Weimar (2.Aufl.) 1989
- Pese, Claus:** Franz Marc - Leben und Werk, Stuttgart/Zürich 1989
- Schardt, Alois:** Franz Marc, Berlin 1936
- Schuster, Peter - Klaus (Hrsg.):** Franz Marc - Else Lasker - Schüler: „Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd“, München 1989

## WASSILY KANDINSKY

- Becks-Malorney, Ulrike:** Wassily Kandinsky, 1866-1944 Aufbruch zur Abstraktion, Köln 1993
- Eichner, Johannes:** Kandinsky und Gabriele Münter - Von Ursprüngen moderner Kunst- München 1957
- Endicott Barnett, Vivian:** Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 1995
- Kleine, Gisela:** Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Frankfurt 1995
- Grohmann, W:** Wassily Kandinsky, Leben und Werk, Köln 1958
- Jelena Hahl- Koch:** Kandinsky, Stuttgart 1993  
 „Kandinsky“ œuvres de Vassily Kandinsky(1866-1944): Catalogue é tabli par Christian Derouet et Jassica Boissel:Centre Georges Pompidou , Paris 1984
- Kandinsky, Nina:** Kandinsky und Ich, Dromer Knauer 1992
- Kandinsky, Wassily:** Rückblick 1901 bis 1913, Berlin 1913, Neuausgabe, Baden- Baden 1955
- Kandinsky, Wassily:** Punkt und Linie zur Fläche, München 1926
- Kandinsky, Wassily:** Essays über Kunst und Künstler, hrsg. von Max Bill, Zürich 1995, (3. Auflage) Bern 1973
- Kandinsky, Wassily:** Mein Werdegang: in Die Gesammelten Schriften, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl- Koch, Bern 1986
- Kandinsky, Wassily:** Selbstcharakteristik; in: Die Gesammelten Schriften,

- hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl- Koch, Bern 1986
- Kandinsky, Wassily:** Über das Geistige in der Kunst, München 1911, Neuausgabe, Bern-Bümpliz 1952
- Lankheit, Klaus:** Wassily Kandinsky und Franz Marc: Briefwechsel, München/ Zürich 1983
- Moeller, Magdalena M. (Hrsg.):** Der frühe Kandinsky. 1900-1910, Ausstellungs-katalog, Berlin, Brücke- Museum 1994, München 1994
- Schmitt Evmarie:** Lebensdaten 1866-1944 in: Der frühe Kandinsky. 1900-1910 Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), Ausstellungskatalog Berlin, Brücke- Museum 1994, München 1994
- Weiss, Peg:** Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen, Ausstellungskatalog, München S. 65ff

## **GABRIELE MÜNTER**

- Gabriele Münter** 1877-1962, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1992
- Brigitte Salmen (Textarbeit):** Gabriele Münter malt Murnau, Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des „Blauen Reiters“ Ausstellungskatalog, Murnau 1996
- Helmut Friedel (Hrsg.):** Gabriele Münter, Das druckgraphische Werk, Ausstellungskatalog, München 2001
- Meike Hoffmann:** Gabriele Münters druckgraphisches Schaffen, in: Gabriele Münter, eine Malerin des Blauen Reiters, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit 1999

## **AUGUST MACKE**

- August Macke:** Gemälde Aquarell Zeichnung, hrsg.von Werner Frese und Ernst-Gerhard Güse, München 1986
- August Macke:** (Brief an Elisabeth und die Freunde), hrsg.von Werner Frese und Ernst-Gerhard Güse, München 1987
- August Macke und die frühe Moderne in Europa,** Ausstellungskatalog, Westliches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2001/2002 Ostfildern-Ruit 2001
- August Macke und Franz Marc:** „Briefwechsel“, Köln 1964
- Erdmann-Macke, Elisabeth:** Erinnerungen an August Macke, Stuttgart 1962
- Gustav Vriesen:** August Macke, Stuttgart 1953
- Heiderich, Ursula:** August Macke „Die Skizzenbücher“ B1, Stuttgart 1987
- Heiderich, Ursula:** August Macke „Zeichnungen Werkverzeichnis Stuttgart 1993
- Heiderich, Ursula:** August Macke „Aquarelle“ Werkverzeichnis, Ostfildern-Ruit 1997
- Vriesen, Gustav:** August Macke, Stuttgart 1953

## **PAUL KLEE**

- Kersten, Wolfgang und Okuda, Osamu:** Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Düsseldorf 1995
- Klee, Felix (Hrsg.):** Tagebücher von Paul Klee 1898-1918 , Köln, 1957
- Klee, Felix (Hrsg.):** Paul Klee: Briefe an die Familie Bd. I, 1893-1906, Köln 1979
- Miyashita Genzo:** Die Jahrhundertwende in München (münchen no segimatsu), Tokyo 1985
- Paul Klee, Catalogue Raisonné, Band 1 1883-1912, (Hrsg.) Paul- Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern 1998**
- Paul Klee, Frühwerk 1883 – 1922** Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1980

## **ALEXEJ JAWLENSKY**

- Alexej von Jawlensky** zum 50. Todesjahr Gemälde und graphische Arbeiten, Ausstellungskatalog Museum Wiesbaden 1991, S.27
- Belgin, Tayfun:** Alexej von Jawlensky, Reisen Freunde Wandlungen, Umschau/ Brams 1998
- Chiappini, Rudi (Hrsg.):** Alexey Jawlensky, Ausstellungskatalog, Milano 1989
- Fäthke, Bernd:** Jawlensky, van Gogh und Japan: in: Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik – Dokumente, Ausstellungs-katalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984
- Fäthke, Bernd, Hildebrand, Alexander und Ildiko Klein-Bednay:** Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung, Eine märchenhafte Entdeckung, Ausstellungs-katalog der Staatlichen Schlösser und Gärten im „Rittersaal“ des Schlosses zu Stein an der Straße 1992
- Hahl-Koch, Jelena:** Jawlenskys Studien- und Geniezeit, in: Chiappini, Rudi (Hrsg.): Alexey Jawlensky, Ausstellungskatalog, Milano 1989
- Jawlensky, Meine liebe Galka!** Ausstellungskatalog, Museum Wiesbaden 2004/05
- Jawlensky, Maria, Pieroni-Jawlensky, Lucia and Jawlensky, Angelica (Hrsg.):** Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings Volume One 1890-1914, London 1991
- Leinz, Gottlieb:** Maskentänze, in: Költzsch, Georg W. und Bockemühl, Michael: Alexej von Jawlensky, Die wiederaufgefundenen Aquarelle „Das Auge ist der Richter“ 1998
- Zweite, Armin (Hrsg.):** Alexey Jawlensky 1864-1941 Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1983

## **MARIANNE VON WEREFKIN**

- Fäthke, Bernd:** Marianne Werefkin, Leben und Werk 1860-1938

Ausstellungskatalog, München 1988  
**Fäthke, Bernd:** Marianne Werefkin, München 2001  
**Fäthke, Bernd:** Alexej Jawlensky, Zeichnung - Graphik - Dokumente,  
 Ausstellungskatalog, Museum Wiesbaden Kunstsammlung, 1984  
**Pauli, Gustav:** „Erinnerungen aus sieben Jahrzenten, Tübingen 1936

## 9 Abbildungsverzeichnis

### FRANZ MARC

1. **Unbek. russischer Künstler: „Russisches Volksblatt“**, vermutlich 19. Jahrhundert, Farbholzschnitt, 35,3 cm x 44 cm, Neue Pinakothek München Inv.Nr. FM105
- 2a. **Unbek. indischer Künstler: „Tigerjagd“** Indische Miniatur, Datierung unbek., Deckfarben auf Papier, 27,5 cm x 37,2 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM61
- 2b. **Unbek. indischer Künstler: „Tigerjagd“** Indische Miniatur, Datierung unbek., Deckfarben auf Papier, und 28,5 cm x 40 cm Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM62
3. **Unbek. chnesischer Künstler: „Zwei Fabeltiere“** Chinesisches Gemälde, Datierung unbek., Tusche auf Papier, 20,3 cm x 33 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM103
4. **Utawaga Kuniyoshi: Zwei Kaufmänner aus der Kann- Shin Geschichte**, Farbholzschnitt, 36 cm x 24.3 cm, Neue Pinakothek, Inv. Nr. FM107
5. **Franz Marc: „Tiger“**, 1912, Holzschnitt auf Japanpapier, 20 cm x 24 cm, in: Franz, Erich (Hrsg.): Franz Marc - Kräfte der Natur. Werke 1912 - 1915, Ausstellungskatalog, Ostfildern 1993, S.298
6. **Franz Marc: „Drei Panther des Königs Jussuf“**, 1913, Tusche, Aquarell, Deckfarben auf Papier, 13,8 cm x 9 cm, in: Franz, Erich (Hrsg.): Franz Marc - Kräfte der Natur. Werke 1912 - 1915, Ausstellungskatalog Ostfildern 1993, S.274
- 7a. **Franz Marc: Kopie nach einem französischen Maler des 19./20. Jahrhunderts**, (Jap. Manier), vermutlich 1908/10, Pastellzeichnung, 42 cm x 32,2 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM217
- 7b. **Georges- Ferdinand Bigot: „La Vie Japonaise“**, 1899, Steindruck, in : Shimizu, Isao (Hrsg.): „Bigot und seine Zeichnungen in Japan“, Bd.2 Tokyo 1995. S.27
- 7c. **Georges- Fersinand Bigot: „Voyageurs de 1. classe“**, 1899, Federzeichnung, in: ebenda, Bd. 1, S. 23
- 7d. **Namensstempel von Franz Marc** : F. M. im Stempel von links gelesen, ca. 2 cm x 2 cm, in Lankheit, Klaus: Wassily Kandinsky und Franz Marc Briefwechsel, München/ Zürich 1983, S.91

- 8a. Franz Marc: „Pferde im Walde“**, 1908, Lithographie auf Papier, 35,5 cm x 28 cm, in: Franz Marc 1880 - 1916, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986 (2. Aufl.) S. 277
- 8b. Ando Hiroshige:** aus der Serie „36 Ansichten des Fuji“, Farbholzschnitt, 34,7 cm x 23,2 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM106
- 9a. Franz Marc: „Studie eines Pferdes“**, 1908/09, Öl auf Leinwand karton, 40 cm x 26 cm, in: Franz Marc 1880-1916 :Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986 (2.Aufl.), S. 145
- 9b. Katsushika Hokusai: „Galoppierendes Pferd“**, Holzschnitt, in: Piper, Reinhard: Das Tier in der Kunst, München, 1919 (7.Aufl.), Abb. 29
- 10. Franz Marc: „Blaue Pferd“**, 1911, 113 cm x 86 cm, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Bern, Kunstpostkarte des Vontobel - Verlages Feldmeilen
- 11a. Franz Marc: „Blaues Pferd I“**, 1911, Öl auf Leinwand, 112 cm x 84,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Kunstpostkarte des Holzinger - Verlages München
- 11b. Katsushika Hokusai: „Der Wasserfall bei Yoshina“**. 1827/29, Vielfarbenholzschnitt, 37,5 cm x 25,5cm, in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003, S. 331
- 12a. Franz Marc: „Reh im Schnee“**, 1911, Öl auf Leinwand, 84,7 cm x 84,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Kunstpostkarte des Vontobel - Verlages Feldmeilen
- 12b. Korin: „Rehe“** in: Seidlitz von, Woldemar: Geschichte des japanischen Farbholzschnittes, Dresden 1910, S. 1
- 13a. Franz Marc: „Der weiße Hund (Hund vor der Welt)“**, 1912, Privatbesitz, in: Franz Marc 1880 - 1916, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986 (2.Aufl.), S.59
- 13b. Katsushika Hokusai: „Fuji unter dem Mond“**, Holzschnitt, in: Winzinger von, Franz: Die 100 Ansichten des Fuji“, Harenberg 1981, S.70
- 14. Franz Marc: „Trinkendes Pferd“**, 1912, Holzschnitt, 21,8 cm x 8,4 cm, in: Franz, Erich (Hrsg.): Franz Marc - Kräfte der Natur, Werke 1912-1915, Ausstellungskatalog, Ostfildern 1993, S.297
- 15a. Franz Marc: „Geburt der Pferde“**, 1913 Holzschnitt, 21,5 cm x 14,5 cm in: Franz, Erich (Hrsg.): Franz Marc - Kräfte der Natur, Werke 1912-1915, Ausstellungskatalog, Ostfildern 1993 S.303
- 15b. Katsushika Hokusai: „Weidendes Pferd“**, 19. Jahrhundert, Holzschnitt, in: Ukiyo – E, Ausstellungskatalog, Tokyo National Museum: Tokyo 1984, Abb.553

- 16a. Franz Marc: „Turm der Blauen Pferde“**, 1913, Öl auf Leinwand, 200cm x 130cm, Kunstpostkarte des Holzinger - Verlages München
- 16b. Shigenobu: „Pferde am Wasser unter einem Kirschbaum“**, 19. Jahrhundert, Holzschnitt, in: Kurth, Julius: Der japanische Holzschnitt - ein Abriß seiner Geschichte, München 1911, S. 67
- 17a. Franz Marc: „Katzen auf dem Tuch“**, 1909/10, Öl auf Leinwand, 50,5 cm x 60,5 cm, in: Franz Marc 1880 - 1916, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986 (2.Aufl.), S. 150
- 17b. Kuniyoshi: „53 Stationen auf der Tokaido Straße- Katzen-“**, 1848 36 cm x 24.3 cm in: Kat.Auss. Japan Holzschnitt 19. Jahrhundert Düsseldorf 1990, S. 113
- 18. Franz Marc: „Zwei Katzen“** (Ausstellungsplakat), 1909/1910, 90 cm x 62 cm. Kunstpostkarte des Holzinger - Verlages München
- 19a. Franz Marc: „Adam und Eva“**, 1910, Bronze, Schlüssellochbeschlag, 7 cm x 6,8 cm, in: Franz Marc 1880 - 1916 Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986 (2.Aufl.) S.307
- 19b. Unbekannter japanische Künstler: „Mond mit drei Sternen“**, (Schwertblatt), Tokugawa-Zeit (1603-1867) , ziseliertes Eisen, ca. 7,2 cm, in: Wichmann, Siegfried: Weltkulturen und moderne Kunst. Die Bewegung der euro-päischen Kunst und Musik im 19. Und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro - und Indoamerika, Ausstellungskatalog, München 1972, S. 180
- 19c. Unbekannter japanische Künstler: „Flaschenkürbis“** (Schwertblatt), 1786, ziseliertes Eisen mit Gold, ca. 7,9 cm, in: Wichmann, Siegfried: ebenda, S. 185
- 20. Franz Marc: „Wachsmodell eines liegenden Schafes“**, ca. 1908, h5,5 cm x b5,5 cm x t3 cm, Lenbachhaus München, fotog. Myung-Seon Oh
- 21a. Franz Marc: „Wachsmodell eines Panthers“**, 1908, h5, 5cm x b10, 6 cm x t8, 8 cm, Neue Pinakothek München, Inv.Nr.FM54
- 21b. Masanao: „Sich wälzendes Pferd“** (Netsuke-Figur), 18. Jahrhundert, Holz, in: Brockhaus, Albert, Netsuke, Leipzig 1905, S. 35
- 22a. Franz Marc: „Der Panther“** 1908, Bronze, h9, 8cm, in Städtische Galerie im Lenbachhaus München, fotog. Myung-Seon Oh
- 22b. Ishu-sen: „Tiger“** (Netsuke), 18/19. Jahrhundert Holz, h3, 9cm, in: Stuttgarter Kunstauk. Dr. Fritz Nagel(Hrsg.): Katalog zur 9. Spezialauktion asiatischer Kunst, Stuttgart 1995, Abb.29
- 23. Franz Marc: „Kauernder Frauenakt“** 1911, Marmor, h18, 5cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, fotog. Myung-Seon Oh
- 24. Franz Marc: „Zwei Bären“** 1912, Sandstein, Neue Pinakothek München, Inv.Nr . FM207 fotog. Myung-Seon Oh
- 25a. Franz Marc: „Der Stier“** 1911, Öl auf Leinwand, 101cm x 135cm, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, in: Franz Marc 1880 - 1916 Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986 (2.Aufl.), S.157

- 25b. Unbek. japanischer Künstler: „Stier“** (Netsuke), 18./fr.19 Jahrhundert, Elfenbein, b16,2 cm, Stuttgarter Kunstauktionshaus Dr. Fritz Nagel (Hrsg.), Katalog Nr.11
- 25c. Franz Marc: „Ligender Hirsch“** 1907, Bleistiftstudie, in: Schardt, Alois: Franz Marc, Berlin 1936, S. 46
- 26a. Franz Marc: „Zwei Kühe“** (Entwurf für eine Kleinplastik), Kohlezeichnung, 11,6 cm x 15,7 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM44
- 26b. Unbek. japanische Künstler: „Stier“** (Netsuke), Horn, h2,2 cm x b3,5 cm x t6,3 cm Privatbesitz Dr. G. Brandl, fotog. Myung-Seon Oh
- 27a. Franz Marc: „Schlafende Hirtin“** 1912, Holzschnitt, 19,8 cm x 24,1 cm, in: Franz Marc 1880 - 1916 Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986 (2.Aufl.), S.284
- 27b. Unbek. japanische Künstler: „Rehbock“** (Netsuke), 19 Jahrhundert, Horn, b5 cm, Stuttgarter Kunstauktionshaus Dr. Fritz Nagel (Hrsg.), Abb.31
- 28a. Franz Marc: „Der Traumfelsen“** 1913, Aquaquarell, Deckfarben, Tusche auf Papier, 14,2 cm x 8,9 cm, Bayerische Staatgem., in: Franz, Erich (Hrsg.): Franz Marc - Kräfte der Natur. Werke 1912 - 1915, Ausstellungskatalog, Ostfildern 1993, S.278
- 28b. Unbek. japanische Künstler: „Rehkitz“** (Netsuke), 18./19 Jahrhundert, Elfenbein, 14,7cm, Stuttgarter Kunstauktionshaus Dr. Fritz Nagel (Hrsg.), Abb.12
- 29a. Franz Marc: „Der Mandrill“** 1913, Öl auf Leinwand, 91 cm x 131 cm, Staatsgalerie moderner Kunst München, Kunstpostkarte Hirmer Verlag München
- 29b. Mitsuharu: „Pferd, stehend“** 18. Jahrhundert, Elfenbein, in: Brockhaus, Albert, S. 40
- 30. Franz Marc: „Sitzender gelber Frauenakt“** 1913, Tusche, Wasserfarben auf Papier, 14,3 cm x 14,7 cm, Staatliche Museen, Sammlung der Zeichnungen, in: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Franz Marc- Else Lasker- Schüler „Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein Blaues Pferd“ München 1989 (4. Aufl.), Katalog Nr. 3
- 31. Franz Marc: „Tänzerin“** 1913, Bleistiftzeichnung auf Papier, 12 cm x 15 cm, Neue Pinakothek München, in: Franz Erich (Hrsg.), Franz Marc - Kräfte der Natur. Werke 1912 - 1915, Ausstellungskatalog, Ostfildern 1993, S. 212
- 32a. Franz Marc: „Das friedsame Pferd“** 1915, Bleistiftzeichnung auf Papier, 9,9 cm x 16 cm, Staatliche Graphische Sammlung in München, in: Franz Erich (Hrsg.), Franz Marc - Kräfte der Natur. Werke 1912 - 1915, Ausstellungskatalog, Ostfildern 1993, S. 250
- 32b. Unbek. japanische Künstler: „Weißes Pferd“** (Netsuke), 18. Jahrhundert, Elfenbein, h5,2 cm, in: Wolf, Richard: Die Welt der Netschke, Wiesbaden 1970, S. 145
- 33. Franz Marc: „Tierschicksale“** (Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern) 1913, Öl auf Leinwand, 196 cm x 266 cm, Kunstpostkarte der öffentlichen Kunstsammlung Basel

- 34a Egon Schiele: „Selbstporträt“** (Selbstdarstellung mit verzerrtem Gesichtsausdruck) 1910 , Schwarze Kreide und Deckfarben auf Papier 45, 3 cm x 30,7 cm Leopold – Museum, Inv. Nr.2312, in: Rudolf Leopold: Egon Schiele, Die Sammlung Leopold, Wien S.87
- 34b. Utagawa Kunijoshi: Ausschnitt eines Holzschnittes der Kan Shin-Geschichte** im Almanach „Der Blaue Reiter“, 19. Jahrhundert, in: Lankheit, Klaus (Hrsg. der dokumentarischen Neuausgabe von 1912): Der Blaue Reiter (hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc), München 1994 (2. Auflage), S. 205
- 35a. Vincent van Gogh: „Der Baum“** ,1886-88, Kopie nach Hiroshige, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum Amsterdam, in: Wichmann, Siegfried: Japonismus; Herrsching 1980, S. 41
- 35b. Utagawa Hiroshige: „Die hundert Sehenswürdigkeiten Edo - Der blühende Pflaumenbaum im Gameido Garten-“** um 1875, Vielfarbholschnitt, 35 cm x 22,5 cm, in: Wichmann, Siegfried: Japonismus; Herrsching 1980, S. 41
- 36a. Vincent van Gogh: „Die Brücke“** 1886-88, Kopie nach Hiroshige, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum in Amsterdam, in: Wichmann, Siegfried: Japonismus; Herrsching 1980, S. 41
- 36b. Utagawa Hiroshige: „Die hundert Sehenswürdigkeiten in Edo - Die Oashi Brücke bei Regen-“** um 1857, Vielfarbholschnitt, 33,8 cm x 21,8 cm, ebenda.
- 37a. Vincent van Gogh: „Selbstportrait“** , 1888, Öl auf Leinwand, 24,5 cm x 20,5 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Massachusetts, in: Wichmann, Siegfried: Japonismus; Herrsching 1980, S. 40
- 37b. Muto Shui: „Mönch Muso Sogeki“** (Ausschnitt einer Hängerrolle) 1275-1381, Farbe auf Seide, 119,4 cm x 63,9 cm, in: Wichmann, Siegfried: Japonismus; Herrsching 1980, S. 40
- 38. Franz Marc: „Selbstportrait“** 1908, Tuscheskizze, 29,5 cm x 42 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM11

## WASSILY KANDINSKY

- 39. Hiroshige: „Prinz Narihira mit seinen Gefolge“**, Holzschnitt, 26,1 cm x 36,8cm, Centre Georges Pompidou, Collections du Musée National d'Art Moderne Inv. 182 a, in: „Kandinsky“ Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944) Catalogue é tabli par Christian Derouet et Jassica Boissel: Centre Georges Pompidou Paris 1984 Collecions du Musée National d'Art Moderne S.453
- 40. Unbek. japanische Künstler: „Kiri-e“**, (Bilddetail) 19.Jahrhundert Musterdruck für Stoffe und Kimono 44 cm x 52.5 cm, in: „Kandinsky“ Œuvres de Vassily Kandinsky(1866-1944) Catalogue é tabli par Christian Derouet et Jassica Boissel: Centre Georges Pompidou Paris 1984 Collections du Musée National d'Art Moderne S.453

- 41a. Wassily Kandinsky: „Die Nacht“** (große Verfassung), 1903  
Farbholzschnitt mit Goldbronze auf Japanpapier, 12,7 cm x 29,8 cm  
GMS 197, in: Endicott Barnett, Vivian: Das bunte Leben. Wassily  
Kandinsky im Lenbachhaus, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im  
Lenbachhaus München 1995/96, hrsg. von Friedel, Helmut, Köln 1995,  
S.87
- 41b. Ippitsusai Buncho: „Schauspieler Ichikawa Bennosuke“**, 18.Jh  
Tokyo National Museum, M315
- 42. Wassily Kandinsky: „Im Sommer“**, Juli 1904 Farbholzschnitt, 30,6  
cm x 16,5 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus München in: Endicott  
Barnett, Vivian: ebenda, S. 134
- 43a. Wassily Kandinsky: „Mädchengruppe am Strand“**, um 1904  
Aquarell und Bleistift auf Papier, 15,4 cm x 14 cm, SGLM, GM163 in:  
Endicott Barnett, Vivian: ebenda, S. 122
- 43b. Torii Kiyomasu II: „Drei Schauspieler; Nakamura Sukegorô als  
Teppeki Schôbei, Matsumoto Koshiro als Banzui-in Chôbei und  
Fujikawa Heikurô als Akaushi Yasubei“**, 1752, 39,3 cm x 28,7 cm,  
Tokyo National Museum, in: Special Exhibition Ukiyo-e, Tokyo  
National Museum, 1984, S.40
- 44. Wassily Kandinsky: „Katzen“** 1906/07, Bleistift auf Papier, 13,3 cm  
x 17,2 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus, München GMS469/2 in:  
Endicott Barnett, Vivian: ebenda, S. 180
- 45a. Wassily Kandinsky: „Der Jäger“**, Februar 1907, Farbholzschnitt  
auf Japanpapier, 24,5 cm x 6.7 cm, SGLM, GMS234 in: Endicott  
Barnett, Vivian: ebenda, S. 173
- 45b. Katsushika Hokusai: „Der Bauer auf dem Pferd“**, 1798 83,3 cm x  
26,6 cm Japanisches Ukiyo-e Museum, Matsumoto Inv. Nr. 317, in:  
Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003, S,112
- 46a. Wassily Kandinsky: „St. Georg II“**, vermutlich Sommer, 1911  
Tempera auf grünlichem Glas, 33,7 cm x 18,4 cm, SGLM, GMS110, in:  
Endicott Barnett, Vivian: Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im  
Lenbachhaus, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus  
München 1995/96, hrsg. von Friedel, Helmut, Köln 1995, S.356
- 46b. Chō-ō-rō Kuniyoshi: „Der Krieger (Hōsen Ryōfu) in der  
Geschichte von drei Staaten in China“** ca.1840, ca. 37 cm x 26 cm,  
Kunstmuseum Düsseldorf Inv.Nr. J 1961-65, in: Ausstellungskatalog:  
Japanischer Farbholzschnitt im 19. Jahrhundert Kunstmuseum  
Düsseldorf 1990, S. 122
- 47a. Wassily Kandinsky: Holzschnitt für den Almanach „Der blaue  
Reiter“**, September 1911, in: Endicott Barnett, Vivian: ebenda, S.359
- 47b. Kunisada: „Oguri Hangan“** ca. 1850, in: Ausstellungskatalog: Aus  
der fließend- vergänglichen Welt, Japanische Pinselzeichnungen und  
Holzschnittbücher von 1600 bis 1900, Staatliche Kunsthalle Baden  
Baden 1984, S. 150
- 48. Wassily Kandinsky: „Murnau - Landschaft mit Baumstamm“**,  
1909, Öl auf Pappe 71,5cm x 97,5 cm Kunstmuseum Düsseldorf, in:

- Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): Der frühe Kandinsky. 1900-1910, Ausstellungskatalog, Berlin, Brücke- Museum 1994, München 1994
- 49a. Wassily Kandinsky: „Naturstudie aus Murnau I“**, 1909 Öl auf Papp 32,9 cm x 44,6 cm München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, GMS 45, in: Zweite, Armin (Hrsg.) u. Hoberg, Annegret (Bildkommentare): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, Museumskatalog, 1991, Katalog Nr. 25
- 49b. Shotei Hokuju: „Der Fluß Fuji am Tokaido“ aus „12 Ansichten berühmter Orte in der östlichen Hauptstadt“** 26,4 cm x 38,5 cm, ca. 1820, in: Fahr - Becker, Gabriele (Hrsg.): Das Klatschen der einen Hand - Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten aus dem Riccard Art Museum Tokyo, Ausstellungskatalog, Neue Pinakothek München 1992, S.267
- 50a. Wassily Kandinsky: „Berg“** 1909 Öl auf Leinwand 109 cm x 109 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München GMS 54, in: Zweite, Armin (Hrsg.) u. Hoberg, Annegret (Bildkommentare): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München 1991, Katalog Nr. 28
- 50b. Nachzeichnung in Katshshika Hokusai: „36 Ansichten Fuji - bei Föhnwetter -“** 25,5 cm x 37,1 cm
- 50c. Katshshika Hokusai: „36 Ansichten Fuji- bei Föhnwetter -“** 25,5 cm x 37,1 cm, ca. 1830-2, in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003, S. 263
- 51a. Wassily Kandinsky: „Der Blaue Berg“**, 1908 Öl auf Leinwand, 106cm x 96,6cm NY The Salomon R Gugenheim Museum, in: Becks-Malorney, Ulrike: Wassily Kandinsky, 1866-1944 Aufbruch zur Abstraktion, Köln 1993, S.35
- 51b. Katsushika Hokusais „36 Ansichten Fuji -von Hodogaya in der Tokaido Straße gesehen- „**, ca. 26 cm x 38 cm, in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003, S. 286
- 51c. Katsushika Hokusais: „36 Ansichten Fuji -bei Gewitter-“** 24,2cm x 36,7 cm, in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003, S. 264
- 52a. Wassily Kandinsky: „Bild mit Häusern“**, 1909, Öl auf Leinwand, 97 cm x 131 cm Sedelijk Museum, Amsterdam, in: Endicott Barnett, Vivian: Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96, hrsg. von Friedel, Helmut, Köln 1995, S. 223
- 52b. Shôtei Hokuju: „12 Ansichten berühmter Orte in der östlichen Hauptstadt- Satta- Pass am Tôkaido-“**, 20, 6 cm x 38,1 cm, Farbholzschnitt, in: Fahr - Becker, Gabriele (Hrsg.): Das Klatschen der einen Hand - Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten aus dem Riccard Art Museum Tokyo, Ausstellungskatalog, Neue Pinakothek München 1992, S.265
- 53a. Wassily Kandinsky: „Entwurf für Einband oder Titelblatt eines Albums mit Musik und Graphik“**, 1908/9 Aquarell und Bleistift auf Papier, 27, 8 cm x 23 cm SGLM, GMS178, in: Endicott Barnett,

Vivian: ebenda, S. 205

- 53b. Katsushika Hokusai: „Kiefer vor dem Fuji“**, 1835, in: Bernd Fäthke: Alexej Jawlensky, Zeichnung-Graphik-Dokumente, Ausstellungs-katalog. Museum Wiesbaden Kunstsammlung. 1984, S 41
- 54. Wassily Kandinsky: „Kirche in Murnau“**, 1910 Öl auf Pappe 64,7 cm x 50, 2 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, GMS 59, in: Endicott Barnett, Vivian: Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96, hrsg. von Friedel, Helmut, Köln 1995, S. 251
- 55a. Wassily Kandinsky: „Die romantische Landschaft“**, 3. Jan. 1911 Öl auf Leinwand 94,3 cm x 129 cm München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, GMS 83, in: Zweite, Armin (Hrsg.) u. Hoberg, Annegret (Bildkommentare): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München 1991, Katalog Nr. 38
- 55b. Utagawa Hiroshige: „53 Stationen auf der Tokaido- Straße -Hakone-“** ca. 26 cm x 37 cm, in: Fahr - Becker, Gabriele (Hrsg.): Das Klatschen der einen Hand - Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten aus dem Riccard Art Museum Tokyo, Ausstellungskatalog, Neue Pinakothek München 1992 , S.299
- 55c. Katsushika Hokusais: „36 Ansichten Fuji -von Sekiya bei Sumida Fluß gesehen-„** (Die Reiter), ca. 1830 Farbholzschnitt 38,8 cm x 24,4 cm, Henri Vever, in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003, S. 260
- 56a. Wassily Kandinsky: „Studie zu Winter II“**, Winter 1910/11 Öl auf Pappe 33,1 cm x 45 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, GMS 47, in: Endicott Barnett, Vivian: Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96, hrsg. von Friedel, Helmut, Köln 1995, S.307
- 56b. Katsushika Hokusai: „36 Ansichten Fuji -von Yoshino gesehen - (Kirschblüte) 3 Weiße“** Farbholzschnitt, 24,8 cm x 36,3 cm British Museum London, Inv. Nr. 1906.12-20.0520 in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003, S. 293
- 57. Wassily Kandinsky: „Impression III (Konzert)“** 1911 Öl auf Leinwand 77,5 cm x 100 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, GMS 78 in: Zweite, Armin (Hrsg.) u. Hoberg, Annegret (Bildkommentare): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München 1991, Katalog Nr. 33

## **GABRIELE MÜNTER**

- 58. Gabriele Münter: „Kandinsky“**, 1906, Farblinolschnitt auf Büten, 24,4 cm x 17,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, in: Helmut Friedel (Hrsg.): Gabriele Münter, Das druckgraphische Werk, Ausstellungskatalog, München 2001, S. 71
- 59. Gabriele Münter: „Zwei Katzen“**, 1907, Linolschnitt, 6,5 cm x 8,4 cm, in: Helmut Friedel (Hrsg.): Gabriele Münter, Das druckgraphische

Werk, Ausstellungskatalog, München 2001, S. 101

- 60a. Gabriele Münter: „Wäsche am Strand“**, 1907/08, 13,4 cm x 23,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München GMS 858, in: Gabriele Münter 1877-1962, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1992, Katalog Nr. 34
- 60b. Utagawa Hiroshige: „Mishima in Morgennebel“**, 1833 Farbholzschnitt, 25 cm x 37,4 cm, in: Japanische Holzschnitte aus dem Nationalmuseum in Krakau „Die Kunst des alten Japan“ SCHRIN Kunsthalle Frankfurt 1990, S.121
- 61. Gabriele Münter: „Der Weg“**, 1907 Farblinolschnitt auf Japanpapier, 11,8 cm x 15,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München GMS 839 in: Helmut Friedel (Hrsg.): Gabriele Münter, Das druckgraphische Werk, Ausstellungskatalog, München 2001, S. 93

## AUGUST MACKE

- 62. August Macke: Zeichnungen nach Katsushika Hokusai, „Hokusai gwashiki“**, 1906, Bleistift, Privatbesitz, in: Heiderich, Ursula: August Macke „Zeichnungen Werkverzeichnis Stuttgart 1993, S. 15
- 63a. August Macke: „Akrobaten, Tiere und Blüten“ nach Katsushika Hokusais Manga**, 1909, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, in; Heiderich, Ursula: August Macke „Zeichnungen Werkverzeichnis Stuttgart 1993, S. 34
- 63b. Katsushika Hokusais: „Akrobaten“**, Manga 1814, in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003
- 63c. Katsushika Hokusais: „Tiere“**, Manga 1814, in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003, S.409
- 63d Katsushika Hokusais: „Blüten“**, Manga 1814, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, in: Heiderich, Ursula: August Macke „Zeichnungen Werkverzeichnis Stuttgart 1993, S. 34
- 64a. August Macke: „Kranich“, Skizzenbuch nach Katsushika Hokusai**. 1907, mit der Technik „Ippitsu gwafu“, (Bilder mit einem Pinselstrich) Blaue Stift auf Papier 16,8 x 10,7 cm, Skizzenbuch Nr.8 p.81, p.82 , in: Heiderich, Ursula: August Macke, Die Skizzenbücher Stuttgart 1987,S.370
- 64b. August Macke: „Kraniche“, nach Hokusai Ippitsu gwafu**( Bilder mit einem Pinselstrich) Vertikal 16,8 x 10,7 cm, in: Heiderich, Ursula: August Macke, Die Skizzenbücher, Stuttgart 1987, S.364 Skizzenbuch Nr.8 p.38
- 64c. Katsushika Hokusai: „Kranich“** (Abschnitt), in: Heiderich, Ursula: August Macke, Die Skizzenbücher Stuttgart 1987, S. 22
- 64d.Katsushika Hokusai: „Kranich“**. in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai, London, New York 2003,
- 65a. August Macke: „Geisha mit Shamisen“, nach Kiyonaga**, Sommerabend am Sumida Fluss, 1907, in: August Macke: Gemälde Aquarell Zeichnung, Werner Frese und Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.),

München 1986, S.436

- 65b. Chobunsai Eishi** : „**Geisha mit Shamisen**“, in: Tokyo National Museum (Hrsg.): Ukiyo - E, Ausstellungskatalog, Tokyo 1984
- 65c. August Macke**: „**Geigenspielerin**“ (Stehende Geigerin), 1907, Skizzenbuch Nr. 18, II (1) Innenseite des vorderen Deckels, in: Heiderich, Ursula: August Macke „Die Skizzenbücher“ B1, Stuttgart 1987, S.184
- 66. August Macke**: „**Japanische Tänzerin Hanako**“ (Die japanische Schauspielerin/Madame Hanako), 1907/08 in Vriesen, Gustav: August Macke, Stuttgart 1953, S.85
- 67a. August Macke**: „**Sitzender Araber**“, 1914, Bleistift und Kohle, gewischt, auf Skizzenblatt, 10,4x15,6cm (Macke hat das Motiv, das als Grundlage für diese Zeichnung diente, selbst fotografiert. Der Titel der Fotografie ist „Tunesier“) Skizzenbuch Nr. 63, p.( c“) Galerie Ludorff, Düsseldorf, in: Heiderich, Ursula: August Macke „Die Skizzenbücher“ B1, Stuttgart 1987, S.147
- 67b. Katsukawa Shunei**: **Schauspieler Nakajima Mihoemon als Kono Moranao**, Ende des 18. Jahrhunderts, Tokyo NM
- 68. August Macke**: „**Promenade**“, 1913, Öl auf Papier, 51 cm x 57 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, G 13328. in: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, Kat. Mus. Zweite, Armin (Hrsg.) u. Hoberg, Annegret (Bildkommentare): 1991, Katalog Nr. 101

## PAUL KLEE

- 69. Paul Klee**: „**Akt in Krämpfen sich zusammenlegend**“, 1907, Bleistift, Konturen mit einer Nadel geritzt auf Papier auf Karton 3,5 cm x 6,3 cm PKSKB, in: Paul Klee, Catalogue Raisonné, Band 1 1883-1912, (Hrsg.) Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 1998, S.233
- 70a. Paul Klee**: „**Auguren im Gespräch**“, 1906 Bleistift, Feder und Tusche auf Zeichenpapier 21,3 cm x 17,1 cm Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, in: Paul Klee Das Frühwerk, 1883-1922 Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1980, S.33
- 70b. Hiroshige I und Toyokuni III**: „**Frau und Mann vor Irisstaude**“ ca.1850, Farbholzschnitt, in: Kersten, Wolfgang und Okuda, Osamu: Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Düsseldorf 1995, S.21
- 70c. Toshusai Sharaku**: „**Zwei Schauspieler, Nakajima Wadaemon als Bodara Chozaemon und Nakajima Konozo als Kanagawaya no Gon**“, 1794, in: Tokyo National Museum (Hrsg.): Ukiyo - E, Ausstellungskatalog, Tokyo 1984, Katalog Nr. 393
- 71. Paul Klee**: „**Wandschirm mit Aarelandschaften**“, 1900, Öl auf Leinwand, fünfteilig, Sammlung Felix Klee-Stiftung je 144,5x 84cm, in: Paul Klee, Catalogue Raisonné, Band 1 1883-1912, (Hrsg.) Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 1998, S. 148, S.149
- 72a. Paul Klee**: „**Weibliche Gewandfigur**“, sinnend, 1904 Bleistift auf Zeichenpapier, die Konturen mit einer Nadel durchgekriefelt, 16,8 cm x

10,7 cm, PKSKB, in: Paul Klee Das Frühwerk, 1883-1922  
Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München  
1980, S.319

- 72b. Kuniyoshi: Skizze für ein Kakemono-e-Bildnis, „Der Tokiwa Gozen“** ca. 1830 Pinselzeichnung 56,9 cm x 24,5 cm Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, in: Ausstellungskatalog: Aus der fließend-vergänglichen Welt, Japanische Pinselzeichnungen und Holzschnittbücher von 1600 bis 1900, Staatliche Kunsthalle Baden Baden, 1984, S. 105
- 73. Paul Klee: „Männlicher Kopf, zurückschauend“**, Etwas dem jungen Böcklin ähnelnd, 1906 Bleistift, Konturen mit einer Nadel geritzt, auf Papier auf Karton, 11x 7cm, PKSKB, in: Paul Klee, Catalogue Raisonné, Band 1 1883-1912, (Hrsg.) Paul- Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern 1998, S. 207
- 74a. Paul Klee: „Männlicher Kopf, Zigeunertypus“**, 1906 Bleistift, Konturenmit einer Nadel geritzt, auf Papier auf Karton, 5,5x 6,2cm, PKSKB in: Paul Klee, Catalogue Raisonné, Band 1 1883-1912, (Hrsg.) Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 1998, S.
- 74b. Katsushika Hokusai: „Das Laternengespenster der O-Iwa“**, Eines der fünf erschienenen Gespensterblätter aus der Folge „Hundert Erzählungen“, 1830, 24 cm x 18 cm, Privat

## ALEXEJ JAWLENSKY

- 75. Alexej Jawlensky: „Dame mit Fächer“** (Tänzer Alexander Sacharoff), 1909, Öl auf Karton, 92cm x 67 cm Museum Wiesbaden in: Jawlensky, Meine liebe Galka! Ausstellungskatalog, Museum Wiesbaden 2004/05, S.81
- 76. Alexej Jawlensky: „Bagatelles“**, 1902, Öl auf Leinwand, 60 cm x 29 cm, Museum Wiesbaden, in: Alexej von Jawlensky zum 50. Todesjahr Gemälde und graphische Arbeiten, Ausstellungskatalog Museum Wiesbaden 1991, S. 27
- 77. Alexej Jawlensky: „Die weiße Feder“**, 1909 Öl auf Karton, 101x 69cm, Staatsgalerie Stuttgart, in: Zweite, Armin (Hrsg.): Alexey Jawlensky 1864-1941 Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1983, S.164
- 78. Alexej Jawlensky: „Kiefer in Orange“**, 1910 Privat, in: Jawlensky, Maria, Pieroni-Jawlensky, Lucia and Jawlensky, Angelica (Hrsg.): Alexej von Jawlensky, Catalogue Reisoocé of the Oil Paintings Volume One 1890-1914, London 1991, S.287
- 79a. Alexej Jawlensky: „Mädchen mit Blumenhut“**, 1910 Öl auf Karton 67,5 cm x 49 cm Privat, Vaduz, Lichtenstein, in: Chiappini, Rudi (Hrsg.): Alexey Jawlensky, Ausstellungskatalog, Milano 1989, S.6
- 79b. Yashima Gakutei: „Die Glücksgöttin“**, 1870, 20,8 x 18,2 cm, Museum Wiesbaden, in: Fäthke, Bernd, Hildebrand, Alexander und Ildiko Klein-Bednay: Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung,

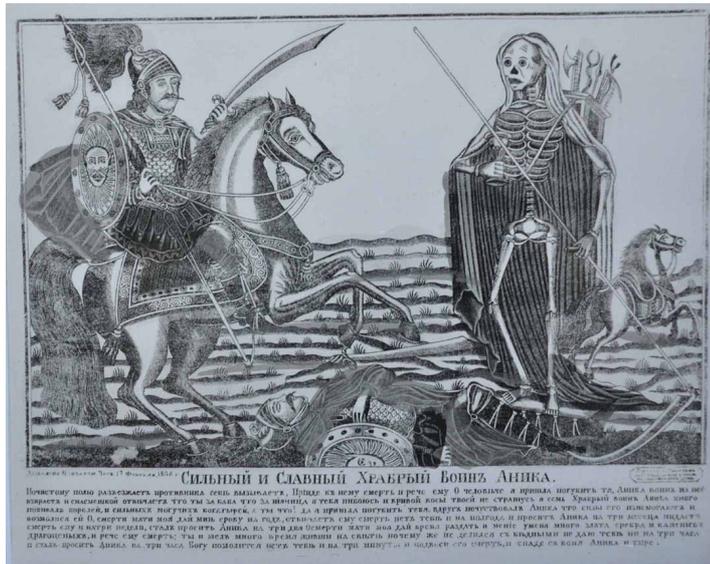
Eine märchenhafte Entdeckung, Ausstellungskatalog der Staatliche Schösser und Gärten im „Rittersaal“ des Schlosses zu Stein an der Straße 1992

- 80. Alexej Jawlensky: „Shokko“**, 1910, Öl auf Karton, 75x 65cm Privat NY in: Jawlensky, Maria, Pieroni-Jawlensky, Lucia and Jawlensky, Angelica (Hrsg.): Alexej von Jawlensky, Catalogue Reisoóe of the Oil Paintings Volume One 1890-1914, London 1991, S.250
- 81a. Alexej Jawlensky: „Bildnis des Tänzers A. Sacharoff“** (Rot), 1909, Öl auf Pappe, 69,5x 69,5cm G13388, in: Jawlensky, Maria, Pieroni-Jawlensky, Lucia and Jawlensky, Angelica (Hrsg.): Alexej von Jawlensky, Catalogue Reisoóe of the Oil Paintings Volume One 1890-1914, London 1991, S. 165
- 81b. Toshusai Sharaku: „Segawa Tomisaburo II, in einer Frauenrolle“**, 1794, TNM, in: Tokyo National Museum (Hrsg.): Ukiyo - E, Ausstellungskatalog, Tokyo 1984, Katalog Nr. 382
- 82a. Alexej Jawlensky: „Infantin“ (Sibyle // Sybille)**, 1912, Öl auf Karton, 54x 50 cm, Städtisches Museum Mühlheim a.d. Ruhr in: Belgin, Tayfun: Alexej von Jawlensky, Reisen Freunde Wandlungen, Umschau/Brams 1998, S. 206
- 82b. Toyohara Kunichika: „Schauspielerbildnis“**, 1870, Museum Wiesbaden, in: Fäthke, Bernd, Hildebrand, Alexander und Ildiko Klein-Bednay: Jawlenskys japanische Holzschnittsammlung, Eine märchenhafte Entdeckung, Ausstellungskatalog der Staatlichen Schlösser und Gärten in „Rittersaal“ des Schlosses zu Stein an der Straße 1992, S.39
- 83a. Alexej Jawlensky: „Kopf in Schwarz und Grün“**, 1913, Öl auf Karton, 53 cm x 49,5 cm, in: Belgin, Tayfun: Alexej von Jawlensky, Reisen Freunde Wandlungen, Umschau/ Brams 1998, S. 211
- 83b. Katsukawa Shunko: „Schauspieler Nakamura Nakazo als Ishikawa Goemon“**, 1788, 37cm x 25 cm, TNM, in: Tokyo National Museum (Hrsg.): Ukiyo - E, Ausstellungskatalog, Tokyo 1984, Katalog Nr. 307
- 84a. Alexej Jawlensky: „Heilandgesicht“** Blick der letzten Hoffnung ca. 1920, Öl auf Karton, ca. 35x 26cm, in: Alexej von Jawlensky. Reisen Freude Wandlungen, (Hrsg.) Tayfun Begin, Umschau/ Brams, 1998, S.254
- 84b. Eishōsai Chōki: „Gesicht einer Geisha“** (Abschnitt) 1794, 37,2 cm x 25,5 cm, in: Fahr - Becker, Gabriele (Hrsg.): Das Klatschen der einen Hand - Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten aus dem Riccard Art Museum Tokyo, Ausstellungskatalog, Neue Pinakothek München 1992 , S.198
- 84c. Unbek. Russische Künstler: Russische Ikone, „Der Erlöser“** 18. Jahrhundert, Tempera 57 cm x 47cm x 3 cm, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg, in: Alexej von Jawlensky. Reisen Freunde Wandlungen, (Hrsg.) Tayfun Begin, Umschau/ Brams, 1998, S.250

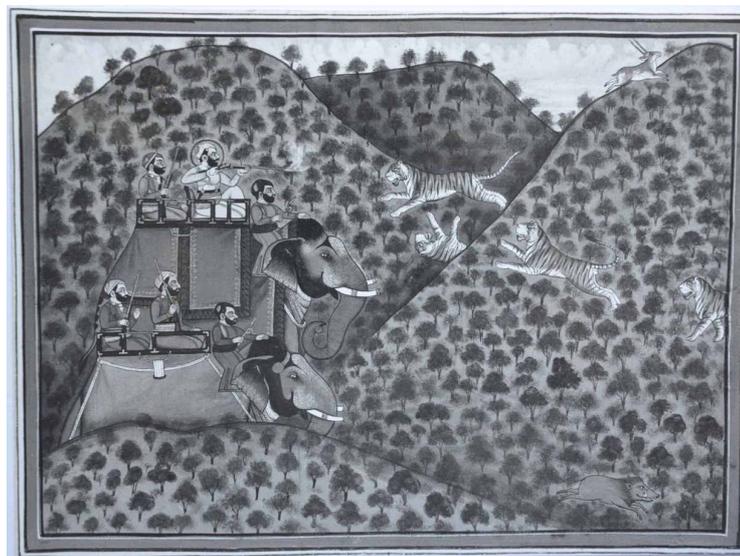
## MARIANNE WEREFKIN

- 85. Marianne Werefkin: „Herbst“** (Schule), 1907 Tempera/ karton, 56 cm x 74 cm Fondazione Marianne von Werefkin, Ascona, Inv.Nr. FMW 0-0-3 , in: Fäthke, Bernd: Marianne Werefkin, München 2001, S.76
- 86. Marianne Werefkin: „Der Tänzer Sacharoff“**, 1909 Tempera auf Pappe 73 cm x 55 cm, Fondazione Marianne von Werefkin, Ascona, Inv.Nr. FMW 0-0-15, in: Fäthke, Bernd: Marianne Werefkin, München 2001, S. 135
- 87. Marianne Werefkin: „Der rote Baum“** 1910, Tempera auf Pappe 76 cm x 57 cm, in: Fäthke, Bernd: Marianne Werefkin, Leben und Werk 1860-1938 Ausstellungskatalog, München 1988, Katalog Nr. 48
- 88. Marianne Werefkin: „Selbstbildnis“** 1910, Tempera auf Pappe 51 cm x 34 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus München, in: Fäthke, Bernd: Marianne Werefkin, München 2001, S.148

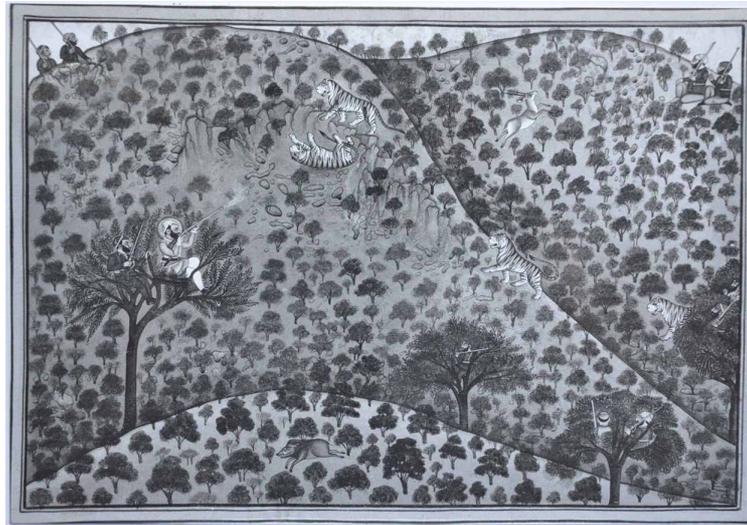
## 10 Abbildungen



1. Unbek. russischer Künstler: „Russisches Volksblatt“, vermutlich 19. Jahrhundert, Farbholzschnitt, 35,3 cm x 44 cm, Neue Pinakothek München Inv.Nr. FM105



2a. Unbek. indischer Künstler: „Tigerjagd“ Indische Miniatur, Datierung unbek., Deckfarben auf Papier, 27,5 cm x 37,2 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM61



**2b. Unbek. indischer Künstler: „Tigerjagd“** Indische Miniatur, Datierung unbek., Deckfarben auf Papier, und 28,5 cm x 40 cm Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM62



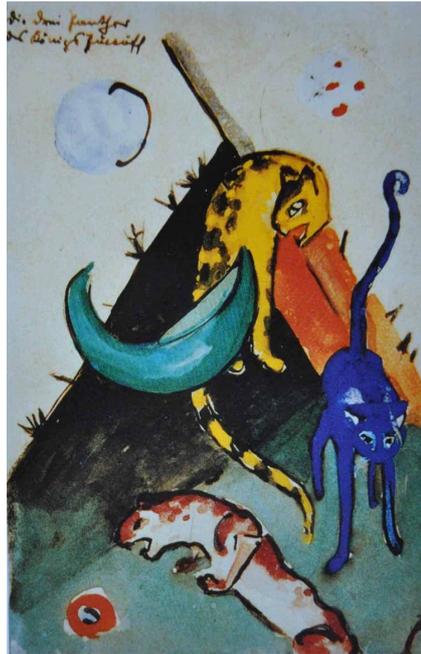
**3. Unbek. chnesischer Künstler: „Zwei Fabeltiere“** Chinesisches Gemälde, Datierung unbek., Tusche auf Papier, 20,3 cm x 33 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM103



4. Utagawa Kuniyoshi: Zwei Kaufmänner aus der Kann- Shin Geschichte, Farbholzschnitt, 36 cm x 24.3 cm, Neue Pinakothek, Inv. Nr. FM107



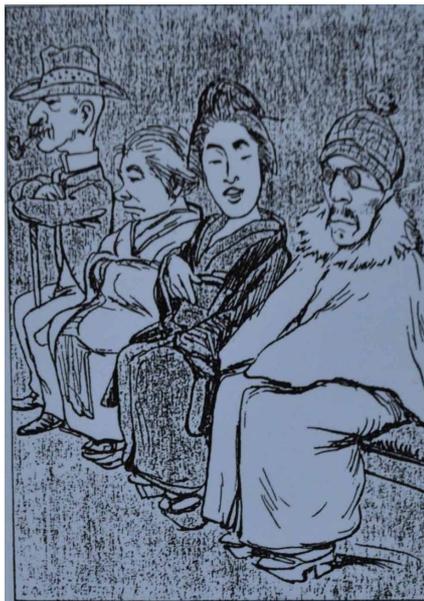
5. Franz Marc: „Tiger“, 1912, Holzschnitt auf Japanpapier, 20 cm x 24 cm



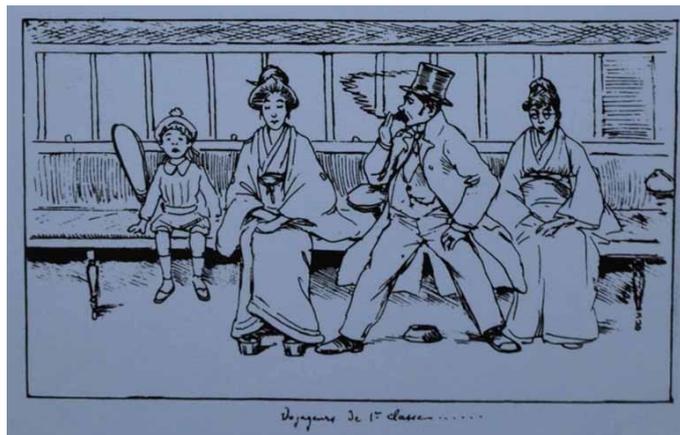
**6. Franz Marc: „Drei Panther des Königs Jussuf“, 1913, Tusche, Aquarell, Deckfarben auf Papier, 13,8 cm x 9 cm**



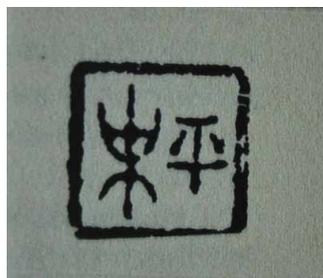
**7a. Franz Marc: Kopie nach einem französischen Maler des 19./20. Jahrhunderts, (Jap. Manier), vermutlich 1908/10, Pastellzeichnung, 42 cm x 32,2 cm**



7b. Georges- Ferdinand Bigot: „La Vie Japonaise“, 1899, Steindruck



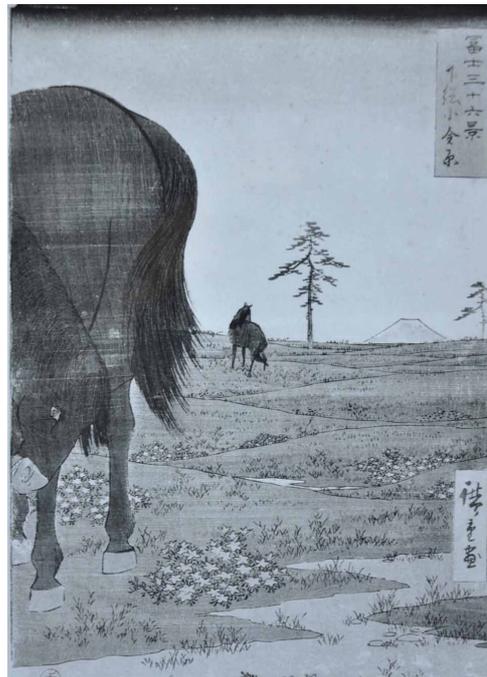
7c. Georges- Fersinand Bigot: „Voyageurs de 1. classe“, 1899, Federzeichnung



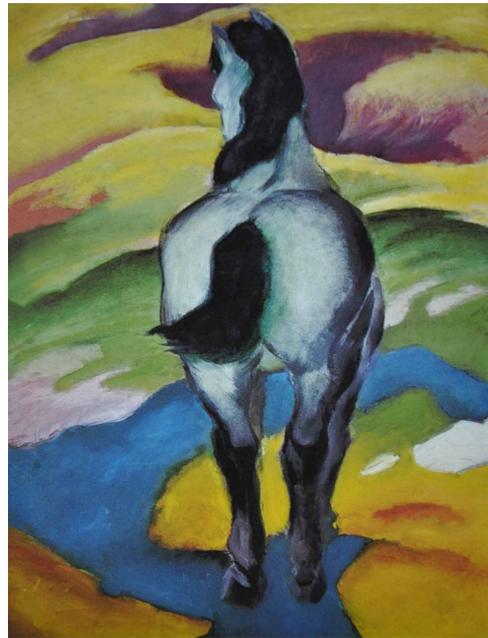
7d. Namensstempel von Franz Marc : F. M. im Stempel von links gelesen, ca. 2 cm x 2 cm



8a. Franz Marc: „Pferde im Walde“, 1908, Lithographie auf Papier, 35,5 cm x 28 cm

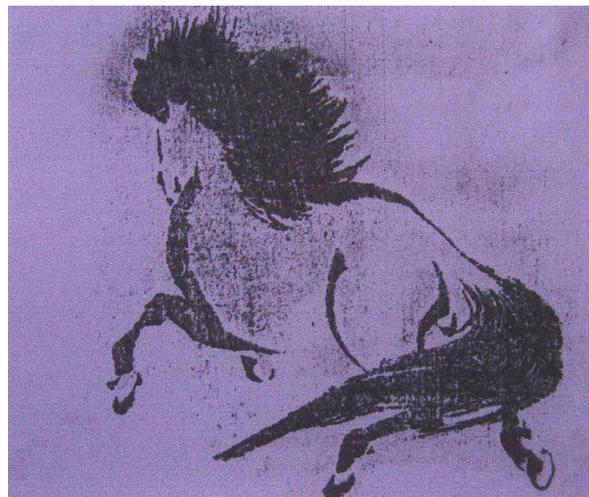


8b. Ando Hiroshige: aus der Serie „36 Ansichten des Fuji“,  
Farbholzschnitt, 34,7 cm x 23,2 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM106

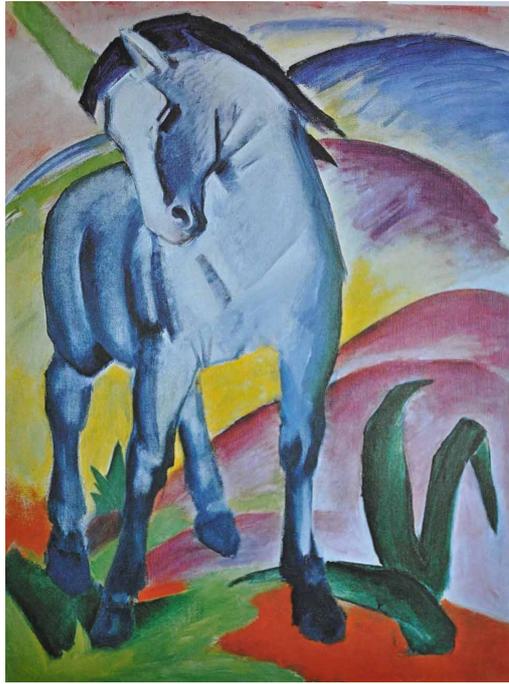


**9a. Franz Marc: „Studie eines Pferdes“, 1908/09, Öl auf Leinwand karton, 40 cm x 26 cm**

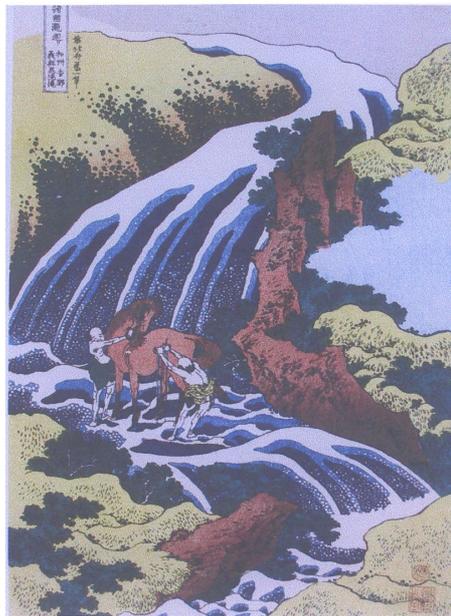
**10. Franz Marc: „Blaue Pferd“, 1911, 113 cm x 86 cm**



**9b. Katsushika Hokusai: „Galoppierendes Pferd“, Holzschnitt**



**11a. Franz Marc: „Blaues Pferd I“, 1911, Öl auf Leinwand, 112 cm x 84,5 cm**



**11b. Katsushika Hokusai: „Der Wasserfall bei Yoshina“. 1827/29, Vielfarbenholzschnitt, 37,5 cm x 25,5cm**



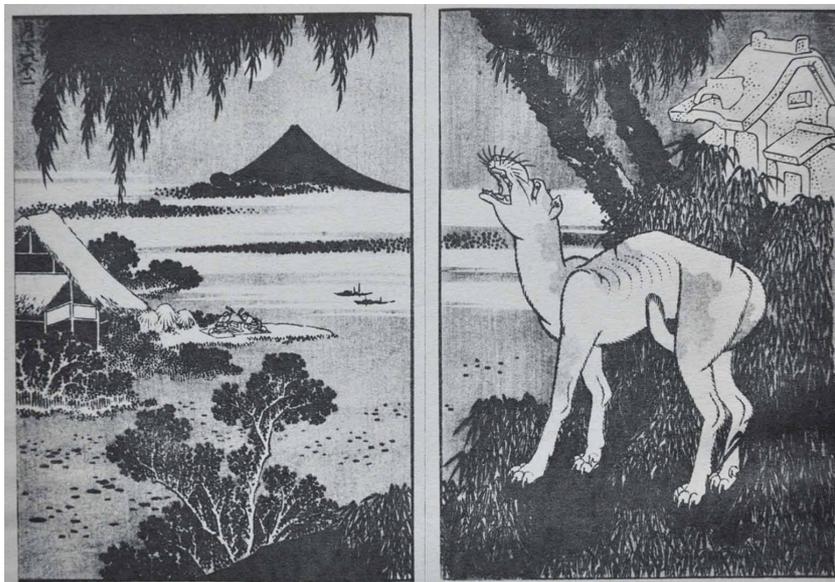
12a. Franz Marc: „Reh im Schnee“, 1911, Öl auf Leinwand, 84,7 cm x 84,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München



12b. Korin: „Rehe“



13a. Franz Marc: „Der weiße Hund (Hund vor der Welt)“, 1912, Privatbesitz



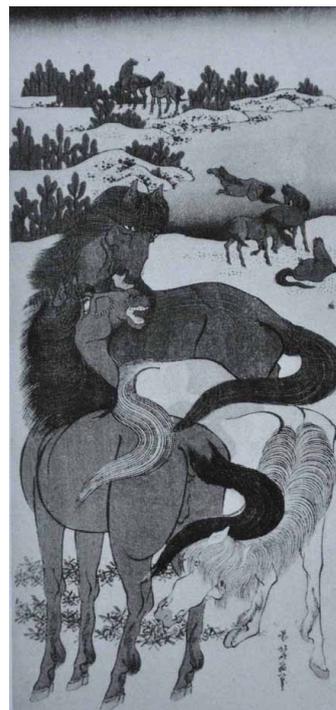
13b. Katsushika Hokusai: „Fuji unter dem Mond“, Holzschnitt



14. Franz Marc: „Trinkendes Pferd“, 1912, Holzschnitt, 21,8 cm x 8,4 cm



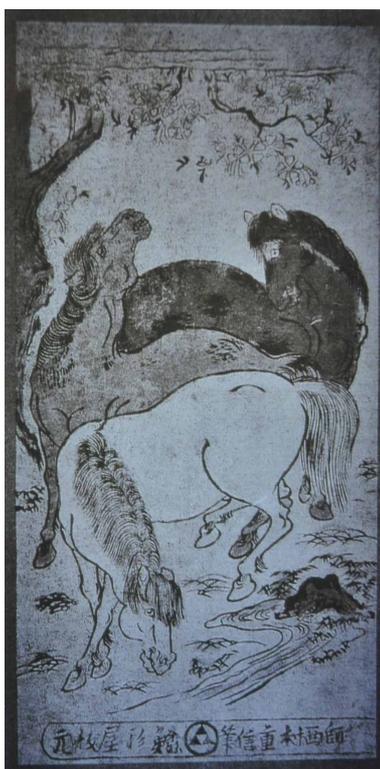
15a. Franz Marc: “Geburt der Pferde“, 1913 Holzschnitt, 21,5 cm x 14,5 cm



15b. Katsushika Hokusai: „Weidendes Pferd“, 19. Jahrhundert, Holzschnitt



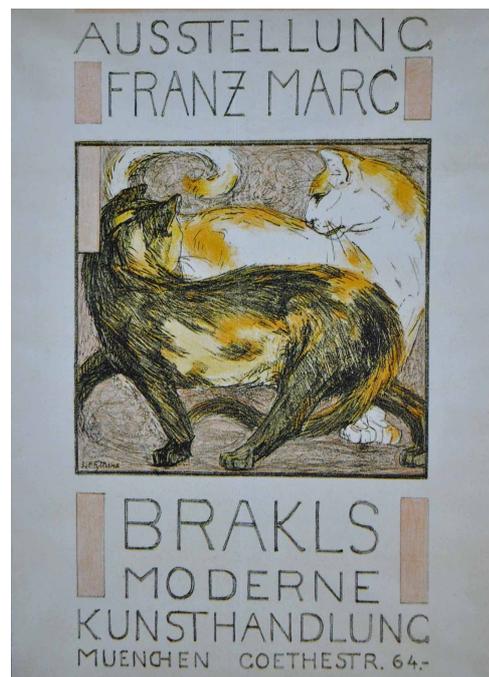
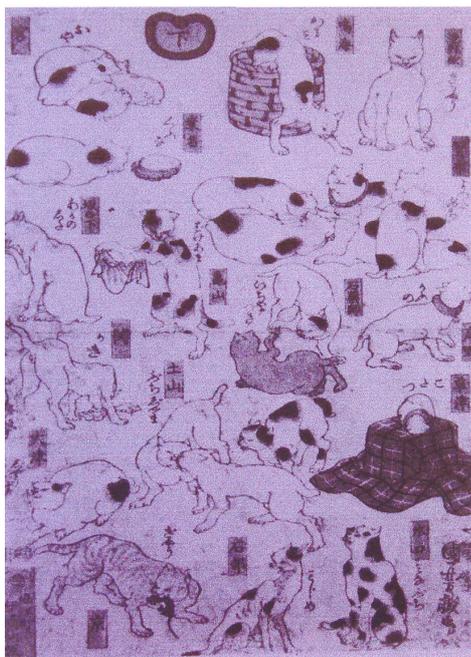
16a. Franz Marc: „Turm der Blauen Pferde“, 1913, Öl auf Leinwand, 200cm x 130cm



16b. Shigenobu: „Pferde am Wasser unter einem Kirschbaum“, 19.Jahrhundert, Holzschnitt



17a. Franz Marc: „Katten auf dem Tuch“, 1909/10, Öl auf Leinwand, 50,5 cm x 60,5 cm



17b. Kuniyoshi: „53 Stationen auf der Tokaido Straße- Katzen-“, 1848  
36 cm x 24.3 cm

18. Franz Marc: „Zwei Katzen“ (Ausstellungsplakat), 1909/1910,  
90 cm x 62 cm



**19a. Franz Marc:** „Adam und Eva“, 1910, Bronze,  
Schlüssellochbeschlag, 7 cm x 6,8 cm



**19b. Unbekannter japanische Künstler:** „Mond mit drei Sternen“,  
(Schwertblatt), Tokugawa-Zeit (1603-1867) , ziseliertes Eisen, ca. 7,2  
cm

**19c. Unbekannter japanische Künstler:** „Flaschenkürbis“ (Schwertblatt),  
1786, ziselliertes Eisen mit Gold, ca. 7,9 cm



**20. Franz Marc: „Wachsmodell eines liegenden Schafes“**, ca. 1908, h5,5 cm x b5,5 cm x t3 cm, Lenbachhaus München



**21a. Franz Marc: „Wachsmodell eines Panthers“**, 1908, h5,5 cm x b10,6 cm x t8,8 cm, Neue Pinakothek München, Inv.Nr.FM54



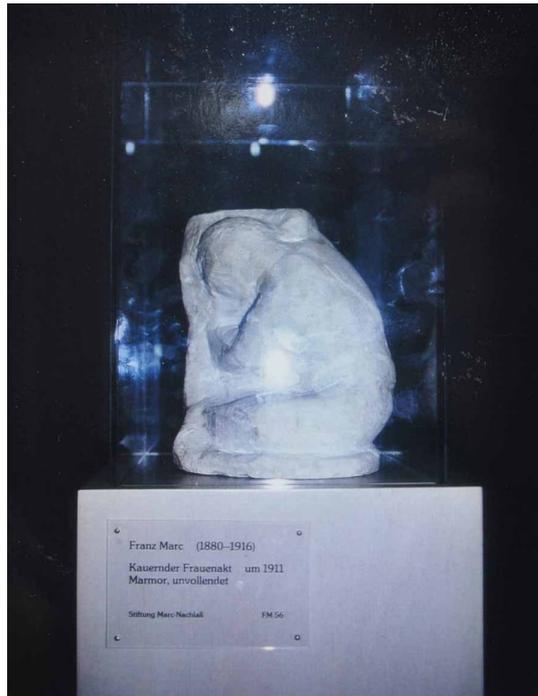
**21b. Masanao: „Sich wälzendes Pferd“** (Netsuke-Figur), 18. Jahrhundert, Holz



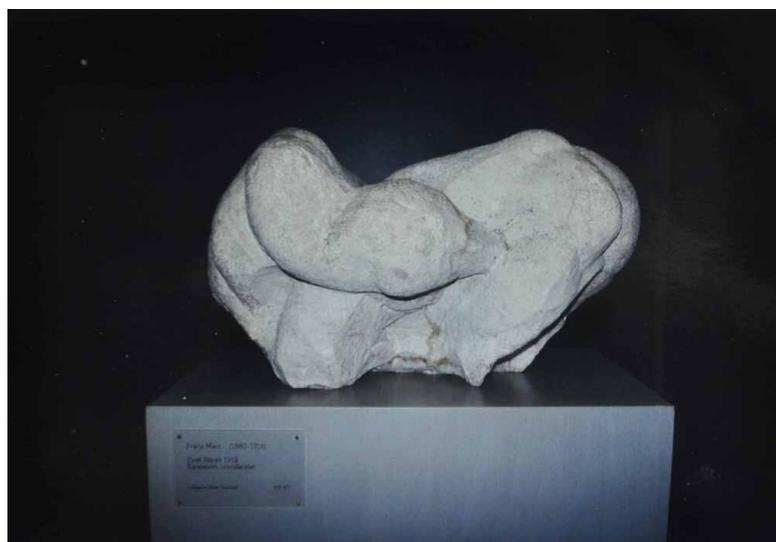
**22a. Franz Marc: „Der Panther“** 1908, Bronze, h9, 8cm, in Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**22b. Ishu-sen: „Tiger“** (Netsuke), 18/19.Jahrhundert Holz, h3, 9cm



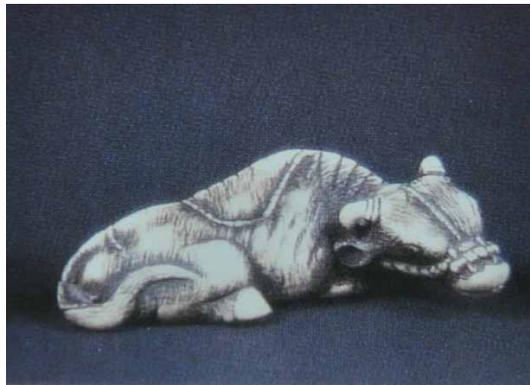
**23. Franz Marc: „Kauernder Frauenakt“** 1911, Marmor, h18, 5cm,  
Städtische Galerie im Lenbachhaus München



**24. Franz Marc: „Zwei Bären“** 1912, Sandstein, Neue Pinakothek  
München, Inv.Nr . FM207



**25a. Franz Marc:** „Der Stier“ 1911, Öl auf Leinwand, 101cm x 135cm,  
The Salomon R. Guggenheim Museum, New York



**25b. Unbek. japanischer Künstler:** „Stier“ (Netsuke), 18./fr.19  
Jahrhundert, Elfenbein, b16,2 cm



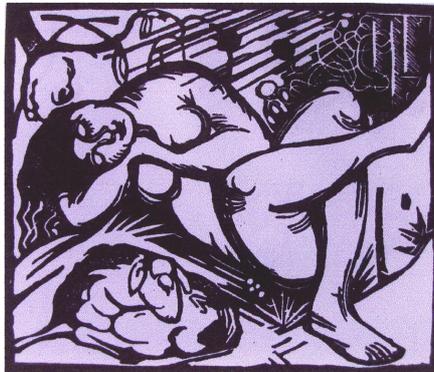
**25c. Franz Marc:** „Ligender Hirsch“ 1907, Bleistiftstudie



**26a. Franz Marc: „Zwei Kühe“** (Entwurf für eine Kleinplastik), Kohlezeichnung, 11,6 cm x 15,7 cm, Neue Pinakothek München

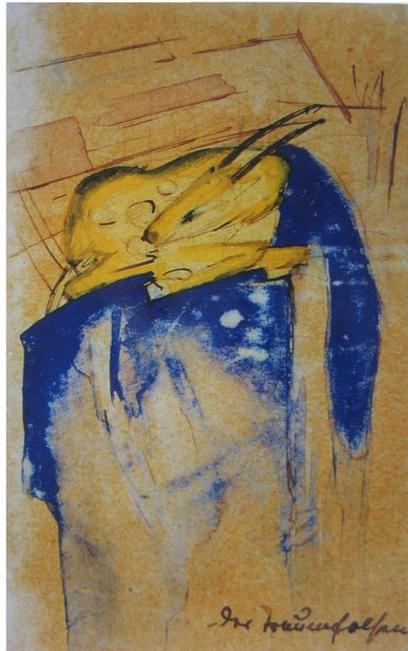


**26b. Unbek. japanische Künstler: „Stier“** (Netsuke), Horn, h2,2 cm x b3,5 cm x t6,3 cm Privatbesitz



**27a. Franz Marc: „Schlafende Hirtin“** 1912, Holzschnitt, 19,8 cm x 24,1 cm

**27b. Unbek. japanische Künstler: „Rehbock“** (Netsuke), 19. Jahrhundert, Horn, b5 cm



**28a. Franz Marc: „Der Traumfelsen“** 1913, Aquaquell, Deckfarben,  
Tusche auf Papier, 14,2 cm x 8,9 cm, Bayerische Staatgemäldesammlung

**28b. Unbek. japanische Künstler: „Rehkitz“** (Netsuke), 18./19 Jahrhundert, Elfenbein,  
14,7cm



**29a. Franz Marc: „Der Mandrill“** 1913, Öl auf Leinwand, 91 cm x 131  
cm, Staatsgalerie moderner Kunst München

**29b. Mitsuharu: „Pferd, stehend“** 18. Jahrhundert, Elfenbein



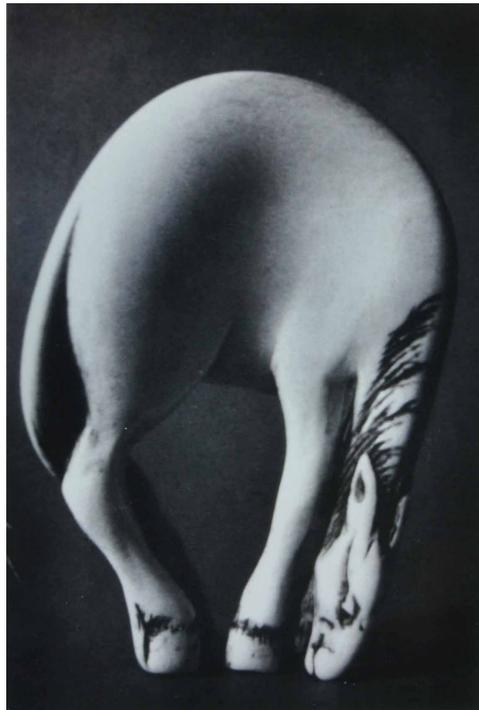
**30. Franz Marc: „Sitzender gelber Frauenakt“** 1913, Tusche, Wasserfarben auf Papier, 14,3 cm x 14,7 cm, Staatliche Museen, Sammlung der Zeichnungen



**31. Franz Marc: „Tänzerin“** 1913, Bleistiftzeichnung auf Papier, 12 cm x 15 cm, Neue Pinakothek München



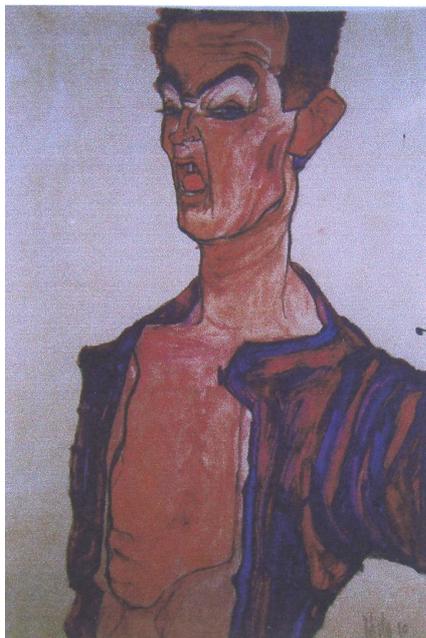
**32a. Franz Marc: „Das friedsame Pferd“** 1915, Bleistiftzeichnung auf Papier, 9,9 cm x 16 cm, Staatliche Graphische Sammlung in München



**32b. Unbek. japanische Künstler: „Weißes Pferd“** (Netsuke), 18. Jahrhundert, Elfenbein, h5,2 cm



**33. Franz Marc: „Tierschicksale“** (Die Bäume zeigten ihre Ringe, die Tiere ihre Adern) 1913, Öl auf Leinwand, 196 cm x 266 cm, Kunstpostkarte der öffentlichen Kunstsammlung Basel



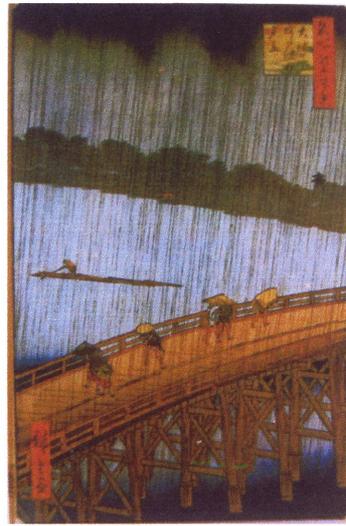
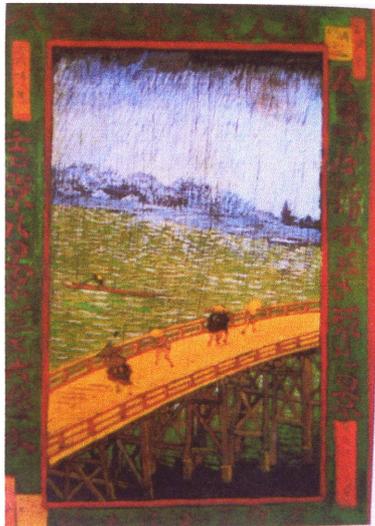
**34a Egon Schiele: „Selbstporträt“** (Selbstdarstellung mit verzerrtem Gesichtsausdruck) 1910 , Schwarze Kreide und Deckfarben auf Papier 45,3 cm x 30,7 cm Leopold – Museum, Inv. Nr.2312

**34b. Utagawa Kunijoshi: Ausschnitt eines Holzschnittes der Kan Shin-Geschichte** im Almanach „Der Blaue Reiter“, 19. Jahrhundert



**35a. Vincent van Gogh: „Der Baum“**, 1886-88, Kopie nach Hiroshige, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum Amsterdam

**35b. Utagawa Hiroshige: „Die hundert Sehenswürdigkeiten Edo - Der blühende Pflaumenbaum im Gameido Garten-“** um 1875, Vielfarbholschnitt, 35 cm x 22,5 cm



**36a. Vincent van Gogh: „Die Brücke“** 1886-88, Kopie nach Hiroshige, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum in Amsterdam

**36b. Utagawa Hiroshige: „Die hundert Sehenswürdigkeiten in Edo - Die Oashi Brücke bei Regen-“** um 1857, Vielfarbholschnitt, 33,8 cm x 21,8 cm



**37a. Vincent van Gogh: „Selbstportrait“**, 1888, Öl auf Leinwand, 24,5 cm x 20,5 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Massachusetts,

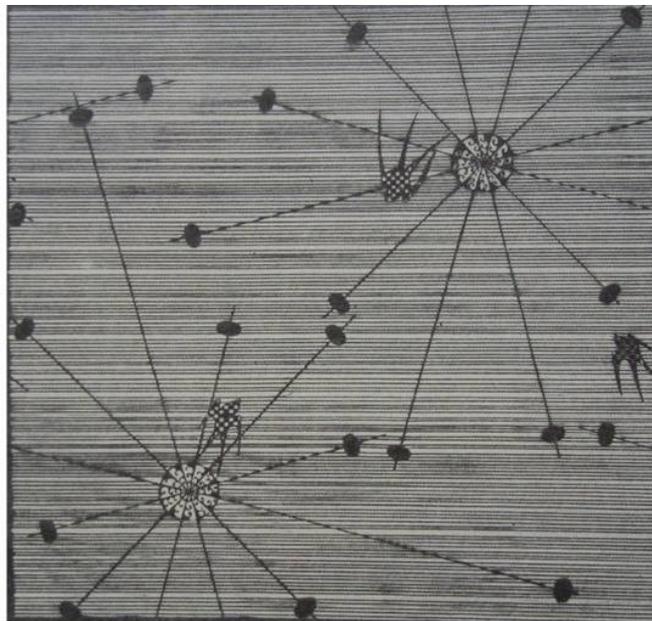
**37b. Muto Shui: „Mönch Muso Sogeki“** (Ausschnitt einer Hängerrolle) 1275-1381, Farbe auf Seide, 119,4 cm x 63,9 cm



**38. Franz Marc: „Selbstportrait“** 1908, Tuscheskizze, 29,5 cm x 42 cm, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FM11



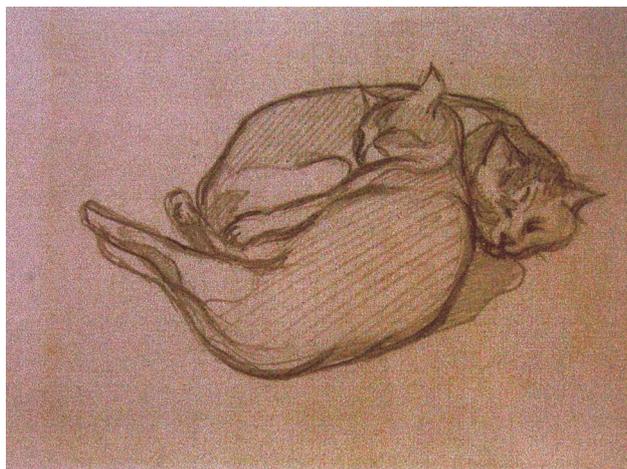
39. Hiroshige: „Prinz Narihira mit seinen Gefolge“, Holzschnitt, 26,1 cm x 36,8cm, Centre Georges Pompidou, Collections du Musée National d'Art Moderne Inv. 182 a



40. Unbek. japanische Künstler: „Kiri-e“, (Bilddetail) 19. Jahrhundert  
Musterdruck für Stoffe und Kimono 44 cm x 52,5 cm



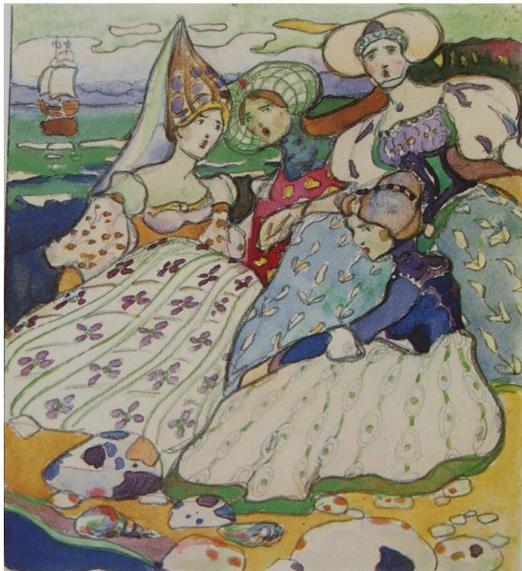
- 41a. Wassily Kandinsky: „Die Nacht“** (große Verfassung), 1903  
 Farbholzschnitt mit Goldbronze auf Japanpapier, 12,7 cm x 29,8 cm GMS 197
- 41b. Ippitsusai Buncho: „Schauspieler Ichikawa Bennosuke“**, 18.Jh  
 Tokyo National Museum, M315



- 44. Wassily Kandinsky: „Katzen“** 1906/07, Bleistift auf Papier, 13,3 cm x 17,2 cm  
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München GMS469/2



42. Wassily Kandinsky: „Im Sommer“, Juli 1904 Farbholzschnitt, 30,6 cm x 16,5 cm  
Städtische Galerie im Lenbachhaus München



43a. Wassily Kandinsky: „Mädchengruppe am Strand“, um 1904 Aquarell und Bleistift  
auf Papier, 15,4 cm x 14 cm, SGLM, GM163

43b. Torii Kiyomasu II: “Drei Schauspieler; Nakamura Sukegorô als Teppeki Schôbei,  
Matsumoto Koshiro als Banzui-in Chôbei und Fujikawa Heikurô als Akaushi  
Yasubei“, 1752, 39,3 cm x 28,7 cm, Tokyo National Museum



**45b. Katsushika Hokusai: „Der Bauer auf dem Pferd“, 1798 83,3 cm x 26,6 cm Japanisches Ukiyo-e Museum, Matsumoto Inv. Nr. 317**

**46a. Wassily Kandinsky: „St. Georg II“, vermutlich Sommer, 1911  
Tempera auf grünlichem Glas, 33,7 cm x 18,4 cm, SGLM, GMS110**



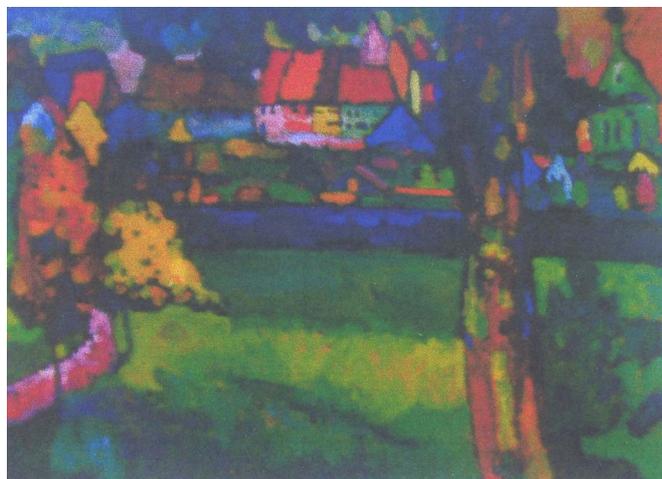
**46a. Wassily Kandinsky: „St. Georg II“, vermutlich Sommer, 1911, Tempera auf grünlichem Glas, 33,7 cm x 18,4 cm, SGLM, GMS110**

**46b. Chō-ō-rō Kuniyoshi: „Der Krieger (Hōsen Ryōfu) in der Geschichte von drei Staaten in China“ ca.1840, ca. 37 cm x 26 cm, Kunstmuseum Düsseldorf Inv.Nr. J 1961-65**

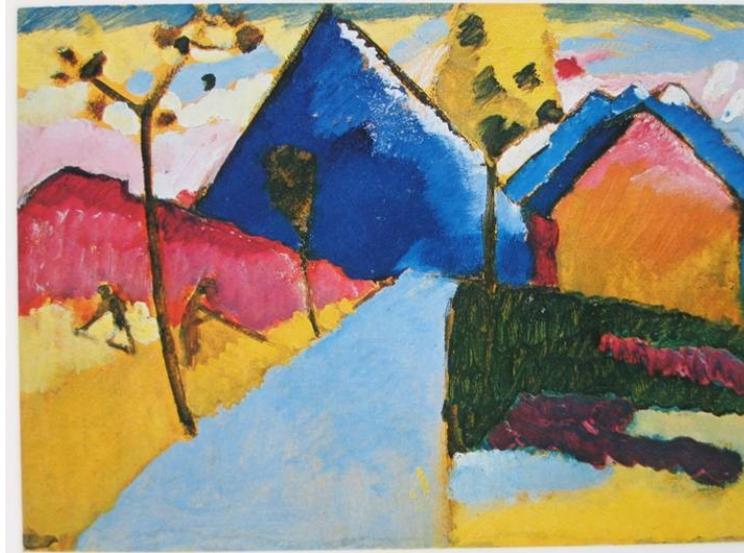


47a. Wassily Kandinsky: Holzschnitt für den Almanach „Der blaue Reiter“, September 1911

47b. Kunisada: „Oguri Hangan“ ca. 1850



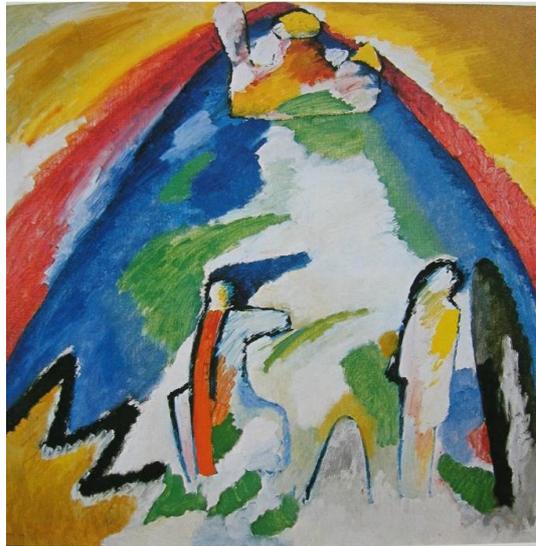
48. Wassily Kandinsky: „Murnau - Landschaft mit Baumstamm“, 1909, Öl auf Pappe 71,5cm x 97,5 cm Kunstmuseum Düsseldorf



**49a. Wassily Kandinsky: „Naturstudie aus Murnau I“, 1909 Öl auf Pappe 32.9 cm x 44,6 cm München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, GMS 45**



**49b. Shotei Hokuju: „Der Fluß Fuji am Tokaido“ aus „12 Ansichten berühmter Orte in der östlichen Hauptstadt“ 26,4 cm x38,5cm, ca.1820**

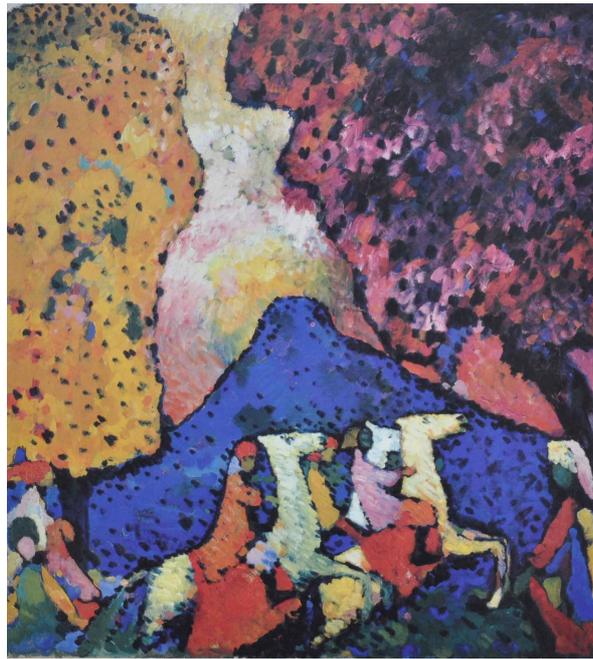


**50a. Wassily Kandinsky: „Berg“ 1909 Öl auf Leinwand 109 cm x 109 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München GMS 54**



**50b. Nachzeichnung in Katshshika Hohusai: „36 Ansichten Fuji - bei Föhnwetter -“ 25,5 cm x 37,1 cm**

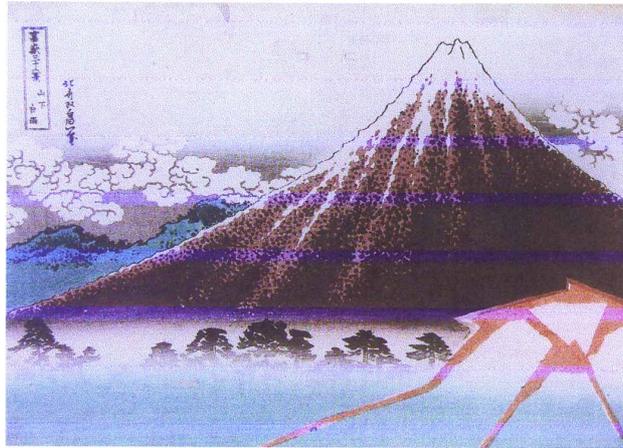
**50c. Katshshika Hohusai: „36 Ansichten Fuji- bei Föhnwetter -“ 25,5 cm x 37,1 cm, ca. 1830-2**



**51a. Wassily Kandinsky: „Der Blaue Berg“, 1908 Öl auf Leiwand, 106cm x 96,6cm NY The Salomon R Gugenheim Museum**



**51b. Katsushika Hokusais „36 Ansichten Fuji -von Hodogaya in der Tokaido Straße gesehen- „, ca. 26 cm x 38 cm**

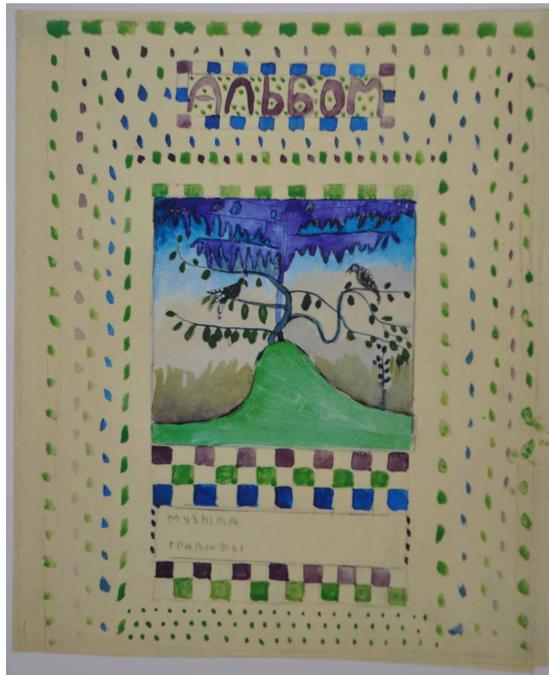


51c. Katsushika Hokusais: „36 Ansichten Fuji -bei Gewitter-“ 24,2cm x 36,7 cm

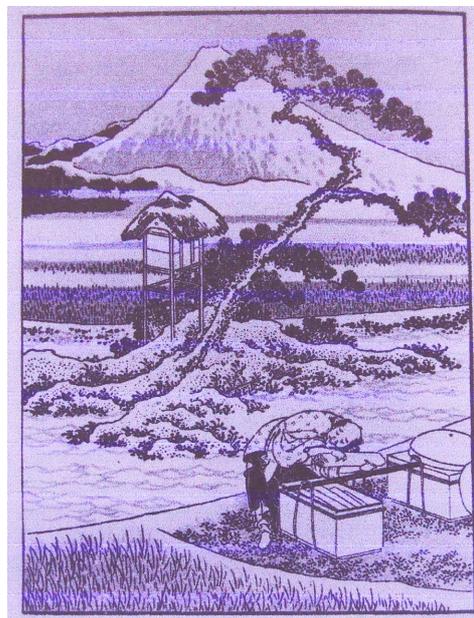


52a. Wassily Kandinsky: „Bild mit Häusern“, 1909, Öl auf Leinwand, 97 cm x 131 cm  
Sedelijk Museum, Amsterdam

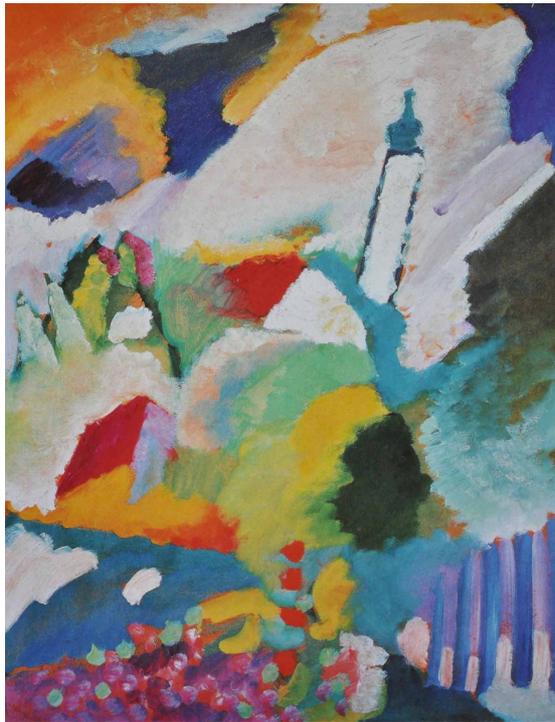
52b. Shōtei Hokuju: „12 Ansichten berühmter Orte in der östlichen Hauptstadt- Satta- Pass am Tōkaidō-“, 20, 6 cm x 38,1 cm, Farbholzschnitt



53a. Wassily Kandinsky: „Entwurf für Einband oder Titelblatt eines Albums mit Musik und Graphik“, 1908/9 Aquarell und Bleistift auf Papier, 27, 8 cm x 23 cm SGLM, GMS178



53b. Katsushika Hokusai: „Kiefer vor dem Fuji“, 1835



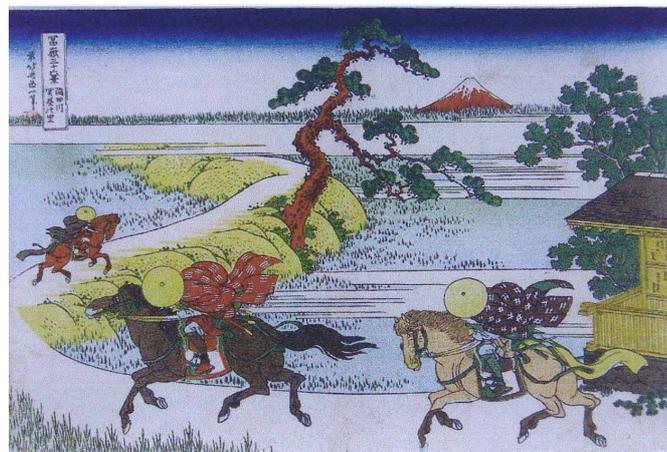
**54. Wassily Kandinsky: „Kirche in Murnau“, 1910 Öl auf Pappe 64,7cm x 50, 2 cm  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, GMS 59**



**55a. Wassily Kandinsky: „Die romantische Landschaft“, 3. Jan. 1911 Öl auf Leinwand  
94,3 cm x 129 cm München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, GMS 83**



**55b. Utagawa Hiroshige: „53 Stationen auf der Tokaido- Straße -Hakone-“  
ca. 26 cm x 37 cm**



**55c. Katsushika Hokusais: „36 Ansichten Fuji -von Sekiya bei Sumida  
Fluß gesehen-„ (Die Reiter), ca.1830 Farbholzschnitt 38,8 cm x 24,4 cm, Henri Vever**



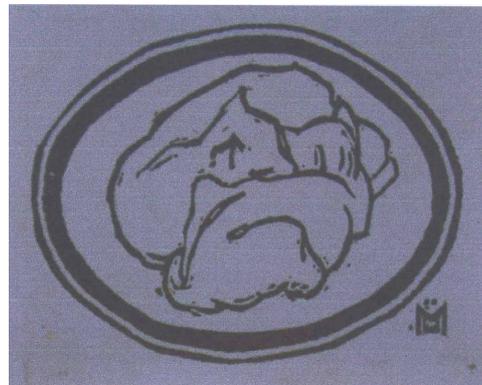
**56a. Wassily Kandinsky: „Studie zu Winter II“, Winter 1910/11**  
Öl auf Pappe 33,1 cm x 45 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, GMS 47



**56b. Katsushika Hokusai: „36 Ansichten Fuji -von Yoshino gesehen - (Kirschblüte) 3 Weiße“** Farbholzschnitt, 24,8 cm x 36,3 cm British Museum London, Inv. Nr. 1906.12-20.0520



**57. Wassily Kandinsky: „Impression III (Konzert)“** 1911 Öl auf Leinwand 77,5 cm x 100 cm Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, GMS 78



**58. Gabriele Münter: „Kandinsky“**, 1906, Farblinolschnitt auf Bütten, 24,4 cm x 17,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München

**59. Gabriele Münter: „Zwei Katzen“**, 1907, Linolschnitt, 6,5 cm x 8,4 cm



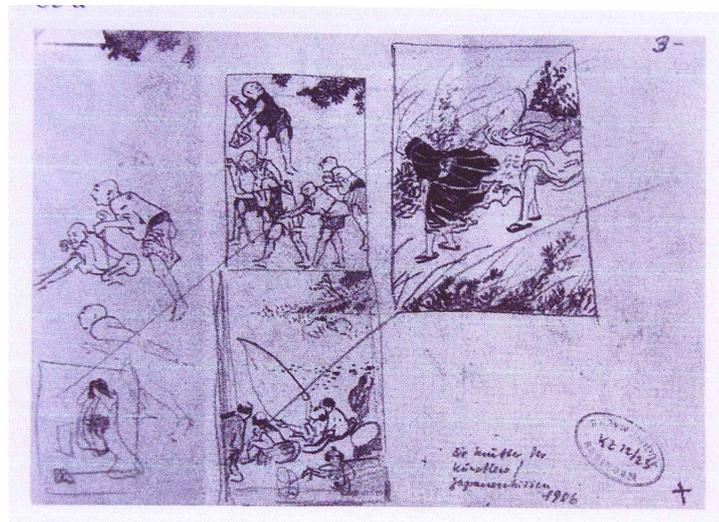
**60a. Gabriele Münter: „Wäsche am Strand“, 1907/08, 13,4 cm x 23,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München GMS 858**



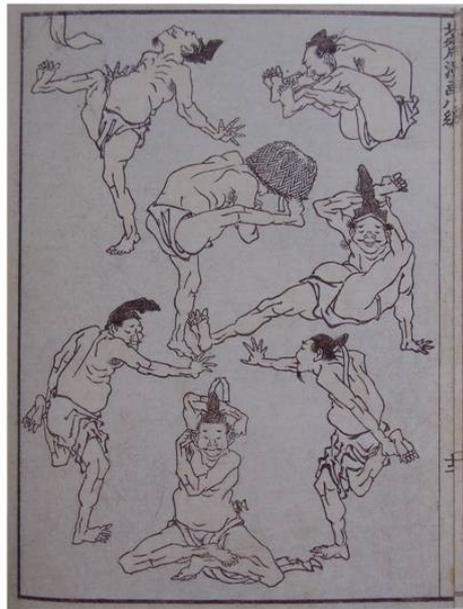
**60b. Utagawa Hiroshige: „Mishima in Morgennebel“, 1833 Farbholzschnitt, 25 cm x 37,4 cm**



**61. Gabriele Münter: „Der Weg“, 1907 Farblinolschnitt auf Japanpapier, 11,8 cm x 15,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München GMS 839**

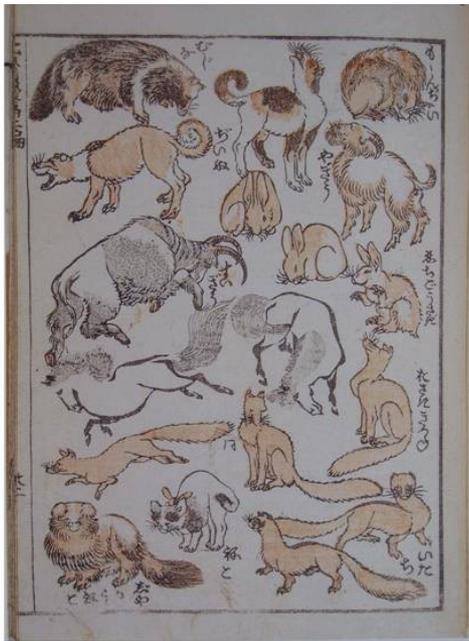


**62. August Macke: Zeichnungen nach Katsuschika Hokusai, „Hokusai gwashiki“, 1906, Bleistift, Privatbesitz**



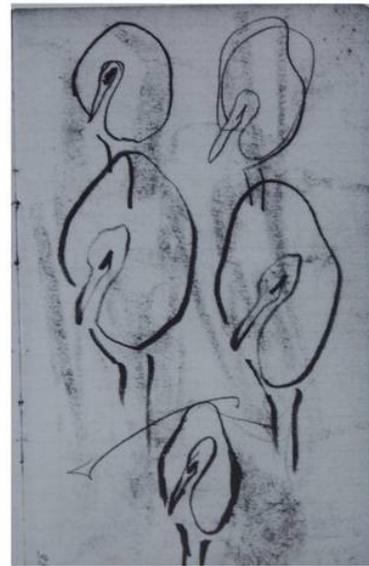
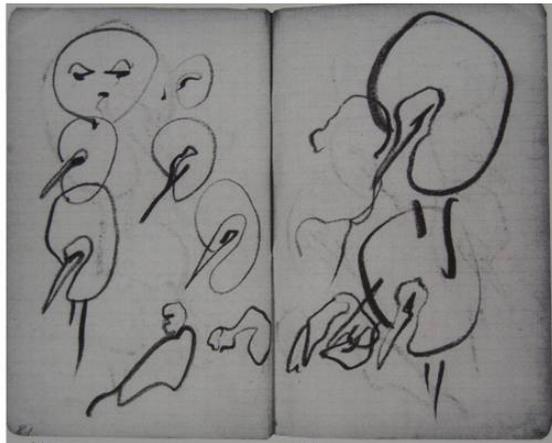
**63a. August Macke: „Akrobaten, Tiere und Blüten“ nach Katsushika Hokusais Manga,**  
1909, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster

**63b. Katsushika Hokusais: „Akrobaten“, Manga 1814, in: Gian Carlo**  
Calza: Katsushika Hokusai



**63c. Katsushika Hokusais: „Tiere“, Manga 1814, in: Gian Carlo Calza:**  
Katsushika Hokusai

**63d. Katsushika Hokusais: „Blüten“, Manga 1814, Museum für**  
Ostasiatische Kunst, Berlin



**64a. August Macke: „Kranich“, Skizzenbuch nach Katsushika Hokusai. 1907, mit der Technik „Ippitsu gwafu“, (Bilder mit einem Pinselstrich) Blaue Stift auf Papier 16,8 x 10,7 cm**

**64b. August Macke: „Kraniche“, nach Hokusai Ippitsu gwafu( Bilder mit einem Pinselstrich) Vertikal 16,8 x 10,7 cm**



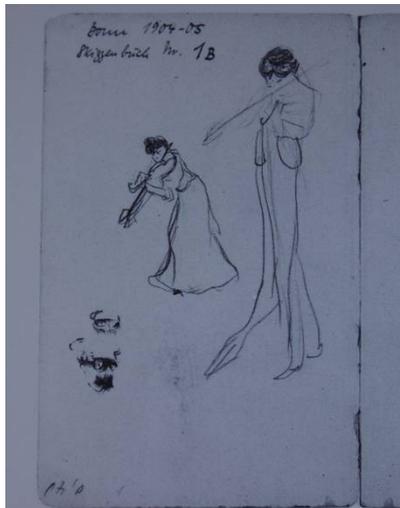
**64c. Katsushika Hokusai: „Kranich“ (Abschnitt), in: Heiderich, Ursula: August Macke, Die Skizzenbücher**

**64d. Katsushika Hokusai: „Kranich“. in: Gian Carlo Calza: Katsushika Hokusai**



**65a. August Macke: „Geisha mit Shamisen“, nach Kiyonaga, Sommerabend am Sumida Fluss, 1907**

**65b. Chobunsai Eishi : „Geisha mit Shamisen“**



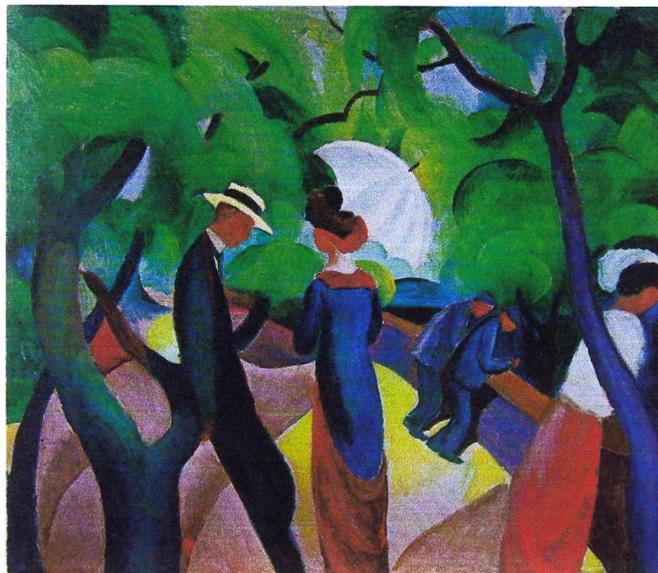
**65c. August Macke: „Geigenspielerin“ (Stehende Geigerin), 1907, Skizzenbuch Nr. 18, II (1)**

**66. August Macke: „Japanische Tänzerin Hanako“ (Die japanische Schauspielerin/Madame Hanako), 1907/08 in Vriesen**

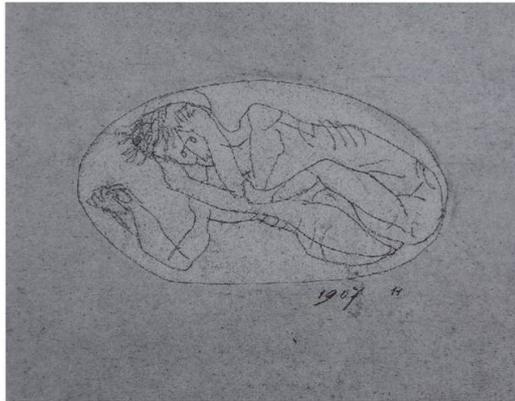


**67a. August Macke: „Sitzender Araber“, 1914, Bleistift und Kohle, gewischt, auf Skizzenblatt, 10,4x15,6cm (Macke hat das Motiv, das als Grundlage für diese Zeichnung diente, selbst fotografiert. Der Titel der Fotografie ist „Tunesier“)**Skizzenbuch Nr. 63, p.( c“) Galerie Ludorff, Düsseldorf

**67b. Katsukawa Shunei: Schauspieler Nakajima Mihoemon als Kono Moranao, Ende des 18. Jahrhunderts, Tokyo NM**

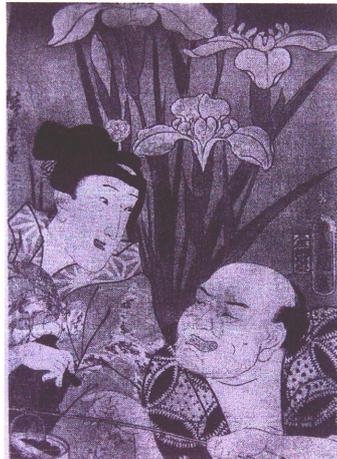


**68. August Macke: „Promenade“, 1913, Öl auf Papier, 51 cm x 57 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, G 13328**



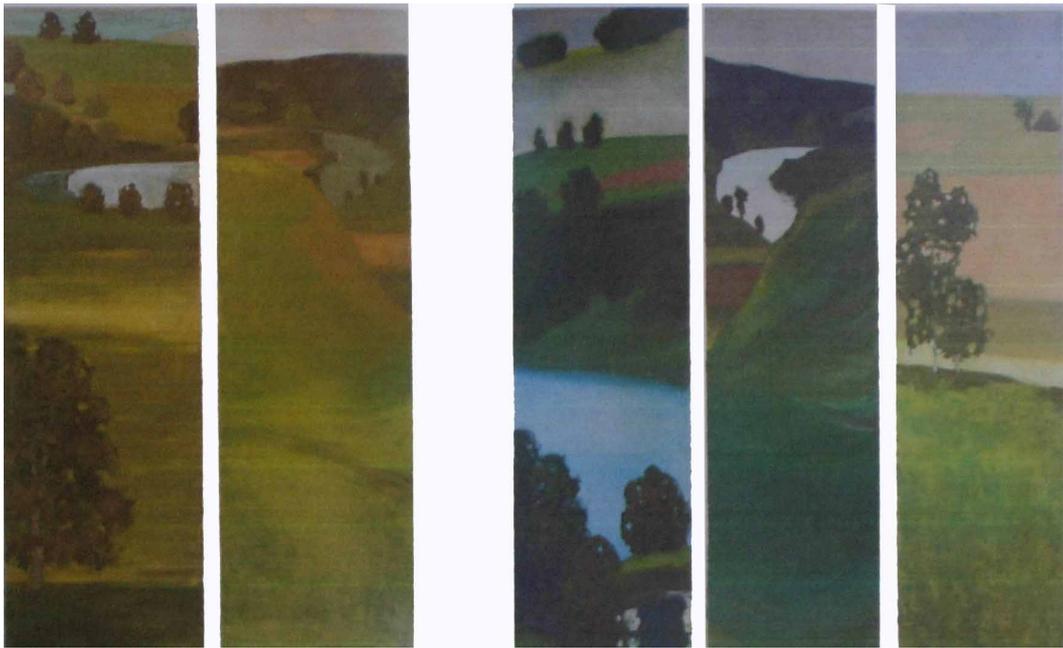
**69. Paul Klee: „Akt in Krämpfen sich zusammenlegend“, 1907,**  
Bleistift, Konturen mit einer Nadel geritzt auf Papier auf Karton 3,5 cm  
x 6,3 cm PKSKB

**70a. Paul Klee: „Auguren im Gespräch“, 1906** Bleistift, Feder und  
Tusche auf Zeichenpapier 21,3 cm x 17,1 cm Paul Klee-Stiftung,  
Kunstmuseum Bern



**70b. Hiroshige I und Toyokuni III: „Frau und Mann vor Irisstaude“**  
ca. 1850, Farbholzschnitt

**70c. Toshusai Sharaku: „Zwei Schauspieler, Nakajima Wadaemon als  
Bodara Chozaemon und Nakajima Konozo als Kanagawaya no  
Gon“, 1794**



**71. Paul Klee: „Wandschirm mit Aarelandschaften“**, 1900, Öl auf Leinwand, fünfteilig, Sammlung Felix Klee-Stiftung je 144,5x 84cm



**72a. Paul Klee: „Weibliche Gewandfigur“**, sinnend, 1904 Bleistift auf Zeichenpapier, die Konturen mit einer Nadel durchgekrieffelt, 16,8 cm x 10,7 cm, PKSKB

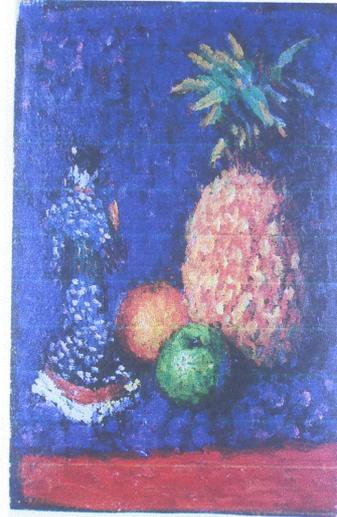
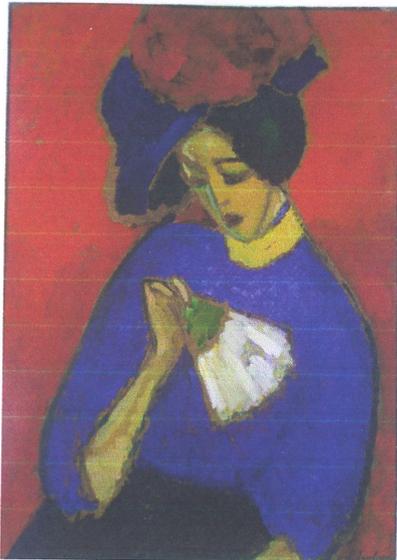
**72b. Kuniyoshi: Skizze für ein Kakemono-e-Bildnis, „Der Tokiwa Gozen“** ca. 1830 Pinselzeichnung 56,9 cm x 24,5 cm Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden



- 73. Paul Klee:** „Männlicher Kopf, zurückschauend“, Etwas dem jungen Böcklin ähnelnd, 1906 Bleistift, Konturen mit einer Nadel geritzt, auf Papier auf Karton, 11x 7cm, PKSKB
- 74a. Paul Klee:** „Männlicher Kopf, Zigeunertypus“, 1906 Bleistift, Konturen mit einer Nadel geritzt, auf Papier auf Karton, 5,5x 6,2cm, PKSKB

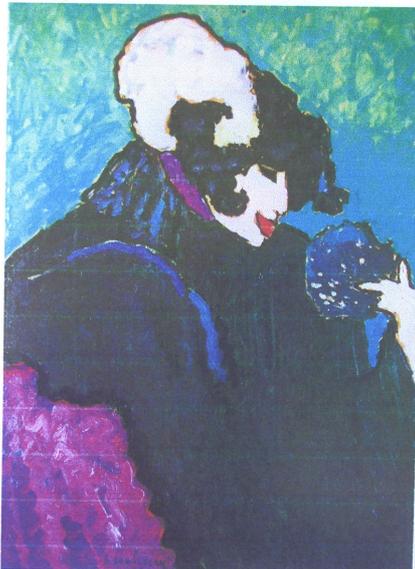


- 74b. Katsushika Hokusai:** „Das Laternengespenster der O-Iwa“, Eines der fünf erschienenen Gespensterblätter aus der Folge „Hundert Erzählungen“, 1830, 24 cm x 18 cm



75. Alexej Jawlensky: „Dame mit Fächer“ (Tänzer Alexander Sacharoff), 1909, Öl auf Karton, 92cm x 67 cm Museum Wiesbaden

76. Alexej Jawlensky: „Bagatelles“, 1902, Öl auf Leinwand, 60 cm x 29 cm, Museum Wiesbaden



77. Alexej Jawlensky: „Die weiße Feder“, 1909 Öl auf Karton, 101x 69cm, Staatsgalerie Stuttgart

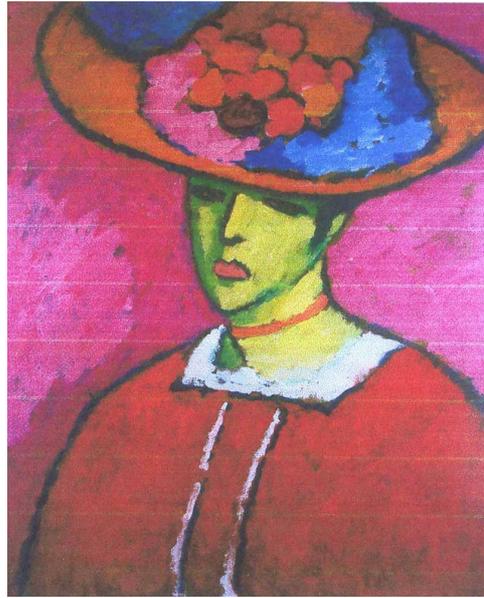
78. Alexej Jawlensky: „Kiefer in Orange“, 54 cm x 49 cm, 1910 Privat



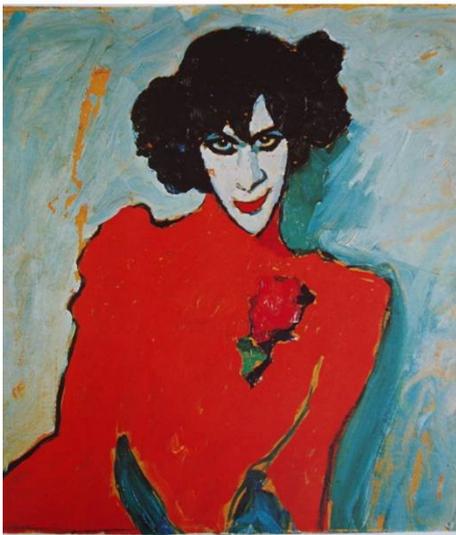
**79a. Alexej Jawlensky: „Mädchen mit Blumenhut“, 1910 Öl auf Karton  
67,5 cm x 49 cm Privat**



**79b. Yashima Gakutei: „Die Glücksgöttin“, 1870, 20,8 x 18,2 cm,  
Museum Wiesbaden**



**80. Alexej Jawlensky: „Shokko“, 1910, Öl auf Karton, 75x 65cm Privat, NY**



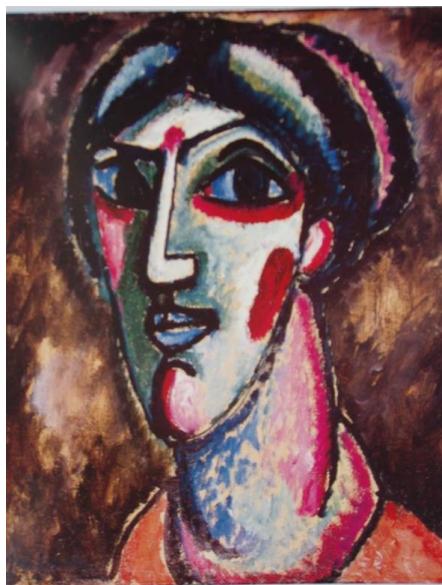
**81a. Alexej Jawlensky: „Bildnis des Tänzers A. Sacharoff“ (Rot), 1909,  
Öl auf Pappe, 69,5x 69,5cm G13388**

**81b. Toshusai Sharaku: „Segawa Tomisaburo II, in einer  
Frauenrolle“, 1794, TNM**



**82a. Alexej Jawlensky: „Infantin“ (Sibyle // Sybille), 1912, Öl auf Karton, 54x 50 cm, Städtisches Museum Mühlheim a.d. Ruhr**

**82b. Toyohara Kunichika: „Schauspielerbildnis“, 1870, Museum Wiesbaden**



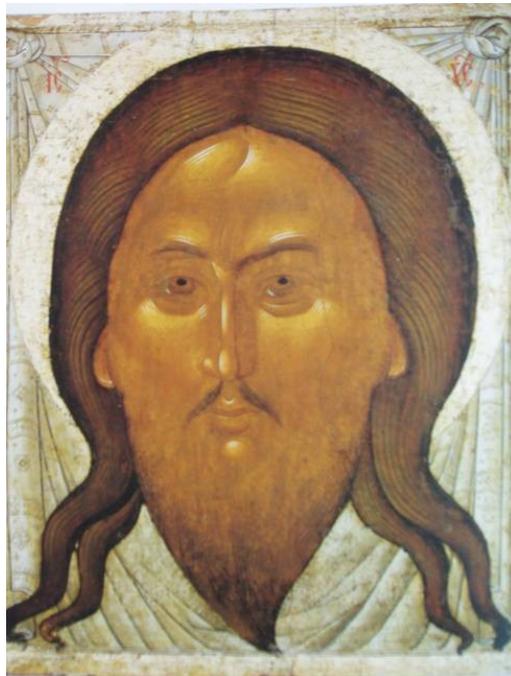
**83a. Alexej Jawlensky: „Kopf in Schwarz und Grün“, 1913, Öl auf Karton, 53 cm x 49,5 cm**

**83b. Katsukawa Shunko: „Schauspieler Nakamura Nakazo als Ishikawa Goemon“, 1788, 37cm x 25 cm, TNM**



**84a. Alexej Jawlensky: „Heilandgesicht“** Blick der letzten Hoffnung ca. 1920, Öl auf Karton, ca. 35x 26cm

**84b. Eishōsai Chōki: „Gesicht einer Geisha“** (Abschnitt) 1794, 37,2 cm x 25,5 cm



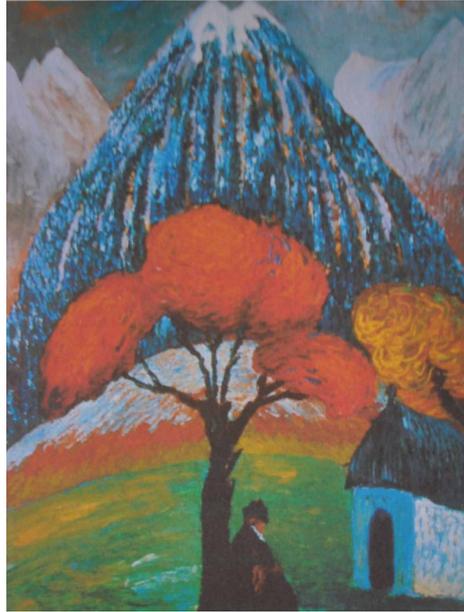
**84c. Unbek. Russische Künstler: Russische Ikone, „Der Erlöser“** 18. Jahrhundert, Tempera 57 cm x 47cm x 3 cm, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg



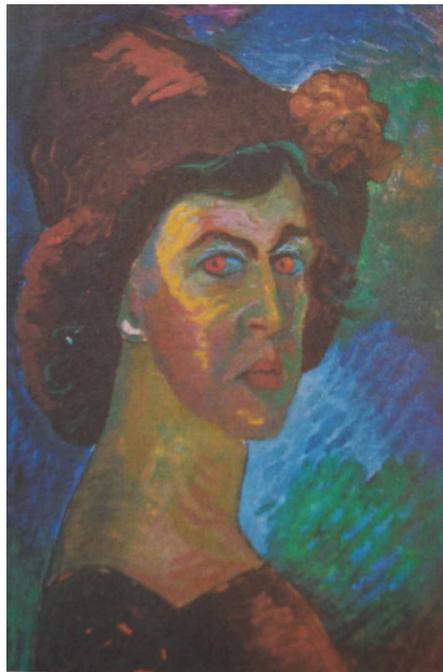
**85. Marianne Werefkin: „Herbst“** (Schule), 1907 Tempera/ karton, 56 cm x 74 cm  
Fondazione Marianne von Werefkin, Ascona, Inv.Nr. FMW 0-0-3



**86. Marianne Werefkin: „Der Tänzer Sacharoff“**, 1909 Tempera auf Pappe 73 cm x 55 cm,  
Fondazione Marianne von Werefkin, Ascona, Inv.Nr. FMW 0-0-15



87. **Marianne Werefkin:** „Der rote Baum“ 1910, Tempera auf Pappe 76 cm x 57 cm



88. **Marianne Werefkin:** „Selbstbildnis“ 1910, Tempera auf Pappe 51 cm x 34 cm  
Städtische Galerie im Lenbachhaus München

# Lebenslauf

**Myung-Seon Oh, geboren am 9. April 1959 (nach Mondkalender) in Cheon-Buk, Korea als Tochter von Yong-Jin Oh und Ehefrau Chang-Yeol Im.**

<b>Staatsangehörigkeit:</b>	<b>koreanisch</b>
<b>Schulbildung:</b>	<b>1967-1972: Grundschule in Seoul, Korea 1972-1975: Mittelschule in Seoul, Korea 1975-1978: Gymnasium in Seoul, Korea</b>
<b>Studium:</b>	<b>1979-1983: Kunstgewerbekunde mit Abschluss als Bachelor of Fine Art an der Sookmyung- Frauen Universität in Seoul, Korea 1984-1986/87: Forschungskursus für die japanische Kunstgeschichte an der Tokyo Universität in Tokyo, Japan 1989-1996: Kunstgeschichte, Kunsterziehung und Japanologie und Japanologie mit Abschluss als M. A. Phil. an der Ludwig-Maximilians-Universität München</b>
<b>Promotion:</b>	<b>14. 7. 2006: Bestehen der Doktorprüfung an der LMU in München</b>
<b>Berufstätigkeit:</b>	<b>1989-1990: Lehrerin für Koreanisch bei der Koreanischen Schule in München 1991: Das erste Übersetzungsbuch „Die Kulturstadt München“ in Koreanisch bei Aspen Edition/ORECON WFO in München 1992: Organisatorin für japanische Dolmetscherdienste für „Weltwirtschaftsgipfel 1992“ in München im Auftrag vom Presse- und Informationsamt der Deutschen Bundesregierung 1990-: Dolmetscherin, Übersetzerin in Koreanisch, Japanisch und Deutsch 2005-: Journalistin für koreanische und deutsche Medien</b>