

**Begegnung, Verfestigung, Rückzug – die Freundschaften von
Wassily Kandinsky und Franz Marc sowie von Franz Marc und
August Macke. Ihre Phasen und Auswirkungen auf ihre
künstlerische Entwicklung 1910 bis 1914**

MASTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades eines
Master of Arts der Kunstgeschichte

an der Kultur- und Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät
der Paris Lodron Universität Salzburg

Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft
Gutachterin: Univ. Prof. Dr. Andrea Gottdang

Eingereicht von
THOMAS PENSLER
1023126

Salzburg 2015

Danksagung

In erster Linie danke ich der erfahrenen Autorin und hervorragenden Marc- und Blaue Reiter-Kennerin Brigitte Roßbeck. Sie hat wesentlich zur Themenfindung beigetragen und meine Arbeit rege und konstruktiv begleitet. Meiner Partnerin Brigitte Hirmer danke ich vor allem, dass sie mir die Ruhe gewährte, um diese Arbeit schreiben zu können, sie stand mir auch in Stil- und Formulierungsfragen bei.

Frau Prof. Dr. Andrea Gott dang danke ich für die Betreuung dieser Arbeit. Ihre stets fundierte Kritik und ihr waches Interesse an meinem Thema haben mir sehr geholfen.

Widmung

Diese Arbeit widme ich Elisabeth Niedmann (1873-1968) - für mich war sie eine stets fürsorgliche und nachsichtige „Leih-Oma“ in meinem ersten Lebensjahrzehnt. Ihr Haus in Ried hing voller Bilder ihres Vaters und ihres Bruders, beide akademische Maler der Münchner Schule. Hier fand meine Familie nach dem zweiten Weltkrieg Aufnahme und Wohnung für zwei Jahrzehnte.

In der Nachbarschaft - durch ein kleines Wäldchen getrennt - stand die stattliche Marc-Villa, und Frau Niedmann hatte natürlich die Marcs gekannt!

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	
1. Einleitung	1
1.1. Thematik und Zielsetzung	1
1.2. Aufbau	2
1.3. Literatur	3
1.3.1. Quelleneditionen	3
1.3.2. Sekundärliteratur	5
1.4. Forschungsstand	6
2. Historische und soziologische Aspekte des Freundschaftsbegriffs	7
2.1. Freundschaft als historische Entwicklung	7
2.2. Aktuelles Phasenmodell der Freundschaftsbeziehung nach Fehr: Begegnung - Verfestigung – Rückzug	9
3. Die drei Akteure und ihre wichtigen Freunde 1910-14	11
3.1. Kandinsky und seine wichtigen Freunde 1910-14	11
3.2. Marc und seine wichtigen Freunde 1910-14	16
3.3. Macke und seine wichtigen Freunde 1910-14	25
4. Die Phasen der Freundschaft zwischen Kandinsky und Marc	31
4.1. Die Quellenliteratur: Kandinsky/Marc Briefwechsel 1911-14	31
4.2. Begegnung: Anfang 1911	35
4.3. Verfestigung: Projekt Blauer Reiter-Almanach, -Ausstellungen	41
4.4. Rückzug: Irritation, Unbehagen in der Beziehung, Divergenzen in Kunstauffassungen und wegen Projektfortsetzung	52
5. Die Phasen der Freundschaft zwischen Macke und Marc	61
5.1. Die Quellenliteratur: Macke/Marc Briefwechsel 1910-14	61
5.2. Begegnung: Anfang 1910	62
5.3. Verfestigung: Austausch über Mal- und Farbtheorien, Almanach-Redaktion, gemeinsames Wandbild <i>Paradies</i>	65
5.4. Irritation bezüglich Konkurrenz bei Blaue Reiter- und Sonderbund- Ausstellungen, Entfremdung	76
6. Resümee und Nachrufe - Marc über Macke, Klee über Marc, Lasker-Schüler über Marc, Kandinsky über Marc	96

Anhang	
Literaturverzeichnis	104
Abbildungen (mit Abbildungsnachweis)	110

1. Einleitung

1.1. Thematik und Zielsetzung

In der Arbeit werden zwei bedeutende Malerfreundschaften der Klassischen Moderne untersucht. Es geht um die drei wichtigsten Protagonisten des Blauen Reiter-Kreises, Wassily Kandinsky, Franz Marc und August Macke. In dem Zeitraum der Dauer ihrer Freundschaft von etwa 1910 bis 1914 werden die beiden Freundschaftsbeziehungen Kandinsky/Marc und Macke/Marc anhand eines aktuellen sozialpsychologischen Modells der Freundschaftsphasen in ihrem Verlauf und ihren Auswirkungen auf die künstlerische Entwicklung dargestellt. Die Hauptquellen für diese Untersuchung sind die Briefwechsel der beiden Freundespaare¹, die jeweils in Buchform vorliegen, ergänzt durch Briefwechsel mit Dritten und Sekundärquellen. Besondere freundschaftliche Beziehungen bestanden nur zwischen den beiden führenden Köpfen der Blauer Reiter-Bewegung, Kandinsky und Marc, sowie zwischen Macke und Marc. Die Freundschaft zwischen dem 14 Jahre älteren Kandinsky und Marc ist mehr ein intellektuell-distanziertes Verhältnis, geprägt von gegenseitiger Wertschätzung und Achtung. Dagegen ist die vertraute Duz-Freundschaft zwischen Marc und dem sieben Jahre jüngeren Macke geprägt von persönlicher Sympathie, maltheoretischem und praktisch-künstlerischem Austausch unter regem Einbezug ihrer Frauen. Beide Freundesbeziehungen sind eingebettet ins künstlerische Umfeld primär der Münchner Szene fortschrittlicher Kreise, haben aber durch Ausstellungsvorbereitungen und -tourneen auch landesweite Ausstrahlung.

Kandinsky war Mitinitiator und Ideengeber der 1909 gegründeten „Neuen Künstler-Vereinigung München“ (künftig: NKVM) als Quasi-Vorläufer des Blauen Reiter. Beide Gruppierungen reihten sich ein in die sezessionistische Bewegung, die in München, Wien und Berlin schon in den 1890er Jahren begann. Gemeinsames Ziel dieser Abspaltungen von nicht mehr als zeitgemäß betrachteten Künstlergruppen war die Erneuerung der Kunst, die Überwindung des historischen Akademismus. Die NKVM bestand de facto bis 1912, an die Öffentlichkeit trat sie mit drei Ausstellungen jeweils gegen Jahresende 1909, 1910 und 1911, die mehrheitlich vom Münchner Publikum und der Presse mit Spott, Beschimpfungen und harscher Kritik aufgenommen wurden. Kennzeichnend für die NKVM war ihre Heterogenität, ihre Mitglieder teilten sich grob in zwei Lager: Die Konservativen mit spätimpressionistischen Anklängen

¹ Blieszner/Adams 1992, S. 15f.

und die Progressiven, mit Neigung zu fauvistischer, expressiver Malerei und beginnenden Tendenzen zur Abstraktion. Dies führte zwangsläufig zu Spannungen und letztlich zum Bruch innerhalb der Vereinigung Ende 1911. Die Progressiven um Kandinsky und Marc traten aus und formierten sich zum Blauen Reiter. Dieser Name war schon von den beiden als Redaktionsteam für ein Jahrbuch, dem Almanach „Der Blaue Reiter“ (künftig: Almanach) gewählt worden, das im Mai 1912 erschien und heute als die bedeutendste Programmschrift zur Kunst des 20. Jahrhunderts gilt.² Die beiden organisierten zudem als „Redaktion Der Blaue Reiter“ Ende 1911/Anfang 1912 zwei wichtige Ausstellungen mit internationaler Beteiligung, die von München aus auf Tournee durch verschiedene deutsche Städte gingen. Die NKVM der zurückgebliebenen Mitglieder verlor dagegen rasch an Schubkraft und beendete nach ihrer dritten Ausstellung und Verlust weiterer Mitglieder praktisch ihre Aktivitäten.

In diesem Umfeld ist die Untersuchung der beiden - weitgehend unabhängig voneinander - geführten Freundschaften Thema der Arbeit. Als Gliederungsschema gelten die Phasenverläufe der aktuellen Freundschaftsforschung. Häufig wird in der Blauer Reiter-Rezeption pauschal der Beginn des ersten Weltkriegs als zwangsläufiges Ende der beiden Freundschaften und der Blauen Reiter-Bewegung angenommen, doch ist dies in der Arbeit differenzierter zu betrachten.

Zielsetzung der Arbeit ist, auf Basis der Freundschaftsforschung die Phasen der Freundschaften aufzuzeigen und den Freundschaftsverlauf anhand der drei Phasen Begegnung – Verfestigung – Rückzug darzustellen. Ein wichtiger Aspekt ist dabei die Frage, ob und wie anhand des Briefwechsels und ergänzender Quellen Auswirkungen auf die künstlerische Entwicklung festgestellt werden können. Beflügeln oder hemmen die Freundschaftsbeziehungen Kandinskys, Marcs und Mackes künstlerisches Schaffen oder bleibt es unberührt? Vorrangig sollen Beeinflussungen untereinander aufgezeigt werden, doch auch Beeinflussungen durch Dritte, etwa andere Künstler, sollen deutlich werden.

1.2. Aufbau

Nach Einleitung und Forschungsstand folgen im zweiten Kapitel ein Abriss der Freundschaft als historische Entwicklung und ein aktuelles Phasenmodell von

² Göttler 2008, S. 95.

Freundschaften als Gliederungsschema. Im dritten Kapitel werden die drei Akteure Kandinsky, Marc und Macke portraitiert, mit Schwerpunkt auf der Zeit des Untersuchungszeitraums 1910 bis 1914. Weitere wichtige Freunde der Akteure in diesem Zeitraum werden ebenfalls kurz vorgestellt, die häufig auch in Verbindung zu den Aktivitäten der Akteure stehen und somit Netzwerke deutlich werden lassen. Im vierten und fünften Kapitel werden die Phasen beider Freundschaften in ihrem Verlauf anhand des Briefwechsels gegliedert und an wichtigen Schlüsselereignissen aufgezeigt. Diese Verläufe werden beispielhaft mit Bildern aus den entsprechenden Schaffenszeiträumen illustriert und mögliche gegenseitige oder äußere Einflüsse aufgezeigt. Abschließend wird im sechsten Kapitel die Zielsetzung der Arbeit resümiert. Nachrufe von Freunden und nahestehenden Zeitgenossen auf die dem Krieg zum Opfer gefallenen Akteure Macke (1914) und Marc (1916) beenden die Arbeit.

1.3. Literatur

1.3.1. Quelleneditionen

Grundlegend für diese Arbeit sind die beiden Briefwechsel Kandinsky/Marc und Macke/Marc. Dafür wird die Korrespondenz unter den zwei wesentlichen Aspekten der Freundschaftsbeziehung und der gegenseitigen Beeinflussung untersucht. Der für die Blaue Reiter-Entstehung bedeutendere Briefwechsel ist die über nur knapp vier Jahre geführte Korrespondenz zwischen Kandinsky und Marc³ von März 1911 bis November 1914. Die ebenfalls enthaltene Korrespondenz der Partnerinnen, Gabriele Münter und Maria Marc, dauerte auch nach Kriegsbeginn an, im Umfang von etwa 30 Briefen bis in die 1950er Jahre. Der Briefwechsel ist wissenschaftlich gut nutzbar, weil der Herausgeber und ausgewiesene Marc-Kenner Klaus Lankheit die Edition mit Namens-, Orts- und Ausstellungsangaben kommentiert und dem Leser somit erschließt. Abschließende Verzeichnisse der Brief-Aufbewahrungsorte, der acht künstlerisch wertvollen, von Marc gemalten Postkarten und aller enthaltenen Personen schließen diese vorbildliche Briefedition ab. Eine zeitliche Fortsetzung, was Marcs Streben nach dem Geistigen und dem Reinen in seiner Kunst anbelangt, sind Marcs „Briefe 1914-1916 aus dem Feld“⁴. Diese etwa 350 Briefe in 18 Monaten an seine Frau, von ihr eigentlich täglich eingefordert, wurden von ihr zur Herausgabe

³ Kandinsky/Marc 1983.

⁴ Marc 1959 (1. Auflage 1938, vom NS-Staat verboten).

vorbereitet. Markant ist, dass diese, um seine Frau zu schonen⁵, die, im Gegensatz zu ihm, gegen den Krieg war, kaum vom Kriegsgeschehen handeln. Auf anspruchsvollem Niveau reflektiert Marc seine (kunst-)philosophischen Überlegungen und seine ebensolche Lektüre, um die er regelmäßig bat.

Zur Beziehung Macke - Marc liegt deren Briefwechsel⁶ von 1910 bis 1914 vor, herausgegeben von dem jüngeren Sohn Mackes, Wolfgang Macke (1913-1975). Dieser hatte auch ein persönliches Interesse an der Edition, wollte er doch durch sie seinen Vater, der ja 18 Monate nach seiner Geburt gefallen war, besser verstehen und kennenlernen. Anmerkungen des Herausgebers beschränken sich auf wenige Verweise zu Namen, Orts- und Zeitangaben, sodass eine gewisse Vorkenntnis der persönlichen und künstlerischen Verhältnisse wünschenswert ist, um sich gut zurechtzufinden. Hilfreich dabei ist ein vollständiges Verzeichnis aller erwähnten Personen mit knappen biographischen Angaben. Eine ergänzende, neuere, wissenschaftlich recherchierte und kommentierte Edition sind die Briefe von Macke⁷ an seine Partnerin Elisabeth sowie an Verwandte und Freunde von 1903 bis 1914. Diese Briefsammlung umfasst vorwiegend die Jahre 1903 bis 1907, aber auch einige Briefe an Bernhard Koehler und die Künstler Kandinsky und Delaunay aus den Jahren 1910 bis 1914. Etwa zwei Dutzend Briefe aus dem Feld in den knapp acht Wochen bis zu seinem Kriegstod schrieb Macke vorwiegend an seine Frau, einige auch an seine Mutter und Koehler, darin berichtete er hauptsächlich vom grausigen Kriegsgeschehen und von entsetzlich verlustreichen Gefechten.

Kandinsky selbst verfasste über seine ersten fünf Lebensjahrzehnte (1866-1913) eine Autobiografie von etwa 30 Seiten Umfang unter dem Titel „Rückblicke“. Die äußeren Lebensdaten geben nur eine lockere Struktur vor, Kandinsky stellt zunächst sein inneres Erleben dar, sein schon früh ausgeprägtes Ergriffensein von Farben und Klängen, sein Verlangen nach Zeichnen und Malen. Breiten Raum nehmen dann Schilderungen seines künstlerischen Wegs vom Gegenstand zum Abstrahieren, seiner Begabung des eidetischen Gedächtnisses und seiner seelischen Erlebnisse ein. Diese Aufzeichnungen wurden von Herwarth Walden stilistisch überarbeitet und 1913 in dessen Sturm-Verlag publiziert.

⁵ Roßbeck 2015, S. 253.

⁶ Macke/Marc 1964.

⁷ Macke 1987.

Die originalen Schreibweisen beider Künstler-Korrespondenzen und ebenso die zeitbedingten Abweichungen sowie eigene Wortschöpfungen und Stileigenheiten wurden beibehalten. Punkte und runde Klammern in Zitaten sind original gesetzt. Um die Anzahl der Fußnoten zu beschränken, wurde in beiden Briefwechseln generell nur eine Fußnote für jeden zitierten Brief vergeben, außer bei wörtlichen Zitaten in Anführungszeichen.

1.3.2. Sekundärliteratur

Die erste Monografie über Macke von Gustav Vriesen⁸ erschien erst Anfang der 1950er Jahre. Der Autor, Kunsthistoriker und Leiter des Bielefelder Städtischen Kunsthauses, konnte dafür die damals noch nicht veröffentlichten Briefwechsel von Macke mit Marc sowie mit seiner Frau, Freunden und Verwandten nutzen. Zitate daraus machen das Buch authentisch und lebendig. Der Sohn Wolfgang Macke übernahm die Bearbeitung des Werksverzeichnisses der Ölgemälde und -studien, das mit über 500 Titeln erstmals für diese Monografie erstellt worden war. Das Buch enthält auch einige Seiten mit Notizen und Briefen Mackes über Kunst, ein Ausstellungs- und bibliografisches Verzeichnis zu Macke und ist mit knapp 150 Abbildungen illustriert, davon 17 eingeklebte Farbtafeln.

Zu Kandinsky und Münter erschien 1957 eine Doppelbiografie des Philosophen und Kunsthistorikers Johannes Eichner.⁹ Dieser lebte seit 1931 in Haus- und Lebensgemeinschaft, „in glücklicher Symbiose“¹⁰, mit Münter in Murnau und war mit ihr somit mehr als doppelt so lange zusammen als Kandinsky vorher von 1903 bis 1914. Eichner schreibt objektiv, redlich und philosophisch fundiert, besonders auch über die Anfänge und Entwicklung der Abstraktion bei Kandinsky. Ebenso stellt er die Entwicklung des Blauen Reiter klar dar, als Werk des Ideengebers Kandinsky und der treibenden Kraft Marcs, vereinigt als „Redaktion Der Blaue Reiter“.

Von den zahlreichen Katalogen, häufig zu zugkräftigen Jubiläumsausstellungen¹¹ erschienen, sei der Katalog zur Ausstellung 2014/15 in Bonn und München mit dem

⁸ Vriesen 1953 (2., erweiterte Auflage 1957).

⁹ Eichner 1957.

¹⁰ Eichner 1957, S. 183.

¹¹ Etwa Franz Marc, München 1980 und 2005; Delaunay und Deutschland, München 1985/86; August Macke, Münster, Bonn, München 1986; Wassily Kandinsky, München 1995/96; Der Blaue Reiter, München 1999; Marc, Macke und Delaunay, Hannover 2009.

Titel „August Macke und Franz Marc – Eine Künstlerfreundschaft“¹² angeführt. In den Beiträgen werden Aspekte des künstlerischen Umfeldes, des Naturbezugs, des Gemeinschaftswerks *Paradies*, des einbrechenden Krieges und eine detaillierte Chronologie der Freundschaft zwischen Macke und Marc kenntnisreich dargelegt.

Wenig später erschien im März 2015 die erste umfassende, akribisch recherchierte und wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Biografie über Franz Marc.¹³ Die Autorin Brigitte Roßbeck, die bereits 2000, zusammen mit Kirsten Jüngling, eine Paarbiografie über Franz und Maria Marc verfasst hatte, konnte auf einer inzwischen verbreiteten Forschungsbasis aufbauen: Neue Quellen umfassen das aktuelle Werksverzeichnis Franz Marcs¹⁴, die Ergänzungen des Franz Marc-Nachlasses im Deutschen Kunstarchiv (im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg)¹⁵, sowie die im Autografenhandel aufgetauchten, umfangreichen Aufzeichnungen aus Maria Marcs Hand, die sie als „Erinnerungen aus meinem Leben mit Franz Marc“ niedergeschrieben hat. Ein umfangreicher Anmerkungs- und bibliografischer Apparat erschließt das Werk vorbildlich.

1.4. Forschungsstand

Trotz der umfangreichen Blaue Reiter-Literatur gibt es nahezu keine Publikationen, die sich explizit mit den Künstlerfreundschaften der drei Protagonisten Kandinsky, Marc und Macke befassen. Hoberg geht in ihrem Katalog-Beitrag „Macke und Marc – Ideen für eine neue Malerei“¹⁶ auf gut zehn Seiten auf den „spannungsreichen Dialog zwischen Macke und Marc“¹⁷ ein. Sie strukturiert darin thematisch die künstlerische Entwicklung nach den Unterkapiteln „Freundschaft, Austausch und Inspiration“, „Der Blaue Reiter – Bündnis und Konflikte“, „Neue Standpunkte“ (Zeitraum 1912/13) sowie „Trennung ohne Abschied“ (ab September 1913). Darin stellt sie die gegenseitige Befruchtung anhand von Werkbeispielen dar, um am Ende über denkbare Stilentwicklungen, falls beide den Krieg überlebt hätten, zu spekulieren. Der Briefdialog wird jedoch nur vereinzelt herangezogen als Beispiel für den Austausch

¹² Adolphs/Hoberg 2014.

¹³ Roßbeck 2015.

¹⁴ Hoberg/Jansen 2004 u. 2011.

¹⁵ Aus dem Nachlass von Franz Marc ist 2005 ein Konvolut von über 200 Dokumenten, darunter viele Briefe, in das Deutsche Kunstarchiv gelangt. Der verzeichnete Nachlass umfasst dort seitdem 4,6 lfd. Meter (http://dka.gnm.de/objekt_start.fau?prj=dka-ifaust&dm=dka&ref=737, Aufruf 20.08.2015).

¹⁶ Hoberg 2014.

¹⁷ Hoberg 2014, S. 21.

von Farbtheorien oder für Konflikte. Hoberg resümiert, dass für Marc der Austausch mit Macke mindestens ebenso wichtig war wie der mit Kandinsky.

Unter methodischen Aspekten der Analyse von weiteren Briefwechseln, die Marc geführt hat, sind zwei Dissertationen anzuführen: Eine Dissertation von 2008 über den „poetischen Dialog“ von Else Lasker-Schüler mit Franz Marc stellt unter literaturwissenschaftlichen Aspekten Sprache und Bild, Literatur und bildende Kunst gegenüber und analysiert den Dialog im Zeichen expressiver Kunst.¹⁸ Eine kürzlich fertiggestellte Dissertation¹⁹ untersucht den von 1894 bis 1900 geführten Briefwechsel Franz Marcs mit seinem väterlichen Freund, dem evangelischen Pfarrer Otto Schlier, unter Forschungsaspekten der praktischen Theologie. Diese ist aus vertraglichen Gründen nicht einsehbar und soll 2016 publiziert werden.

2. Historische und soziologische Aspekte des Freundschaftsbegriffs

2.1. Freundschaft als historische Entwicklung

In der Neuzeit setzte die Blütezeit intensiver Freundschaftsverhältnisse in der Periode des aufsteigenden Bürgertums des 18./19. Jahrhunderts ein. Hier entwickelte sich im handwerklichen, kaufmännischen und erzieherischen Bereich eine Kultur vor allem der Männerfreundschaften. Diese Vertrautheiten unter, sich so nennenden, Herzensbrüdern und Seelenfreunden währten idealerweise ein Leben lang. Innerhalb der Bildungsschicht trug dieser in Briefen und Tagebüchern dokumentierte, intim-zärtliche Umgang - aus heutiger Sicht - beinahe homoerotische Züge. Diese Freundschaften tolerierten auch gegenteilige religiöse oder politische Ansichten, ausschlaggebend blieb die persönliche freundschaftliche Sympathie.²⁰ Als Beispiel einer Künstlerfreundschaft der Romantik seien Caspar David Friedrich und Christian Clausen Dahl genannt, die in fast 20jähriger häuslicher Nachbarschaft in Dresden lebten. Einerseits ist eine deutliche Ähnlichkeit in ihren Werken, andererseits aber kein Konkurrenzdenken zwischen beiden festzustellen.²¹ Aus der Zeit des späten 18. Jahrhunderts stammt das Werk „Über den Umgang mit Menschen“ von Adolph von Knigge, der sich im sechsten Kapitel auf 20 Seiten dem

¹⁸ Haslinger, Karin: Der Briefwechsel von Else Lasker-Schüler und Franz Marc, ein poetischer Dialog. Würzburg 2009 (Diss. Univ. Augsburg 2008).

¹⁹ Kainz, Gabriele: Der Briefwechsel zwischen Franz Marc und Pfarrer Otto Schlier in den Jahren 1894 bis 1900. Diss. Augustana-Hochschule Neuendettelsau 2015.

²⁰ Hermand 2006, S. 181ff.

²¹ Altmann 2015, S. 110f.

Umgang unter Freunden widmete. Er konstatierte, dass frühe Jugendfreundschaften am dauerhaftesten sind.²² Er meinte auch, dass im Gegensatz zur instinkthaften Liebe Harmonie in Grundsätzen und Neigungen erforderlich sei, sodass es nur selten Freundschaften über Alters- und Standesgrenzen hinweg gäbe. In Grundsätzen und Gefühlen sollte, mit kleinen Abstrichen, Übereinstimmung herrschen.²³ Jüngeren Datums, dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit nahe, sind die drei Essays „Über die Freundschaft“ des Journalisten und Soziologen Siegfried Kracauer von 1917/18. Bei Männerfreundschaften sah er die höchste Beziehungsstufe, wenn gegenseitige Förderung des Schaffens im Mittelpunkt steht, z.B. bei Künstlern.²⁴ Im Abschnitt „Gefährdungen der Freundschaft“ führte er unter dem Stichwort Neid und Eifersucht als Beispiel den Konkurrenzneid unter Künstlern an, wenn dem talentierten Künstler mehr und Besseres gelingt.²⁵ Vorgreifend betrachtet, scheint diesbezüglich besonders Marc gefährdet gewesen zu sein. Er hatte mit Kandinsky einen älteren, fortgeschrittenen Künstler vor Augen, der relativ unbeirrt und betont selbstbewusst, weil theoretisch fundiert, seinen Weg zur Abstraktion verfolgte. Auch gegenüber Macke sah sich Marc gewissermaßen im Nachteil, da der jüngere Freund so klar und frisch mit Bestimmtheit malen konnte, was ihn offenbar beschämte: „Meine tausend Schritte, die ich zu jedem Bild brauche, sind doch kein Vorzug [...]“.²⁶ Nikolaus Pevsner schlug in einem Zeitschriftenbeitrag von 1931 einen Bogen von den Gemeinschaftsidealen der bildenden Künstler des 19. Jahrhunderts (Lukasbund, Präraffaeliten) bis ins 20. Jahrhundert hinein (Worpsweder Künstler, „Die Brücke“). Diesen Gemeinschaftsidealen, gekennzeichnet durch die Unterordnung der Individualität unter die gemeinsame Sache, ordnete Pevsner auch den Blauen Reiter-Kreis zu. Als Beleg zitiert er, m. E. unzutreffend, einen Feldpostbrief von Marc an seine Frau, in der die namenlosen gotischen Meister den individuellen, wichtigtuenden, eitlen Künstlern seiner Zeit gegenübergestellt sind.²⁷ Das Blaue Reiter-Konzept von Kandinsky und Marc war aber gerade ein Zusammenführen von Gegensätzen, von individuellen Kunstäußerungen verschiedener Epochen und Stile, um die ganze Breite zwischen großer Realistik und großer Abstraktion aufzuzeigen.

²² Knigge 2001, S. 206ff.

²³ Knigge 2001, S. 210.

²⁴ Kracauer 1971, S. 72.

²⁵ Kracauer 1971, S. 51f.

²⁶ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 7.11.1910, S. 21.

²⁷ Pevsner 1931, S. 143, in Fußnote 1) Feldpostbriefzitat Franz Marc an Maria Marc 7.4.1915: „Die namenlosen gotischen Meister, - das sind die reinsten. [...] Die Kunst ging an der vergiftenden Krankheit des Individualismus zugrunde, am Wichtignehmen des Persönlichen, an der Eitelkeit [...]“

Zutreffend zeigte dagegen Wedekind in seinem Beitrag zu Künstlerbünden auf, dass der Blaue Reiter als Avantgarde-Gruppe, also als vereinzelt Vorpreschen, die Isolation von Künstlern bedingte, der im Sich-Zusammenschließen begegnet wurde. Der Blaue Reiter hatte aber, im Gegensatz zu Brücke- und Worpssweder Künstlern, als expressive, lose Gruppierung keinen einheitlichen Stil, keine gleichartigen Bilder oder eine Koloniebildung als Ziel. Er suchte geradezu programmatisch die Vielfalt der Kunst über Zeiten, Länder und Stile hinweg, soweit sie dem wichtigsten Maßstab der inneren Werte und Inhalte entsprachen.²⁸ Dagegen wären äußere Kriterien und Formfragen sekundär – die Kunstfrage sei vorrangig eine Inhaltsfrage!²⁹ Dass sich historisch-real ein Kreis von Künstlern mit bestimmten gemeinsamen Zielen, beim Blauen Reiter als Herausgeber des Almanachs und in gemeinsamen Ausstellungen als „Redaktion der Blaue Reiter“ versammelte, war evident. Die Konsequenz daraus waren pragmatische Allianzen für Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten, also kurzfristige Verbrüderung für gemeinsame Aktivitäten. Wedekind formulierte plakativ: „War das Ziel des Blauen Reiter eine geistige Abstraktion, so war der Weg dorthin Partisanenkampf.“³⁰

2.2. Aktuelles Modell von Beziehungsphasen nach Fehr: Begegnung – Verfestigung - Rückzug

Entsprechend diesen Phasen wird ein aktuelles Modell der Freundschaftsphasen vorgestellt und kurz theoretisch erläutert, um es fallweise an kritischen Stellen der dargestellten Freundschaftsbeziehungen einzubringen. In der Beziehungsforschung, die hauptsächlich in den USA stattfindet, ist für gleichgeschlechtliche Freundschaften eine Einteilung in drei Phasen üblich: Beginning (Begegnung, Kennenlernen), Maintenance (Verfestigung, Erhalt), Dissolution (Auflösung, Rückzug).³¹ Diese Phasen sind dynamisch und können sich zeitlich überlappen oder wiederholen. Generell liegt der Schwerpunkt sozialpsychologischer Freundschaftsforschung auf den Beziehungen von Kindern und Jugendlichen sowie gegengeschlechtlichen Paaren. Forschungen über Freundschaftsphasen im Erwachsenen- und Rentenalter sind bislang höchst selten. Dies könnte sich durch den zunehmenden Anteil an

²⁸ Wedekind 2000, S. 110f.

²⁹ Kandinsky/Marc 1984, Kandinsky im Vorwort der 2. Auflage des Almanachs, S. 323.

³⁰ Wedekind 2000, S. 125.

³¹ Blieszner/Adams 1992, S. 15f.

erwachsenen und älteren Menschen an der Gesamtbevölkerung in Zukunft ändern.³²
Fehr zählt vier Faktoren auf, die zur Entstehung von Freundschaften beitragen.

- Umweltfaktoren: Nähe der Wohnorte, Nachbarschaft, gemeinsamer Arbeitsplatz
- Individuelle Faktoren: Äußere Erscheinung, soziale Fähigkeiten, Verständnis
- Situationelle Faktoren: Häufigkeit von Kontakten, abhängig von Zeit- und Energieressourcen
- Zweisamkeits-/Dyade-Faktoren: Ähnlichkeit der Herkunft, der Interessen, der Werte; gegenseitiges Sich-Mögen und Sich-Öffnen.³³

Eine engere Freundschaftsbeziehung kann dann entstehen, wenn sich diese Faktoren als stimmig und tragfähig erweisen, wenn also das intim-persönliche Sich-Öffnen fortschreitet, die persönlichen Werthaltungen in die gleiche Richtung gehen und somit der persönliche Kontakt, das Zusammensein und gemeinsames Handeln mit gegenseitigem Interesse, in freudiger, wohlwollender und entspannter Atmosphäre stattfinden. In der Phase des Freundschaft-Erhaltens, der Verfestigung der Beziehung, unterscheidet die Freundschaftsforschung zwei Strategien, die implizite und die explizite. Erstere umfassen einfach gemeinsame Verhaltensweisen und Aktivitäten. Nach den Forschungsergebnissen dominieren bei Männern gemeinsame Aktivitäten (Sport, Freizeit, Hobbies), bei Frauen das Miteinander-Reden (vorrangig über persönliche und Beziehungsthemen). Dies sind die tragenden Säulen von Freundschaftsbeziehungen. Explizite Strategien beruhen auch auf gemeinsamen Aktivitäten und Gesprächen, wobei hier bewusst gemeinsame Zeit verbracht wird, bewusst gegenseitige Offenheit und Unterstützung als Bindungsmerkmale und Verbindlichkeit auftreten.³⁴

Verschlechterung und Auflösung einer Beziehung treten ein, wenn Freundschaften nicht aktiv gestaltet und erhalten werden. Treten in dieser Phase Konflikte und massive Störungen auf, ist die Freundschaft akut gefährdet. Grundsätzlich sind wieder die vier oben genannten Faktoren maßgeblich, hier jedoch mit umgekehrten Vorzeichen, also räumliche Trennung, negative Charakterzüge, mangelndes Zeit- und Energiebudget und gegenseitige Abneigung. Akute Konflikte entstehen häufig

³² Blieszner/Adams 1992, S.97f.

³³ Fehr 2000, S. 71ff.

³⁴ Fehr 2000, S. 74f.

durch Vertrauensbruch oder Verletzung, wobei nach Freundschaftsstudien in über einem Drittel der Beziehungen aktiv oder passiv derartige Brüche auftreten. Die Auswirkungen dieser Brüche sind deshalb so negativ und führen häufig zur Auflösung der Beziehung, weil die üblichen Folgen passives Vermeiden und Nicht-Aussprechen der Beziehungskonflikte sind. Im Gegensatz zu Ehe-, Partnerschafts- oder Arbeitsplatzkonflikten, bei denen zunehmend explizite Konfliktbewältigungsstrategien, auch mit Hilfe von Dritten (Beratern, Mediatoren, Schiedsrichtern) eingesetzt werden, drohen Freundschaften sich bei Konfliktsituationen aufzulösen. Freundschaften gelten deshalb als besonders fragile Beziehungen.³⁵ Eine Chance zur Belebung und Verbesserung der Freundschaft besteht am ehesten durch Verhaltensänderung. Diese kann eintreten, wenn durch Beziehungsgespräche die Konfliktursachen und gegenseitige Bedürfnisse aufgedeckt werden und eine Versöhnung und Fortführung der Freundschaft von beiden Seiten gewünscht wird.³⁶ Gelingt dies, kann eine Phase drohender Auflösung in die Phase der Verfestigung zurückgeführt werden.

3. Die drei Akteure und ihre wichtigen Freunde 1910-14

3.1. Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky (1866-1944) war der älteste und gereifteste der drei Akteure; er wuchs in Moskau und Odessa auf, studierte von 1886 bis 1892 Nationalökonomie und Ethnographie. 1892 wurde er künstlerischer Direktor in einer Moskauer Druckerei, im gleichen Jahr heiratete er seine Cousine Anja Tschimiakin. Ein freundschaftliches Verhältnis blieb, trotz der Scheidung 1911, bestehen.³⁷ Kandinskys eigentliche Leidenschaft war schon früh die Kunst. Er zeichnete und malte seit seiner Kinderzeit, nur die Kunst konnte ihn außer Zeit und Raum versetzen – nie hätte ihm wissenschaftliches Arbeiten solche Empfindungen wie Befreiung von inneren Spannungen und das Erleben wunderbar schöpferischer Augenblicke bieten können.³⁸ Kandinsky benannte zwei Schlüsselerlebnisse, die ihn zur Kunst hinführen sollten: Eine Moskauer Ausstellung der französischen Impressionisten mit einem Bild Monets aus dessen Heuhaufen-Serie und eine Hoftheater-Aufführung von Wagners

³⁵ Fehr 2000, S. 78ff.

³⁶ Fehr 2000, S. 81.

³⁷ Riedl 2004, S. 141.

³⁸ Kandinsky 1977, S. 15.

„Lohengrin“. „Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, daß der Maler kein Recht hat, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. [...] Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert. Im ganzen hatte ich den Eindruck, daß ein kleines Teilchen meines Märchen-Moskau doch auf der Leinwand schon existierte. – ‚Lohengrin‘ schien mir aber eine vollkommene Verwirklichung dieses Moskau zu sein. [...] Ganz klar wurde mir aber, daß die Kunst im allgemeinen viel machtvoller ist, als sie mir vorkam, daß andererseits die Malerei ebensolche Kräfte wie sie die Musik besitzt, entwickeln könne.“³⁹ Hier zeigte sich vielleicht Kandinskys erste Vorahnung von Abstraktion als einer Möglichkeit, mit Farbe und Form ohne Gegenstandsbezug ein Bild zu gestalten. So war es nur konsequent, dass Kandinsky 1896 eine Berufung an die estnische Universität Dorpat ablehnte und mit seiner Frau nach München zog, um Maler zu werden. Wie viele andere Exilrussen besuchte er die private Malschule des Slowenen Anton Ažbe, wo ein Schwerpunkt der Umgang mit Farbe war.⁴⁰ Um auch seine zeichnerischen Fähigkeiten zu schulen, gelang ihm im zweiten Anlauf die Aufnahme an die Akademie, dort studierte er in der Zeichen- und Anatomieklasse von Franz von Stuck. Zeitgleich studierten an der Akademie auch Paul Klee, Franz Marc und Alfred Kubin⁴¹, ohne voneinander Notiz zu nehmen.⁴² 1901 zeigte Kandinsky sein Organisations- und Führungstalent, er gründete mit einigen Mitstreitern die Münchner Künstlervereinigung „Phalanx“ mit angegliederter Malschule, in der er auch lehrte. Trotz des nur dreijährigen Bestehens gelangen etwa ein Dutzend Ausstellungen, teils von internationalem Rang. Kandinsky begegnete hier Gabriele Münter⁴³ als Schülerin: Für über ein Jahrzehnt wurden die beiden ein Paar mit vielen Höhen und Tiefen. Münters Begabung erkannte er bald: „Du bist hoffnungslos als Schüler – man kann dir nichts beibringen. Du kannst nur machen, was in dir gewachsen ist. Du hast alles von Natur. Was ich für dich tun kann, ist dein Talent zu hüten und zu pflegen,

³⁹ Kandinsky 1977, S. 14.

⁴⁰ Göttler 2008, S. 16ff.

⁴¹ Alfred Kubin (1877-1959), österreichischer Zeichner und Schriftsteller, war Mitglied des NKVM und mit Zeichnungen im Almanach und in der zweiten Ausstellung des Blauen Reiter vertreten, lebte seit 1906 in Zwickledt/Oberösterreich.

⁴² Göttler 2008, S. 19.

⁴³ Gabriele Münter (1877-1962), deutsche Malerin und Grafikerin, Lebensgefährtin von Kandinsky 1903-14, Mitgründerin der NKVM und dem Blauen Reiter-Kreis zugehörig.

dass nichts Falsches dazu kommt.“⁴⁴ 1903 verlobte sich das Paar auf einer Malreise in Kallmünz (Oberpfalz). Aus gesellschaftlichen, privaten und künstlerischen Gründen begann eine unruhige, vierjährige Reisezeit, Kandinsky litt häufig an Selbstzweifeln und Depressionen. Kandinsky und Münter bereisten Holland, Tunesien, Italien, Frankreich, die Schweiz und Österreich. Erst 1908 bezogen sie erstmals eine gemeinsame Wohnung in München-Schwabing. Hier und in Murnau begann eine fruchtbare Zeit mit neuen Stilentwicklungen.⁴⁵ Dieser Entwicklungsschub wurde vor allem von dem russischen Malerpaar Marianne von Werefkin⁴⁶ und Alexei Jawlensky⁴⁷ ausgelöst, die ebenso in Schwabing, in der Giselastraße, wohnten, weshalb sie die „Giselisten“ genannt wurden. In ihrer Wohnung unterhielt die Baronin Werefkin einen regelmäßigen Salon, der zum Zentrum der russischen Malergruppe in München wurde.⁴⁸ Eine künstlerische Zusammenarbeit der beiden Paare ergab sich durch die gemeinsamen Sommeraufenthalte von 1908 bis 1910 im voralpenländisch-pittoresken Murnau mit Bahnverbindung nach München. Kandinsky gefiel es dort so gut, dass er Münter überredete, das zunächst gemietete Sommergästehaus, heute als Münterhaus⁴⁹ bekannt, zu kaufen. Münter blieb, mit längeren Unterbrechungen, bis zu ihrem Tod dort wohnen.⁵⁰ In diesem Haus wurde auch ein Stück moderner Kunstgeschichte geschrieben: Konkret im Herbst 1911, als die drei Akteure Kandinsky, Macke und Marc mit ihren Partnerinnen fieberhaft an ihren Beiträgen und am Konzept des Almanachs arbeiteten. Zudem gelang es Kandinsky in diesem neuen Lebensumfeld schrittweise den Weg zur Abstraktion zu gehen, indem er sowohl Farben als auch Formen zu bunten, abstrakten Bildflächen auflöste. Auf seinem Weg zur Abstraktion berichtete Kandinsky von einem Erlebnis in seinem Münchener Atelier, wohin er einmal in der Dämmerstunde zurückkehrte: „Ich kam heim [...] als ich plötzlich ein unbeschreiblich schönes, von innerem Glühen durchtränktes Bild sah. Ich stutzte 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

⁴⁴ Zit. n. Eichner 1957, S. 38.

⁴⁵ Göttler 2008, S. 26ff.

⁴⁶ Marianne von Werefkin (1860-1938), russische Malerin, ging nach gründlicher Ausbildung 1896 mit Jawlensky nach München, dort Mitgründerin der NKVM, ihr Salon war Treffpunkt der Avantgarde.

⁴⁷ Alexei Jawlensky (1867-1941), russischer Maler und Zeichner, nach Offiziersausbildung 1896 Wechsel zur Malerei mit finanzieller und ideeller Unterstützung von Werefkin, mit ihr in München, 1909 NKVM-Mitgründer.

⁴⁸ Göttler 2008, S. 29f.

⁴⁹ Murnau, Kottmüllerallee 6, heute im Besitz der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, im ursprünglichen Zustand von 1909-14 wiederhergestellt und öffentlich zugänglich.

⁵⁰ Göttler 2008, S. 41.

gemaltes Bild, das an der Wand angelehnt auf der Seite [also gekippt] stand. Ich versuchte den nächsten Tag bei Tageslicht den gestrigen Eindruck von diesem Bild zu bekommen. Es gelang mir aber nur halb: auch auf der Seite erkannte ich fortwährend die Gegenstände und die feine Lasur der Dämmerung fehlte. Ich wußte jetzt genau, daß der Gegenstand meinen Bildern schadet.“⁵¹ Zunehmend verschlüsselte Kandinsky seine Bildthemen, Realitätsreste blieben in Chiffren wie Dreieck, Turm und Ruder deutbar. Kandinsky begann ab 1910 den sehr bewussten Weg zur Abstraktion. Abgesehen von diversen vorbereitenden Studien bezeichnete Kandinsky selbst sein *Bild mit Kreis* (1911, Abb. 1) als sein erstes abstraktes Ölgemälde.⁵² Auch wenn etwa zeitgleich mehrere andere Künstler abstrakte Bilder schufen, hat kein anderer so wie Kandinsky den Weg zur Abstraktion theoretisch durchdacht und für sich entschieden. Dennoch hielt er für die Malerei allgemein an den beiden Polen der Darstellung, der großen Abstraktion und der großen Realistik fest. Dies zeigt sich an der Wertschätzung des naiven Malers Henri Rousseau, von dem sieben Bilder im Almanach reproduziert sind als auch an eigenen gegenständlichen Werken wie der *Dame in Moskau* (1912).⁵³ Kandinsky legte schon früh eine Kategorisierung nach drei Werksarten fest: „1. Impressionen: direkter Eindruck von der ‚äußeren Natur‘, welcher in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt. 2. Improvisationen: hauptsächlich unbewußte, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der ‚inneren Natur‘. 3. Kompositionen: auf ähnliche Art (aber ganz besonders langsam) sich in mir bildende Ausdrücke, welche lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen von mir geprüft und ausgearbeitet werden.“⁵⁴ In der späteren praktischen Umsetzung behielt Kandinsky diese Einteilung als offenes Grundmuster bei, ohne sich streng danach zu richten. Von 1910 bis 1914 schuf er acht „Impressionen“, 21 „Improvisationen“ und sieben „Kompositionen“, besonders letztere bereitete er umfangreich vor. So entstanden für seine *Komposition VII* von 1913 mindestens 21 Vorstudien in Bleistift, Tusche und Aquarellfarben und zehn große Ölstudien; das eigentliche, etwa 2x3 Meter große Werk malte er dann in wenigen Tagen, von Münter fotografisch dokumentiert.⁵⁵ Mit der *Komposition VI*

⁵¹ Kandinsky 1977, S. 20.

⁵² Hahl-Koch 1993, S. 181. Ebenda wird die Datumsfrage des ersten abstrakten Aquarells (1910 oder 1913 als Entwurf zu *Komposition VII*) als kontrovers aufgezeigt.

⁵³ Vogt 1977, S. 55.

⁵⁴ Kandinsky 1980, S. 142.

⁵⁵ Eichner 1957, S. 158f.

(1913, Abb. 2) sah Kandinsky den Durchbruch zur Abstraktion geschafft, wie er in einem unveröffentlichten Vortrags-Manuskript von 1913/14 ausführte.⁵⁶ Zur gesamten Dauer der Vorbereitung auf dieses Werk sagte Kandinsky selbst: „Dieses Bild habe ich anderthalb Jahre in mir getragen, und oft mußte ich denken, daß ich es nicht fertigbringe.“⁵⁷ Durch beharrliche Vermittlung von Marc gelang es Kandinsky, seine während der letzten zehn Jahre entstandene Theorieschrift zur Abstraktion, „Über das Geistige in der Kunst“, Ende 1911 beim Piper-Verlag zu publizieren.⁵⁸ Ebenfalls 1911 wurde Kandinskys Scheidung rechtskräftig, dennoch löste er sein Eheversprechen gegenüber Münter nicht ein; Münter war darüber maßlos enttäuscht. Deshalb vor allem verweigerte sie ihm später die Rückgabe eines großen, in ihrem Murnauer Haus verwahrten Konvoluts seiner Bilder. In den 1920er Jahren, lange nach der endgültigen Trennung von Münter kurz nach Kriegsbeginn, versuchte Kandinsky vergeblich, jene Werke mit juristischen Mitteln zurückzuerhalten.⁵⁹ Während seines längeren Russland-Aufenthaltes von 1914 bis 1922 heiratete er 1917 die 27 Jahre jüngere Nina Andrejewsky und kehrte mit ihr 1922 nach Deutschland zurück. Er wurde von Walter Gropius ans Bauhaus berufen, wo er mit Klee als Freund, Nachbar und Lehrerkollege unterrichtete. Mit Beginn der NS-Zeit 1933 emigrierte Kandinsky nach Neuilly bei Paris und blieb dort bis zu seinem Tod 1944.⁶⁰

Nach diesem biografischen Portrait von Kandinsky sollen nun kurz seine engeren Freunde im Zeitraum 1910 bis 1914 vorgestellt werden: Thomas von Hartmann, Arnold Schönberg und Herwarth Walden.

Thomas von Hartmann (1885-1956), russischer Komponist, lebte seit 1908 in München mit regelmäßigen Russlandaufenthalten und war bester und einziger Duz-Freund von Kandinsky. Hartmann schrieb die Musik für Kandinskys Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“ und im Almanach den Beitrag „Über Anarchie

⁵⁶ Zit. n. Eichner, S. 115. Der vorgesehene, nicht gehaltene Vortrag zur Eröffnung der Kandinsky-Ausstellung in Köln am 30.1.1914 ist komprimiert dargestellt in Eichner 1957, S. 108-116.

⁵⁷ Kandinsky 1977, S. 39.

⁵⁸ Buchpublikation datiert auf 1912.

⁵⁹ Eichner 1957, S. 180ff.

⁶⁰ Riedl 2004, S. 142f.

in der Musik“. Dieser Beitrag ist stark von Kandinsky geprägt.⁶¹ Kandinsky ernannte ihn 1911 zum „bevollmächtigten Mitarbeiter“ des Almanachs für Russland.⁶²

Arnold Schönberg (1874-1951), österreichischer Komponist, Musiktheoretiker und Maler, war seit 1902 Dozent am Konservatorium Berlin und Wegbereiter der atonalen Zwölftonmusik. Seit 1911 war er mit Kandinsky bekannt.⁶³ Zahlreiche Parallelitäten in den Anschauungen und Verbindungen von Musik und Malerei, die in ihren Schriften, Schönbergs „Harmonielehre“ und Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ deutlich werden, führten zur Mitarbeit von Schönberg am Almanach mit einem Essay, einer Komposition und zwei Bildern.⁶⁴

Herwarth Walden (1878-1941, eigentlich Georg Lewin), Publizist und Galerist, gelang der geschäftliche Durchbruch in Berlin mit der 1910 gegründeten Kunst-Zeitschrift „Der Sturm“, seit 1912 mit angeschlossener Sturm-Galerie, Bühne und Schule. Mit Kandinsky bildete er ein „Power-Paar“ das sich perfekt gegenseitig ergänzte und förderte. Seit die erste Blaue Reiter-Ausstellung auf Tournee in der Sturm-Galerie Station machte, vertrat Walden die Blauer Reiter-Interessen. Für Kandinsky publizierte er dessen erste Monographie, das „Album“ mit 72 Abbildungen und Bildbeschreibungen vom Künstler (zur Einzelausstellung von Kandinsky in der Sturm-Galerie im Herbst 1912 erschienen) sowie die „Rückblicke“, einen autobiographischen Überblick über seine ersten fünf Lebensjahrzehnte, von Walden stilistisch überarbeitet.⁶⁵

3.2. Franz Marc

Franz Marc (1880-1916) wuchs mit seinem älteren Bruder Paul in München zweisprachig und protestantisch auf, da seine Mutter calvinistisch erzogene Elsässerin war. Nach Abitur und einjährigem Militärdienst tendierte er zum Studium der Theologie, begann dann mit Altphilologie und wechselte 1900 zur Münchner Akademie (Anatomie bei Gabriel Hackl, Malerei bei Wilhelm von Diez), war aber vom traditionellen Lehrbetrieb enttäuscht.⁶⁶ Nach einem mehrmonatigen Paris-Aufenthalt im Sommer 1903, wo er die Malerei der französischen Moderne kennenlernte, kehrte

⁶¹ Hüneke 1989, S. 533f. u. 617.

⁶² Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 1.9.1911, S. 54f.

⁶³ Der Briefwechsel zwischen Schönberg und Kandinsky ist hrsg. von Jelena Hahl-Koch, Salzburg u. Wien 1980.

⁶⁴ Hüneke 1989, S. 534 u. 632.

⁶⁵ Kandinsky/Münter/Walden 2012, Vorwort v. Jelena Hahl, S. 5ff.

⁶⁶ Düchting 1991, S. 148.

er nicht zur Akademie zurück und bezog ein eigenes Atelier in München-Schwabing. Es begann beruflich wie privat eine sorgen- und spannungsreiche Zeit: Eine leidenschaftliche Liebesbeziehung zu der neun Jahre älteren Professorengattin Annette Simon, geb. von Eckardt, endete 1905. Kurz danach entstand sein erstes bedeutendes Tierbild, *Der tote Spatz* (1905). Es folgte ein Dreiecksverhältnis mit den elf bzw. vier Jahre älteren Malerinnen Marie Schnür und Maria Franck. In dieser Zeit malte er die beiden großformatig als *Zwei Frauen am Berg* (1906), das Bild zerschnitt Marc später und deshalb ist nur eine kleine Studie erhalten. Im März 1907 ließ sich Marc auf eine „Mitleidsheirat“ mit Marie Schnür ein, die vorgab, nur so ihren einjährigen, unehelichen Sohn zu sich holen zu können. Marc reiste noch am Hochzeitsabend alleine nach Paris, wo ihn die Werke von van Gogh, Gauguin und Cézanne stark beeindruckten. Nach seiner Rückkehr bezog er ein anderes Atelier in Schwabing, offenbar entschlossen, einen eigenen künstlerischen Weg zu gehen. Es entstanden bis 1910 viele Skizzen mit Tierdarstellungen, die über die äußere Erscheinung hinaus das innerlich gefühlte Tierwesen auszudrücken versuchten. Besonders im Motiv von drei oder vier Pferden in rhythmischer Anordnung versuchte er eine, in vielen Studien variierte, Darstellung allgemeiner Wesensform zu erreichen. Die Ehe mit Marie Schnür wurde 1908 geschieden; entgegen der Vereinbarung beschuldigte die Geschiedene Marc auf Ehebruch. Marc bekannte sich seit der Scheidung zu Maria Franck als alleiniger Partnerin, die beiden konnten aber mangels rechtlichem Ehedispens erst 1913 formell heiraten. Permanente Geldsorgen veranlassten das Paar, ab Mai 1909 aufs Land, nach Sindelsdorf, in das Haus von Schreinermeister Niggel zu ziehen. Den offenen Speicher konnte Marc als Atelier nutzen, mit Ausblick auf seine Motivwelt – weidende Kühe und Pferde.⁶⁷ Den künstlerischen Durchbruch dokumentiert seine erste Einzel-Ausstellung in der Münchner Galerie von Brakl im Februar 1910 mit beachtlichem Verkaufserfolg⁶⁸ und wohlwollendem Echo.⁶⁹ Kurz vorher war dort Macke auf Grafiken von Marc aufmerksam geworden und hatte ihn daraufhin in seinem Münchner Atelier aufgesucht. Rasch entwickelte sich eine Freundschaft auf der Basis von großem menschlichen Vertrauen, uneingeschränkter Offenheit und Neidlosigkeit, wie selten unter Künstlern.⁷⁰ Bald darauf besuchte auch der Schwieger-Onkel von Macke,

⁶⁷ Göttler 2008, S. 66f.

⁶⁸ Lt. Roßbeck 2015, S. 134 wurden mehr als ein Dutzend Bilder verkauft.

⁶⁹ Göttler 2008, S. 68.

⁷⁰ Erdmann-Macke 2009, S. 95.

Bernhard Koehler, Fabrikant und aufgeschlossener Kunstsammler in Berlin, Marc in seinem Münchner Atelier und schloss mit ihm einen Vorkaufsvertrag für neue Bilder, der Marc ab Mitte 1910 eine monatliche Unterstützung von 200 Mark sicherte.⁷¹ Ebenfalls 1910 verfasste Marc für den Verleger Reinhold Piper einen kurzen Text „Über das Tier in der Kunst“⁷², in dem er den organischen Rhythmus der Naturwelt und das Tierbild als glückliches Mittel zur Animalisierung der Kunst betonte. Animalisierung sah Marc als Gegensatz zur Naturalisierung, dem äußerlich-naturalistischen Abmalen. Marc ging es um das Einfühlen in das Wesen der Tiere und der Welt, um eine Innensicht. Wie sieht ein Hund, ein Reh die Welt?⁷³ Damit verbunden war auch, die Welt der natürlichen Farben, die Lokalfarben zu überwinden. Dies gelang Marc erstmals in einem seiner letzten Aktbilder, *Akt mit Katze* (1910, Abb. 3): Zu der qietschgelben Katze und zum rötlichen Inkarnat des Aktes setzte er Blau- und Grüntöne in Komplementärkontrast.⁷⁴ Auch in Pferdebilder dieser Zeit, wie in *Pferd in Landschaft* (1910) und in *Blaues Pferd I* (1911, Abb. 4) setzte er die Farbe als eigenständig und unabhängig vom Gegenstand in starken Komplementärkontrasten ein.⁷⁵

Ein wichtiger Kontakt zur Münchner Moderne, zur NKVM mit ihren Protagonisten Kandinsky, Jawlensky und Werefkin, bahnte sich bei deren zweiter Ausstellung in der Galerie Thannhauser im Herbst 1910 an, mit internationaler Beteiligung französischer und russischer Avantgardekunst und drei Bildern Kandinskys, die schon in die Abstraktion wiesen. Trotz oder wegen allgemeiner Ablehnung und negativer Kritik schrieb Marc als offenen Brief an Thannhauser eine begeisterte Rezension⁷⁶, die dieser an die Veranstalter weiterleitete.⁷⁷ Daraufhin luden ihn Jawlensky und Werefkin am Neujahrsabend 1911 in ihren Salon ein, und Marc war besonders von Kandinsky höchst begeistert. In der NKVM nahmen indes die Spannungen zu: Kandinsky trat vom Vorsitz zurück, sein Nachfolger wurde Adolf Erbslöh⁷⁸. Marc stieß hinzu und wurde stellvertretender Vorsitzender; vergeblich versuchte er, auch Macke zum Eintritt zu bewegen. Als es wegen der Ausjurierung des übergroßen Kandinsky-

⁷¹ Düchting 1991, S. 153.

⁷² Marc 1978, S. 98.

⁷³ Düchting 1991, S. 32f.

⁷⁴ Düchting 1991, S. 38.

⁷⁵ Düchting 1991, S. 47.

⁷⁶ Marc 1978, S. 126ff.

⁷⁷ Roßbeck 2015, S. 147.

⁷⁸ Adolf Erbslöh (1887-1947), deutscher Maler, Studium an Karlsruher und Münchner Akademien, Mitgründer der NKVM und seit 1911 deren Vorsitzender.

Bildes *Komposition V* zum gemeinschaftlichen Austritt von Kandinsky, Münter, Marc und Kubin kam, war das für die beiden Freunde zugleich der Anstoß, sich als Blaue Reiter-Redaktion zu Ausstellungsmachern zu formieren und in großer Eile zwei Blaue Reiter-Ausstellungen zu organisieren.⁷⁹

Marc hatte schon seit 1910 die Absicht gehabt, eine Publikation namens „Blaue Blätter“ herauszugeben, wie er seinem Bruder schrieb⁸⁰. Als Geburtsurkunde⁸¹ des Almanachs gilt jedoch ein Brief von Kandinsky an Marc im Juni 1911 mit dem Plan eines Jahrbuchs und bereits detaillierten Inhaltsideen. Der Name Blauer Reiter soll ein paar Monate später am Kaffeetisch der Marcschen Gartenlaube in Sindelsdorf⁸² erfunden worden sein.⁸³ Tatsächlich hatten sich das Pferd als Symbolträger bei Marc, das Pferd mit Reiter als Metapher bei Kandinsky und Blau als Farbe des Geistigen und der Zukunftshoffnung bei beiden schon lange angedeutet.⁸⁴ Der Almanach erschien im Mai 1912 in einer Auflage von 1200 Exemplaren, wie mehrfach als Retter von Kunstprojekten haftete Koehler mit der Garantiesumme von 3000 Mark. Die Nachfrage war so stark, dass etwa zwei Jahre später die zweite Auflage fast unverändert erschien, bis auf die beiden separaten Vorworte der Herausgeber Kandinsky und Marc, die auf ihre mittlerweile divergierenden Denkrichtungen hinwiesen. Für die erste Auflage hatte Marc ein Vorwort verfasst, das aber aus unbekanntem Gründen nicht gedruckt worden war. Ein zweiter Band war zwar ursprünglich angedacht und von Marc 1913/14 auch heftig angemahnt worden, doch Kandinsky wollte sein geistiges Kind – Marc billigte er eine wichtige Hebammenfunktion zu – nicht aus der Hand geben. Außerdem hatte er andere Pläne einer, ebenfalls nicht realisierten, paneuropäischen Publikation.⁸⁵

Eine gemeinsame Parisfahrt mit Macke im Herbst 1911 mit Besuch bei Delaunay sowie ein Besuch der Futuristen-Ausstellung im Kölner Gereonsclub inspirierten Marc und trugen zur Stilentwicklung seines Spätwerks bei, gekennzeichnet durch

⁷⁹ Göttler 2008, S. 82.

⁸⁰ Schardt 1936, S. 70.

⁸¹ Kandinsky/Marc 1984, Kommentar v. Klaus Lankheit S. 259.

⁸² Die Gartenlaube aus dem Garten des privaten Anwesens in Sindelsdorf, Franz-Marc-Straße 1, wurde vor einigen Jahren wiederhergestellt und ist an einer Straßengabelung nahebei öffentlich zugänglich.

⁸³ Lankheit 1984, S. 263. Prosaischer schildert Eichner den Namen als von Kandinsky gewählt, nachdem ihn Marc aufforderte, er müsse der Sache einen Namen geben, denn es sei ja sein Werk. (Eichner 1957, S. 148). Die Rückführung des Namens auf ein kleines Ölbilds Kandinskys von 1903 ist unrichtig, da der Bild-Titel erst später, lange nach der Namensgebung, von Kandinsky vergeben wurde. (Kandinsky/Marc 1983, S. 11/19.)

⁸⁴ Göttler 2008, S. 83.

⁸⁵ Kandinsky/Marc 1984, Kommentar v. Klaus Lankheit S. 277ff.

prismatisches Aufbrechen der Formen und den Einbezug kristalliner Zersplitterung. Anfangs waren Tierformen in den facettierten prismatischen Bildformen noch erkennbar, wie im *Bild mit Rindern I* (1913) und *Mandrill* (1913). Auch in seinem verschollenen Hauptwerk *Turm der Blauen Pferde* (1913) wurde die Verschmelzung der sich durchdringenden, übereinander getürmten, blau-gelben Pferdekörper mit den rot-gelben Landschaftsfragmenten deutlich. Beides formt sich zu einer kristallinen, transparenten Gestaltung mit kosmischen Elementen: Die Front des vordersten Pferdeleibs enthält Sichelmond und Sterne, im Hintergrund links oben umfängt ein Regenbogen die Komposition.⁸⁶ Düchting nennt das Bild *Landschaft / Steiniger Weg* (1911/12, Abb. 5)⁸⁷ als „Inkunabel“ von Marcs neuer Bildauffassung, der „Kristallisierung“ des Bildgefüges, die alle nachfolgenden Bilder des Spätwerks betreffen. Sowohl Bilder mit Tiersymbolen (*Tierschicksale* 1913, *Die Vögel* 1914) als auch zunehmend abstrakte Bilder (*Stallungen* 1913, *Tirol* 1914) sind in dieser Kristallisierung des Bildgefüges geschaffen.⁸⁸ Den Zug zum Abstrakten kommentierte Marc in einem späteren Feldpostbrief an seine Frau: „Ich empfand schon sehr früh den Menschen als ‚häßlich‘; das Tier schien mir schöner, reiner; aber auch an ihm entdeckte ich so viel gefühlswidriges und häßliches, so daß meine Darstellungen instinktiv, aus einem inneren Zwang, immer schematischer, abstrakter wurden.“⁸⁹

Das Kunstvorhaben Bibelillustration als Gemeinschaftsprojekt mit Teilnehmern aus dem Blauer Reiter-Kreis ließ Marc einige künstlerisch hervorragende Holzschnitte zum Buch Genesis schaffen⁹⁰, die Publikation kam wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs nicht mehr zustande. Ebenso nicht realisiert wurde der Plan einer Theaterinszenierung von Shakespeares „Sturm“, zu der Marc vom neuen Münchner Dramaturg, Hugo Ball, aufgefordert worden war.⁹¹ Der Traum vom eigenen Haus mit großem Garten für die Tiere und Raum fürs eigene Atelier verwirklichte sich in Ried bei Kochel. Marc konnte das geerbte Pasinger Haus mit einer stattlichen Villa am Waldrand⁹² und nahem Bahnanschluss nach München tauschen.⁹³ Doch das Glück währte kaum vier Monate – dann brach der Krieg aus. Marc wurde Anfang August

⁸⁶ Düchting 1991, S. 107ff.

⁸⁷ Ursprünglich in der ersten Ausstellung des Blauen Reiter gezeigt, dann im Herbst 1912 von der Tournee-Station Frankfurt abgezogen und überarbeitet (s. Lankheit 1976, S. 114ff.).

⁸⁸ Düchting 1991, S. 110.

⁸⁹ Marc 1959, Franz Marc an Maria Marc 12.4.1915, S. 65.

⁹⁰ Lankheit 1963, S. 205f.

⁹¹ Düchting 1991, S. 156.

⁹² Ried, Heinrich-Kaminsky-Weg 10, Privatbesitz.

⁹³ Roßbeck 2015, S. 231f.

1914 einberufen und am Ende des Monats zum Frankreich-Feldzug beordert.⁹⁴ Nach Ried kehrte er nur zweimal für kurze Fronturlaube zurück. Erstaunlicherweise entstand in den 18 Monaten, die ihm bis zu seinem Tod an der Front blieben, ein bedeutendes „Skizzenbuch aus dem Felde“, in dem er quasi sein Spätwerk fortführte und in vegetabilen und kosmischen Formen Ideale seiner neuen, gereinigten Welt darstellte.⁹⁵ Glückliche Umstände, wie ruhige Lazarett- und Etappenaufenthalte und relativ freie Zeiteinteilung als Offizier, mögen diese Abspaltung des Kriegserlebens von philosophischen Gedanken und künstlerischem Schaffen ermöglicht haben. Marc selbst empfand diese Spaltung durchaus bewusst und schrieb einmal von drei Leben nebeneinander, als Soldat, als reflektiert Schreibender und Lesender und als Künstler.⁹⁶ Während der Kriegszeit entstanden auch seine Sammlung „Die 100 Aphorismen. Das zweite Gesicht“ sowie drei theoretische Schriften („Im Fegefeuer des Krieges“, „Das geheime Europa“, „Der hohe Typus“), in denen sich Gedanken von der Notwendigkeit des Waffengangs, von künstlerischem Neubeginn und kultureller Reinigung mit denjenigen politischer Erneuerungen vermischten. Hier entpuppte sich Marc als Mensch in seinem Widerspruch: Im echten Fegefeuer des Krieges räsonierte er pathetisch über den Krieg und überhöhte ihn – ganz im Gegensatz zu seinen Blauen Reiter-Freunden Klee und Campendonk, ebenso wie zu Dix, Beckmann und Grosz.⁹⁷ Erst zum Jahreswechsel 1915/16 traten ein krasser Sinneswandel und eine Abkehr Marcs von der Verteidigung des menschenmordenden Kriegsgeschehens ein, wie in seinem Brief an Koehler vom 9. Januar 1916 erkennbar – irrealer Kriegserwartungen hatten den realen Kriegserfahrungen nicht standgehalten.⁹⁸ Marc starb am 4. März 1916 auf dem Schlachtfeld vor Verdun, bei einem Erkundungsritt nahe der Ortschaft Braquis von Granatsplittern tödlich getroffen.

Nach dem biografischen Portrait Marcs folgen kurze Charakterisierungen seiner engeren Freunde im Zeitraum 1910 bis 1914: Heinrich Campendonk, Paul Klee und Jean-Bloé Niestlé.

⁹⁴ Marc und auch Macke waren „Einjährig-Freiwillige“ und wurden mit dieser militärischen Grundausbildung als erste einberufen, haben sich aber nicht freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet (s. Hoberg 2015, S. 6.).

⁹⁵ Düchting 1991, S. 156f.

⁹⁶ Marc 1959, Franz Marc an Maria Marc 25.5.1915, S. 76f.

⁹⁷ Schneede 2014, S. 91ff.

⁹⁸ Brief Marc an Koehler 9.1.1916, zit. n. Roßbeck 2015, S.276: „Wer die fürchterliche Front kennt, den stillen augenblicklichen Gastod, die Handgranate, die Minen, die Fliegerkämpfe, die französische Brustwehr aus Leichen von Kameraden gebaut und mit Lehm verklebt, - der weiß, was ich damit sage. Das ist kein Krieg mehr und kein Soldatentod.“

Heinrich Campendonk (1889-1957) erhielt seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Krefeld bei Johan Thorn-Prikker von 1905 bis 1909, wo er Studienkollege von Mackes Vetter Helmuth Macke war. Marc fand Campendonks Werke, die ihm Helmuth Macke zeigte, so beeindruckend, dass er ihn 1911 nach Sindelsdorf zum Wohnen und Arbeiten einlud. Etwas später übersiedelte Campendonk mit seiner Ehefrau Adda zunächst in den nahen Weiler Urthal. Dort wurde 1915 der Sohn Herbert geboren. Von 1916 bis 1923 wohnte die Familie in Seeshaupt, 1923 kehrte sie ins Rheinland zurück. 1934 ging Campendonk ins Exil in die Niederlande, wo er bis zum Lebensende blieb.⁹⁹ Die freundschaftliche Beziehung zu Marc ist geprägt durch ein wohlwollendes Lehrer-Schüler-Verhältnis.

Paul Klee (1879-1940)

Klee ist der einzige Künstler im Umfeld der drei Akteure, der im Untersuchungszeitraum zu einem jeden in engerer Beziehung stand, wenn auch mit jener gewissen Distanz, die ihm zu Eigen war. Ebenso hielt er Distanz zu den Münchner Künstlervereinigungen der Avantgarde. In der Rezeption des Blauen Reiters stark für diesen vereinnahmt, mag dies unter stilistischen Gesichtspunkten erfolgt sein, was aber mit Blick auf die Geschichte seiner Aktivitäten von 1910 bis 1914 nicht wirklich zutrifft. Klee hielt sich von der NKVM fern, da er von ihrem reklamehaften Fanfaren-Auftritt abgestoßen war.¹⁰⁰ Dagegen engagierte er sich als deren Mitgründer in der expressionistischen Künstlergruppierung „SEMA“¹⁰¹, deren Mitglieder dem Blauen Reiter gänzlich fernstanden. Als freier Mitarbeiter und Rezensent der Berner Kulturzeitschrift „Die Alpen“ ging er auf die beiden Blauer Reiter-Ausstellungen nur cursorisch und auf das Erscheinen des Almanachs gar nicht ein.¹⁰²

Mit Kandinsky hatte er bei weitem den längsten Kontakt: Beide waren sich 1900 an der Münchner Akademie begegnet, ohne bereits damals in engere Beziehung zu treten. Im Rückblick auf die Blauer Reiter-Zeit, rühmte sich Kandinsky, schon in Klees kleinen Handzeichnungen das Talent des späteren großen Klee erkannt zu haben.¹⁰³ Viel später, erst während der gemeinsamen Bauhauszeit in den 1920er

⁹⁹ Firmenich 1989, S.16ff.

¹⁰⁰ Kersten 1986, S. 265f.

¹⁰¹ Details s. Wilhelmi 1996, S. 327f.

¹⁰² Kersten 1986, S. 269f.

¹⁰³ Kandinsky 1955, S. 137.

Jahren, stellte sich eine nachbarschaftliche Lebens- und Kollegengemeinschaft ein. Mit Marc, seit Sommer 1912 bekannt, verfestigte sich rasch die Beziehung, wobei die Ehefrauen von Anfang an einbezogen waren.¹⁰⁴ Während des Krieges, kurz nach Mackes Tod in Frankreich im September 1914, bat Marc den Künstlerkollegen Klee in getragenen Worten um seine brüderliche Freundschaft. Tief erschüttert und voller Trauer, wandte er sich an Klee, und wechselte in seinem Brief erstmals vom Sie zum Du: „Ich fühle mich auf einmal so unsagbar einsam in Deutschland, gib du mir wenigstens die Hand und laß uns brüderliche Freunde werden, über dem Grabe dieses anderen guten; so bin ich wenigstens nicht ganz allein, willst du?“¹⁰⁵ Klees prompte Antwort war eindeutig: „Ich bin schon lange Dein guter Freund, und es ist mir eine seltene Freude zu wissen, dass diese Freundschaft von Dir ganz erwidert wird.“¹⁰⁶ Die völlig divergierende Einstellung zum Krieg störte jedoch die Beziehung der beiden, Klee hielt sein Empfinden konsequenter Ablehnung im Tagebuch fest. Auf Fronturlaub im Juli 1915 besuchte der Soldat Marc die Klees in Uniform, was Klee zu diesem Eintrag veranlasste: „Das verdammte Habit, eine mäßig sitzende Unteroffiziersuniform mit Portepee-Säbel, begann ich nun richtig zu hassen.“ Kurz darauf besuchte Klee die Marcs in ihrem Rieder Haus und hielt fest: „Die feldgrauen Sachen hingen wie ausgedrücktes Gedärme zum Trocknen im Freien. Er selber trug seine Sporthosen und farbige Joppe. Das war schon besser, aber nicht für lange. [...] Der Mann müßte wieder malen, dann käme sein stilles Lächeln zum Vorschein, das nun einmal einfach zu ihm gehört, einfach und vereinfachend.“ Etwa vier Monate später, beim erneuten Fronturlaub, nun zum Leutnant befördert, notierte Klee: „Er sah diesmal gut aus, als Offizier konnte er sich pflegen, und die Haltung des Offiziers hatte er auch angenommen. Es stand ihm das neue Kostüm, ich möchte fast sagen ‚leider‘, gut.“¹⁰⁷

Die Beziehung Klees zu Macke hatte sich über den gemeinsamen Freund Louis Moilliet entwickelt und währte kriegsbedingt nur gut zwei Jahre. Die gemeinsame Tunisreise, zwei Wochen im April 1914, war gerade für Klee von besonderer Bedeutung, entdeckte er doch dabei die Bedeutung der Farbe und entwickelte sich in Folge vom Grafiker zum Maler. Das gemeinsame Malen vor Ort war für beide Maler

¹⁰⁴ Roßbeck 2015, S. 200.

¹⁰⁵ Brief Marc an Klee v. 23.10.1915, zit. n. Roßbeck 2015, S. 250.

¹⁰⁶ Brief Klee an Marc v. 28.10.1915, zit. n. Roßbeck 2015, S. 250.

¹⁰⁷ Klee 1957, S. 277ff. Während Klees Besuch in Ried entstand sein Aquarell *Föhn im Marcschen Garten* (1915), das Einflüsse von Delaunay und Macke erkennen lässt (s. Knauf 2009, S. 185f.).

ein Schlüsselerlebnis und prägend für beider Kunstentwicklungen.¹⁰⁸ Klee resümierte im Tagebuch: „Ich lasse jetzt die Arbeit. Es dringt so tief und mild in mich herein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiß. Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.“¹⁰⁹

Klee wuchs in Bern auf; er entschied sich, etwa 20jährig, Maler und nicht Musiker werden zu wollen. Dazu ging er nach München, erst in eine private Malschule, dann an die Akademie. Ab Oktober 1900 besuchte er dort die Malklasse von Franz von Stuck. Schon nach einem halben Jahr verließ er die Akademie und kehrte zurück nach Bern. 1906 zogen Klee und seine frisch angetraute Frau Lily erneut nach München, 1907 kam ihr einziger Sohn Felix zur Welt. Lily bestritt als Pianistin den Lebensunterhalt mit Klavierunterricht, Klee blieb Hausmann und freier Künstler, zeichnete und malte zunächst für sich. 1911 kam er in Kontakt zum Blauer Reiter-Kreis und konnte sich mit Beiträgen zum Almanach und der zweiten Blauer Reiter-Ausstellung profilieren. Als dezidierter Kriegsgegner musste Klee dennoch von 1916 bis 1918 Kriegsdienst leisten, zum Glück in heimatnahen Standorten fern der Front. In den 1920er Jahren unterrichtete er, wie auch Kandinsky, am Bauhaus, von 1930 bis 1933 war er Professor an der Düsseldorfer Akademie. Sofort nach der NS-Machtergreifung wurde er beurlaubt und kehrte nach Bern zurück. Dort schuf er, besonders in den letzten Jahren vor seinem Tod, ein fulminantes Spätwerk.¹¹⁰

Jean-Bloé Niestlé (1884-1942) war ein Schweizer Tier- und besonders Vogelmaler und seit 1903/04 mit Marc befreundet. Nach seiner Ausbildung in Nürnberg und München wohnte er von 1906 bis 1910 in Planegg bei München, mit Sommeraufenthalten in der Einöde Brunnenbach nahe dem Kochelsee. 1910 bis 1914 lebte er mit seiner Partnerin Marguerite in Sindelsdorf, dann von 1914 bis 1937 in Seeshaupt, wo er im Tausch gegen Bilder ein Haus, dessen Miete vom Mäzen Koehler bezahlt wurde, nutzen konnte.¹¹¹ Marc gelang es nicht, Niestlé in den Blauer Reiter-Kreis zu ziehen: Sein naturalistisches Vogelbild *Fitislaubsänger* (1908), gezeigt in der ersten Blauer Reiter-Ausstellung, ließ sein empfindsamer Schöpfer wieder abhängen, weil er es in Konkurrenz zur den Werken der Avantgarde als

¹⁰⁸ Heiderich 2008, S. 116.

¹⁰⁹ Klee 1957, S. 255 (Eintrag 16.4.1914).

¹¹⁰ Kupper 2011, S. 145f.

¹¹¹ Providoli 1998, S.109ff.

deplatziert und ganz verloren empfand. Nach Marcs Tod näherte Niestlé sich dem Stil des Freundes durch die Übernahme expressionistischer Tendenzen an.¹¹²

3.3. August Macke

August Macke (1887-1914) wuchs in Köln und Bonn auf, schon mit 16 Jahren verliebte er sich in die ein Jahr jüngere Elisabeth Gerhardt und konnte sich ihrer großbürgerlichen Fabrikantenfamilie anschließen. So unternahm er mit Familie Gerhardt mehrfach Reisen nach Italien und Frankreich. Macke begann seine künstlerische Ausbildung 1904 bis 1906 an der Düsseldorfer Akademie, zusätzlich besuchte er Abendkurse an der dortigen Kunstgewerbeschule. Ab 1905/06 arbeitete er hauptsächlich am Schauspielhaus Düsseldorf als Bühnenbildner und Kostümentwerfer. 1907/08 lebte er ein halbes Jahr bei seinem Schwieger-Onkel Bernhard Koehler in Berlin, dort besuchte er für zehn Wochen das Studienatelier von Lovis Corinth, namentlich den Abendakt. Ohne akademischen Abschluss leistete er 1908/09 seinen einjährigen Militärdienst ab, anschließend heiratete er im Oktober 1909 Elisabeth. Das Paar zog für ein Jahr nach Tegernsee, schon im April 1910 wurde der erste Sohn Walter geboren.¹¹³ Anfang 1910 entdeckte Macke, wie bereits erwähnt, in der Münchner Galerie Brakl Grafiken von Marc und besuchte daraufhin den Künstler spontan in dessen Schwabinger Atelier. Die beiden fanden sich sofort sympathisch, und es begann eine kongeniale, intensive, nicht immer spannungsfreie, aber belastbare Freundschaft. Ihre Freundschaft trug auch zur Formierung der Blauen Reiter-Aktivitäten bei, durch Mackes Mitwirkung und Koehlers Finanzierung.¹¹⁴ Die Tegernseer Zeit war Mackes erste intensive Schaffensphase, mit Matisse als Vorbild und Anklänge an die Fauves gelangen ihm Abbildungen der näheren Umgebung von großer Leuchtkraft, und besonders bei Portraits seiner Frau und Stilleben wurden die Matisse-Ziele einer Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe erreicht.¹¹⁵ Ende 1910 kehrte die junge Familie nach Bonn zurück und bezog ein Haus der Familie Gerhardt mit Atelier im ausgebauten Dachgeschoß. Zurück im Rheinland knüpfte Macke sogleich ein tragfähiges Netzwerk von Galeristen und Museumsleitern, engagierte sich als Gründungsmitglied der Kölner Secession und im Kölner Gereonsclub. Hier kümmerte sich Macke um die Organisation und Hängung

¹¹² Providoli 1998, S.113ff.

¹¹³ Meseure 1999, S. 94.

¹¹⁴ Hoberg 2005, S. 26.

¹¹⁵ Heiderich 2008, S. 42/45.

der Ausstellungen. In diesem international orientierten Forum gab es u.a. Werkschauen von Marc, Klee und Delaunay.¹¹⁶

Marc hatte Macke mit dem NKVM-Kreis um Kandinsky in München bekannt gemacht. Mackes anfangs große Verehrung von Kandinsky schlug später in Skepsis um, insbesondere wegen dessen steter Betonung des Geistigen und Hang zu dogmatischem Dozieren. Dennoch kam Macke im Herbst 1911 einige Wochen zu Marc, um in intensiver Arbeit zu sechst mit Kandinsky und allen Partnerinnen den Almanach voranzubringen. Einmalig zeigte sich in dieser Phase eine thematische und stilistische Annäherung der drei Akteure in ihren damals etwa gleichzeitigen Werken: Kandinskys *Die Kuh* (1910), Marcs *Die gelbe Kuh* (1911, Abb. 6) und Mackes *Sturm* (1911, Abb. 7). Macke malte noch zwei weitere Bilder in dieser Stilannäherung, *Indianer auf Pferden* (1911, Abb. 8) und *Rokoko* (1911), das Anklänge an Kandinskys Kostüm- und Rollenbilder dieser Zeit zeigte. Wohl zu Recht sah sich Macke von Kandinsky und Marc vergleichsweise benachteiligt, da von seinen Bildern sowohl im Almanach als auch in der ersten Blaue Reiter-Ausstellung sein eher untypisches Werk *Sturm* und obendrein deutlich weniger Werke von ihm gezeigt wurden als von den beiden Redakteuren.¹¹⁷

Anfang 1912 wandte Macke viel Zeit und Mühe auf, um im Arbeitsausschuss der großen Kölner Sonderbund-Ausstellung mitzuwirken, die von Mai bis September 1912 in der Ausstellungshalle am Aachener Tor stattfand.¹¹⁸ Die Idee dieser Ausstellung war der Vergleich der europäischen Moderne mit Rückblick auf die Quellen der Moderne, also Werke von van Gogh, Gauguin und Cézanne. Im Laufe der Vorbereitungen wurde, trotz vorheriger Zusage von Juryfreiheit, eine Auswahlkommission eingesetzt. Diese wies u.a. mehrere Werke von Jawlensky und Werefskin sowie des Blauer Reiter-Kreises (Kandinsky, Münter, Marc, Campendonk) zurück. Marc organisierte daraufhin in Abstimmung mit Kandinsky und gegen Mackes energischen Protest - sozusagen parallel - eine Präsentation der „Zurückgewiesenen Bilder des Sonderbunds“ (nach dem französischen Vorbild des „Salon des Refusés“) in Waldens Berliner Sturm-Galerie im Sommer 1912. Dies führte zum heftigsten Streit in der Freundschaftsbeziehung von Macke und Marc. Macke sah sich damit von Marc und Kandinsky vor den Kopf gestoßen, zumal die Ausstellung auch für die

¹¹⁶ Heiderich 2008, S. 54f.

¹¹⁷ Heiderich 2008, S. 52f.

¹¹⁸ Details zur Ausstellung s. Schaefer 2012.

Münchner durchaus positiv und insgesamt eine beachtliche Leistung war, schon durch die Fülle der gezeigten Werke.¹¹⁹ Doch im Herbst hatte sich das freundschaftliche Einvernehmen wieder eingestellt: Das Marc-Paar besuchte für etwa vier Wochen die Mackes in Bonn, von dort fuhr man eine Woche zu dritt (ohne die schwangere Elisabeth) nach Paris mit Besuch vieler Museen, Galerien und Privatsammlungen. Besonders bedeutend war ein Atelierbesuch bei Delaunay, der mit seinen neuen Fensterbildern (als Beispiel *Die Fenster auf die Stadt*, 1912, Abb. 9) zu einer Autonomie der Farbe gelangt war, die von Macke uneingeschränkt begeistert aufgenommen wurde. Für beide, Macke und Marc, war Delaunay neben Picasso und Matisse der bedeutendste Vertreter der Pariser Moderne. Zurück in Bonn fanden die Freunde endlich Zeit für das von Marc seit langem angeregte Gemeinschaftswerk als großes Wandbild im Atelier von etwa 4 x 2 Metern. Zur Auswahl standen verschiedene mythologische und christliche Themen, man entschied sich für das *Paradies* (1912, heute im Westfälischen Landesmuseum, Münster, Abb. 10). Die Komposition selbst und die Figuren stammten von Macke, Marc führte die Tier- und Landschaftsdarstellung in eher schweren Grün- und Brauntönen aus. Macke ließ also großzügig Marc den größeren Teil der Arbeit zukommen, wobei auch seine Bequemlichkeit eine Rolle gespielt haben mag: Seine Anteile waren vorwiegend im Stehen ausführbar, während die obere Hälfte auf der Leiter stehend zu malen war. Jedenfalls ist diese Arbeit für beide ein Programmbild – beider Paradiesvorstellungen, Menschen und Tiere im Garten Eden vereint, sind hier gemeinsam verwirklicht.¹²⁰

Den Futurismus lernten die Akteure durch Waldens Ausstellung der Futuristen kennen.¹²¹ Er setzte sich zum Ziel, die Simultaneität, also die Gleichzeitigkeit der Umwelt in ihrer dynamischen Bewegung sichtbar zu machen. Macke gelangte besonders in den Schaufensterbildern zu eigenständigen Lösungen von Simultaneität: Zum Beispiel im einleitenden Schaufensterbild *Großes helles Schaufenster* (1912, Abb. 11) setzte er hinter die gegenständliche Figur eine spiegelnde Glasscheibe als Projektionsfläche für simultane Eindrücke der hinter der Scheibe ausgestellten Dinge.¹²² Aber auch unverwechselbare, ureigene

¹¹⁹ Heiderich 2008, S. 56.

¹²⁰ Heiderich 2008, S. 57ff.

¹²¹ Walden übernahm diese Wanderausstellung nach Stationen in Paris und London, sie umfasste 35 Bilder der vier Hauptvertreter des Futurismus, Boccioni, Carrà, Russolo und Severini (s. Kolberg 1998, S.179).

¹²² Heiderich 2008, S. 68f.

Bildschöpfungen entstanden, etwa das Thema des zoologischen Gartens¹²³. Durch die gute Bekanntschaft zur Familie Worringer als Restaurantpächter im Zoo von Köln konnte er dort seine Malsachen deponieren und jederzeit nutzen. Das Bild *Zoologischer Garten I* (1912, Abb. 12) ist sehr bewusst komponiert mit dem zentralen gebogenen Baum und dem großen Papagei links, sowie dem Antilopenkopf links und dem Gazellenkopf rechts, der sich einer Einzelfigur zuwendet. Also begegnen sich Tier und Mensch harmonisch in einem irdischen Garten Eden!¹²⁴

1912 entwickelte Macke allgemein seine Bildideen weiter, im Sinne selbständiger Umsetzungen von Anregungen der Frühkubisten (Picasso, Braque), der Futuristen (als Beispiel Umberto Boccionis *Die Straße dringt ins Haus*, 1911, Abb. 13) und von Delaunay, besonders von dessen Serie der Fensterbilder. Ein erstes Beispiel für frühkubistische Einflüsse ist das Gemälde *Spaziergänger am See* (1912), das gedämpfte Ocker- und Brauntöne sowie spitzwinklig-kantige Formen aufweist. Schon erste futuristische Anklänge zeigen sich in seinem Bild *Gartenrestaurant* (1912, Abb. 14), das schon 1907 in Vorstudien und Skizzen vorbereitet war. Hier entfaltet sich buntere Farbigkeit und es gelingt, Lebendigkeit durch kleinteiliges Blattwerk und Personenbezüge herzustellen. In *Paar im Wald* (1912) sind die futuristischen Elemente ausgeprägter, hier umgeben kubische Formen und kantig-eckige Linien in diagonalen Facettierungen das Paar.¹²⁵

Einen neuen, weiteren Freund gewann Macke mit Delaunay, der Macke in seinem Weg bestärkte und zu weiteren Entwicklungen anregte, während sein „alter“ Freund Marc eher von Macke gefördert wurde als umgekehrt.¹²⁶ Gefestigt hatte sich die neue Freundschaft durch den Besuch von Delaunay und dessen Freund und Berater Guillaume Apollinaire¹²⁷ bei Mackes auf der Rückreise von Berlin. Stärker als Delaunays Eiffelturmbilder zeigten dessen neue Fensterbilder die Befreiung der Farbe und der Form von abbildenden und nachahmenden Effekten auf. Diese Stilphase des Franzosen regte Macke in den Folgemonaten zu Studien mit

¹²³ Einzelne Darstellungen gab es schon im deutschen Impressionismus, z.B. Liebermanns *Papageienallee*, 1902.

¹²⁴ Heiderich 2008, S. 70.

¹²⁵ Heiderich 2008, S. 62f.

¹²⁶ Dies behauptet nicht nur Heiderich, sondern schrieb schon ähnlich Mackes Freund Thuar nach der Lektüre der Schardt-Monografie über Marc: „Macke war für Franz Marc der Katalysator, der die entscheidende Entwicklung von Franz Marcs Kunstschaffen einleitete [...]“, zit. n. Eggeling 1984, S. 13.

¹²⁷ Guillaume Apollinaire (1880-1918), französischer Dichter und Kunstkritiker, Verfechter der Ideen moderner Kunst und Wegbereiter des Surrealismus.

abstrakten Farbkompositionen und einigen wenigen Gemälden mit abstrakten Formen an.¹²⁸

Das Ausstellungsereignis des Jahres war der „Erste Deutsche Herbstsalon“, organisiert von Walden in Berlin im Herbst 1913. Macke befasste sich seit dem Frühjahr mit den Planungen, wiederum gelang es ihm, den Mäzen Koehler zu einer Spende von 4000 Mark zu bewegen, um die finanzielle Basis für das Projekt zu schaffen. Macke war in allen Phasen bis zur Hängung, diese zusammen mit Franz Marc, beteiligt. Im Vergleich zur Sonderbund-Ausstellung in Köln war diese Ausstellung kompromisslos modern und zukunftsorientiert. Bald nach Eröffnung des Herbstsalons reiste Familie Macke nach Hilterfingen am Thuner See (Schweiz) und mietete dort von Oktober 1913 bis Mai 1914 ein Haus; nahebei wohnten die befreundeten Moilliets. Für Macke war das die wohl glücklichste Zeit seines kurzen Lebens und zugleich seine produktivste Schaffensphase. Hier entstanden viele der schönsten und bedeutendsten Werke, oft mit den für Macke typischen Motiven der Flaneure, Passanten und Schaufenster-Betrachter.¹²⁹ Zusätzlich entstand ein Zyklus von Zirkusthemen, beruhend auf einem tatsächlich erlebten Gastspiel der Zirkusfamilie Knie auf dem Thuner Rathausplatz im Oktober 1913. Das erst im Folgejahr vollendete Bild *Seiltänzer* (1914) als Endpunkt des Zyklus wirkt streng, fast statisch komponiert mit einem durch Vertikal- und Diagonaltraversen quasi versperrten Bildraum. Macke kannte Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra“; im Prolog dazu wird der Seiltänzer als Überwinder der Schwere genannt, was mit Mackes Lebensideal und künstlerischem Ziel korrespondiert: Über alles Schwere hinwegzutanzten! Zusammenfassend für die Hilterfinger Zeit ist Mackes Bildorganisation jetzt völlig ausgereift, als Synthese alles bisher Erreichten und bereit für einen neuen, seinen letzten Aufschwung, der sich in der kurzen, intensiven Tunis-Reise realisiert.¹³⁰

Die in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingegangene Tunisreise der drei Maler Klee, Macke und Moilliet von gut 14 Tagen im April 1914 war für alle drei künstlerisch ergiebig. Macke, dem wiederum Koehler die Reise finanziell ermöglichte, regte sie zu einer erstaunlichen Schaffensfreude an: Nur mit Zeichenmaterial, Aquarellfarben, Reisestaffelei und Kamera ausgestattet, entstanden 170

¹²⁸ Heiderich 2008, S. 77.

¹²⁹ Heiderich 2008, S. 91f.

¹³⁰ Heiderich 2008, S. 112ff.

Zeichnungen, 38 Aquarelle und zahlreiche Fotos, quasi als Rohmaterial für Ausarbeitungen zu Hause gedacht. In Mackes Werksentwicklung stellen diese Aquarelle einen Kosmos für sich dar, die sowohl spontane Gestaltung und spielerische Improvisation als auch konstruktive Kompositionen mit bewusster Strukturierung in Dreiecks- oder Rechtecksraster umfassen.¹³¹ Die letzten sechs Wochen vor Kriegsausbruch, wieder zuhause in Bonn, verliefen nach Elisabeth Mackes Erinnerung in einem rausch- und fieberhaften Schaffen Mackes. Insgesamt 36 Bilder ganz unterschiedliche Art von völlig abstrakten Kompositionen über abstrahierende Formen bis zu gegenständlichen Werken entstanden. Das letzte Bild auf der Staffelei vor Mackes Einberufung Anfang August 1914, *Abschied* (1914), für Elisabeth Macke schon ein Ausdruck von Todesahnung, ist farblich ganz unterschieden von Mackes üblicher sonnig-heiterer Palette: Gedämpfte Gelb-, Ocker- und Brauntöne ergänzen das vorherrschende Grau-Schwarz.¹³² Eine weitere Todesahnung zeigte Macke am letzten Abend vor dem Ausrücken, an dem er an seinen Freund Lothar Erdmann die Worte richtete: „Also, ich vermache dir die Lisbeth, die Kinder und alles.“¹³³ Dieses Vermächtnis erfüllte sich tatsächlich 1916 durch die Heirat von Mackes Witwe und Erdmann. Den Kriegsdienst sah Macke als notwendige Pflicht, anfangs in der Etappe blauäugig-fröhlich. Schnell erhielt er, zum Kompanieführer avanciert, das „Eiserne Kreuz“, für ihn eine „Erinnerung an das Grausamste, was ein Mensch erleben kann“¹³⁴. Kurz darauf, am 26. September 1914, fiel Macke bei Perthes-les-Hurlus östlich von Reims. Sein Werk ist harmonisch, zeitlos, strahlend, heiter – fast ohne Leid, Tod oder Resignation – mit dieser Haltung blieb er eine Ausnahme der deutschen Kunstgeschichte.¹³⁵

Nach diesem biografischen Portrait Mackes werden nun seine engeren Freunde im Zeitraum 1910 bis 1914 vorgestellt: Robert Delaunay, Lothar Erdmann, Bernhard Koehler, Louis Moilliet und Hans Thuar.

Robert Delaunay (1885-1941) machte zunächst eine Lehre als Bühnen- und Dekorationsmaler, seine künstlerische Entwicklung führte über den Neo-Impressionismus und die Malerei von Cézanne zunächst zu dem um 1908 gerade aktuellen analytischen Kubismus von Braque und Picasso. 1908 lernte er beim

¹³¹ Heiderich 2008, S. 116f.

¹³² Erdmann-Macke 1962, S. 245.

¹³³ Zit. n. Erdmann-Macke 1962, S. 246.

¹³⁴ Macke 1987, August Macke an Elisabeth Macke 21.9.1914.

¹³⁵ Heiderich 2008, S. 137.

deutschen, in Paris lebenden Kunsthändler Wilhelm Uhde seine spätere Frau Sonia Uhde, geb. Turk kennen, die beiden heirateten 1910 nach Sonias einvernehmlicher Scheidung von Uhde. Sonia war mit der Künstlerin Elisabeth Epstein befreundet, die von ihrem Malstudium in München Kandinsky, Jawlensky und Werefkin kannte. Epstein stellte 1911 den Kontakt zu Kandinsky her, und so kam Delaunay zum Blauer Reiter-Kreis. Delaunay muss damals die große Neuentdeckung für die Münchner Künstler gewesen sein. Im Almanach war er durch einen vierseitigen Beitrag des Kunsthistorikers Erwin von Busse „Die Kompositionsmittel bei Robert Delaunay“ vertreten, sowie mit vier Bildern in der Ersten Ausstellung des Blauen Reiters. Drei der vier ausgestellten Bilder wurden dort verkauft.¹³⁶

Die Jahre von etwa 1909 bis 1914 waren Delaunays intensivste und produktivste Schaffenszeit, geprägt durch den Übergang vom Vorbild Cézanne zum Kubismus und dann zur Phase der prismatischen Zerlegung der Formen. Ein wichtiger Höhepunkt war 1912 die Serie der Fensterbilder, die für viele Maler, besonders auch für Marc und Macke, zu Schlüsselerlebnissen wurden. Hier entstand Architektur nur aus Farbe, diese trat ein für das Bildthema, für Form, Raum und Lichtbewegung.¹³⁷ Delaunays damaliger Freund und Berater, Guillaume Apollinaire, schuf für diese spezifisch farbig-kubistische Stilrichtung den Begriff Orphismus oder Orphischer Kubismus.¹³⁸ 1912 schrieb Delaunay den programmatischen Text „La Lumière“ auf Basis der Erkenntnisse des Chemikers Eugène Chevreul über Farbharmonien und Simultankontraste.¹³⁹ Klee besuchte Delaunay während seines Paris-Aufenthalts im April 1912, unabhängig von den Blauer Reiter-Kontakten. Darauf vereinbarte Delaunay mit Klee die Übersetzung dieses Textes, den Klee frei und eigene Positionen einbeziehend ins Deutsche übertrug.¹⁴⁰ Er erschien Anfang 1913 in Waldens Zeitschrift „Sturm“¹⁴¹. Im Herbst 1912 besuchten auch Marc mit seiner Frau und Macke während ihrer gemeinsamen Parisreise zweimal die Delaunays im Atelier in der Rue des Grands Augustins. Beide Künstler waren von Delaunays aktuellen Werken, den Fensterbildern (als Beispiel *Die Fenster auf die Stadt*, 1912, Abb. 9), hellauf begeistert.¹⁴² Beide setzten diesen ersten persönlichen Kontakt brieflich fort,

¹³⁶ Vriesen/Imdahl 1967, S. 36ff.

¹³⁷ Vriesen/Imdahl 1967, S. 42f.

¹³⁸ Vriesen/Imdahl 1967, S. 53.

¹³⁹ Chevreul, Paris 1839, dt. Stuttgart 1847: Die Farbenharmonie.

¹⁴⁰ Knauf 2009, S. 182.

¹⁴¹ Nr. 144/145, 1/1913.

¹⁴² Vriesen/Imdahl 1967, S. 50.

Marc's Korrespondenz ist weitgehend erhalten. Darin zeigte sich ein kunsttheoretisch streitbarer Briefdiskurs. Die Positionen waren unterschiedlich: Delaunay ging es um die simultanistische Darstellung städtischer Wirklichkeit auf Basis naturwissenschaftlich-rationaler Licht- und Farberkenntnissen. Marc vertrat dagegen eine idealistische Position der transparenten Durchdringung der Wirklichkeit. Der Briefwechsel endete im Frühjahr 1914 mit einem Brief von Delaunay, worin er sein Bild einer neu begonnenen Serie, *Hommage à Blériot* (1913/14), erwähnte, das im „Salon des Indépendants“ ausgestellt war. Marc bezeichnete das Bild Macke gegenüber als schauderhaft schlecht, Macke selbst war davon begeistert.¹⁴³ Der Kontakt zwischen Delaunay und Macke verlief auf einer mehr freundschaftlich-persönlichen Ebene. Delaunay reiste, begleitet von Apollinaire, im Januar 1913 nach Berlin zur Eröffnung der Delaunay-Ausstellung in der Sturm-Galerie mit 19 Werken, davon zehn Fensterbildern. Auf der Rückreise machten die beiden für einen Abend Station bei Mackes in Bonn. Der Abend muss für die Beteiligten sehr beeindruckend gewesen sein; Elisabeth Macke schreibt in ihren Erinnerungen, dass von da an Macke und Delaunay wirkliche Freunde geworden sind.¹⁴⁴ Delaunays Ausstellung in Berlin ging auf Vermittlung Mackes weiter nach Köln in den Gereonsclub. Trotz begeisterter Aufnahme an beiden Orten gab es keine Verkäufe, offenbar wegen der hohen Preise von über 2000 Mark. Macke konnte für Koehler einen preislich günstigeren Ankauf eines großen Fensterbildes und einer kleinen Studie für insgesamt 2700 Mark vermitteln. Auf Delaunays folgender Serie der Scheibenbilder (als Beispiel *Kreisformen, Sonne Nr. 1*, 1912/13, Abb. 15), wie sie im Berliner Herbstsalon 1913 zu sehen gewesen waren, reagierten Macke und auch Kandinsky mit eigenen Studien.¹⁴⁵ Auch Marc's späte Werke, wie etwa die *Kleinen Kompositionen I-IV* (1913/14, als Beispiel *Kleine Komposition IV*, Abb.16), mit deutlichen Kreisformen, lassen auf einen entsprechenden Einfluss schließen.¹⁴⁶ Hier zeigte sich der kaum zu überschätzende Einfluss von Delaunay auf den engeren Blauer Reiter-Kreis, der gerade bei Marc nicht nur temporär, sondern stilbeeinflussend für sein Spätwerk blieb.¹⁴⁷ Lankheit hält Delaunays historische Rolle

¹⁴³ Krempel 2009, S. 37.

¹⁴⁴ Erdmann-Macke 1962, S. 204f.

¹⁴⁵ Hünecke 1989, S. 531.

¹⁴⁶ Lankheit 1976, S. 129.

¹⁴⁷ Lankheit benennt die Schaffenszeit Marc's von 1912 bis 1914 mit „Orphismus“, s. Lankheit 1976, S. 7.

als Anreger für die Blauen Reiter, auch für Chagall, Klee und Feininger für ungleich bedeutender als dessen künstlerischen Rang.¹⁴⁸

Lothar Erdmann (1888-1939) war Mackes Schulfreund in der Bonner Zeit und blieb in enger Verbindung mit Macke und seiner Familie. Macke „vermachte“ Erdmann seine Familie am Vorabend seines Einrückens in den Krieg. Tatsächlich heiratete Mackes Witwe Erdmann 1916 und bekam mit ihm zwei weitere Kinder Dietrich (*1917) und Constanze (*1921). Nach geisteswissenschaftlichen Studien wurde Erdmann zunächst in der internationalen Gewerkschaftsbewegung aktiv, später war er als freier Journalist tätig. 1928 veröffentlichte er einen Beitrag über August Macke in einem Sammelband von Ernst Jünger. Er kam im KZ Sachsenhausen ums Leben.¹⁴⁹

Bernhard Koehler (1849-1927), Berliner Stempel- und Metallwarenfabrikant, Sammler und großzügiger Mäzen der zeitgenössischen Moderne, besonders des Blauen Reiter, war als Vetter der Schwiegermutter von Macke dessen Schwieger-Onkel. Koehler baute sich, beraten von Macke und Marc, eine der bedeutendsten Privatkunstsammlungen der Moderne in Berlin auf (u.a. 70 Werke von Marc, je 30 Werke von Macke und Campendonk). Durch Bombenschäden im Zweiten Weltkrieg stark dezimiert, sind die Reste der Sammlung seit 1965 als Koehler-Stiftung in der Münchner Städtischen Galerie im Lenbachhaus.¹⁵⁰ Laut Elisabeth Macke entwickelte sich zwischen Koehler und Macke trotz Alters- und Standesunterschieden eine seltene, vertrauensvolle Freundschaft.¹⁵¹

Louis Moilliet (1880-1962) war ein Schweizer Maler aus Bern, Sohn der Pensionsmutter von Elisabeth Macke während ihres Bern-Aufenthalts 1905; er war dort schon mit Klee befreundet und machte diesen 1911 mit dem Blauer Reiter-Kreis bekannt. Seitdem war Moilliet auch mit Macke befreundet, besonders intensiv war der Kontakt in der Hilterfinger Zeit, als die Moilliets nahebei in Gunten wohnten. Moilliet initiierte die gemeinsame Tunisreise mit Klee und Macke im April 1914.¹⁵²

Hans Thuar (1887-1945) war Mackes Schulfreund in der Kölner Zeit. Elfjährig verlor er bei einem Pferdebahnunfall beide Beine, danach stand ihm Macke in rührender Sorge bei. Sie blieben in engem (Brief-)Kontakt. Thuar wurde ebenfalls Maler, im Stil

¹⁴⁸ Lankheit 1976, S. 105.

¹⁴⁹ Erdmann-Macke 2009, S. 197ff.

¹⁵⁰ Erdmann-Macke 2009, S. 341.

¹⁵¹ Erdmann-Macke 2009, S. 36f.

¹⁵² Erdmann-Macke 2009, S. 345.

des rheinischen Expressionismus. Später heiratete seine Tochter Gisela (1914-2004) Mackes zweiten Sohn Wolfgang (1913-1975).¹⁵³

4. Die Phasen der Freundschaft zwischen Marc und Kandinsky

4.1. Die Quellenliteratur: Kandinsky/Marc Briefwechsel 1911-14

Hauptquelle der Darstellung der Kandinsky-Marc-Beziehung ist ihr Briefwechsel¹⁵⁴, 1983 herausgegeben von dem ausgewiesenen Marc-Kenner Klaus Lankheit, der seit 1948 mit Maria Marc in engem Kontakt stand, 1970 das erste Werkverzeichnis und 1976 eine Monographie über Marc verfasst hatte. Der überlieferte Briefwechsel¹⁵⁵ der beiden Akteure wird ergänzt durch die Schreiben der beiden Partnerinnen, Gabriele Münter und Maria Marc, geb. Franck, die gelegentlich stellvertretend einsprangen. Deren Briefwechsel untereinander bestand bis ins hohe Alter und ist ebenfalls erfasst. Der Briefwechsel Kandinsky/Marc umfasst 210 Briefe in den vier Jahren von 1911 bis 1914, offensichtlich fehlende Briefe sind vom Herausgeber vermerkt. Besonders intensiv ist die Korrespondenz in den beiden ersten Jahren mit 150 Briefen, bedingt durch die Hochphase der Pläne und Ausführungen der Blauer Reiter-Projekte, dem Almanach und den beiden Ausstellungen. 1913 schrieben sich die Akteure noch 50, 1914 nur noch zehn Briefe, die Korrespondenz endet im Herbst 1914. Seit Kriegsbeginn war Marc an der Front, und Kandinsky war kurz in der Schweiz, dann reiste er nach Moskau. Insgesamt schrieb Kandinsky nur etwa halb so viele Briefe wie Marc, jedoch meist längeren Umfangs, Marc dagegen vorwiegend Postkarten, acht davon als gemalte Originale gestaltet.¹⁵⁶ Dieser Briefwechsel ist geprägt durch das Blauer Reiter-Projekt. Schon im zehnten Brief nach knapp drei Monaten der Bekanntschaft skizzierte Kandinsky seinen Plan für eine gemeinsame Programmschrift, einen Almanach der vergleichenden Kunstbetrachtung mit Abbildungen, Artikeln und Ausstellungsberichten, nur von Künstlern geschrieben.¹⁵⁷ Von da an wird das bald „Blauer Reiter“ genannte Projekt bestimmend, die selbsternannten Redakteure haben viel zu tun, Mitstreiter, Autoren und Abbildungen aus dem In- und Ausland zu finden und in Buchform zu vereinen. Durch Ausweitung

¹⁵³ Eggeling 1984, S. 12ff. Wolfgang Macke gab 1964 den Briefwechsel Macke/Marc heraus.

¹⁵⁴ Kandinsky/Marc 1983.

¹⁵⁵ Auf erkennbar nicht erhaltene Briefe weist der Herausgeber in den Anmerkungen hin.

¹⁵⁶ Kandinsky/Marc 1983, Einführung von Klaus Lankheit, S. 7f.

¹⁵⁷ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 19.6.1911, S. 39ff.

auf zwei Ausstellungen der „Redaktion der Blaue Reiter“ erforderte der selbst auferlegte Zeitdruck besonders von Herbst 1911 bis Frühjahr 1912 allerhöchsten Einsatz. Somit weitete sich der Briefhorizont aus auf Kontakte und Einladungen der Berliner Brücke-Künstler, auf russische und französische Künstler der Moderne sowie auf der neuen Kunst aufgeschlossene Museums- und Galerieleiter, Kunsthändler und Musiker. Der Briefwechsel blieb meist sachlich-distanziert und aufgabenorientiert, emotionale und familiäre Noten sind selten. Kunsttheoretisch-weltanschauliche Erörterungen fanden kaum statt, diese verliefen vermutlich weitgehend mündlich, denn gemeinsame Treffen in München, Sindelsdorf und Murnau waren üblich. Erst am Ende der Korrespondenz, im Frühjahr 1914, wurden divergierende kunsthistorische Standpunkte hinsichtlich der Fortsetzung des Almanachs und den Inhalt des Vorworts zur zweiten Auflage des Almanachs thematisiert. Sehr hilfreich bei der Erschließung ist der umfangreiche Anmerkungsteil, Lankheit kommentiert darin den Großteil der Briefe mit Bezügen innerhalb der Korrespondenz und mit konzisen Erläuterungen von Namen, Orten und Sachverhalten, die den Informationsgehalt der Briefe oft erst gänzlich erschließen.

4.2. Begegnung Anfang 1911

Die Begegnung der Akteure fand erst ein Jahr nach der Begegnung von Marc und Macke statt, ist aber maßgeblicher für die Blauer Reiter-Entstehung (Almanach und Ausstellungen) und steht deshalb an erster Stelle. Zum Zeitpunkt der Begegnung Anfang 1911 waren beide schon im reifen Alter, Marc 30 Jahre, Kandinsky 44 Jahre, und auch künstlerisch fortgeschritten: Marc konnte seine erste erfolgreiche Einzelausstellung bei Brakl im Februar 1910 vorweisen und seinen ersten Buchbeitrag „Über das Tier in der Kunst“. Einigermaßen bekannt war er bislang als gemäßigt moderner, traditionsverbundener Tiermaler; er durchschritt gerade eine Phase des Übergangs, in der er formal dem Naturvorbild noch treu blieb, die Farben aber zunehmend unabhängig vom Gegenstand, oft in starken Komplementärkontrasten, einsetzte. Kandinsky hatte ohnehin einen längeren Weg der Berufs- und Lebensgestaltung hinter sich, als er 1900, etwa ein Jahr vor Marc, in München sein Akademiestudium begann. 1909 war er Mitgründer und Vorsitzender der NKVM, die sich als fortschrittliche Künstlervereinigung mit anfangs 16 Mitgliedern verstand. In ihrem Gründungszirkular betonte sie das Streben nach künstlerischer Synthese, das heißt, dass der Künstler im Sinne der Verbindung der Eindrücke der

äußeren Welt mit der inneren Erlebniswelt sein Schaffen integriert. Diese, von Jawlensky besonders favorisierte Formel, von ihm selbst als „synthèse“ bezeichnet, sollte die tragfähige Basis der NKVM bilden. Für die heterogene Gruppe, die von eher gemäßigt konservativen bis zu avantgardistischen russischen und französischen Künstlern reichte, war sie aber keine dauerhafte gemeinsame Basis.¹⁵⁸ Die beiden ersten Ausstellungen bei Thannhauser in München Ende 1909 und 1910 wurden meist negativ kommentiert, Besucher bespuckten regelmäßig die Exponate. Dennoch erregten die Bilder, dank des Katalogs, auch überregionale Anerkennung in der Fachwelt, sodass beide Ausstellungen auf Tournee in mehrere deutsche Städte gingen. Die zweite Ausstellung steigerte das Niveau mit internationaler Beteiligung auch arrivierter Künstler wie Braque, Picasso und den Brüdern Burljuk.¹⁵⁹ Marc sah beide Ausstellungen, wandte sich aber erst nach der zweiten mit einem positiven und kunsttheoretisch beachtlichen Brief an die Veranstalter.¹⁶⁰ Marc berichtete am Folgetag begeistert seiner Partnerin über diese Begegnung: „Gestern Abend war ich mit Helmuth [Macke] bei Jawlensky, und habe mich den ganzen Abend mit Kandinsky und Münter unterhalten – fabelhafte Menschen. Kandinsky übertrifft alle, auch Jawlensky, an persönlichem Reiz; ich war völlig gefangen von diesem feinen innerlich vornehmen Menschen, und äußerlich patent bis in die Fingerspitzen. Daß den die kleine Münter, die mir sehr gefiel, glühend liebt, das kann ich ganz begreifen.“¹⁶¹ „Mit diesem Brief beginnt Anfang 1911 eine der wichtigsten Künstlerfreundschaften des 20. Jahrhunderts, die die Malerei der Moderne nachhaltig verändern sollte [...] und zur Bildung des Blauen Reiters führte“, schreibt Hoberg in ihrer Almanach-Monografie.¹⁶² Kandinsky äußerte sich, 1935 zurückblickend, auch sehr positiv über Marc: „Marc hatte, allgemein, direkte Beziehung zur Natur, wie ein Bergbewohner oder gar wie ein Tier. Ich hatte manchmal den Eindruck, daß die Natur befriedigt war, ihn zu sehen. Alles in der Natur zog ihn an, aber vor allem die Tiere. Zwischen dem Künstler und seinen Modellen existierte ein gegenseitiger Kontakt, und deshalb hatte Marc ‚Zutritt‘ zum Leben der Tiere, und es war dieses Leben, das ihn inspirierte.“¹⁶³ Gleich am

¹⁵⁸ Göttler 2008, S. 58.

¹⁵⁹ Göttler 2008, S. 59f.

¹⁶⁰ Marc 1978, S. 126ff. Laut Brucher nahm Marc in dieser Verteidigungsschrift bereits den Kern von Kandinskys Kunsttheorie vorweg und bewies eine Analyse-Kompetenz, die dem heutigen Wissensstand der Kunstgeschichte in nichts nachsteht (s. Brucher 1999, S. 257 u. 275).

¹⁶¹ Brief Marc an Maria Franck 2.1.1911, zit. n. Hoberg 2004, S. 63.

¹⁶² Hoberg 2008, S. 7.

¹⁶³ Zit. n. Göttler S. 69.

nächsten Abend, am 2. Januar 1911, initiierte Marc einen gemeinsamen Konzertbesuch mit den Paaren Kandinsky/Münter und Jawlensky/Werefkin, Schönbergs atonale Kompositionen wurden dargeboten. Wie üblich bei Schönberg-Konzerten kam es zu Störungen aus dem Publikum.¹⁶⁴ Dennoch konnte Marc das Gehörte „synästhetisch“ wahrnehmen, also gleichzeitig an Kandinskys Werke wie die *Springende Flecke* (1910) denken, wie er an Macke schrieb.¹⁶⁵ Jedenfalls beschlossen die Konzertbesucher um Marc, Kontakt mit Schönberg aufzunehmen, was Kandinsky übernahm. Er sprach dem Komponisten seine Sympathie aus und sah in Schönbergs Musik das verwirklicht, was er in der Malerei als neue Harmonie zu finden suchte: Dissonanzen seien die Konsonanzen von morgen.¹⁶⁶ Damit begann die Freundschaft zwischen Kandinsky und Schönberg sowie dessen Beteiligung mit Bild-, Text- und Kompositionsbeiträgen am Almanach. So hat Marc mit seiner Initiative des gemeinsamen Konzertbesuchs gleich in den ersten Tagen der Begegnung mit Kandinsky unverhofft schnell einen neuen, wichtigen Mitstreiter für zukünftige gemeinsame Projekte entdeckt. Anfang Februar besuchten die drei NKVM-Mitglieder Jawlensky, Werefkin und Erbslöh den so freimütig für sie und ihre Kunst eintretenden Kollegen Marc in Sindelsdorf und begutachteten seine aktuellen Werke. Sie waren hellauf begeistert über *Rehe im Schnee II* (1911) sowie *Liegender Hund im Schnee* (1910/11, Abb. 17), die sein Können in der Darstellung von Weißtönungen belegten. Ebenso beeindruckte das noch auf der Staffelei stehende Werk *Weidende Pferde IV/Die roten Pferde* (1911), das deutliche Ansätze der Abkehr von Lokalfarben zeigte. Diese Werke bedeuteten einen großen Schritt über Marcs bisherige naturalistische Tierdarstellungen hinaus.¹⁶⁷ Die Besucher trugen Marc also die NKVM-Mitgliedschaft an, er sagte zu. Da Kandinsky kurz zuvor wegen grundsätzlicher Meinungsverschiedenheiten seinen Vorsitz niedergelegt hatte, fand im Februar eine Generalversammlung der NKVM statt, als neuer Vorsitzender wurde Erbslöh gewählt, Marc und der Kunstsammler Oscar Wittenstein wurden stellvertretende Vorsitzende.¹⁶⁸

Der erhaltene Briefwechsel zwischen Kandinsky und Marc setzte dementsprechend mit NKVM-Angelegenheiten ein – doch schon im April bewährte sich das

¹⁶⁴ Brief Marc an Maria Franck 4.1.1911 zit. n. Hüneke 1989, S. 280.

¹⁶⁵ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 14.1.1911, S. 39.

¹⁶⁶ Brief Kandinsky an Schönberg 18.1.1911, zit. n. Hüneke 1989, S. 283f.

¹⁶⁷ Hoberg 2015, S. 35.

¹⁶⁸ Roßbeck 2015, S. 162f.

Freundespaar, wobei Marc auch Macke mit einbezog, in der Initiative einer scharfen Entgegnung zur Streitschrift des konservativen Worpsweder Malers Carl Vinnen. Dieser hatte darin gegen die angebliche Vorherrschaft französischer Kunst im deutschen Kulturleben polemisiert. Anlass war der aktuelle Ankauf eines Bildes von van Gogh durch die Bremer Kunsthalle. Die „Münchener Neuesten Nachrichten“¹⁶⁹ hatten einen ausführlichen Vorbericht über die demnächst erscheinende Streitschrift von Vinnen publiziert. Sie war unter Teilnahme vieler deutscher konservativer Künstler und Kunstschriftsteller entstanden und trug den Titel „Quo usque tandem?“ [dt: Wie lange noch?].¹⁷⁰ Marc informierte Kandinsky im Schreiben vom 12. April 1911 von dem Vorbericht und schlug konkret vor, dass die NKVM die Initiative für eine Protestschrift ergreifen sollte, möglichst mit Gegenüberstellung von Abbildungen deutscher und französischer Künstler, z. B. Cézanne neben Groeber und Nissl, Picasso neben Taschner und Floßmann, Derain neben Buttersack und Dill etc.¹⁷¹ Schon zwei Tage später antwortete Kandinsky sehr erfreut, dass er über diesen Artikel informiert sei und über eine Art Gegenprotest schon mit Wilhelm Worringer¹⁷² gesprochen hätte.¹⁷³ Hier hatten also beide Akteure, unabhängig voneinander, die gleiche Idee einer notwendigen Reaktion der fortschrittlichen Kunstkreise. Initiativ wurde vor allem Marc, Kandinsky wollte sich als Russe nicht exponieren. Marc besuchte umgehend Hugo von Tschudi¹⁷⁴, den für die Avantgarde-Künstler sehr aufgeschlossenen neuen Direktor der Staatlichen Galerien in München, auch er hielt eine Gegen-Initiative für notwendig und sinnvoll. Mit dieser Fürsprache konnte Marc den Verleger Piper für den Druck der Gegenschrift gewinnen. Diese erschien im Sommer 1911 mit dem Titel „Im Kampf um die Kunst“. Neben Kandinsky, Marc und Macke trugen bedeutende Museumsdirektoren, Sammler und Künstler Solidaritätsnoten bei. Aus Kostengründen konnte die vergleichende Gegenüberstellung von Abbildungen nicht realisiert werden, diese Idee der

¹⁶⁹ Nr. 171 vom 12.4.1911.

¹⁷⁰ Vogt 1977, S. 37f.

¹⁷¹ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 12.4.1911, S. 28f. Um die Anzahl der Fußnoten zu beschränken, wird in beiden Briefwechseln generell nur eine Fußnote für jeden zitierten Brief vergeben, außer bei wörtlichen Zitaten in Anführungszeichen.

¹⁷² Wilhelm Worringer (1881-1965) hatte 1907 mit „Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpsychologie“ promoviert und war damals Privatdozent an der Univ. Bern. Seine Eltern und ein Bruder führten das Zoo-Restaurant in Köln (Macke konnte dort seine Malsachen deponieren), seine Schwester Emmy Worringer leitete zusammen mit Franz M. Jansen und Olga Oppenheimer den Gereonsclub in Köln.

¹⁷³ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 14.4.1911, S. 29f.

¹⁷⁴ Hugo von Tschudi (1851-1911), von 1896-1908 Direktor der Nationalgalerie in Berlin, wegen Ankaufs von Werken der „Schule von Barbizon“ entlassen, ab 1909 bis zu seinem Tod 1911 Direktor der Staatlichen Galerien in München.

vergleichenden Kunstgeschichte fand erst im Almanach Anwendung.¹⁷⁵ Die Publikation war dennoch erfolgreich, sie erschien als Broschüre mit 95 Beiträgen in drei Auflagen.¹⁷⁶ Ergänzend zu dieser Publikation sei erwähnt, dass Piper den Beitrag Kandinskys zunächst nicht akzeptieren wollte, wegen Unklarheit der Aussagen und böswilliger Polemik.¹⁷⁷ Kandinsky berichtete Marc darüber, durchaus erregt und unverstanden, und in seiner Ehre gekränkt: „Piper hätte auch wissen sollen, als er mich aufforderte zum Schreiben, wen er auffordert. D. h. daß ich eben ein buddhistisch-psalmistischer Mensch bin [...]. Und um wie ein Schuljunge behandelt zu werden, bin ich eben schon zu alt.“¹⁷⁸ Darauf schrieb Marc an Piper, er sei sehr überrascht über die Ablehnung und erklärte ihm, dass seine Ablehnungsgründe nicht stichhaltig seien. Marcs Begründung war eine Hommage an den Freund: „Kandinskys Kunst ist ebenso prophetisch wie seine Worte – die einzige wirkliche prophetische in unserem Kreis. Kandinsky ist der eigentliche Mittelpunkt der ganzen Bewegung, - wie kann man seine Stimme nicht hören wollen? Wenn Sie etwas Vertrauen in meinen Ernst setzen, so nehmen Sie diese Stimme auf, ohne die z.B. auch mein Artikel nur halb ist.“¹⁷⁹ Über die unterschiedlichen Schreibstile Kandinskys und Marcs schreibt Eichner: „Kandinsky erreichte in seinen kunsttheoretischen Abhandlungen selten einen freien, überlegen beherrschenden Fluß der Darstellung und ganz fehlte die hinreißende Einfachheit des Gedankenablaufs, wie sie Marcs Schriften auszeichnete.“¹⁸⁰

Im Mai berichtete Kandinsky vom Besuch der Doppelausstellung Franz Marc und Pierre Girieud¹⁸¹ bei Thannhauser. Eigenartigerweise nahm nicht er selbst Stellung, sondern führte das Urteil seiner ersten Frau Anja an, die „ein ganz besonders feines Gefühl und wirklich viel Verstand [hat]“. Sie urteilte über Marcs Bilder, diese seien „mehr zeichnerisch als malerisch komponiert [...], als ob [die Farbe] später dazu gedacht gewesen wäre.“¹⁸² Die zeichnerische Komposition wäre manchmal zu stark betont, sodass das Auge mehr Freude daran hätte, als die Seele. „Sie [Anja] findet aber Ihre Bilder jedenfalls viel innerlicher als [die Bilder von] Girieud.“¹⁸³ Offenbar

¹⁷⁵ Lankheit 1976, S. 90ff.

¹⁷⁶ Piper 1979, S. 130ff.

¹⁷⁷ Piper 1979, S. 135.

¹⁷⁸ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 8.6.1911, S. 37f.

¹⁷⁹ Piper 1979, Brief Marc an Piper 13.6.1911, S. 123.

¹⁸⁰ Eichner 1957, S. 71.

¹⁸¹ Pierre Girieud (1874-1940), französischer Maler, 1909-12 Mitglied der NKVM.

¹⁸² Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 14.5.1911, S. 33.

¹⁸³ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 14.5.1911, S. 33.

wollte sich Kandinsky gegenüber Marc zu dessen Ausstellung äußern, ohne selbst Stellung zu beziehen beziehungsweise nur indirekt Kritik üben.

Die ersten Monate der sich anbahnenden Freundschaft verliefen also verheißungsvoll, Marc war von der ersten Begegnung an sehr angetan und bewies seine Unterstützung im Engagement bei der NKVM. Ein Gleichklang in der Idee einer Gegenschrift führte die beiden Akteure auch ein Stück zusammen, ebenso wie Marcs Intervention bei Piper für die Publikation von Kandinskys Vinnen-Beitrag. Kandinsky konnte sich gewissermaßen revanchieren: Marc erhielt eine negative Rezension seiner Thannhauser-Ausstellung von dem Kunstkritiker Max Karl Rohe in den Münchner Neuesten Nachrichten, worauf Kandinsky dem Kritiker einen Brief zur Verteidigung der Bilder von Marc schrieb.¹⁸⁴ Im April und Mai fanden auch erste gegenseitige Besuche in Sindelsdorf beziehungsweise Murnau statt. Kandinsky schrieb mitunter ganz privat von intensiver Gartenarbeit oder vom Radeln und Gehen von Ort zu Ort, etwa 12 km Luftlinie durch hügeliges Voralpenland.¹⁸⁵

Anfang Juni unternahm das Paar Franz Marc und Maria Franck die sogenannte Hochzeitsreise nach London, sodass einige Briefe von dort an Piper und Kandinsky gingen. Um schneller und ohne Dispens heiraten zu können, hofften die beiden – durch ein falsches Gerücht darauf gebracht - auf eine problemlose Heirat in London. Doch ohne deutsche Bestätigung war dies nicht möglich, und eine Blitz-Heirat im schottischen Gretna Green hätte eines dreiwöchigen Aufenthalts in Schottland bedurft. Marc hatte sich jedoch einen „Hochzeitsschwindel“ erdacht. Auf seine Anweisung verschickte sein Bruder Paul Marc im Voraus gedruckte Vermählungsanzeigen aus München, zudem wurden engste Freunde und Verwandte per Telegramm über die „glückliche Verheiratung“ informiert. Tatsächlich konnte die offizielle Heirat mit Dispens erst zwei Jahre später in München stattfinden, aber für praktisch alle waren „die Marcs“ seither ein Ehepaar.¹⁸⁶

Kracauer beschreibt in seinen Freundschaft-Essays „mittlere Freundschaft“ als Beziehung zwischen Bekanntschaft und Idealfreundschaft. Ihre Basis ist die gefühlsmäßige Zuneigung und die teilweise Übereinstimmung von Wurzelkräften innerer Überzeugung und Strebungen. Der gegenseitige Eindruck konzentriert sich

¹⁸⁴ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 16.5.1911, S. 34f.

¹⁸⁵ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc Anfang Mai 1911, S. 33.

¹⁸⁶ Roßbeck 2015, S. 172f.

auf diese Übereinstimmung, sodass der gegenseitige Einfluss und die Entwicklung beschränkt bleiben.¹⁸⁷ Dies trifft m.E. auf die Beziehung Kandinsky-Marc zu: Sie waren sich einig im Kampf um gemeinsame künstlerische und weltanschauliche Ziele, die sich von den traditionellen vorherrschenden Wertvorstellungen unterschieden. Dieser gemeinsame Kampf machte den Kern ihrer Freundschaftsbeziehung aus, während in persönlichen Dingen meist eine höflich-distanzierte Zurückhaltung, auch mit dem formellen „Sie“, gewahrt wurde.

4.3. Verfestigung: Projekt Blauer Reiter-Almanach, -Ausstellungen

Der Übergang von der Begegnung zum Erhalt, zur Verfestigung der Beziehung verläuft nach Nötzold-Linden auf zwei Arten: Zum einen mit der kontinuierlichen Zunahme von Interaktionen sowie der Ausweitung von gemeinsamen und persönlichen Themen, zum anderen durch einen plötzlichen Schub, der die Beziehung intensiviert.¹⁸⁸ Als einen solchen Schub kann man Kandinskys Plan einer künstlerischen Programmschrift als Almanach ansehen.

Im knapp zwei Buchseiten langen Brief vom 19. Juni 1911 schrieb Kandinsky nämlich, nach dem Dank für Marcs Intervention bei Piper für seinen Vinnen-Beitrag und NKVM-Informationen zu diversen NKVM-Querelen, über Folgendes: „Nun, ich habe einen neuen Plan. Piper muß Verlag besorgen und wir beide ... die Redakteure sein. Eine Art Almanach (Jahres-) mit Reproduktionen und Artikeln und Chronik !! d.h. Berichte über Ausstellungs-Kritik ... nur von Künstlern stammend. In dem Buch muß sich das ganz 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 die Clichés usw. usw. Da bringen wir einen kleinen Zeh [Familiename eines Kindes mir zeichnerischer Begabung], einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso u. drgl. noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Litteraten und Musiker. Das Buch kann ‚Die Kette‘ heißen oder auch anders ... Sprechen Sie nicht darüber. Oder nur dann, wenn es direkt uns nutzen kann. In solchen Fällen ist ‚Diskretion‘ wichtig.“¹⁸⁹ Der Brief enthielt schon erstaunlich konzis das Programm des ein Jahr später erschienenen Almanachs. Folglich nannte Lankheit diesen Brief die „Geburtsurkunde des Blauen

¹⁸⁷ Kracauer 1971, S. 66ff.

¹⁸⁸ Nötzold-Linden 1994, S. 259.

¹⁸⁹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 19.6.1911, S. 39ff.

Reiters“.¹⁹⁰ Kandinsky führte hier seine prinzipiellen Ideen aus: Kandinsky und Marc als Redakteure, Berichte nur von Künstlern, also nicht von Kunsthistorikern oder -kritikern, Darstellung aktueller Kunstgeschehnisse, das vergleichende Einbeziehen von archaischer, Kinder- und Volkskunst sowie pragmatische Vorschläge für Verleger, finanzielle Einsparungen und Namensgebung.

Die folgenden Briefe haben andere Themen: Kandinsky und Münter gratulierten herzlich zum Verkaufserfolg in der Gruppen-Ausstellung des Barmer-Kunstvereins. Kandinsky schrieb, dass er so erfreut war und so vielen Leute darüber geschrieben hätte, sodass er erst verspätet Marc selbst beglückwünschte.¹⁹¹ Der Konservator des Barmer-Kunstvereins, Richart Reiche¹⁹² schätzte offenbar Marcs Bilder, er stellte 24 Werke von ihm aus. Sechs Bilder im Wert von zusammen 2200 Mark wurden verkauft, Geld, das er dringend zur Bezahlung der sogenannten Hochzeitsreise nach London brauchte. Ein Verkauf, die Rückenfigur eines blauen Pferdes, *Blaues Pferd II* (1911), gilt als erster Museumsankauf, Direktor Alfred Hagelstange¹⁹³ erwarb es für das Kölner Wallraff-Richartz-Museum. Die anderen Teilnehmer der Gruppen-Ausstellung stammten nicht aus der NKVM, aber überwiegend aus Bayern, u.a. Caspar-Filser, Leibl, Schuch und Sperl.¹⁹⁴ Gegenüber Kandinsky stapelte Marc tief, im Schreiben vom 22. Juli 1911 erwähnte er nur zwei Verkäufe;¹⁹⁵ auf Kandinskys Nachfrage, welche Bilder er verkauft habe, ist keine Antwort belegt.¹⁹⁶ Marc hatte zudem in einem Brief vom 4. Juli 1911 an Werefkin von seinem erfolgreichen Verkauf dreier Bilder in dieser Ausstellung gesprochen.¹⁹⁷ Hier zeigte sich erstmals im Briefwechsel eine gewisse Schummelei, eigentlich unwürdig unter Freunden und Vertrauten; Marc wollte hier offenbar dem Konkurrenzneid und der Eifersucht unter Künstlern vorbeugen, Kandinsky aber freute sich über die Verkaufserfolge seines Mitstreiters und war auf sie sogar stolz.

¹⁹⁰ Kandinsky/Marc 1987, Kommentar von Klaus Lankheit, S. 259.

¹⁹¹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 5.7.1911, S. 42.

¹⁹² Richart Reiche (1876-1943), Kunsthistoriker, Konservator am Barmer Kunstverein, geschäftsführender Vorsitzender des „Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“, Jurymitglied der Kölner Sonderbundaussstellung 1912.

¹⁹³ Alfred Hagelstange (1874-1914), Kunsthistoriker, seit 1908 Direktor des Wallraff-Richartz-Museum, Köln, Jurymitglied der Kölner Sonderbundaussstellung 1912.

¹⁹⁴ Roßbeck 2015, S. 171.

¹⁹⁵ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 22.7.1911, S. 45f.

¹⁹⁶ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc Juli 1911, S. 46f.

¹⁹⁷ Brief Marc an Werefkin v. 4.7.1911, zit. n. Roßbeck 2015, S. 171.

Bis in den August 1911 wechselten Kandinsky und Marc Briefe mit vorwiegend die NKVM betreffenden Abmachungen und Missverständnissen, Lob und Tadel hinsichtlich Ausstellungsbesprechungen und -beteiligungen. Zwischenzeitlich hatte Kandinsky, der allein in Murnau weilte,¹⁹⁸ die Marcs dorthin zum Übernachten eingeladen, und er schenkte ihnen sein großes Bild *Improvisation 12 / Reiter* (1911), das Marc nun sehnsüchtig erwartete. Marc antwortete nach dessen Ankunft in Sindelsdorf per Post: „Ihr Bild ist gut angekommen, kam, hing und siegte. Vielen Dank!“¹⁹⁹ Kandinsky machte einen Gegenbesuch in Sindelsdorf und resümierte nach seiner Heimkehr ungewohnt gefühlsbetont: „Ich danke Ihnen und Ihrer Frau ganz herzlich für die schönen Tage bei Ihnen. Ich habe mich so riesig wohl gefühlt und warm. Zurück ging es sehr schnell: etwas über eine Stunde habe ich nur gebraucht fast immer bergab. Und schön war es unglaublich.“²⁰⁰ Im selben Brief konkretisierte Kandinsky den Auftrag eines „Altarbildes“, das die Mutter seines Freundes Thomas von Hartmann für 100 Mark bestellt hätte. Für diesen Auftrag war Campendonk vorgesehen.²⁰¹ Kurz vorher hatte Marc sich um die Vermittlung eines Münter-Bildes, *Das Gelbe Haus* (1911), für 400 Mark an Koehler bemüht.²⁰² Eine Kostprobe seines Humors lieferte Kandinsky in seinem Brief vom 20. August 1911. Nach Aufzählung einiger Fotos von Münter mit Motiven des Marc-Paares in Sindelsdorf schlug er folgenden Text dazu vor: „Mit dem Bayer und Münchner Meister Franz Marc beginnt eine neue Periode in der Tiermalkunst. Der noch verhältnismäßig junge Künstler betrachtet das Tier im allgemeinen nicht als solches, sondern rührt die Kuh in die Landschaft hinein und schmelzt Rehe mit dem Wald zu einer neu von ihm eroberten Weltanschauung, welche ... (Fortsetzung folgt).“²⁰³ Im folgenden Brief von Kandinsky stand wieder das Almanach-Projekt im Vordergrund. Durchaus ernst gemeint, berichtete er von seinem Brief an seinen Freund Hartmann: „Ich habe Hartmann geschrieben, von unserer Union berichtet und ihm den Titel des ‚Bevollmächtigten Mitarbeiter für Rußland‘ verliehen. Und ausdrücklich verlangt, daß er tiefseelig fühlt, was Dies bedeutet.“²⁰⁴ Weiter forderte Kandinsky sich und Marc kategorisch-streng auf, für den Almanach Texte eines französischen Künstlers sowie von Schönberg zu besorgen. Etwas milder formulierte er als Wunsch, auch Texte von Pechstein über

¹⁹⁸ Münter hielt sich bis Ende August im Rheinland auf.

¹⁹⁹ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 31.7.1911, S. 48.

²⁰⁰ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 11.8.1911, S. 51.

²⁰¹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 11.8.1911, S. 50.

²⁰² Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 5.8.1911, S. 49.

²⁰³ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 20.8.1911, S. 53.

²⁰⁴ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 1.9.1911, S. 54.

die Berliner Szene, von Emmy Worringer über den Gereonsclub, von Tschudi über Münchner Ausstellungen, sowie über mystisch-religiöse und theosophische Bewegungen zu erhalten. Die Grußformel war ebenfalls mild und freundlich formuliert: „Viele herzliche Grüße von Haus zu Haus und auf baldiges Wiedersehen und Mitträumen Ihr Kandinsky.“²⁰⁵ Im Rückblick von 1930 charakterisierte Kandinsky die Zusammenarbeit mit Marc so: „Eine Unterredung genügte, wir verstanden uns vollkommen. [...] Klipp und klar war uns von vornherein, daß wir streng diktatorisch vorgehen müssen: volle Freiheit für die Verwirklichung der verkörperten Idee.“²⁰⁶

Dieser Wunschkatalog Kandinskys zeigt einerseits, wie aufwendig die Redaktion des Almanachs für die beiden Akteure war, andererseits, dass seine Wünsche auch stark auf aktuelle Jahresereignisse abzielten, was sich in der Publikation nicht verwirklichen ließ. Der Almanach enthielt als aktuellen Beitrag nur den Nachruf auf den früh verstorbenen Künstlerkollegen Eugen von Kahler²⁰⁷ von Kandinsky. Der nächste für die Freundschaftsbeziehung beachtenswerte Brief Kandinskys zeigte dessen Kritik an Marcs Texten auf, was umgekehrt Marc sich nie angemaßt hätte: Marc hatte Kandinsky einen seiner drei Beiträge für den Almanach zugesandt, den etwa dreiseitigen Artikel „Zwei Bilder“.²⁰⁸ Kandinsky lobte grundsätzlich den Artikel, stellte aber manche Einzelheiten in Frage, so die Nennung seines Namens gleich am Anfang, aus Angst vor „Reklamemacherei“.²⁰⁹ Die Erstfassung des Marcschen Artikels ist nicht erhalten²¹⁰, jedoch sind in der Endfassung zwei von drei kritisierten Einzelheiten nicht mehr vorhanden, darunter die Namensnennung von Kandinsky am Textanfang. Dennoch lag eine Art von „Reklamemacherei“ vor, wenn nicht für Kandinsky selbst, dann für sein reproduziertes Bild *Lyrisches* (1910), das erst kürzlich Koehler für seine Sammlung erworben hatte.²¹¹ Hinsichtlich der Freundschaftsbeziehung ist auch der nächste Brief von Kandinsky von Bedeutung: Kandinsky begann, zunächst ohne Dank an Marc, mit dem Bericht über seinen Besuch bei Piper, der nun endlich sein Buch „Über das Geistige in der Kunst“

²⁰⁵ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 1.9.1911, S. 54f.

²⁰⁶ Kandinsky 1955, S. 135f.

²⁰⁷ Eugen von Kahler (1882-1911), expressionistischer Prager Maler, Graphiker und Dichter, in NKVM- und Blaue Reiter-Ausstellungen vertreten.

²⁰⁸ Marc vergleicht darin das Grimmsche Märchenbild *Reinhold das Wunderkind* (erster Abdruck 1842) mit Kandinskys Werk *Lyrisches* (1910) und betont dabei die Wahrhaftigkeit und tiefe Innerlichkeit beider Bilder.

²⁰⁹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 8.9.1911, S. 57f.

²¹⁰ Marc 1978, S. 221 (Bibliografische Nachweise des Herausgebers).

²¹¹ In einem späteren Schreiben (Kandinsky an Marc 2.11.1911) erwähnte Kandinsky explizit, dass mit der Reproduktion von Bildern aus der Koehlerschen Sammlung der Vorteil verbunden sei, diese zu popularisieren.

drucken wollte, somit musste Kandinsky jetzt seinen Text abliefern.²¹² Dass Piper das Werk druckte, war Ergebnis der beharrlichen Überzeugungsarbeit von Marc: Kandinsky hatte vor über zwei Jahren eine Absage vom Münchner Verleger Georg Müller erhalten. Darauf redigierte Kandinsky den Text und reichte ihn im Sommer 1910 bei Piper ein. Doch Piper verlangte eine stilistische Überarbeitung zwecks besserer Lesbarkeit. Dass das Buch dann in zwei Jahren gleich drei Auflagen erzielte, war überraschend.²¹³ Kandinsky wusste sehr wohl, dass er die Publizierung Marc zu verdanken hatte, so schrieb er an Kubin: „Der [Marc] ist der reinste Zauberkünstler und dazu ein wirklicher Freund“.²¹⁴ Im selben Brief an Marc erwähnte Kandinsky dann, dass Piper und sein Mitarbeiter Hammelmann aus kommerziellen Gründen gegen das Wort „Almanach“ auf der Titelseite wären, sodass er es vom Holzstock entfernte (Umschlag des Almanachs „Der Blaue Reiter“, 1912, Abb. 18). Außerdem bat Kandinsky Marc, beim nächsten Piper-Besuch dabei zu sein, denn „Alleine kriege ich Angst in der Wüste des Finanziellen; hier (vielleicht auch noch sonst) bin ich zu 1000 Dummheiten fähig.“²¹⁵ Er schloss den Brief recht persönlich mit seinen gemischten Gefühlen vor der tatsächlichen Verwirklichung seiner Blaue-Reiter-Publikationspläne: „Es ist mir etwas komisch zu Mute. So wie .. na ja! Wie vor einer anziehenden, riesig interessanten Bergtour, wo man aber durch Kamine kriechen, auf Graten reiten muß. Ist es möglich, daß nach vielen Jahren der Erwartung, der Enttäuschungen und bitteren Stunden endlich und so plötzlich u.s.w.“²¹⁶ Dies ist eine der wenigen Briefstellen, in der Kandinsky sowohl seine Schwächen in finanziellen Dingen als auch seine überwältigenden Gefühle angesichts der nahenden Verwirklichung seines ersehnten Projekts offenlegte – ein deutliches Beispiel für eine lebendige Freundschaftsbeziehung! Insgesamt zeigt der Briefwechsel seit dem Almanach-Projektstart im Juni einen lebendigen, auch emotional gefärbten Austausch mit gegenseitigen Besuchen auf. In dieser Zeit war Kandinsky etwa zwei Monate alleine, da Münter verreist war, und dadurch vielleicht emotional aufgeschlossener. Vorgreifend auf spätere Dissonanzen²¹⁷ zwischen den beiden Akteuren fällt auf, dass sie nicht selten im Zusammenhang mit Münter stehen, die sich von Marc (und auch Macke) nicht genügend aufmerksam behandelt fühlte.

²¹² Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 21.9.1911, S. 60f.

²¹³ Göttler 2008, S. 73f.

²¹⁴ Brief Kandinsky an Kubin 22.11.1911, zit. n. Tavel 1986, S. 194.

²¹⁵ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 21.9.1911, S. 60.

²¹⁶ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 21.9.1911, S. 61.

²¹⁷ S. u., 4.4.

Nach zwei Briefen²¹⁸ mit Almanach-Vorbereitungen folgte ein weiterer Brief, in dem Kandinsky wieder mehr persönliche Einschätzungen mitteilte: Von Delaunay-Bildern war er überzeugt und präjudizierte das auch für Marc. Weiter erwähnte er, gestern über Moilliet Klee kennengelernt zu haben, sein Kommentar lautete: „Da sitzt schon was in der Seele.“²¹⁹ Später wird Kandinsky stolz behaupten, hier schon beim noch unbekanntem Klee dessen großes Talent erkannt zu haben.²²⁰ Im Nachsatz erwähnte er, dass er gestern auch Campendonk kennengelernt hätte und beschrieb seinen Eindruck: „Er geniert sich sehr und spricht kaum.“²²¹ Außerdem teilte er noch mit, dass er Marcs weiteren Artikel für den Almanach, dort als „Geistige Güter“ betitelt, nun schon zweimal gelesen hätte: „Es gefällt mir und Ella [Münter] sehr der herzliche Ton und der Gedanke. So viel ich beurteilen kann (momentan), würde ein mutigerer Ton die Wärme nur heben, stärker herausklingen lassen. Die Sache ist sympathisch und lebendig, wie alles, was Sie schreiben.“²²² Wie schon in anderen Briefen aufgezeigt, offenbarte sich persönliche Wertschätzung und Lob für Marc, doch fügte Kandinsky auch höfliche Kritik am Text an.

Es folgen Postkarten von Marc zu Almanach-Vorbereitungen und Ausstellungs-Vermittlungen.²²³ Kandinsky und Marc waren sich einig in der positiven Einschätzung und somit der Aufnahme von Delaunay- und Rousseau-Bildern in den Almanach und lobten auch die frisch erschienene, erste Monographie über Rousseau von Fritz von Uhde.²²⁴ Marc schuf in seiner Verehrung für diesen Künstler ein realistisches Hinterglas-Portrait von Rousseau, das er zu Weihnachten 1911 Kandinsky schenkte.²²⁵ Die nächste, besonders wegen des umstrittenen Datums in der Blauen Reiter-Forschung wichtige Karte von Marc enthielt die Bestätigung, dass Marc mehrere Räume des ersten Stockwerks für die Ausstellung der Blaue Reiter-Redaktion, also von Marc und Kandinsky veranstaltet, bei Thannhauser mieten konnte.²²⁶ Im selben Haus, im Arcopalais, Theatinerstraße 7, fand im Oberlichtsaal des Dachgeschoßes zeitgleich die schon lange geplante Präsentation der NKVM

²¹⁸ Zwischenzeitliche Antwortschreiben von Marc sind nicht erhalten.

²¹⁹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 9.10.1911, S. 64.

²²⁰ Kandinsky 1955, S. 137.

²²¹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 9.10.1911, S. 65.

²²² Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 9.10.1911, S. 64f.

²²³ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 30.10.1911, S. 70f. und 1.11. 1911, S. 71f.

²²⁴ Erschienen in Paris 1911.

²²⁵ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 29.10.1911, S. 74f.

²²⁶ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 29.10.1911, S. 74.

statt.²²⁷ Das Poststempel-Datum 4. November 1911 ist irritierend, da die Abspaltung von der NKVM erst einen Monat später Anfang Dezember erfolgte und somit das Datum 4. Dezember 1911 plausibler wäre. Das spätere Datum hätte die außerordentlich knappe Vorbereitungszeit von nur 14 Tagen für die Ausstellung zur Folge, was zumindest sehr erstaunlich ist. Lankheit verfasste 1986, drei Jahre nach der Herausgabe des Briefwechsels, einen kurzen Beitrag, in dem er sein Originaldatum 4. November 1911 verteidigte und dafür die durch mehrere Kontrollmechanismen gesicherte Korrektheit der Reichspoststempel sowie die schon lange absehbare Spaltung der NKVM anführte.²²⁸ Erneut gab es in den 2000er Jahren durchaus berufene Stimmen für den Stempelfehler und somit das spätere Datum.²²⁹ M.E. ist die Argumentation von Förster für den 4. Dezember 1911 anhand eines späteren Schreibens von Marc schlüssig: Walden bat um Übernahme der Ersten Blaue Reiter-Ausstellung für Berlin, und Marc schrieb an Kandinsky: „Ich habe wenigstens die Empfindung, daß die Kollektion unbedingt für Berlin verstärkt werden muß. Wir können den Berlinern nicht sagen daß wir die Kollektion in 14 Tagen (wie es thatsächlich geschehen) zusammengesucht haben.“²³⁰

Entsprechend der Annahme des Datums-/Stempelfehlers handeln die Schreiben im November von Vorbereitungen für den Almanach und noch nicht für die erste Blaue Reiter-Ausstellung. Marc schlug am 6. November 1911 vor, „den Almanach selbst in den Sattel zu setzen, wenn wir nicht bald Garantiezeichner finden.“²³¹ Damit waren vorausbezahlte Abnahmemengen von Museums- und Galeriedirektoren gemeint, wie von Tschudi, Osthaus²³² oder Flechtheim²³³. Als Retter für den finanziellen Notfall wollte Marc eventuell Koehler ansprechen. Zwei Wochen später berichtete Kandinsky von einem Besuch bei Piper und der Zusammenstellung eines vierseitigen Subskriptionsprospekts, dieses sollten Kandinsky und Marc direkt versenden, da dies mehr imponieren würde als eine Verlagsaussendung.²³⁴ Dieser Prospekt erschien im Februar 1912, also etwa drei Monate vor der Buchauslieferung, mit Inhalts- und

²²⁷ Roßbeck 2015, S. 183.

²²⁸ Lankheit 1986, S. 223ff.

²²⁹ Förster 2000, S. 42f., Hoberg 2008, S. 32.

²³⁰ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 1.3.1912, S. 138f.

²³¹ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 6.11.1911, S. 74f.

²³² Karl Ernst Osthaus (1874-1921), Kunsthistoriker und Mäzen moderner Kunst, gründete 1901 das Folkwang-Museum in Hagen, war 1909 erster Vorsitzender des „Sonderbunds Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler.“

²³³ Alfred Flechtheim (1878-1937), Düsseldorfer Kunsthändler, 1909 Mitgründer und Schatzmeister des „Sonderbunds Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“.

²³⁴ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 24.11.1911, S. 78f.

Abbildungsverzeichnis und einer Seite Text von Marc über die Ziele der Herausgeber. Marc betonte die neuesten malerischen Bewegungen in Deutschland, Frankreich und Rußland und zeigte die Verbindungen und inneren Zusammenhänge mit früheren Kunstepochen, der Volkskunst, der afrikanischen und orientalischen Kunst auf sowie auch die Verbindungen zu modernen musikalischen Bewegungen und Bühnenideen.²³⁵ Dabei zeigt sich das perfekte Teamwork der beiden Akteure: Kandinsky besorgte in diesem Fall vorrangig Texte und Abbildungen, Marc schrieb zusätzlich den Prospekttext. Anfang Dezember 1911 kam es zum Eklat in der NKVM, als die Jury Kandinskys über vier Quadratmeter große *Komposition V* satzungsgemäß wegen Übergröße ablehnte. Kandinsky, Münter, Marc und Kubin traten auf der Stelle aus. Jawlensky und Werefkin blieben aus Rücksicht auf den Vorsitzenden Erbslöh und verpassten damit den direkten Anschluss an den Blauen Reiter. Das nächste Schreiben von Kandinsky, kurz nach dem gemeinschaftlichen Austritt aus der NKVM²³⁶ am 2. Dezember 1911 geschrieben, enthielt im Rückblick auf Marcs NKVM-Tätigkeit besonderes Lob für Marcs Uneigennützigkeit, und Verzicht auf jeglichen Vorteil zugunsten eines Strebens nach Wahrheit.²³⁷ In großer Eile gelang es den beiden Freunden, als Entgegnung auf die lange geplante dritte NKVM-Ausstellung, eine Parallelausstellung der „Redaktion der Blaue Reiter“, ebenfalls bei Thannhauser, zu organisieren. Kandinsky schaffte es, Werke von Robert Delaunay und Henri Rousseau sowie von russischen Künstlern anzufordern, sodass eine gelungene Schau des Blauen Reiter-Kreises und Gästen zustande kam.²³⁸ Kurz nach Eröffnung der ersten Blauen Reiter-Ausstellung am 19.12.1911 befasste sich Kandinsky schon mit der Planung der Ausstellungsfortsetzung als Tournee durch mehrere deutsche Städte, wie vom Düsseldorfer Galeristen Flechtheim bereits vorgeschlagen.²³⁹ Die Blaue Reiter-Ausstellung ging dank der Kontakte von Macke und der Redaktion auf Deutschland-Tournee, zuerst zum Gereonsclub nach Köln, weiter zur neu gegründeten Sturm-Galerie von Walden nach Berlin, dann nach Bremen, Hagen und Frankfurt am Main.²⁴⁰ Dagegen war die NKVM-Ausstellung blass geblieben. Zudem entzweite ein polemisch-konservatives

²³⁵ Kandinsky/Marc 1984, S. 267f. u. 318.

²³⁶ Der NKVM-Eklat ist beschrieben in Macke/Marc 1964, Maria Marc an Macke 3.12.1911, S. 83ff., s. u. 5.3.

²³⁷ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 4.12.1911, S. 80f.

²³⁸ Göttler 2008, S. 84ff.

²³⁹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 22.12.1911, S. 84.

²⁴⁰ Göttler 2008, S. 89.

Begleitbuch²⁴¹ zur NKVM-Ausstellung mit heftiger impliziter Kritik an Kandinsky den Rest der Gruppe vollends. Jawlensky und Werefkin traten Anfang 1912 aus, es gab keine Vereinsaktivitäten mehr, obwohl Erbslöh den Verein erst 1920 auflöste.²⁴²

Weiter erwähnte Kandinsky einen Brief von Piper, in dem dieser offenbar in kleinlicher Weise die vereinbarte Publikationsfreiheit der beiden Herausgeber einschränken wollte. Kandinsky überlegte rechtliche Schritte gegen Piper.²⁴³ Marc schickte als eilige Reaktion einen ausführlichen Brief an Piper und stellte an mehreren Beispielen die Vertragslage dar, die die Freiheit der Herausgeber für die inhaltliche Gestaltung des Almanachs beinhaltete.²⁴⁴ Hier war das Ziel der Akteure identisch – Freiheit für die Herausgeber, der Weg, die Vorgehensweise aber unterschiedlich. Kandinsky war aber mit der brieflichen und mündlichen Art der Reaktion von Marc vollkommen einverstanden.²⁴⁵ Somit ist dies ein weiteres Beispiel für die freundschaftliche Teamarbeit der Akteure für das gemeinsame Projekt – die Herausgabe des Almanachs in beidseitiger Verantwortung und gegenseitigem Vertrauen.

Kurz nach Weihnachten 1911 verreiste Marc mit Maria für einen Monat zu deren Eltern nach Berlin und war dort sehr umtriebig in Sachen Ausstellungsanbahnung, Wahrnehmung künstlerischer Interessen und Aufbau eines Netzwerks Gleichgesinnter.²⁴⁶ Vertreter der Berliner „Neuen Secession“ luden Marc und Kandinsky als kürzlich aus der NKVM Ausgetretene herzlich zur Mitgliedschaft ein. Dazu wurde eigens eine Sitzung einberufen, in der Marc für sich und den abwesenden Kandinsky die Wahl annahm. Marc war, wohl aufgrund der NKVM-Erfahrungen, durchaus skeptisch gegenüber Künstlervereinigungen. Er ließ sich vorab die Statuten zusenden und setzte für Kandinsky und sich Juryfreiheit durch. Indes währte die Mitgliedschaft beider nur ein Jahr, da die engere Blaue Reiter-Beziehung zu Walden und seiner Sturm-Galerie eine Trennung von der zu Walden in Konkurrenz stehenden „Neuen Secession“ erforderlich machte.²⁴⁷ Mehrere Schreiben Marcs zeugen von seinen vielfältigen Aktivitäten: Er besuchte die „Brücke“-Mitglieder Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Erich Heckel

²⁴¹ Otto Fischer: Das neue Bild. München 1911.

²⁴² Göttler 2008, S. 71f.

²⁴³ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 22.12.1911, S. 84f.

²⁴⁴ Piper 1979, Marc an Piper 23. u. 25.12.1911, S. 127f.

²⁴⁵ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 24.12.1911, S. 89ff.

²⁴⁶ Roßbeck 2015, S. 189ff.

²⁴⁷ Lankheit 1976, S. 97f.

und Max Pechstein und vermittelte ihnen Ausstellungsmöglichkeiten, indem er eine größere Anzahl von Grafiken und Aquarellen für die geplante zweite Blauer Reiter-Ausstellung in der Münchner Galerie Goltz auswählte und Kandinsky zuschickte.²⁴⁸ Marc war stark beeindruckt von den vielen „Brücke“-Werken, nach eigenem Bekunden tat er sich redlich schwer, aus den etwa 500 Werken, hauptsächlich Holzdrucken und Zeichnungen, eine Auswahl zu treffen. Bei einigen Besuchen war er auch etwas ratlos im Hinblick auf manche Künstler und ihre Werke: „Heckel und Mueller sind mir bis jetzt ziemlich problematisch geblieben. [...] Mueller ist mir als Mensch riesig sympatisch, hat eine reizende Frau, die ein paar fabelhafte Terrakotten gemacht hat. Er selbst ist scheu und liebenswürdig zugleich, - ich glaube, ‚er ist ein Träumer stets und hängt am Weibe‘, seine Sachen sind weich, oft furchtbar unsicher und manchmal wunderschön.“²⁴⁹ Über den Besuch bei Heckel in dessen kleiner Dachkammer berichtete er: „Gestern Nachmittag waren wir bei Heckel und seiner Freundin, der – Tänzerin Sidi Riha; als wir weggingen, hatten wir beide das Gefühl, bei zwei Kindern gewesen zu sein. [...] Die Kunst Heckels ist sehr versteckt, mit einem sehr frommen, tiefen Sinn, der mehr das feine Echo, oder besser gesagt, der Gegenklang dessen ist, was man ganz zuerst vor der Leinwand spürt; er schreckt ab, um einen nachher besser zu fassen.“²⁵⁰ Kandinsky reagierte zweimal kritisch auf die „Brücke“-Maler und ihre ihm zugesandten Werke: „Jetzt muß ich doch sagen, wenn es Sie auch vielleicht ärgert, daß ich ... uns Münchner vorziehe.“ Er erklärte dies einerseits mit der langsamen, vorsichtigen Arbeitsweise mit Ehrfurcht und Bedacht, auch mit einem persönlicheren Stil. Andererseits verglich er statistisch die Themenwahl: „Von 24 Fotos sind 9+1/2 Akte mit oder ohne Schamhaare, 5 Badende und 2 Circusbilder.“ Dagegen stellte er die Themenwahl der Blauen Reiter: „Sie [Marc] machen oft Tiere, Macke – Indianer, Boote, Arp – Riesenköpfe, Delaunay – Städte [...]. Ich will dadurch in keinem Fall die Berliner runtermachen, nur stelle ich über diese Zusammenstellung und über auch meinen großen Respekt vor Talent und Arbeitskraft doch vorläufig ein ?.“²⁵¹ Knapp drei Wochen später präziserte er seine Vorstellungen, wie er die „Brücke“-Werke in Ausstellung oder Almanach einbringen mochte: „Ausstellen muß man solche Sachen. Sie aber im Dokument unserer heutigen Kunst (und das soll unser Buch werden) zu

²⁴⁸ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 4.1.1912, S. 102f.

²⁴⁹ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 10.1.1912, S. 109ff.

²⁵⁰ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 18./19.1.1912, S. 121ff.

²⁵¹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 14.1.1912, S. 112f.

verewigen, als einigermaßen entscheidende, dirigierende Kraft, - ist in meinen Augen nicht richtig. So wäre ich jedenfalls gegen große Reproduktionen. Ich meine: aus solchen Künstlern kann was werden, aus solcher Kunst - nicht. [...] Die kleine Reproduktion heißt: auch das wird gemacht. Die große: das wird gemacht.“²⁵² Eine deutlich gewandelte, anerkennende Sicht zur „Brücke“-Kunst kommt in einem Beitrag Kandinskys, den er etwa 25 Jahre später verfasste, zum Ausdruck, als er von Maria Marc zur Mitarbeit an einem, nicht realisierten, Gedächtnisband für Marc gebeten wurde: „Die 2. Ausstellung des Blauen Reiter [...] kam hauptsächlich zustande, da Marc aus seiner Berliner Reise einen Riesenstoß Aquarelle der ‚Brücke‘-Maler mitbrachte, die in München noch fast unbekannt waren. Mich hat er jedenfalls überrascht, und ich hatte eine große Freude nicht nur an den Blättern sondern an der strahlenden Begeisterung Marcs für seine Entdeckung.“²⁵³ Die zweite Ausstellung des Blauen Reiter unter dem Titel „Schwarz-Weiss“ fand in der Münchner Galerie Goltz von Februar bis März 1912 statt mit über 300 Werken (Zeichnungen, Druckgrafik, Aquarelle). Stark vertreten waren Grafiken der „Brücke“-Künstler, aber auch Klee sowie die französische und russische Avantgarde. Kandinsky stellte 16 Aquarelle aus, Marc vier Zeichnungen und einen Holzschnitt, und Macke war mit 16 Zeichnungen beteiligt. Auch diese Ausstellung ging mit Waldens Unterstützung auf Deutschland-Tournee und 1914 nach Skandinavien.²⁵⁴ Marc charakterisierte diese Ausstellung gegenüber Macke getreu dem Motto: „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen.“²⁵⁵

Zurück in Sindelsdorf hielt Marc gleich wieder gegen die „Brücke“-Herabsetzung und verwahrte sich besonders gegen den Impressionismus-Vergleich: „Mit Impressionismus haben diese Bilder sehr sehr wenig zu thun, mit dem modernen Leben und der Großstadt sehr viel, sie sind äußerlich häßlich, vor allem Kirchner und Heckel. Aber voll tiefem Sinn und Realismus, so empfinde ich sie. [...] Mit impressionistischem Epigonentum haben wir nichts zu thun,- die Brücke aber auch nicht;“²⁵⁶ In zwei Briefen Ende Februar 1912 setzte sich Marc für Mackes Reproduktionen im Almanach ein und bedauerte sehr, dass im Subskriptionsprospekt

²⁵² Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 2.2.1912, S. 126f.

²⁵³ Kandinsky 1989, S. 52.

²⁵⁴ Göttler 2008, S. 90f.

²⁵⁵ Macke/Marc 1964, Marc an Macke vor 23.2.1912, S. 105f.

²⁵⁶ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 4.2.1912, S. 130ff.

die Künstlerliste der Abbildungen fehlte und somit Mackes Name nicht erschien: „Leider ein Fehler, der nicht gut zu machen ist.“²⁵⁷

4.4. Rückzug: Irritation, Unbehagen in der Beziehung, Divergenzen in Kunstauffassungen und wegen Projektfortsetzung

Eigenartigerweise noch vor der Publikation des Almanachs als Ergebnis der kongenialen Künstlerfreundschaft und der Geistesverwandtschaft in künstlerischen Fragen²⁵⁸ entstand eine von Kandinsky ausgelöste Irritation in der Beziehung, von ihm so charakterisiert: „Kurz und gut: wir sind in eine Sackgasse des gegenseitigen Unverständnisses geraten.“²⁵⁹ Wie bei ausbrechenden Beziehungskonflikten üblich, hatten sich wohl mehrere Unstimmigkeiten, Misstrauen, Unachtsamkeit und Verletztheit angehäuft und dann brachte ein kleiner Fehler das Fass zum Überlaufen. Hier war es ein zunächst unausgesprochenes Missfallen des Marcschen Einbandentwurfs. In der Freundschaftsforschung wird die Verfestigungsphase auch als erfolgreiche Balance zwischen gegenseitigem Sich-Öffnen und Sich-Schützen im Sinn von Vermeiden verletzender Äußerungen und empfindlicher Themen gekennzeichnet.²⁶⁰ Solch eine verletzende Äußerung Marcs gegenüber Kandinsky, etwas unlogisch bezüglich der Einbandgestaltung zu sein²⁶¹, störte nachhaltig die bisher gelungene Team-Balance.

Kandinsky ging in seinem etwa zwei Buchseiten langen Schreiben in beachtlicher Selbstanalyse gleich auf seine eigene tiefe Verletzlichkeit ein: Er nannte den Almanach sein geistiges Kind, das er natürlich selbst ankleiden wollte, sprich den Buch-Einband selbst gestalten wollte. Doch aus persönlicher Indisponiertheit heraus überließ er Marc den Einbandentwurf, der ihm auch nach Änderungen nicht gefiel; dies sagte er aber nicht gleich. Jetzt im Brief äußerte er es und dazu noch mehr Unbehagen und Kritik, er beklagte Marcs kälteren Ton und merkwürdiges Verhalten gegenüber Münter.²⁶² Kandinsky ließ den Brief offenbar über Nacht liegen und setzte ihn am nächsten Tag fort mit neuem Datum und geschäftlichen Themen, einleitend jedoch erklärte er: „Es war mir nicht leicht, diesen Brief zu schreiben. Und nicht leicht ist es mir, ihn zu schicken. Es ist aber besser, wenn ich es mache. Nicht wahr?“

²⁵⁷ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 25.2.1912, S. 136 und Ende Februar 1912, S. 137.

²⁵⁸ Brucher 1999, S. 276.

²⁵⁹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 20.3.1912, S. 146ff.

²⁶⁰ Blieszner/Adams 1992, S. 97f.

²⁶¹ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 20.3.1912, S. 145.

²⁶² Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 21.3.1912, S. 146ff.

Vielleicht wird sich die Sache aufklären.“²⁶³ Marc antwortete unmittelbar in ähnlicher Ausführlichkeit und in versöhnlichem und klärendem Grundton. Er führte das Uneinssein über die Wertschätzung der „Brücke“-Werke²⁶⁴ an als reizvolle Auseinandersetzung, nicht als Sackgasse des Nicht-Verstehens. Auch den Vorwurf seines merkwürdigen Verhaltens gegenüber Münter suchte er einführend und verständnisvoll zu entkräften, indem er Einsamkeit und Verslossenheit zu generellen Eigenschaften, ja sogar Tugenden, von Künstlern erklärte, die notwendig seien, um eigene künstlerische Wege zu verfolgen. Diese Tugenden kämen bei Münter besonders stark und mitunter schroff zum Ausdruck. Marc betonte auch seine Dankbarkeit und Wertschätzung im bisherigen Kontakt zu Kandinsky und versuchte, den Stein des Anstoßes zu dessen Kritik zu analysieren. Er beschrieb also den Ablauf der Einbandgestaltung, die Entwurfs- und Druckvorgänge und versuchte, mögliche Missverständnisse zu klären.²⁶⁵ Der Konflikt blieb ihm schleierhaft, wie er plakativ zusammenfasste: „Ich komme mir bei dieser ganzen Schreibung ganz verrückt vor, - wie ein Mann, der auf einmal logisch beweisen soll, daß, wenn er ‚guten Morgen‘ sagt, daß dies nicht ‚guten Abend‘ heißen soll.“²⁶⁶ Und er schloss mit dem versöhnlichen „Semper idem [Immer derselbe]“.²⁶⁷ Nur wenige Tage später schrieb Münter einen etwa vier Buchseiten langen Brief²⁶⁸ zum Konflikt aus ihrer Sicht. Über drei Viertel des Inhalts waren jedoch Erklärungen, Rechtfertigungen und Beschuldigungen gegenüber Macke²⁶⁹. Hinsichtlich Marc und seiner Gefährtin bekräftigte sie grundsätzliche Zuwendung und Sympathie. Mehrfach betonte sie auch ihre Vorliebe für Offenheit und Geradlinigkeit und ihre Abneigung gegenüber Streit und Lüge.

Zeitgleich mit dem Münter-Brief schrieb Kandinsky den zu dieser Kontroverse letzten erhaltenen Brief in feinsinnig psychologischer Reflexion. Er unterschied zwischen dem guten Inneren und belanglosen Äußerlichkeiten. Das Wesentliche, die gute innere Beziehung zueinander, drohte wegen ungeschickter Äußerlichkeiten „zum Teufel“ zu gehen.²⁷⁰ Er wollte auch keinen Schuldigen suchen, diese Schuld wäre ja

²⁶³ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 21.3.1912, S. 148f.

²⁶⁴ S. o. 4.3.

²⁶⁵ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 22.3.1912, S. 150ff.

²⁶⁶ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 22.3.1912, S. 152.

²⁶⁷ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 21.3.1912, S. 152.

²⁶⁸ Kandinsky/Marc 1983, Münter an Marc 26.3.1912 und drei Tage später, S. 153-157.

²⁶⁹ Zum Konflikt Münter-Macke siehe Macke/Marc 1964 S. 110ff., s.u. 5.4.

²⁷⁰ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 28.3.1912, S. 158.

auch nur äußerlich. Und er wünschte mit diesem Brief die Diskussionen zu beenden und die Kontroverse wie ein reinigendes Gewitter zu betrachten, danach wäre die Luft rein und frisch. Diese Klärung bezog er auf die menschliche Seite der Beziehung, die geschäftliche Seite könnte ja in jedem Fall weiterbestehen.²⁷¹ Etwa einen Monat später setzte Kandinsky zu einer sachbezogenen Kontroverse an, es ging um einige Campendonk-Studienzeichnungen, ausgestellt in der zweiten Blaue Reiter-Ausstellung „Schwarz-Weiss“ in der Galerie Goltz. Kandinsky wollte diese Blätter am liebsten sofort entfernen, wollte aber nicht alleine, ohne Rücksprache mit Marc, handeln. Er argumentierte mit einem totalen Picasso-Epigonentum, im Brief mit einer Kerzenzeichnung illustriert; Picasso wäre jedoch viel weniger geschickt, aber viel lebendiger und zarter. Dagegen wären die Formen bei Campendonk entweder leer oder würden den Inhalt und Ausdruck, wie mit einem dicken Kissen bedeckt, ersticken lassen. Kandinsky fasste sein Empfinden zusammen als das Übersetzen ins Gleichgültig-Liebenswürdige, was er in der Kunst genauso hasste wie in der Religion den Handel im Tempel.²⁷² Im Antwortbrief lehnte Marc das Entfernen der Studienzeichnungen freundlich, aber bestimmt ab und argumentierte ausführlich: Zum einen auf der Beziehungsebene, dass Kandinsky Marcs Urteil zum Ausstellen dieser Blätter so wenig wichtig und gewichtig genommen habe, zum anderen mit seiner eigenen Wertschätzung dieser Blätter. Marc stimmte zwar zu, dass Picasso als der Anreger diene, lehnte jedoch das Geschickt-Epigonale an Campendonks Zeichnungen ab. Er war betroffen, wie Campendonk seine malerischen Mittel souverän beherrschte; zudem konnte er in enger Arbeitsgemeinschaft das Entstehen von sechs Ölbildern in den letzten Monaten verfolgen, und seine Beurteilung der Zeichnungen hing eng mit diesen Ölbildern zusammen. Kandinsky kannte diese Ölbilder nicht, und eine einfühlsame Aussprache über Zeichnungen und Bilder wäre erst nach dem Ansehen dieser neuen Ölbilder möglich.²⁷³ Diese Kontroverse zeigt auf, dass Marc durchaus selbstbewusst und bestimmt die gleichrangige und gegenseitige Achtung einforderte. Er handelte nach der Maxime, sich in Redaktionsdingen nicht hineinzureden.²⁷⁴ Er konzidierte Kandinsky die Veröffentlichung der von ihm selbst nicht geschätzten Schönberg-Bilder im

²⁷¹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 28.3.1912, S. 158f.

²⁷² Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 25.4.1912, S. 162ff.

²⁷³ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 27.4.1912, S. 165f.

²⁷⁴ Explizit formuliert in Macke/Marc 1964, Marc an Macke 25.1.1912, S. 99f.

Almanach, verlangte aber auch gleiches Recht für Werke von Campendonk, was ihm zugebilligt wurde, denn dessen Zeichnungen blieben in der Ausstellung.²⁷⁵

Unmittelbar nach Auslieferung des Almanachs kreuzten sich die Briefe der Akteure vom 11. Mai 1912. Beide waren einerseits hochofret über das lang ersehnte Buch, andererseits verärgert über einige mit dem Verleger Piper abgemachte, doch nicht umgesetzte letzte Änderungen. Bei Marc überwog der positive Eindruck und die Wirkung des Almanachs: „Ich hatte ein solches Glücksgefühl, es endlich fertig zu sehen. Eines bin ich mir auch sicher: Viele Stille im Lande und junge Kräfte werden uns heimlich Dank wissen, sich an dem Buch begeistern und die Welt nach ihm prüfen.“²⁷⁶ Weiter berichtete er Kandinsky voller Tatendrang über seine Ideen für den zweiten Band des Almanachs und hoffte auf eine baldige Zusammenkunft und Austausch darüber.²⁷⁷ Kandinsky hielt sich in seinem Brief nur kurz bei den ärgerlichen kleinen Versäumnissen von Piper auf und wechselte dann zu anderen geschäftlichen Themen.²⁷⁸ Erst im folgenden Brief äußerte er sich zu Marcs Drängen auf den zweiten Band des Almanachs: Er wünschte sich jetzt Zeit für das Sammeln und die strenge Auswahl des Materials und für sich, jedenfalls den ganzen Sommer über, Zeit zum Reifen seiner Gedanken.²⁷⁹ So zeigte sich diese unterschiedliche Gangart, das Drängen Marcs und das Verzögern Kandinskys bezüglich des Almanach-Folgebands, als anhaltende Dissonanz, trotz ihrer Freude über das gemeinsame Gelingen des Almanachs. Ebenfalls im Mai schickte Marc an Münster eine ausführliche Malmittel-Rezeptur auf Ölbasis, die er ihr vermutlich versprochen hatte.²⁸⁰ Münster revanchierte sich mit Sämereien für den Miniaturgarten, wie Marc dankend erwähnt²⁸¹, und im Frühsommer dankt Marc für Münters homöopathische Mittel gegen seinen allergischen Heuschnupfen und sein Asthma.²⁸² Diese Aufmerksamkeiten zeigen, dass vorübergehend auch Münster wieder in den freundschaftlich-privaten Umgang einbezogen war. In die Herbstmonate 1912 fiel die

²⁷⁵ Anzumerken bleibt, dass Campendonk zusammen mit Macke diese Ausstellung kritisierte und in einer Notiz über die Aufforderung, Zeichnungen einzusenden, im März 1912 festhielt: „Die Schwarz-Weiß-Ausstellung, auf die ich wohl mit recht schimpfe, bringt wundervolles Zeug, aber auch derart minderwertige, daß ich nicht verstehen kann, wie Marc und Kandinsky es mit ihren Ideen vereinbaren. – Man will jetzt noch Zeichnungen einreichen, einen Fall, den ich mir noch sehr überlege.“ Zit. n. Firmenich 1989, S. 27.

²⁷⁶ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 11.5.1912, S. 169.

²⁷⁷ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 11.5.1912, S. 169f.

²⁷⁸ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 11.5.1912, S. 171f.

²⁷⁹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 14.5.1912, S. 172f.

²⁸⁰ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Münster 22.5.1912, S. 174f.

²⁸¹ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 22.5.1912, S. 176.

²⁸² Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky Anfang Juli 1912, S. 181.

zweimonatige Russlandreise Kandinskys, wobei Münter daheim blieb und geschäftliche Dinge weiter betreute. Auch die Marcs waren einen Monat nach Bonn und Paris verreist. Zum Jahreswechsel 1912/13 erstaunt eine ahnungsvolle Passage im Brief Kandinskys an Marc: „Hartmanns sind für 3 Tage hier. Sie reisen in Eile nach Rußland, wo man in höheren Kreisen ganz bestimmt im Frühjahr den Krieg erwartet. Außer persönlicher Frage, wohin ich (wir) dann soll, ist mir der Krieg schrecklich. Ich fühle so stark die Teufelshand darin, daß es mir kalt wird. Die schrecklichen Möglichkeiten können sich in's Unendliche entwickeln und die schmutzigen Folgen werden lange ihre stinkende Schleppe über den ganzen Erdball ziehen. Und ... die Berge von Leichen.“²⁸³ In der Freundschaftsbeziehung manifestiert sich damit eine weitere massive Divergenz zwischen Kriegsabscheu hier und Kriegsbegeisterung bei Marc, wie vor allem die letzten gewechselten Briefe zeigen werden.

Im Februar 1913 hatte der Kunstkritiker Kurt Kückler im „Hamburger Fremdenblatt“ anlässlich einer Kandinsky-Ausstellung in Hamburg dessen Malerei als „Pfuscheri“ und „Idiotismus“ beschrieben und dem Künstler „überlebensgroße Arroganz“ vorgehalten.²⁸⁴ Daraufhin hatte Walden mittels Rundschreiben zahlreiche Künstler, Literaten, Wissenschaftler und Sammler zu einem „allerschärfsten Protest“ aufgerufen, worauf 15 Protestbeiträge, unterstützt von weiteren 73 Unterzeichnern, in den beiden „Sturm“-Nummern vom März 1913 erschienen.²⁸⁵ Kandinsky lobte Marcs Protestbeitrag als „[...] so vorzüglich gemacht, so kurz, klar, mit ‚Farbe‘ (in jedem Sinn), jeder Satz sitzt so fest und einfach, auf einer unanfechtbaren Basis [...]“.²⁸⁶ Marc verfasste Mitte 1913 außerdem einen eigenen Artikel über Kandinsky, der eine idealisierende Hommage über seinen Freund und zugleich eine Apotheose seiner Kunst ist, u.a. enthält er folgende Gedanken: „Wenn ich an Kandinsky denke, [...] so habe ich ein Bild in meiner Vorstellung, wie der ‚Geist‘ die Malerei heimsucht; [...] Und noch etwas empfinde ich, wenn ich an Kandinskys Bilder denke: eine unsagbare Dankbarkeit, daß es wieder einmal einen Mann gibt, der Berge versetzen kann. Und mit welcher vornehmer Geste hat er dies getan. Es ist eine unaussprechliche Beruhigung, dies zu wissen.“²⁸⁷ Kandinsky dankte herzlich für Marcs Artikel, die darin enthaltenen Aussagen zu seiner Kunst lobte er als „[...] das höchste Ideal von mir,

²⁸³ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 30.12.1912, S. 206f.

²⁸⁴ Zit. n. Hüneke 1989, S. 449ff.

²⁸⁵ „Der Sturm“ Nr. 150/151, S. 277ff. und Nr. 152/153, S. 288.

²⁸⁶ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 8.3.1913, S. 211ff.

²⁸⁷ Marc 1978, S. 139f. Dieser Artikel „Kandinsky“ sollte im von Walden herausgegebenen Album „Kandinsky 1901-1913“ erscheinen, wurde aber erstmals im November 1913 publiziert in „Sturm“ Nr. 186/187, S. 130.

von welchem ich mit der Zeit doch etwas zu erreichen hoffe. Sehen Sie, bescheiden bin ich nicht. Das Ganze ist so freundschaftlich und in der Form so Marcisch, daß es mich nur freuen kann.“²⁸⁸

Neben diesen Hommagen tauchten aber immer wieder Divergenzen auf. Ein Streitpunkt war die Aufnahme von Bildern der Futuristen und Einzelwerke von Delaunay und Georgi Jakulow in die Auswahl für Waldens „Ersten Deutschen Herbstsalon“ in Berlin im Herbst 1913. Kandinsky wollte diese Werke ausschließen, weil er entschieden gegen Experimente und das Theoretisieren in Ausstellungen war. Marc argumentierte dafür, solange Experiment und Theorie als solche erkennbar blieben, und im Übrigen würde eine so große Ausstellung ein paar schwache Bilder schon schlucken.²⁸⁹ Die Ausstellung wurde erst durch Koehlers finanzielle Garantieleistung ermöglicht, die Hängekommission bestand aus Macke, Marc und Walden.²⁹⁰ Kandinsky kommentierte Marcs lobende Ausführungen zum Herbstsalon, in dem offenbar auch Collage-Bilder zu sehen waren, mit den Worten: „Ich habe [...] mich gefragt, warum mir Klebereien auf Leinwand unsympathisch sind. [...] So glaube ich kaum, daß ein sehr (für den Künstler) wichtiger Wunsch an einem sehr vergänglichen Material sich vergreifen würde. Diese Vergänglichkeit (innere Schlamperei) diskreditiert in meinen Augen den Wunsch des Künstlers.“²⁹¹ Hier zeigte sich Kandinsky konservativ, er lehnte damit die gerade aufkommende Auflösung der bildnerischen Mittel und die Aufgabe der gewohnten Bildzeichen ab, er hatte also an der „semiotischen Wende der Moderne“ letztlich keinen Anteil.²⁹²

Die schon bekannte Dissonanz bezüglich des zweiten Almanach-Bandes machte Kandinsky erneut zum Thema in seinem Schreiben vom 5. Juni 1913, mit dem er den Publikationstermin aufs nächste Jahr verschob, aus Mangel an gesicherten Beiträgen, so sein Argument. Auch Bildmaterial im Sinn von neuer, guter Kunst statt Nachahmungen und Spielereien sähe er nur bei einem jungen Holländer, der à la van Gogh anfing.²⁹³ Kandinsky hatte zum Bildmaterial eine weitere Idee: Mit alten Geschäftsschildern, Reklamebildern und Budenmalereien wie auf dem Münchner

²⁸⁸ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 31.5.1913, S. 223f.

²⁸⁹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 29.9.1913, S.238ff., sowie Marc an Kandinsky 30.9.1913, S. 240ff.

²⁹⁰ Roßbeck 2015, S. 227f.

²⁹¹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 29.9.1913, S. 238ff.

²⁹² Zweite 1998, S. 41.

²⁹³ Es handelte sich um Adriaan Korteweg (1890-1917), s. Zweite 1998, S. 37.

Oktoberfest wollte er an die Grenze des Kitsches gehen.²⁹⁴ Marc antwortete darauf lediglich mit Verweis auf eine mündliche Aussprache, über deren Ergebnis nichts vorliegt.²⁹⁵ Erst im Frühjahr 1914 äußerte sich Kandinsky erneut: „[...] seien Sie mir nicht böse, daß ich mich jetzt plötzlich zurückziehe.“²⁹⁶ Vorher hatten beide offenbar erwogen, dass Marc alleine den zweiten Band in die Hand nehmen könnte. Kandinsky führte im Schreiben dazu aus, dass er sich vom Mittun nicht lösen konnte, dass er mitgerissen wurde. Somit sei seine Intention, sich ganz der künstlerischen Arbeit zu widmen, fehlgeschlagen, und beides gelänge nur halb. Erneut argumentierte er damit, dass die Zeit für den zweiten Band noch nicht reif wäre, dass es nicht ausreichend künstlerisches Material gäbe.²⁹⁷ Zudem hatte Kandinsky kürzlich Dimitrije Mitrinović²⁹⁸ kennengelernt, der ihn für eine andere Publikationsidee begeisterte, genannt „Jahrbücher für alle geistigen Gebiete“²⁹⁹. Marc argumentierte unverdrossen, tatendurstig und anschaulich für den zweiten Band und gegen die Mitrinović-Jahrbuchidee: Er entgegnete, dass gerade jetzt die künstlerische Stimme zu erheben sei, weil das Material fehlte. Später würden andere, und mit Recht, das dann vorhandene Material zeigen, und die Künstler hätten nichts mehr damit zu tun. Der Jahrbuchidee entgegnete Marc ebenso deutlich, grafisch unterstützt mit zwei Kraftvektorendarstellungen. Sein Standpunkt sei, von einem gemeinsamen Punkt aus konzentriert zu wirken und auszustrahlen, was er mit der Almanach-Idee verwirklicht sähe. Dagegen hielt er die Jahrbuch-Idee von Mitrinović für unwirksam, da verstreute gemeinsame Kräfte von vielen Punkten aus ein ihm unklares Ziel erreichen sollten.³⁰⁰ Er hatte auch eine theoretische Erklärung für den zunehmend spürbaren Antagonismus: „Es ist merkwürdig, wie wir drei jetzt divergieren, - ich glaube wohl alle um dasselbe Zentrum, aber jeder mit einer anderen Schwingungskraft und anderen Kurven, die sich nicht treffen, trotz des gemeinsamen Willens.“³⁰¹

²⁹⁴ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 5.6.1913, S. 226f.

²⁹⁵ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 8.6.1913, S. 227.

²⁹⁶ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 10.3.1913, S. 252.

²⁹⁷ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 10.3.1913, S. 252ff.

²⁹⁸ Dimitrije Mitrinović (1887-1953), serbischer Kunsthistoriker und Kulturphilosoph.

²⁹⁹ Nach Lankheit sollte der vollständige Titel dieser (nicht erschienenen) Publikation, offenbar beeinflusst von Houston Stewart Chamberlain, lauten: „Das arische Europa. Internationales Jahrbuch für Kulturphilosophie und Kulturpolitik. Herausgegeben von der Bewegung zur Menschheit der Vollkultur durch ein Gesamteuropa.“(Anmerkung zu Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 10. 3.1914, S. 255f.)

³⁰⁰ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 13. 3.1914, S. 255ff

³⁰¹ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 13. 3.1914, S. 256.

Eine weitere, offenbare Divergenz zeigte sich in dem Abfassen zweier unterschiedlicher Vorworte für die kurz vor dem Druck stehende zweite Auflage des Almanachs.³⁰² Kandinsky nahm den Marc-Vorschlag für das Vorwort zur zweiten Auflage zur Kenntnis³⁰³, präsentierte aber gut einen Monat später sein eigenes Vorwort, worin er sein ihm sehr wichtiges Thema der Formfrage betonte mit dem Diktum, die Formfrage sei sekundär, die Kunstfrage sei vorzüglich eine Inhaltsfrage.³⁰⁴ Gleichzeitig bekräftigte er, dass zwei Vorworte erscheinen werden, mit der Aussage: „Das, was Sie sagen, kann ich nicht bekämpfen. Ich würde aber nicht den Mut haben, Ihre Auffassung zu verteidigen.“³⁰⁵ Kandinsky bezog sich dabei primär auf den Leitsatz in Marcs Vorwort, von Theodor Däubler stammend: „Alles was wird, kann auf Erden nur angefangen werden.“³⁰⁶ Kandinsky argumentierte dagegen, dass er die jeweiligen Meisterwerke ihrer Zeit wie die Werke von Giotto, Michelangelo, Raffael bis Cézanne, Matisse, Picasso nicht unvollkommen nennen könne, denn deren Inhalt und Form harmonierten vollkommen.³⁰⁷

Ein weiteres Kunstprojekt begeisterte besonders Marc, die Theateridee: Hugo Ball, damals neuer Dramaturg der Münchner Kammerspiele, plante zusammen mit Kandinsky, Marc und weiteren Künstlern sowohl moderne Inszenierungen als auch einen Sammelband über expressionistisches Theater. Marc plante den „Sturm“ von William Shakespeare zu inszenieren. Deshalb wollte er die Malerei für ein paar Monate unterbrechen.³⁰⁸ Marc steckte offenbar Anfang 1914 in einer Schaffenskrise, wie er im Brief vom 21.2.1914 an Marianne von Werefkin gestand: „Ich quäle mich gegenwärtig sehr mit dem Malen; ich will mich nicht wiederholen, denn wozu Dinge zweimal sagen? Aber neue, ‚andere‘ Bilder malen, heißt, ein anderes Leben leben, neu denken, von vorne anfangen und das ist unendlich schwer.“³⁰⁹ Marcs wachsende Unzufriedenheit und Mühsal mit seinem künstlerischen Schaffen wird auch im Briefwechsel Macke/Marc aufscheinen.

³⁰² Das Vorwort zur ersten Auflage war vorbereitet und von beiden, Kandinsky und Marc, unterzeichnet, fehlte jedoch aus ungeklärten Gründen (Abdruck in Kandinsky/Marc 1984, S. 315ff).

³⁰³ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 17.2.1914, S. 250f.

³⁰⁴ Kandinsky/Marc 1984, S. 323.

³⁰⁵ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 25.3.1914, S. 257ff.

³⁰⁶ Kandinsky/Marc 1984, S. 324.

³⁰⁷ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 25.3.1914, S. 257ff.

³⁰⁸ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 9.4.1914, S. 259f.

³⁰⁹ Franz Marc an Marianne von Werefkin, 21.2.1914, zit. n. Roßbeck 2015, S. 234.

Mit Beginn des Krieges wechselten nur mehr drei Briefe zwischen Marc und Kandinsky. Nach überstandener Ruhr-Erkrankung und Lazarett-Aufenthalt schrieb Marc aus der Etappe in Schlettstadt (Elsass) ungebrochen Parolen der notwendigen Reinigung Europas und von seiner gerade fertiggestellten Kampfschrift „Das geheime Europa“.³¹⁰ Kandinsky, der sich seit Kriegsbeginn kurzzeitig in der Schweiz aufhielt, antwortete entsetzt über diese in seinen Augen skurrile Vision einer Reinigung: „Der Preis dieser Art der Säuberung ist entsetzlich.“³¹¹ Letztmals schrieb Marc an Kandinsky und bekräftigte ungebrochen-kämpferisch, trotz Überlebenssorgen: „[...] es gab keinen anderen Durchgang zur Zeit des Geistes, der Stall des Augias, das alte Europa konnte nur so gereinigt werden, oder gibt es einen einzigen Menschen, der diesen Krieg ungeschehen wünscht?“³¹² Ein Indiz dafür, wie fern sich diese zwei Freunde persönlich doch geblieben sind, und dass sich Marc darüber im Klaren war, ist in einem Feldpostbrief an seine Frau enthalten. Marc schrieb darin über Gerhart Hauptmanns Buch „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ und sinnierte dazu: „Ob Kandinsky es gekannt hat?? Ich halte es für möglich; denn wir kannten Kandinsky selbst sehr wenig.“³¹³

Der Briefwechsel zeigt deutlich den Phasenverlauf der Freundschaft auf: Das gemeinsame Ziel des Almanach-Projekts beflügelt beide und bringt die Freundschaft voran. Allerdings hemmen Dissonanzen, von Kandinsky vorgetragen, vermutlich aber von Münter initiiert, die freundschaftliche Entwicklung. Den letzten Ausschlag für die Entzweiung gab, mehr noch als der Disput über die Fortsetzung des Almanachs, Marcs und Kandinskys unvereinbar voneinander abweichende Haltung zum Krieg. Es gab keine Übereinstimmung mehr in ihren Lebenswelten. Der Frage nach möglicher späterer Wiederannäherung steht Marcs früher Soldatentod entgegen.

³¹⁰ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 24.10.1914, S. 263f. Schneede kommentiert Marcs hier gezeigte elitär-deutschnationale Haltung als ideologische Überhöhung des Kriegs, die damals kein anderer deutscher Künstler zeigte (s. Schneede 2014, S. 92).

³¹¹ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 8.11.1914, S. 265f.

³¹² Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 16.11.1914, S.266f.

³¹³ Marc 1959, Franz Marc an Maria Marc 24.11.1915, S. 111f.

5. Die Phasen der Freundschaft zwischen Macke und Marc

5.1. Die Quellenliteratur: Macke/Marc Briefwechsel 1910-14

Die Quelle für die Darstellung der Freundschaftsbeziehung Marc - Macke ist ihr Briefwechsel von 1910 bis 1914, ergänzt durch die Schreiben der Partnerinnen Maria Marc geb. Franck und Elisabeth Macke, öfters begnügte sich Macke mit kurzen Mitteilungen am Briefende. Die Frauen waren ebenfalls befreundet und hielten ihren Kontakt bis ins hohe Alter aufrecht. Herausgeber ist der Sohn Wolfgang Macke (1913-1975). Im Vorwort schreibt er, dass er als Student 1935 die erste vollständige Abschrift nach den Originalen angefertigt hat, die den ersten Marc- und Macke-Biographen, Alois Schardt und Gustav Vriesen, sowie auch Lothar Günther Buchheim für seine Blauer Reiter-Monographie zur Verfügung standen. Wolfgang Macke war als Chemiker und Geschäftsführer im Familienunternehmen tätig, dennoch war es ihm als Sohn Mackes und Patenkind Marcs eine Herzensangelegenheit, den Briefwechsel herauszugeben.³¹⁴ Der Briefwechsel der beiden Freunde ist aufgrund einiger fehlender Antworten nicht vollständig überliefert. Er umfasst insgesamt 142 Schreiben, wobei Franz und Maria Marc 102, August und Elisabeth Macke 40 Schreiben verfassten. In den Jahren 1911/12 war der Kontakt mit 83 Schreiben am intensivsten, dies war die Zeit der Blauer Reiter-Vorbereitung sowie der anschließenden Ausstellungstournee und der Sonderbundaussstellung in Köln. 1913 wurden noch 27 Briefe, 1914 nur acht Briefe gewechselt. Einige Briefe sind von mehrseitigem Umfang, wenn es um kunsttheoretische Fragen (1910), Almanach-Vorbereitung (1911) und Ausstellungsfragen (1912) geht. Die Männer, Marc und Macke, duzen sich nach etwa fünf Monaten, die Partnerinnen erst nach 18 Monaten anlässlich der gemeinsamen Almanach-Vorbereitung in Sindelsdorf und Murnau. Der erhaltene Briefwechsel ist trotz ein Jahr längerer Dauer weniger umfangreich als der zwischen Kandinsky und Marc. Inhaltlich wird er ebenfalls zum Teil von Ausstellungen, Kunsthandel und Bilderverkäufen geprägt. Er unterscheidet sich aber durch den persönlich-burschikosen Ton, die intim-familiäre Note und durch den offenen Austausch über Farbtheorien und malpraktischen Folgerungen. Auch sind die Akteure Marc und Macke bereit zu gegenseitiger offener Kritik an ihren Werken, sowie auch, sich deutlich in ihren künstlerischen Auffassungen voneinander abzugrenzen. Ebenso lebhaft und unverblümt werden die Spaltung der NKVM und

³¹⁴ Macke/Marc 1964, Vorwort v. Wolfgang Macke S. 6.

die persönlichen Differenzen mit Münter beschrieben und erläutert. Kennzeichnend ist auch, dass sich die Partnerinnen gleichrangig und mit zunehmendem Schreibumfang beteiligen, sodass sich die Herren, besonders Macke, häufiger mit kurzen Zusätzen am Briefende begnügen.

5.2. Begegnung Anfang 1910

Die erste Begegnung der beiden Akteure ist dokumentiert und wird im Vorwort von Wolfgang Macke, dem Herausgeber des Briefwechsels so beschrieben: Macke besuchte mit seinem ebenfalls malenden Vetter Helmuth Macke und dem Sohn des Schwieger-Onkels Koehler die Münchner Galerie Brakl. Dort waren die drei von farbigen Tier-Lithographien (als Beispiel *Pferde in der Sonne* 1908/09, Abb. 19) Marcs so begeistert, dass sie das Schwabinger Atelier von Marc in der Schellingstraße 33 aufsuchten. Besonders zwischen August Macke und Franz Marc setzte sofort ein reger Gedankenaustausch ein, der zu einer baldigen Einladung der Marcs in Mackes Tegernseer Domizil und zur Freundschaft beider Paare führte.³¹⁵ Elisabeth Macke berichtete über diesen ersten Besuch: „Ich sehe noch den Franz im Ohrensessel sitzend, Maria auf der Lehne, er nur mühsam sein Erstaunen verbergend über die Arbeiten, die August ihm zeigte. Er war tief davon beeindruckt, wollte es aber den sieben Jahre jüngeren Kollegen nicht merken lassen und ließ nur ab und zu kurze Bemerkungen fallen, wie sie die Maler bei ihren Gesprächen häufig machen.“³¹⁶ Schon der erste Brief von Marc, als Dank für die Einladung nach Tegernsee, zeigte sein Glücksgefühl über diese Begegnung: „Ich halte es für einen wirklichen Glücksfall, endlich einmal Kollegen von so innerlicher, künstlerischer Gesinnung getroffen zu haben, - rarissime! Wie würde es mich freuen, wenn es uns einmal gelingen sollte, Bild an Bild nebeneinanderzustellen.“³¹⁷ Schon dieser letzte Satz des Zitats weist auf eine andere Qualität der Beziehung hin als derjenigen zu Kandinsky. Waren Kandinsky und Marc vor allem ein gut eingespieltes Team zur Verwirklichung von Blauer Reiter-Projekten, so stand hier der Austausch über die Mal- und Zeichenkunst im Vordergrund, sowohl theoretisch wie auch praktisch im gemeinsamen Schaffen. Auch teilten beide eine Vorliebe für fernöstliche Kleinkunst, Holzschnitte und erotische Blätter. Marc war mehrere Jahre im Kunst-Antiquarhandel

³¹⁵ Macke/Marc 1964, Vorwort v. Wolfgang Macke S. 7.

³¹⁶ Erdmann-Macke 1962, S. 145.

³¹⁷ Macke/Marc 1964, Marc an Macke nach d. 21.1.1910, S. 12. Um die Anzahl der Fußnoten zu beschränken, wird auch in diesem Briefwechselln generell nur eine Fußnote für jeden zitierten Brief vergeben, außer bei wörtlichen Zitaten in Anführungszeichen.

tätig gewesen, stand in regelmäßigem Kontakt mit dem Schwabinger Zigarren- und Asiatika-Händler Thaddäus Ritter von Prohorecky und beriet Macke in Handelsusancen.³¹⁸ Bedeutend für Marc war auch der neue Kontakt zum leidenschaftlichen und generösen Sammler Koehler. Dieser hatte von Macke einige Marc-Bilder aus der Galerie Brakl erhalten. Offenbar war Koehler von diesen so angetan, dass er im Februar von Berlin nach München reiste, um zusammen mit Marc dessen erste Einzelausstellung mit über 40 Werken bei Brakl zu hängen.³¹⁹ Im Mai hielt sich Marc mit Maria bei deren Eltern in Berlin auf und konnte dort erstmals die Sammlung Koehler ansehen. Er bewunderte besonders die in der Sammlung enthaltenen Macke-Bilder und einige weitere herausragende Werke, sah aber eine Neugestaltung und wohl auch eine Erweiterung als notwendig und wünschenswert an. Dazu wollte er gerne beitragen, wie er Macke schrieb: „Wir wollen uns beide recht bemühen, dass die Sache in fünf Jahren anders aussieht.“³²⁰ Der Brief endete mit dem Wunsch eines Besuchs in Tegernsee und damit nach Zeit des Zusammenseins und Plauderns, „allein um des Plauderns willen und um der Dinge willen, die man niemals sagt und mit Plaudern willig überdeckt.“³²¹ Marc ging es also um eine Intensivierung und emotionale Vertiefung der Beziehung. Macke antwortete, offenbar froh gestimmt, denn erstmals verziert eine Art Vignette die Postkarte: Locker skizzierte Macke den Tegernsee mit Segelbooten und Uferwellen, er selbst sitzt winkend auf dem Anfangsbuchstaben L der Anrede „Lieber Marc“, womit die Skizze in den Text übergeht. Darin lud er Marc ein und bat, Lithographien und Zeichnungen mitzubringen.³²² Bis August 1910 ist keine weitere Korrespondenz erhalten, offenbar fanden persönliche Kontakte statt, denn inzwischen verwendeten die Akteure die Anrede mit „Du“ und mitunter burschikos-vertraute Anreden und Grußformeln. Im Brief vom 9. August 1910 gab Marc zum Künstlerdasein zu bedenken: „Was machst Du? Malst Du? Mensch, wenn Du es nicht tätest!! Wie kurz ist ein Jahr, und wie wenige Jahre hat man zu leben! [...] Aber dennoch! Dennoch! Gibt es heute eine furchtbarere Verantwortung, als Maler zu sein? Gut, wirklich ‚gut‘ malen zu müssen?“³²³ Kurz darauf schrieb Marc dem offenbar schreibfaulen Macke: „wie geht’s Dir, schweigsamer Bär?“. Und fuhr fort mit dem dringenden Wunsch des

³¹⁸ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 28.12.1910, S. 34ff.

³¹⁹ Roßbeck 2015, S. 133.

³²⁰ Die Sammlung Koehler umfasste 1927, als Koehler starb, allein über 70 Werke Marcs, ein Großteil davon verbrannte bei einem Bombeneinschlag im Februar 1945 (s. Roßbeck 2015, S. 307f.).

³²¹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 6.5.1910, S. 14ff.

³²² Macke/Marc 1964, Macke an Marc 17.5.1910, S. 16.

³²³ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 9.8.1910, S. 16f.

baldigen Besuchs der Mackes, weil er ihn brauche, offenbar zur Diskussion und Beurteilung aktuell entstehender Werke: „ich brauche Dich; ich bin schon etwas vorwärts gekommen mit meinen Sachen.“³²⁴ Marc experimentierte zu dieser Zeit in mehreren Skizzen mit der pointillistischen Malweise, woraus das Gemälde *Springende Pferde* (1910, Abb. 20) entstand.³²⁵ Anfang September berichtete Macke vom Besuch der zweiten Ausstellung der NKVM bei Thannhauser und lobte diese mit verhaltener Begeisterung: „Jawlensky – Kandinsky etc. Für München sind die Leute sehr, sehr gut. Es hat mich interessiert.“³²⁶ Im November 1910 kehrten die Mackes zurück nach Bonn und konnten ein eigenes Haus mit Atelierräumen im Dachgeschoß aus dem Familienbesitz von Elisabeth beziehen.³²⁷ Mit der Anrede „Mein lieber, guter Macke“ begann Marcs erster Brief nach Bonn, in dem er einige Werke von Macke, die bei ihm in Sindelsdorf hingen, ganz besonders lobte. Weiter betonte er erneut Mackes Schaffenskraft und beklagte seine eigene Zögerlichkeit. „Die ‚Bestimmtheit‘, in der das gemacht ist, beschämt mich oft. Meine tausend Schritte, die ich zu jedem Bild brauche, sind doch kein Vorzug, wie ich mir früher zuweilen törichterweise einbildete.“³²⁸ Außerdem ermahnte er seinen Freund, sich auch in Bonn in seinem Atelier so etwas wie die eigene Sindelsdorfer Zurückgezogenheit und Ungestörtheit zu erkämpfen und zu bewahren. Und er träumte schon jetzt davon, einmal gemeinsam im Bonner Atelier zu malen, zum gegenseitigen Gewinn.³²⁹ Doch diese beneidenswerte ‚Bestimmtheit‘ Mackes fiel diesem auch nicht in den Schoß, wie Macke im Sommer 1910 in einem Brief an seine Schwiegermutter festhielt: „Ich habe jetzt beim Arbeiten zwei Gefühle: Ich male mit einer kolossalen Anstrengung und strenge mich immer an dabei, daß ich sehr müde bin nachher. Ich reiße mir die Bilder Strich für Strich aus dem Gehirn. Wirklich. An sich bin ich nämlich sehr träge. Wenn ich aber mir die Nerven ausgerissen habe, so sollen diese Leinwandlappen auch was wert sein, wenigstens meine Energie ergießt sich darein. [...] Ich will jetzt die Tage nutzen, soviel es geht. Es drängt mich immer zum Arbeiten.“³³⁰ In einem weiteren Brief an die Schwiegermutter im Herbst 1910, kurz vor seiner Rückkehr nach Bonn,

³²⁴ Macke/Marc 1964, Marc an Macke nach 9.8.1910, S. 18.

³²⁵ Lankheit 1976, S. 60ff.

³²⁶ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 5.9.1910, S. 20. Zu dieser Ausstellung schrieb Marc bekanntlich wenig später die einzige positive Rezension.

³²⁷ Heute Gedenk- und Forschungsstätte „August Macke Haus“, Bonn, Bornheimer Straße 96.

³²⁸ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 7.11.1910, S. 21.

³²⁹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 7.11.1910, S. 21. Der Wunsch des gemeinsamen Malens erfüllte sich im Herbst 1912 mit dem Gemeinschaftswerk *Paradies* (1912), heute LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster.

³³⁰ Macke 1987, Macke an Sophie Gerhardt 24.7.1910, S. 247f.

beim Einpacken der Tegernseer Bilder, überdenkt Macke durchaus selbstkritisch seine jüngeren Malleistungen: „Als ich sie einpackte, habe ich sie recht traurig betrachtet, dass sie so schlecht waren. [...] Wenn ich nicht weiterkomme, dann kann ich sagen, ich hatte kein Talent. Wenn ich aber weiterkomme, so soll mir das eine Freude sein, weil mein dann vorhandenes Talent nicht vom Himmel gefallen, sondern langsam erkämpft ist.“³³¹

Unter dem Aspekt der Freundschaftsphasen hat sich die Phase des Kennenlernens schon nach einigen Monaten der Bekanntschaft hin zur Verfestigung entwickelt. Diese Phase wird in der Freundschaftsforschung festgemacht an der Aufnahme des Freundes in den eigenen Familien- und Freundeskreis, was hier schon bald geschah. Weiter sind Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten in Werthaltungen und Verhaltensweisen zu erkennen. Das zeigt sich praktisch darin, dass man den andren gut zu kennen glaubt, dass eine gewisse Sicherheit vorhanden ist, wie sich der andere verhält und dass das Verhältnis relativ frei ist von kognitiven oder emotionalen Spannungen.³³² Im Fall der Freundschaft zwischen Macke und Marc sind also das Eingeständnis persönlicher Schwierigkeiten bei der Kunstproduktion, das Vertrauen, das Urteil des Freundes zu erbitten, sowie die für Marc sehr bedeutende Kontaktvermittlung zum Sammler Koehler zu konstatieren. Auch ist das Jahr 1910 eine recht spannungsfreie Zeit, denn ab 1911 wird die Dyade zur Triade: Durch den neuen Freund Kandinsky entsteht für Marc die Spannungssituation zweier Freundschaften auf demselben Aktionsfeld, der Kunst, in Balance zu halten. Potentielle Konflikte bezüglich Gleichrangigkeit, Bevorzugung und Eifersucht können die Beziehungen bedrohen.

5.3. Verfestigung: Austausch über Mal- und Farbtheorien, Almanach-Redaktion, gemeinsames Wandbild *Paradies*

Trotz der räumlichen Trennung durch Umzug der Mackes nach Bonn intensivierte sich der kunsttheoretische Gedankenaustausch und im Herbst 1911 die gemeinsame Arbeit für den Almanach. Mackes erster Brief aus Bonn im Dezember 1910 wirkt heiter und fidel. Er lobte Marc für seine auch stilistisch schöne Rezension der NKVM-Ausstellung und gelangte über das stilistisch Schöne zum Wesen von Marc, das oft nicht frei von Schwermut sei. Aber es gäbe auch Augenblicke, in denen

³³¹ Macke 1987, Macke an Sophie Gerhardt 21.10.1910, S. 257.

³³² Nötzold-Linden 1994, S. 97f.

er ganz übermütig wirke: „Dionysisch strahlen seine Spanierblicke. Pfeife und Pfarben müssen mehr pfarzen, Du alter Scharaku³³³ mit den Schönheitsidealen und dabei so großen Händen.“³³⁴ Kurz darauf schrieb Macke seinen bisher längsten Brief mit Illustrationen, etwa zwei Buchseiten lang, als Einstieg in eine kunsttheoretische Diskussion, in der beide, von unterschiedlichen Grundideen ausgehend, in einen fruchtbaren Dialog traten. Macke hatte sich in den letzten Monaten viel mit Farbtheorien befasst und einen eigenen Farbring gestaltet, den *Farbenkreis* (1910, Abb. 21). Dieser war im Brief zweimal skizziert als Vorschlag zur Diskussion: Die drei Grundfarben Blau, Gelb und Rot sind ihren Komplementärfarben Orange, Violett und Grün gegenübergestellt. Macke bezog zudem den Klangcharakter der Farben ein, als klangliche Parallelscheinung zu den Farben nennt er zu Blau – traurig, zu Gelb – heiter, zu Rot – brutal.³³⁵ Am Ende des Briefs gab Macke den Rat: „Ich freue mich, wenn Du arbeitest. Gib Deiner Zeit Tiere, vor denen man lange steht. Die Hufschläge Deiner Pferde mögen hallen bis in die fernsten Jahrhunderte. Deshalb nagele sie nur gut.“³³⁶ Postwendend antwortete Marc ausführlich, etwa drei Buchseiten lang. Zu dem ihm schon gut bekannten Farbkreis äußerte er sich eher kritisch, er wäre ihm unsympathisch und er ginge eher von seiner gedanklichen Vorstellung aus, um zu arbeiten. Diese Vorstellungen, seine Theorie der Grundfarben, beschrieb er so: „Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot die Materie, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den beiden überwunden werden muss!“ Marc setzte fort mit der Bedeutung der Komplementärfarbwirkungen und schrieb über Grün: „Mit Grün bringst Du das ewig materielle, brutale Rot nie ganz zur Ruhe [...]. Dem Grün müssen stets noch einmal Blau (der Himmel) und Gelb (die Sonne) zur Hilfe kommen, um die Materie zum Schweigen zu bringen.“³³⁷ Ebenso ging Marc auf den Klangcharakter von Farben ein, stand aber der Übertragung musikalischer Techniken wie etwa dem Kontrapunkt skeptisch gegenüber, weil er glaubte, „dass die Anwendbarkeit auf Malerei doch etwas vage ist und sich praktisch nicht recht über geheimnisvoll gefühlte Analogien erhebt.“³³⁸ Zum Schluss seines Briefs schlug Marc als praktisches Beispiel einen Akt im Wald vor. Der Akt selbst sollte in gebrochenem Weißgelb sein, mit kaltweißem

³³³ Künstlernamen eines japanischen Malers um 1800, Meister des Farbholzschnitts.

³³⁴ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 6.12.1910, S.24.

³³⁵ Macke/Marc 1964, Macke an Marc nach d. 9.12.1910, S.25 ff.

³³⁶ Macke/Marc 1964, Macke an Marc nach d. 9.12.1910, S.27.

³³⁷ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 12.12.1910, S.27f.

³³⁸ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 6.12.1910, S.29.

Tuch, um dem warmen rot-grünen Bildgrund von Laub und Bäumen mit kühler Geistigkeit zu begegnen. Dabei bräuchten die Komplementärfarben gar nicht zusammenzustoßen, wenn sie durch auffallende, verwandte Form oder Größe ins Auge springen. Im Postskriptum bat Marc ausdrücklich um kritische Antwort darauf.³³⁹ Diese Farbensymbolik beruht natürlich nicht auf naturwissenschaftlich-optischen Erkenntnissen, sondern ist eine auf Goethes (Künstler-)Farbenlehre aufbauende, im damals ausklingenden Symbolismus geläufige Theorie, die auch die Verwendung des Prismas als optisches Hilfsmittel für die Reflexion und Spektralfarbenzerlegung von Licht einschließt.³⁴⁰ Macke antwortete Weihnachten 1910, schrieb aber vorwiegend über eigene Ausstellungserlebnisse. Im Hagener Folkwang-Museum sah er die zweite NKVM-Ausstellung auf Tournee und resümierte ähnlich wie beim ersten Besuch im September in München: „Die Vereinigung ist sehr ernst und mir als Kunst die liebste von all denen [Sezessionen]. Aber, aber – es schüttelt mich nicht. Es interessiert mich stark. [...] Aber die Ausdrucksmittel sind zu gross für das, was sie sagen wollen.“ Auf Marcs Farbtheorie antwortete er, dass er sich darüber sehr gefreut hätte und dass sie seiner sehr ähnlich wäre: Melancholie – Mann, Brutalität – Materie, Heiterkeit – Weib. Bezüglich der Komplementärfarbwirkung betonte er die unterschiedliche Intensität der Pigmente und seine Hochachtung vor Matisse und dessen Malweise mit Flecken und Strichen auf verschiedenen Flächen.³⁴¹ Im ersten Brief von 1911 berichtete Marc begeistert vom Besuch eines Konzertabends von Arnold Schönberg in München. Er stellte Schönbergs Prinzip dar und führte zudem aus, dass die Begriffe Konsonanz und Dissonanz für ihn überhaupt nicht existierten, somit eine Dissonanz nur eine weit auseinanderliegende Konsonanz wäre. Diese Vorstellung, diese Idee wandte Marc nun auch in seiner Malerei an und benennt nun als Beispiel, in Fortführung seines Briefs vom 12. Dezember 1910, anstelle von ‚Akt in einem Wald‘ ein ‚Waldinterieur‘. Statt einzelne Bäume in komplementären Licht-, Kern- und Schatten-Seiten zu malen, setzte er einzelne Bäume in reinen Farben wie blau, gelb, grün. Ebenso verfuhr er mit Farben des Bodens und des Laubs, als abgegrenzte, reine Farbpartien, über das ganze Bild verteilt.³⁴² Als Bildbeispiele für seine damalige Werksentwicklung können *Katzen auf rotem Tuch* (1909/10, Abb. 22) für die noch

³³⁹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 12.12.1910, S. 29f.

³⁴⁰ Düchting 1991, S. 43f.

³⁴¹ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 26.12.1910, S. 31ff.

³⁴² Macke/Marc 1964, Marc an Macke 14.1.1911, S. 39ff.

gegenstandsbezogene Komplementärfarbwirkung gelten, sowie *Badende Frauen* (1910, Abb. 23) als konturierte Aktdarstellung in reinfarbiger Bildwirkung.³⁴³ In einem kurzen Brief berichtete Macke, dass nun sein Atelier bezugsfertig und gekalkt wäre. Er bat um ein langes Antwortschreiben, was Marc und sein Vetter Helmuth, der mehrere Monate in Sindelsdorf verbrachte, aktuell malten und wie das Prisma als Malhilfsmittel zu gebrauchen wäre.³⁴⁴ Marc antwortete umgehend und ausführlich, über drei Buchseiten lang, und berichtete u.a. von der eindeutigen und spontanen Begeisterung Jawlenskys für seine neuen Sachen. Dieser war kürzlich mit Werefkin und Erbslöh nach Sindelsdorf gekommen, um Marcs Werke zu begutachten und somit dessen Eignung Mitglied der NKVM festzustellen. Die Antwort fiel positiv und einstimmig aus.³⁴⁵ Eine einfache Erklärung, wie das Prisma zu verwenden sei, fiel Marc schwer. Es wäre ihm unentbehrlich geworden, doch bei fast jedem Bild wäre die Anwendung anders. Jedenfalls könnte man die Bilder auf die Reinheit der komplementären Wirkung prüfen. Mit kleiner Skizze stellte er den Malvorgang hinsichtlich der komplementären Farbwirkungen am Beispiel seines Bildes *Liegender Hund im Schnee* (1910/11, Abb. 17) dar. Er beschrieb, wie er das malerische Problemfeld der Weiß auf Weiß-Tönungen von Schnee Bildern, auch mit Hilfe des Prismas, meisterte.³⁴⁶

Macke war seit seiner Rückkehr ins Rheinland rührig und erfolgreich als „Kunstpolitiker“ unterwegs. In Köln begann sich eine progressive Kunstszene zu entwickeln, wie es sie bisher nur in der Akademiestadt Düsseldorf gab. 1909 gründete sich der Kölner Künstlerbund, wovon sich ein Jahr später die Kölner Secession abspaltete, ebenso entstand der den Secessionisten nahestehende Gereonsclub mit Ausstellungen, Vorträgen und als Treffpunkt. Macke war in beiden progressiven Vereinigungen aktiv. In den Gereonsclub holte er die erste Blaue Reiter-Ausstellung und die Brücke-Künstler. Er bemühte sich, bei Kunsthändlern, Galeristen und Museumsleuten für die Münchner Künstler, also besonders die NKVM, zu werben und Ausstellungen zu ermöglichen sowie Interessenten und Sammler für Bildankäufe zu gewinnen. Für die Sonderbundausstellung in Köln 1911 waren aus Raummangel nur Rheinländer zugelassen, Macke konnte jedoch im Barmer Kunstverein bei

³⁴³ Düchting 1991, S. 46.

³⁴⁴ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 9.2.1911, S. 44.

³⁴⁵ Roßbeck 2015, S. 162f.

³⁴⁶ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 14.2.1911, S. 45ff.

Reiche eine Einzelausstellung für Marc im Juni 1911 vereinbaren.³⁴⁷ Marc berichtete von seinen Aktivitäten, eine Protestbroschüre bei Piper gegen die Kampfschrift Vinnens herauszubringen. Er bat Macke um einen zwei Seiten langen Beitrag hierzu und um allgemeine Werbung für diese Sache im Rheinland. Einen wichtigen maltechnischen Vorsatz teilte Marc am Briefende mit: Bisher, also bis jetzt ging er mit ganz komplizierten Farb- und Formvorstellungen an jedes Bild heran, was offenbar seinem Anspruch nicht gerecht wurde, sodass er mit unsäglicher Anstrengung das Motiv vereinfachen und ordnen musste. Sein neuer Vorsatz wäre nun: „Ich will wie ein Kind anfangen, vor der Natur mit drei Farben und ein paar Linien meinen Eindruck zu geben, und dann hinzutun an Formen und Farben, wo es der Ausdruck fordert, dass also der Arbeitsprozess nur ein Hinzutun, niemals ein Wegnehmen ist.“³⁴⁸ Hierfür, wenn auch mit mehr als drei Farben und ein paar Linien, kann das Bild *Blaues Pferd I* (1911, Abb. 4), im Mai 1911 fertiggestellt, als Annäherung an diesen Vorsatz des einfachen Motivs gelten. Dieses Bild zeigt seinen Entwicklungsschub von der herkömmlichen Tierdarstellung hin zur tiefen symbolischen Bedeutung, zum geistigen Ausdruck. Die Farbe erhält einen Eigenwert, unabhängig vom Gegenstand. Während Marc also Impulse für einen mutigeren Farbeinsatz von Macke bezieht, wird im Bild *Blaues Pferd I* der Einfluss Kandinskys deutlich: Bildinhalte, hier das Pferd in Blau als Farbe des Geistes werden zu Symbolen, zu Trägern einer spirituellen Botschaft.³⁴⁹

Zur Planung der sogenannten Hochzeitsreise nach London bat Marc nicht Macke, sondern dessen Frau Elisabeth in devotem Stil um Hilfe: „Verehrte Freundin, wir nahen uns heute hilfesuchend [...]“. Marc hatte nämlich erfahren, dass eine Cousine Mackes eine Pension in London betreibt, und hoffte also auf ein günstiges Quartier und zusätzliche Dolmetscherdienste im Standesamt, wegen seiner schwachen Englischkenntnisse. Er bat um Diskretion: „Nicht wahr, Sie tun uns, um Marias Familie willen, die Liebe, anderen nicht zu sagen, daß wir nicht in Berlin, sondern in London geheiratet haben?“³⁵⁰ Für dieses delikate Thema schien Elisabeth besser geeignet, und dafür wählte Marc einen ungewohnt gepflegten Stil. Mitte Juni 1911 besuchten, auf der Rückfahrt, Marcs für etwa zwei Wochen die Mackes in Bonn. Marc malte in Mackes Atelier zwei Bilder, eins davon, *Blauer Fuchs* (1911), ging als

³⁴⁷ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 27.3.1911, S. 51.

³⁴⁸ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 12.4.1911, S. 52f.

³⁴⁹ Hoberg 2015, S. 36f.

³⁵⁰ Macke/Marc 1964, Marc an Elisabeth Macke 25.5.1911, S. 55.

Geschenk an den Konservator des Barmer Kunstvereins, Reiche, als Dank für dessen Bemühungen zu der Einzelausstellung von Marc in Barmen. Diese Ausstellung war ein voller Erfolg, von 24 Bildern wurden sechs im Wert von 2200 Mark verkauft.³⁵¹

Im August 1911 war Münter einen Monat im Rheinland, sie besuchte ihren Bruder in Bonn und war für die NKVM bei Galeristen, Kunsthändlern und Museumsleuten unterwegs, um Interesse zu wecken und Ausstellungen zu ermöglichen. Zusammen mit ihrem, offenbar recht dominanten und zum Dozieren neigenden Bruder, kam sie auch zu Macke. Dieser war von ihrem Bruder weniger, von Münter sehr angetan, wie er Marc schrieb: „Fräulein Münter ist ganz hervorragend. Ich bin direkt verliebt in sie.“ Macke illustrierte diesen Brief mit drei karikaturhaften Zeichnungen, um das Verhalten von Münters Bruder zu verdeutlichen.³⁵² Marcs Antwortbrief hatte die Kräfteverteilung in der NKVM, die Gruppe der „Modernen“ gegenüber den „Konservativen“ zum Hauptthema, zur Erläuterung grafisch dargestellt. Er stellte eine labile Patt-Situation dar, da zwei Mitglieder in der Mitte offenbar noch unentschieden waren. Deshalb drängte Marc seinen Freund, sich der NKVM anzuschließen, um die Kräfteverteilung für die „Modernen“ zu stärken. Klar sah Marc voraus, dass bei der nächsten Jury-Sitzung im Spätherbst eine Spaltung und ein möglicher Austritt der einen oder anderen Gruppe die Folge wären. Marc erhoffte sich zu diesem Zeitpunkt also deutlich, dass die NKVM mit den „Modernen“ in der Mehrheit Bestand hätte: „Wir wollen die Vereinigung nicht aufgeben, sondern unfähige Mitglieder müssen eben raus.“³⁵³ Zusätzlich schmackhaft machte er den Beitritt für Macke mit der Aussicht auf bessere Ausstellungsmöglichkeiten als Mitglied denn als Einzelkünstler. Marc ging auch noch kurz auf Münter und Kandinsky ein: „Sie ist ebenso klug als bescheiden; ich glaube, diese zwei Eigenschaften sind der Grundzug ihres Wesens.“ Und über Kandinsky sprach er voller Achtung: „Je näher ich Kandinsky komme, desto tiefer lerne ich ihn schätzen;“³⁵⁴ Kandinsky hatte kürzlich sein großes Bild *Improvisation 12 / Reiter* (1910) Marc geschenkt, das nun im Marcschen Wohnzimmer hing. Marc hielt dieses Werk für einen „unerschütterlichen und ernsten Prüfstein für alles, was man daneben hält, [...]“³⁵⁵ Im Folgebrief von Macke sprach

³⁵¹ Roßbeck 2015, S. 171 u. 174.

³⁵² Macke/Marc 1964, Macke an Marc 3.8.1911, S. 62ff.

³⁵³ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 10.8.1911, S.64f.

³⁵⁴ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 10.8.1911, S.65.

³⁵⁵ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 10.8.1911, S. 65f.

dieser ein Ärgernis mit Koehler an, der nach dem Empfang von drei Macke-Bildern diesem schrieb, dass sie ihm nicht gefielen und sich in seiner Sammlung auch nicht einreihen ließen. Macke möge ihm andere Werke schicken, denn Koehler vermutete, dass Macke aus egoistischen Gründen die besseren Bilder für sich behalten wollte.³⁵⁶ Marc antwortete umgehend mit deutlichen Worten: Er hielt Koehlers Brief für unverschämt und sah nur eine Antwort möglich. Macke sollte das Geld zurücksenden und die Bilder zurückverlangen, denn Marc befand: „Du musst das unbedingt tun. Es gibt durchaus keine andere Form, um Dich vor ihm in Respekt zu setzen; Du wirst sehen, er wird noch einmal weich. Was in meiner Macht steht, werde ich dazu tun und das gehörig.“ Und dankbar für Mackes Kontaktabbauungen für ihn setzte Marc fort: „Ich fühle ganz aufrichtig, dass ich sowohl im Falle Koehler wie auch im Fall ‚Rheinland‘ [Ausstellungsvermittlung] Obst aus Deinem Garten esse;“³⁵⁷ Damit auch Macke von besseren Ausstellungsmöglichkeiten profitieren könnte, wiederholte Marc seine Aufforderung, sich der NKVM anzuschließen.³⁵⁸ Hier zeigt Marc eine wertschätzende und reflektierte Freundschaftsbeziehung. Er versucht, sowohl seine Werthaltungen zu vermitteln wie auch materielle Vorteile einzugestehen, die er mit Gegenleistungen wie Ratschlägen und Hilfen für Ausstellungsmöglichkeiten ausgleichen möchte. Marc konnte jedoch aus der gesicherten Position des Vorkaufvertrags mit Koehler argumentieren. Vermutlich erkannte er ein Konfliktpotential in der latenten Konkurrenzsituation, in der sich die beiden Freunde gegenüber Koehler befanden. Wenige Monate später wird sich Macke bei Koehler über Marcs zu große Präsenz in dessen Sammlung beschweren.³⁵⁹

Im Folgebrief von Macke ging dieser auf die vermutete Einflussnahme Kandinskys auf Münter ein und geriet dann ins Schwärmen für Münters Bilder und lobte ansonsten aber auch Kandinsky. Er wiederholte, dass er Münters Bilder sehr, sehr gern hätte und fuhr fort: „Aber lieber habe ich Kandinsky doch. [...] Er ist auch Romantiker, Träumer, Phantast und Märchenerzähler. Aber was er dazu ist, ist die Hauptsache. Er ist voll unbegrenzten Lebens. [...] Das Mysteriöse bei ihm ist unendliches Leben, es ist viel Fröhlichkeit in ihm und viel, viel Ernst.“³⁶⁰ Diesen „sehr

³⁵⁶ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 11.8.1911, S. 67f.

³⁵⁷ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 10.8.1911, S. 68.

³⁵⁸ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 13.8.1911, S. 68.

³⁵⁹ S. u. 5.4.

³⁶⁰ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 1.9.1911, S. 69f.

lieben Brief [...]. Er hat mich furchtbar gefreut.“, wie Marc an Kandinsky schrieb, wollte er Kandinsky auch zum Lesen geben.³⁶¹ Dies zeigt Marcs Bemühen, „die beiden Freundschaften unter einen Hut zu bringen“, also hier Kandinsky zu zeigen, dass Macke auch Münters Bilder und Kandinskys Werke und ihn selbst sehr schätzte. Zurück zu Mackes Brief - am Briefende gestand Macke für sein aktuelles Schaffen, dass er viel probierte, dass er viel Schwaches und Unfertiges bei seinen Arbeiten verspürte. In dieser Situation hätte er auch nicht an Koehler schreiben können wegen der Zurücknahme der drei bemängelten Bilder. Und zu Marcs Werben für seine NKVM-Mitgliedschaft gestand er, dass er die Vorteile alle einsähe, aber dass ihm „die Reklamemacherei am Halse heraushängt, ohne die man zu nichts kommt.“³⁶² Tatsächlich hat Macke in der Folge weder einen solchen Brief an Koehler geschrieben noch ist er der NKVM beigetreten. Im Antwortbrief zeigte Marc Verständnis für das Empfinden von Schwachem und Unfertigem bei den entstandenen Arbeiten, ihm ginge es genauso. Das wäre aber gar kein Grund, mit Koehler nicht sehr energisch umzugehen. Darauf weihte Marc erstmals, relativ spät, mehr als zwei Monate nach Kandinskys Brief an Marc, über den Plan eines Almanachs³⁶³ ausführlich ein. Marc schloss diesen Briefabschnitt mit dem großen Bedauern, dass Macke nicht dabei wäre: „Mir tut es unendlich leid, Dich nicht hierzuhaben, bei den langen Abenden, an denen wir alles durchsprechen.“³⁶⁴ Marc befand sich hier in einem kommunikativen Freundschaftskonflikt: Einerseits sollte er aus Diskretion nicht über den Almanach-Plan sprechen. Andererseits hatte er das Gefühl und den Wunsch, Macke als Freund und potentiellen Mitarbeiter teilhaben zu lassen. Im Briefwechsel mit Kandinsky scheint nichts über die Einbindung Mackes auf, dennoch ist anzunehmen, dass sich Marc vorher darüber mit Kandinsky abgestimmt hat. Die Mackes machten seit Anfang September einen Monat Ferien im südbadischen Kandern, wo Mackes Schwester und Mutter lebten. Aus finanziellen Gründen zogen sie Kandern einer Ferienwohnung in Sindelsdorf vor, wie von den Marcs vorgeschlagen: Marc hatte Mackes geschrieben, dass er und Maria sich auf die Suche nach einer Ferienwohnung gemacht hätten und mit beiliegender Karte zeigte er stolz „das beste [...] was Sindelsdorf Euch bieten kann [...] mit ganz freier, wunderschöner Aussicht auf's Gebirg.“ Die große Dreizimmer-Ferienwohnung sollte

³⁶¹ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 17.9.1911, S. 58f.

³⁶² Macke/Marc 1964, Macke an Marc 1.9.1911, S. 69f.

³⁶³ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 19.6.1911, S.39ff. Kandinsky betonte im Postskriptum dieses Briefs die Diskretion, also hierüber nicht zu sprechen.

³⁶⁴ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 8.9.1911, S. 72ff.

50 Mark monatlich kosten.³⁶⁵ Das war im Vergleich zu der 5 Mark-Monatsmiete³⁶⁶, die Marcs für ihre drei Zimmer zahlen mussten, reichlich viel und wohl der Hauptgrund, Kandern vorzuziehen. Bei Ferienende Anfang Oktober entschloss sich Macke, direkt von dort nach Sindelsdorf zu fahren, um in dieser wichtigen Entstehungsphase des Almanachs dabei zu sein. Seine Frau kehrte mit dem Kind nach Bonn zurück, doch schickten ihr bald Macke und Maria Marc Einladungen, auch nach Sindelsdorf zu kommen. Macke flehte: „Lisbeth, komme her [...], Du mußt Dich unbedingt in den Zug setzten und herreisen. Es ist mir und auch Marcs eine Qual, daß Du nicht dabei bist [...] die ganzen Tage sind wie Feste.“³⁶⁷ Die inspirierende Atmosphäre gemeinsamer Vorbereitung der Almanach-Beiträge und abendlicher Hinterglas-Malarbeiten führte zur spontanen und dringenden Bitte und herzlichen Einladung auch von Maria Marc, unbedingt nachzukommen, was dann auch geschah.³⁶⁸ Bis 9. November 1911 gab es keinen Briefwechsel, da die beiden Paare ja zusammen in Sindelsdorf waren und teils zu sechst mit Kandinsky und Münter am Almanach arbeiteten, wie Elisabeth Erdmann-Macke sich erinnerte: „Jetzt wurde der Blaue Reiter in langen Sitzungen mit Kunstdebatten, Aufrufen, Vorschlägen für Vorworte usw. geboren. Es waren unvergeßliche Stunden, als jeder der Männer sein Manuskript ausarbeitete, feilte, änderte, wir Frauen es dann getreulich abschrieben.“³⁶⁹ Mackes schriftlicher Beitrag „Die Masken“ wurde illustriert mit ethnographischen Kunst- und Kulturwerke aus dem Münchner Volkskundemuseum. Macke stellte darin in besonders poetischer und rhythmisch-sprachlicher Schönheit seine Vorstellung von Kunst und sein Formverständnis dar. Dieses unterschied sich deutlich von dem Kandinskys: In seinem Beitrag „Über die Formfrage“ charakterisierte er die Form nur als äußerlichen und zeitlichen Ausdruck des Inhalts. Mit dem plakativen Satzbeginn „Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weihgefäß ...“ stellte Macke indes die Gleichwertigkeit jeglicher lebendiger Kunst- und Naturäußerungen an den Anfang seines Beitrags.³⁷⁰ Wie schon im Abschnitt des Macke-Portraits³⁷¹ erwähnt, fand in dieser Zeit eine einmalige gegenseitige Beeinflussung aller drei Akteure statt, da einige Bilder in direkter Ateliergemeinschaft in Sindelsdorf entstanden. Marc malte das Bild mit der

³⁶⁵ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 15.7.19 11, S. 58f.

³⁶⁶ Roßbeck 2015, S. 114.

³⁶⁷ Macke 1987, S. 268.

³⁶⁸ Macke/Marc 1964, Maria Marc an Elisabeth Macke 11.10. 1911, S. 74.

³⁶⁹ Erdmann-Macke 1962, S. 187.

³⁷⁰ Heiderich 1999, S. 50f.

³⁷¹ S.o. 3.3

springenden Kuh *Die Gelbe Kuh* (1911, Abb. 6), Macke das etwas an Marc anklingende Bild *Sturm* (1911, Abb. 7) und Kandinsky hatte ebenfalls ein Bild *Die Kuh* (1910) auf der Staffelei seines Arbeitszimmers stehen. Mackes symbolhaft-abstrahierendes Bild *Sturm* ist eine Ausnahme in seinem Werk und stellt wohl die deutlichste Annäherung an den Blauen Reiter dar. Mackes Zugehörigkeit zum Blauen Reiter ist gerade durch dieses Bild legitimiert, war es doch sowohl im Almanach als auch in der ersten Blauen Reiter-Ausstellung vertreten.³⁷² Für Mackes Malrichtung war diese Annäherung aber eher eine Irritation, denn Grundlage seines Schaffens war das gegenständliche Sehen, die lebendige Wirklichkeit.³⁷³ Jedenfalls schuf das gemeinsame Arbeiten in Marcs Atelier eine enge künstlerische Vertrautheit zwischen Macke und Marc, Beweis dafür war Marcs Aufforderung und Bitte an Macke, in ein gerade entstehendes Bild hineinzumalen, da er gerade an einem toten Punkt angelangt wäre. Macke gelang es mit einigen kräftigeren Flächen und Punkten im Hintergrund, Marc zum Weitermachen zu bewegen.³⁷⁴ An den gemeinsamen Abenden malten die Paare auch einige Hinterglasbilder. Die Kerngruppe des Blauen Reiters hatte sich für diese Technik als Zeugnis bäuerlicher Volkskunst begeistert. Im Almanach sind etwa ein Dutzend Hinterglasbilder abgebildet. Auch Macke fand kurzzeitig Gefallen an der einfachen und lebendigen Darstellung – schlichte Formen, schwarze Umrisslinien, unverbundene Farbflächen – diese setzte er in seinen Hinterglasbildern ein, was sich in dekorativen Ausdrucksformen in manchen seiner Bilder wiederfand.³⁷⁵ Marc widmete sich intensiver dieser Technik, seine Hinterglasbilder fügen sich stilistisch und motivisch in sein Schaffen ein. Besonders deutlich sind seine Absichten in dem großen Hochformat *Landschaft mit Regenbogen* (1911). Lankheit führt hierzu aus, dass „die im Hinterglasbild angewendeten Prinzipien – Verzicht auf Raamtiefe und illusionistische Modellierung, Flächigkeit und Schattenlosigkeit, abstrahierende Form und ungebrochene Buntfarbigkeit – die weitere Malerei Marcs befruchtet haben [dürften].“³⁷⁶

Im weiteren Verlauf kam es bald zu Meinungsverschiedenheiten auch in Bezug auf den Almanach, Macke sah sich bei den Reproduktionen im Almanach nicht

³⁷² Vriesen 1953, S. 92.

³⁷³ Vriesen 1953, S. 98

³⁷⁴ Erdmann-Macke 1962, S. 187.

³⁷⁵ Vriesen 1953, S. 98.

³⁷⁶ Lankheit 1976, S. 80.

genügend gewürdigt und deshalb ungerecht behandelt.³⁷⁷ Doch zunächst standen die Gestaltungs- und Finanzierungspläne für den Almanach im Vordergrund. Im Brief von Elisabeth Macke an die Marcs kam erneut die schöne gemeinsame Zeit zum Ausdruck: „[...] eine unvergessliche Zeit für uns alle, sozusagen die Geburt des Blauen Reiters oder schon die Taufe.“³⁷⁸ Gleichzeitig schrieb Marc an Macke bezüglich der Finanzierung des Almanachs. Kandinsky und Marc planten als eine Art Ausfallbürgschaft gegenüber dem Verleger Piper, von Marc als Gegengarantie bezeichnet, eigene Bilder als Deckung eines eventuellen Verlustes einzusetzen. Alternativ versuchten sie, Garantieabnahmen mit Kunsthändlern zu vereinbaren. Marc bat Macke, beim Düsseldorfer Kunsthändler Flechtheim vorzusprechen.³⁷⁹ Letztlich blieben diese Verhandlungen erfolglos und Koehler übernahm die Ausfallgarantie, die sich auf 3000 Mark summierte.³⁸⁰ Der folgende Brief von Maria Marc an Macke enthielt auf über drei Buchseiten die ausführlichste Darstellung des NKVM-Eklats, der „Veruneinigung der Vereinigung“, die Maria Marc nach Marcs mündlichen Berichten niederschrieb.³⁸¹ Aus diesem Brief geht hervor, dass Marc durchaus konstruktiv aus dem Jury-Dilemma herauskommen wollte, unterstützt von Werefkin, die argumentativ für die Freiheit der Künstler und gegen die Einflussnahme der Nicht-Künstler in der NKVM eintrat. Marc stellte offenbar zwei Anträge, auf Juryfreiheit nur für dieses Mal und auf Streichung der Höchstmaßbegrenzung, er wurde aber beide Male überstimmt. Darauf traten Kandinsky, Münter und Marc aus und verließen die Versammlung. Werefkin und Jawlensky erklärten sich zwar inhaltlich solidarisch, blieben aber aus Rücksicht auf Erbslöh, Jawlenskys einzigem Schüler und aktuell der Vorsitzende, in der NKVM. Marc selbst schrieb am gleichen Tag kurz an seinen Bruder Paul: „Die Würfel sind gefallen. Kandinsky und ich sind nach wirklich schauderhaften und aufregenden Szenen aus dem Verein ausgetreten [...]. Nun gilt's, zu zweit weiterzukämpfen! [...] Ich denke, es ist ganz gut so. Wir werden versuchen, das Zentrum der neuen Bewegung zu werden.“³⁸² Vier Tage später schrieb Marc an Macke, schon in Planung der Ausstellung der Redaktion des Blauen Reiters bei Thannhauser ab 18. Dezember 1911, und bat um drei kleine Bilder, ohne Garantie, dass alle ausgestellt würden. Im Postskriptum ergänzte Marc

³⁷⁷ Roßbeck 2015, S. 179.

³⁷⁸ Macke/Marc 1964, Elisabeth Macke an Maria und Franz Marc 9.11.1911, S. 75f.

³⁷⁹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 9.11.1911, S. 76ff.

³⁸⁰ Kandinsky/Marc 1984, Kommentar v. Klaus Lankheit S. 275f.

³⁸¹ Macke/Marc 1964, Maria Marc an Macke 3.12.1911, S. 83ff.

³⁸² Brief Franz Marc an Paul Marc 3.12.1911, zit. n. Vogt 1977, S. 41.

begeistert, dass fast zeitgleich und aus gleichartigen Gründen wie in der NKVM, die vier „Brücke“-Künstler Pechstein, Kirchner, Otto Müller und Heckel aus der Berliner „Neuen Secession“ ausgetreten wären.³⁸³ Anfang 1912 nahm Macke an der ersten Ausstellung der Kölner Secession teil, hier waren mit Macke, Nauen, Thuar u.a. erstmals die späteren „Rheinischen Expressionisten“ zusammengefasst.³⁸⁴ Über die Ausstellung schrieb Macke großspurig: „Nauen wirkt großartig in der Kölner Secession. Ich auch. Alles andere ist Mist (Ausser Thuar).“³⁸⁵ Im selben Brief schrieb er auch über die Vorbereitungen zur großen Kölner Sonderbundausstellung, in dessen Arbeitsausschuss er schon im Vorjahr gewählt worden war und bat Marc um Fürsprache bei Koehler, damit dieser seine besten Sachen für die Ausstellung ausleiht. Macke selbst wollte bei Kandinsky wegen dessen eigener Werke und solchen der russischen Avantgarde anfragen. „Ich muss möglichst das Werkzeug für Euch Münchner, Russen und Berliner sein“, schrieb er voll Tatendrang.³⁸⁶

5.4. Irritation bezüglich Konkurrenzsituation bei Blaue Reiter- und Sonderbund-Ausstellungen, Entfremdung

Im Januar 1912 sah Macke die erste Blaue Reiter-Ausstellung auf ihrer zweiten Station im Gereonsclub in Köln. Brieflich lobte er u.a. die Bilder von Rousseau, Delaunay, Kandinsky und Campendonk, kritisierte indes Marcs Exponate³⁸⁷: „Von Deinen Sachen war ich ziemlich enttäuscht. Ich hatte bei allen ein Gefühl des Unfertigen, des Gewollten, und nicht ganz Gekonnten.“ Daran schloss er unmittelbar eine Kritik am Blauen Reiter, also implizit an Kandinsky und Marc, an: „Ich denke gerade darüber nach, dass der Blaue Reiter mich nicht reproduziert. Bis jetzt war ich davon überzeugt, dass andere wichtiger seien.“³⁸⁸ Am gleichen Tag schrieb Macke auch Koehler ähnlich kritisch über Marc: „Marcs Bilder sind ungelungene Experimente, aus denen er hoffentlich bald herauskommt. [...] Ich bin auf Marcs Breitmacherei in Deiner Sammlung etwas eingeschnappt. Er ist künstlerisch dazu nicht so sehr berechtigt, wie es den Anschein hat. Er soll nicht so groß tun und besser malen. Ich schreibe ihm das gelegentlich, gesagt habe ich ihm das schon einmal. Ich werde auf die Dauer nicht mehr so großzügig sein und mich ausnutzen

³⁸³ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 7.12.1911, S. 86f.

³⁸⁴ Moeller 1998, S. 106.

³⁸⁵ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 8.1.1912, S. 96.

³⁸⁶ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 8.1.1912, S. 95f.

³⁸⁷ Ausgestellt waren u.a. *Reh im Walde I*, *Die gelbe Kuh*, *Die großen blauen Pferde* (alle 1911), heute Hauptwerke Marcs (s. Hoberg 2014, S. 26).

³⁸⁸ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 22.1.1912, S. 96f.

lassen.³⁸⁹ Hier zeigt sich erneut die Konkurrenzsituation der beiden Künstler zu Koehler, der tatsächlich von Marc die größere Bilder-Anzahl erwarb. Macke sah sich damit trotz familiärer und freundschaftlicher Beziehung zu Koehler hintangestellt, zudem hatte Koehler auch die Almanach-Publikation mit seiner Ausfallgarantie gesichert, wobei sich Macke von den Redakteuren Kandinsky und Marc auch ungerecht behandelt fühlte. Macke beklagte sich, dass eines seiner Wunschbilder nicht in die Ausstellung aufgenommen worden war, die *Lautenspielerin* (1910, Abb. 24), was Marc als reines Versehen Thannhausers und eventuell Kandinskys erklärte.³⁹⁰ Auch wenn dieses Bild einer sitzenden Lautenspielerin in Frontalansicht nicht sonderlich auffällt in Mackes Oeuvre, ist es doch typischer für Macke als seine beiden anderen Bilder in der Ausstellung. Diese, *Sturm* (1911, Abb. 7) und *Indianer auf Pferden* (1911, Abb. 8), wirken in Motiv und Form sehr vom Blauen Reiter beeinflusst. Macke setzte seine Kritik fort: „Eigenliebe, Pantoffelheldentum und Blindheit spielen bei den Blauen Reitern eine große Rolle. [...] Ich rate Dir nur, arbeite, ohne an den Blauen Reiter und an Blaue Pferde zu viel zu denken.“³⁹¹ Er schloss den Brief mit seinen Wertungen einiger Künstler des Blauen Reiter-Kreises: „Campendonk wird schon etwas zierlich dekorativ. [...] Der Schönberg ist mir unsympathisch, der Bloch³⁹² schwach.“³⁹³ Diese kritische Haltung gegenüber den Blauer Reiter-Protagonisten Kandinsky und Marc tauchte von da an mehrfach und sich verschärfend in Mackes Äußerungen auf. In der Freundschaftsforschung gelten Betrug und Vertrauensbruch als wichtige Gründe für Rückzugs- und Auflösungserscheinungen in der Beziehung.³⁹⁴ Zwar haben Kandinsky und Marc ihren Mitstreiter Macke weder direkt betrogen noch fest zugesagte Vereinbarungen gebrochen, dennoch kam sich Macke ungleich behandelt vor. War er kurz vorher noch voller Hochachtung für Kandinsky, und voller Elan bei der Mitarbeit am Almanach, sah sich Macke im Zweier-Team von Kandinsky und Marc nicht gleichberechtigt und zurückgesetzt, was im geringeren Umfang seiner Beteiligung mit Abbildungen im Almanach und Werken in der ersten und zweiten Blauen Reiter-Ausstellung deutlich wurde. Marc antwortete moderat: „Der blaue Reiter hat Dir ja recht schlecht geschmeckt; manches fühle ich wohl mit“ und auf die Kritik an seinen

³⁸⁹ Macke 1987, Macke an Koehler, 22.1.1912, S. 278.

³⁹⁰ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 23.1.1912, S. 97f.

³⁹¹ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 22.1.1912, S. 96.

³⁹² Albert Bloch (1882-1961), deutschstämmiger Maler aus den USA, lebte von 1908 bis 1921 in Deutschland und Frankreich und nahm an beiden Blauen Reiter-Ausstellungen teil.

³⁹³ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 22.1.1912, S. 97.

³⁹⁴ Fehr 2000, S. 78.

Bildern einsichtig: „Dass sie ‚unfertig‘ sind und nicht ganz ‚gekonnt‘, das weiß ich.“³⁹⁵ Auf die Vorhaltungen Mackes, mit so wenigen Abbildungen im Almanach vertreten zu sein, entgegnete Marc, dass sich Macke selbst im Herbst „strikt und formell dagegen gewehrt“ hätte.³⁹⁶ Und zu den Vorwürfen von Eigenliebe und Pantoffelheldentum im Blauen Reiter erinnerte er daran, dass Maria Marc genau dieselben Worte schon beim gemeinsamen Arbeiten am Almanach verwendet hätte, die „wir ihr im Herbst vom Mund weggeschossen haben.“³⁹⁷ Maria Marc hatte also schon damals das Empfinden von Arroganz bei Kandinsky und Untertänigkeit bei den Mitstreitern, die drei Hauptakteure kooperierten also nicht auf Augenhöhe. Marc zeigte also Verständnis für Mackes Vorbehalte gegenüber dem Blauen Reiter. Postwendend präziserte Macke seine Kritik: „Ich rasoniere nicht gegen den Blauen Reiter, sondern gegen verschiedene lahme Stellen an seinem Pferd.“ Weiter führte er zu den geplanten Reproduktionen aus, dass die meisten schon festgelegt waren, als er zu den Almanach-Vorbereitungen hinzukam. Insbesondere waren die beiden Partnerinnen der Redakteure, Münster und Maria Marc, schon berücksichtigt worden, „wovon die eine (die liebe Maria) auf meinen Vorschlag sich mit viel Größe zurückzog (was ich ihr nie vergesse).“³⁹⁸ Und an Marc richtet er die Warnung: „Ihr mutet Euch zu viel zu. Und nun sah ich, dass ich Dich warnen musste, als blauer Reiter zu sehr an das Geistige zu denken. Kandinsky steht allein (als Asiate) und aufgrund seiner Entwicklung. Du hast die Bilder auch nötig gehabt. Aber stell nicht zu frisch von der Staffelei weg aus und mal nicht zu gross.“³⁹⁹ Elisabeth Macke formulierte in ihren Aufzeichnungen zu der ungleichen Behandlung: „So fanden wir [Elisabeth und August Macke] es damals nicht sehr geschmackvoll, dass Marc und Kandinsky jeder mit seiner Amazone auf dem Plan erschien, während von August keine vollwertige Reproduktion eines Bildes gebracht werden sollte.“⁴⁰⁰ Auch die folgenden Briefe haben Reproduktions- und Ausstellungsfragen zum Thema. Marc appellierte an das vernünftige Mittun an der Blauen Reiter-Sache und bat Macke, eigene Bilder für den Abdruck im Almanach vorzuschlagen. Marc machte hierzu auch eigene Vorschläge, hielt das Bild *Sturm* für geeignet, zögerte bei einigen Sachen aus Tegernsee und Bonn, weil einzelne Reproduktionen Macke nicht stark genug repräsentieren

³⁹⁵ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 23.1.1912, S. 97.

³⁹⁶ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 23.1.1912, S. 97.

³⁹⁷ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 23.1.1912, S. 98.

³⁹⁸ Macke/Marc 1964, Macke an Marc nach 23.1.1912, S. 98.

³⁹⁹ Macke/Marc 1964, Macke an Marc nach 23.1.1912, S. 99.

⁴⁰⁰ Erdmann-Macke 1963, S. 187f.

könnten. Er hoffte auf die *Seeschlacht* (1911) und das große Bild *Spielende Kinder*⁴⁰¹, die er nur vom Erzählen kannte. Bei der *Lautenspielerin* schien ihm eine Reproduktion Anklänge an Matisse hervorzurufen, was Macke selbst nicht freuen würde.⁴⁰² Für Matisse hatten die Akteure offenbar unterschiedliche Wertschätzungen, Marc war hier deutlich weniger enthusiastisch. Vor 1910 war er deutlich mehr von van Gogh und Gauguin angetan, doch zeigt Marcs Bild *Akt mit Katze* (1910, Abb. 3), das ja ein neues Stadium seiner Malerei einleitete, Anregungen von Matisse. Und knapp zwei Jahre später berichtete Marc an Kandinsky vom Pariser Herbstsalon: Es gibt für mich nur zwei lebendige Bilder, und die sind von Matisse! [...] Picasso – Matisse – Matisse – Picasso – aus denen besteht eigentlich die lebendige Malerei in Paris.⁴⁰³ Macke dagegen war seit langem, spätestens seit 1910, als er in München eine Matisse-Ausstellung sah, sehr von Matisse begeistert. 1910 sind die Tegernseer Stilleben durch Matisse angeregt, durch ihre Arrangements, durch ihre arabeske Stoffmusterung und durch die auch von Matisse gemalten Geranien-Topfblumen. Auch schon frühere Werke wie die Figurenbilder *Portrait mit Äpfeln* (1909) und *Selbstportrait* (1909/10) zeigen Einflüsse der Fauves.⁴⁰⁴ Im Antwortbrief zeigte sich Macke mit der Reproduktion des Bildes *Sturm* einverstanden und riet ansonsten zum baldmöglichen Druck des Almanachs, weitere eigene Reproduktionen wären ihm nicht so furchtbar wichtig. Hauptsächlich kritisierte Macke jedoch die undiplomatische, briefliche „Krachschlägerei“, die offenbar Kandinsky und Marc mit Reiche als Leiter des Barmer Kunstvereins angezettelt hatten. Es ging um die von Reiche zurückgezogene Zusage, die erste Blaue Reiter-Ausstellung nach Barmen zu übernehmen. Auch bereitete die noch am Jahresanfang zwischen dem Kommissionsmitglied Hagelstange und Kandinsky vereinbarte Juryfreiheit⁴⁰⁵ und der gemeinsame Auftritt als Verein für die in Planung stehende Sonderbund-Ausstellung in Köln Probleme. Zwischenzeitlich hatte sich die Ausstellungskommission des Sonderbunds für eine Jury und gegen die Einladung von Gruppen oder Vereinigungen als Ganzes entschieden. Macke wollte sich als Mitglied des Sonderbund-Arbeitsausschusses nicht zwischen die Stühle setzen, sprich sich in diesen Konflikt einmischen. Er fand seine Vorgehensweise, in Ruhe beim Bier seine Meinung zu äußern und eine gemeinsame Lösung zu finden, erfolgreicher und

⁴⁰¹ Möglicherweise *Kinder mit Trommel und Puppe* (1910, Verbleib unbekannt).

⁴⁰² Macke/Marc 1964, Marc an Macke 27.1.1912, S. 100f.

⁴⁰³ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 1.10.1912, S. 190f.

⁴⁰⁴ Kropmanns 1998, S. 199ff.

⁴⁰⁵ Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc 14.1.1912, S. 112ff.

verteidigte insgesamt die Arbeit des Sonderbunds.⁴⁰⁶ Abschließend teilte er geistreich-spöttisch seine Meinung über Kandinsky mit: „Er ist Asiate, der unanständige, sehr interessante, anderen Leuten aber gänzlich schleierhafte Bilder malt. Ich schätze ihn sehr. Doch fehlbar ist auch dieser Papst. Und er tut oft wie ein Papst.“⁴⁰⁷ Und im Postskriptum bekräftigte er seinen eigenen künftigen Weg: „Ich werde auch mit der Zeit nicht mehr darauf hinarbeiten, in den Augen der Kunstmenge ausgerechnet als Schüler von Marc und Kandinsky zu gelten. Das ist mein Erfolg.“⁴⁰⁸ Vriesen kommentiert dieses Bekenntnis zum eigenen Weg so, dass Macke vielleicht schon ahnte, dass er vor allem als Mitglied des Blauen Reiter eingeordnet werden könnte und „sich hiermit gegen ein kunstgeschichtliches Schicksal zur Wehr setzte.“⁴⁰⁹ Das Talent und die Inspiration für einen eigenen Weg trug er in sich, und war dabei, diesen Weg zu verwirklichen.

Der Briefwechsel seit Mackes Missstimmung über seine empfundene Zurücksetzung zeigt unter Freundschaftsaspekten einen vernünftigen und einfühlsamen Umgang mit gegenseitiger Verärgerung, Kritik und Bemühen um Klärung besonders bei Marc auf. Er verdeutlichte Macke, dass dieser beim Thema Reproduktionen seiner Werke im Almanach seine Wünsche nicht eindeutig geäußert hatte. Da ja vor Drucklegung noch Zeit für Änderungen war, bemühte sich Marc um Vorschläge von Macke für zusätzliche Reproduktionen. Außerdem schlug Marc Kandinsky brieflich die Aufnahme einer Zeichnung von Macke [*Ballettskizze* (um 1910), im Almanach abgebildet] mit Nachdruck vor: „Ich möchte es gerne. Er [Macke] darf schon mit zwei kleinen Sachen vertreten sein.“⁴¹⁰ Macke reagierte auf Marcs Vorschläge eher etwas hitzköpfig-heißspornig, übte unverblümt Kritik an Marc und Kandinsky und betonte so seine zunehmende Distanz zum Blauen Reiter. Für die dritte Tourneestation der ersten Blauer Reiter-Ausstellung, die überraschend und kurzfristig ab März 1912 als Eröffnungsausstellung von Waldens neuer „Sturm-Galerie“ in Berlin stattfand, erbat Marc erneut Arbeiten von Macke: „Nun muß Du unbedingt auch noch irgendetwas Gutes, womöglich Grösseres, von Dir dazu geben, damit vor allem wir drei [Kandinsky, Macke, Marc] ausgiebig und stark vertreten sind, [...]“⁴¹¹ Hier betonte Marc die Gleichstellung untereinander, die Macke bislang vermisste. Gleichzeitig

⁴⁰⁶ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 5.2.1912, S. 101ff.

⁴⁰⁷ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 5.2.1912, S. 103.

⁴⁰⁸ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 5.2.1912, S. 103.

⁴⁰⁹ Vriesen 1953, S. 99.

⁴¹⁰ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 25.2.1912, S. 135f.

⁴¹¹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 1.3.1912, S. 109f.

schrieb Marc an Kandinsky im gleichen Sinne, dass die Kollektion für Berlin insgesamt verstärkt werden müsste.⁴¹²

Von einem zusätzlichen Ärgernis, das heißt von einer weiteren Verschlechterung seines Verhältnisses zum Blauen Reiter, berichtete Macke kurz darauf: Münter habe ihm, parallel zu den umfangreich brieflich von ihr beklagten Beziehungsstörungen⁴¹³, die - der Kollegin als Leihgabe und nette Geste überlassenen - Zeichnungen mit einem kühlen Zweizeiler zurückgeschickt: „Da ich höre, Sie sind in Verlegenheit um Arbeiten, so möchte ich Ihnen Ihre Sachen nicht weiter vorenthalten und stelle sie Ihnen hiermit zur Verfügung. G. Münter“⁴¹⁴ Es handelte sich dabei zwar um den in Künstlerkreisen geläufigen Austausch von Werken, die man natürlich bei Bedarf zurückverlangen konnte. Der unverlangte Rückversand mit kargem Anschreiben und ohne Höflichkeitsformeln wirkte hier als Affront aus, abgesehen von der allgemein nicht sehr guten Stimmungslage, unbekanntem Gründen. Macke führte als weiteres Indiz von Münters zeitweiliger Schroffheit an, dass ihm auch Campendonk „von einer bissigen Bemerkung der Motte [Münter]“ geschrieben hätte. Und er schloss diesen Briefabschnitt ebenfalls betont schroff mit: „Fahr wohl Blauer Reiter, es kam eine Motte“⁴¹⁵ dazwischen!“⁴¹⁶ In seinem Antwortbrief nahm auch Marc diesen Abgesang auf den Blauen Reiter scherzhaft auf: „Jetzt ist er [der Blaue Reiter] schon hina! Viel fehlt jedenfalls nimmer. Jedenfalls hat dieses Frauenziefer auf meine Freude am Blauen Reiter böß gespuckt.“⁴¹⁷ Er zitierte darauf Kandinsky, der Meinungsverschiedenheiten zwischen sich und Marc leugnete und dass nur persönliche, gekränkte Eitelkeiten von Münter in Betracht kämen, die sich von Marc wie einen Stuhl behandelt fühlte. Marc beendete diesen Briefabschnitt mit eher trüben Aussichten: „Ein wirklich freundschaftlicher Verkehr ist natürlich unmöglich, wenn Kandinsky darauf drängt, bleibe ich bei der Blauen Reiter-Sache, die wir im Grunde nicht übel in den Sattel gesetzt und die gerade ganz famose Aussichten nach vielen Seiten hat. Viel Lust habe ich freilich nicht dazu. Lieber würde ich nur Ausstellungen mit Dir und Campendonk zusammen arrangieren, dazu Heckel u.a.;

⁴¹² Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 1.3.1912, S. 138f.

⁴¹³ S.o. 4.4.

⁴¹⁴ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 21.3.1912, S. 111.

⁴¹⁵ Macke verwendete als Schimpfnamen für Münter außer „Motte“ auch „Luder“, Marc „Frauenziefer“, „typische alte Jungfer schlimmster und dümmster Sorte“, „ungebildete Gans“, zit. n. Roßbeck 2015, S. 194.

⁴¹⁶ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 21.3.1912, S. 110ff. Zeitlich lief dieser Briefwechsel parallel zu den Briefen Kandinskys und Münters an Marc bzgl. Beziehungsstörungen, vgl. 4.4.

⁴¹⁷ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 28.3.1912, S. 113.

[...] Ich könnte dieses Frauenzimmer direkt kaputt schlagen.“⁴¹⁸ Auch wenn hier beide in der ersten Aufregung den Blauen Reiter-Abgesang anstimmen, wird dieser nur von Macke künstlerisch vollzogen, der sich im weiteren Verlauf noch stärker von Kandinsky lossagen und zu Delaunay bekennen wird. Marc dagegen blieb der Idee der Blauen Reiter-Fortsetzung sogar gegen Kandinskys Willen treu, bis zu dessen endgültiger Absage im Frühjahr 1914. Deutlich werden hier auch die unterschiedlichen Freundschaftsqualitäten der drei Akteure: Marc sieht aktuell einen wirklich freundschaftlichen Verkehr mit Kandinsky für nicht möglich an, will aber um der Sache willen den geschäftlichen Verkehr fortführen. Daran zeigt sich, dass die Blauer Reiter-Idee, Almanach und Ausstellungen, das wichtigste Bindeglied der Kandinsky-Marc-Beziehung ist, während die Beziehung zwischen Macke und Marc viel mehr auf persönlicher Sympathie und fast brüderlicher Vertrautheit beruht, die auch die Partnerinnen wohlwollend einbezieht.

Marc hängt Anfang April Mackes Ausstellung in München bei Thannhauser. Brieflich gab Marc seine aufrichtige Wertung als „ungeheuer lebendig und anregend“ an, sein Favorit war das Landschaftsbild *Am Rhein mit Segelschiff*⁴¹⁹, die Tegernseer Bilder fand er famos, nur mit den zwei ausgestellten großen Formaten war er nicht einverstanden: Sie seien in den Farbquantitäten unrichtig und wirkten zu zahm, ohne dass sie vermutlich zahm gedacht wären.⁴²⁰ Finanziell war die Ausstellung erfolgreich, vor allem dank Koehler, der sieben Bilder erwarb. Kurz darauf sandte Marc den Mackes als Geschenk zum zweiten Geburtstag ihres Sohnes das Ölbild *Blaues Pferdchen* (1912) mit schriftlicher Widmung am oberen Bildrand.⁴²¹ Sowohl die Hängung von Mackes Bildern als auch das sehr persönliche Geschenk drücken Marcs freundschaftliches Tun deutlich aus.

Anfang Mai erschien der Almanach, Macke war mit seinem Essay „Die Masken“ und mit zwei Abbildungen vertreten. Er bedankte sich für die Zusendung, blieb aber auf Distanz zum Anspruch des großen Geistigen der Herausgeber: „Und er [der Almanach] ist ganz gut geworden. Rein geistig genommen, erscheint mir das Buch [...] einstweilen wie ein Floh, der auf einer Mahagony-Tischplatte mit lebhaftem Zock-Zock herumspringt, über den man (die Leute) sich ärgert und den doch keiner

⁴¹⁸ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 28.3.1912, S. 113ff.

⁴¹⁹ Möglicherweise *Am Rhein bei Hersel* (1909, Privatbesitz).

⁴²⁰ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 4.4.1912, S. 115f.

⁴²¹ Die Widmung lautet: Dem I. Walterchen Macke gewidmet 1912.

kriegen kann. Gott sei ihm gnädig.“⁴²² Ende Mai 1912 wurde die große Kölner Sonderbund-Ausstellung eröffnet, die erste Überblicksschau moderner Kunst in Europa mit über 600 Werken.⁴²³ Macke berichtete darüber mit gezeichnetem Übersichtsplan und mit Stolz als aktiv Beteiligter. Alleine van Gogh, Cézanne und Gauguin als Wegbereiter der Moderne waren mit weit über 100 Werken prominent vertreten. Aber es gab auch interne Querelen: Macke hatte sich auf eigenen Antrag in die Jury und Kunstkommission des Kölner Sonderbunds als fünftes Mitglied wählen lassen.⁴²⁴ Zusammen mit zwei Museumsleitern und zwei Düsseldorfer Malern entstand die inhaltliche Konzeption der großen Kölner Überblicksschau. Die Wahl Mackes fand jedoch ohne Benachrichtigung des Vorsitzenden Deusser⁴²⁵ statt. Dieser drohte sein Amt niederzulegen, worauf Macke, um das gesamte Projekt nicht zu gefährden, auf die Jury-Tätigkeit verzichtete. Macke und Marc waren mit je fünf Werken, Kandinsky mit zwei Werken vertreten, allerdings wurden etwa 300 Werke „zurückgestellt“, ausjuriert aus Raummangel und anderen Gründen, darunter auch viele Werke der Münchner Blauen Reiter und der NKVM.⁴²⁶ Marc hatte darauf eine Ausstellung dieser zurückgestellten oder zurückgewiesenen Bilder mit Walden in Berlin vereinbart, an den berühmten Pariser „Salon des Réfusés“ erinnernd.⁴²⁷ Macke sah sich damit vor den Kopf gestoßen und bat Marc dringend, diese Ausstellung abzusagen.⁴²⁸ Marc lehnte dies ab und schrieb einen ausführlichen Antwortbrief, zwei Buchseiten lang, hart in der Sache, konziliant im Ton und im Schlusssatz. Die Berliner Ausstellung sei eine abgestimmte Aktion mit Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefskin und anderen Münchner Künstler gewesen.⁴²⁹ Marc begründete seinen Entschluss mit grundsätzlichen Überlegungen zum Ausstellungswesen, die er auch im „Sturm“ unter dem Titel „Ideen über Ausstellungswesen“ darlegte.⁴³⁰ Nach Lankheit ist dies der am wenigsten ausgewogene aller Marcschen Artikel. Der Kernsatz, „Künstler sind nicht von Ausstellungen abhängig, sondern die Ausstellungen ganz und gar von den

⁴²² Macke/Marc 1964, Macke an Marc 14.5.1912, S. 121.

⁴²³ S. Kat. zur Rekonstruktion dieser Ausstellung 2012: Schaefer (Hrsg.): 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Köln 2012.

⁴²⁴ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 28.4.1912, S. 117f.

⁴²⁵ August Deusser (1870-1942), rheinischer Maler, 1909 Mitgründer, von 1912 bis zur Auflösung 1915 Vorsitzender im „Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“.

⁴²⁶ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 25.5.1912, S. 123f.

⁴²⁷ Kandinsky/Marc 1983, Marc an Kandinsky 1.6.1912, S. 177.

⁴²⁸ Da kein Briefverkehr darüber vorliegt, wurde offenbar telegrafisch kommuniziert.

⁴²⁹ Diese Ausstellung vereinte erstmals Werke des engen Blauen Reiter-Kreises mit Werken von Jawlensky und Werefskin, die deshalb in der Blauen Reiter-Rezeption auch als Blaue Reiter gelten, s. Lankheit 1976, S. 102f.

⁴³⁰ Der Sturm, 1912/13, Nr. 113/14, S. 66, abgedruckt in: Marc 1978, S. 132f.

Künstlern“, sei als spitze Formulierung noch verständlich. Doch die Behauptung über Ideen erregte Widerspruch: „Wir Maler schaffen nicht so sehr Bilder als Ideen, und wir alle sind berufen, unsere Ideen vorzutragen, wie wir es für richtig halten.“ Auch wenn es Marc hier vorrangig um die autonome Bildauswahl durch den Künstler selbst ging, sei die Aussage, dass Maler nicht so sehr Bilder als Ideen schaffen, doch missverständlich.⁴³¹ Im Brief an Macke bekräftigte Marc die Forderung, dass die Künstler eine bewusste Auswahl ihrer Werke trafen, die nicht durch eine Jury oder Ausstellungsleitung auseinandergerissen werden dürfe, denn sonst wäre das für das Publikum eine Irreführung über die Künstler. Dagegen sollten die Besucher in Ausstellungen doch mehr Klarheit über künstlerische Ideen und Persönlichkeiten erhalten. Diese Ideen würden durch eine willkürliche Auswahl der Jury genauso zerrissen wie eine Musikkomposition, deren verschiedene Sätze man durch Stücke anderer Komponisten auseinanderreißen würde. Auch die Begründung Raummangel ließ Marc nicht gelten, denn statt 100 van Goghs, die ohnehin schon vielfach ausgestellt waren, wirkten zehn wirklich gute van Goghs besser, und außerdem gehörten sie nicht in eine Ausstellung, die die Entwicklung der aktuellen Modernen zeigen wolle. Schließlich beklagte Marc formale Fehler und Versäumnisse der Ausstellungsleitung. Diese hätte doch sofort die Künstler über refüsierte und angenommene Bilder informieren müssen. Resümierend rechtfertigte er die Berliner Ausstellung damit, dass jede Jury refüsierte genauso wie angenommene Bilder öffentlich zu vertreten habe und dass das Publikum ein Recht habe, alle eingereichten Bilder zu sehen. Als Briefschluss fragte Marc höflich-versöhnlich, ob die Einladung, nach Bonn zu kommen, noch bestünde: „Habt Ihr denn noch Lust, uns am Rhein zu sehen nach dieser Affaire? Hoffentlich seid Ihr nicht vergrämt? Nee, um Gottes willen nicht!“⁴³² Anschließend wechselten so dicht wie sonst nie vier Briefe innerhalb der ersten Juniwoche, die Partnerinnen eingeschlossen, zu den gleichen Themen refüsierte Bilder und deren Ausstellung in Berlin sowie gegenseitiger Besuch trotz Missstimmung. Macke antwortete unverblümt derb und stellte seine Gegenposition ebenso ausführlich dar. Er begann gereizt: „Also nochmal! Mir hängt alles am Hals heraus. [...] Wer hat Euch denn bei Gott aufgereizt, diese hirnerbrannten Krachschlägereien anzufangen.“ Und setzte mit Marcs Beitrag über das Ausstellungswesen fort: „Was Du in dem Artikel betonst, ist Blödsinn. [...] Und wenn Ihr diesen Artikel loslasst, ebenso wie die Bezeichnung ‚Zurückgestellte Bilder

⁴³¹ Lankheit 1976, S. 103.

⁴³² Macke/Marc 1964, Marc an Macke 1.6.1912, S. 124ff.

des Sonderbundes', so schäme ich mich ein bißchen, Euer Freund zu sein."⁴³³ Dieses Sich-Schämen speziell über Marcs Verhalten, den Sturm-Artikel und die provokante Bezeichnung zu propagieren, ist Mackes bislang stärkster emotionaler Vorwurf, doch wirkt er mit dem Diminutiv „ein bisschen“ mehr als Appell denn als Drohung. Macke vertrat im Brief konträre Ansichten zum Ausstellungswesen: Die Direktion, die Ausstellungsleitung müsse die Auswahl der Künstler und der Werke bestimmen. Hätte man einzelne Vereinigungen ohne Jury ausstellen lassen, wären stets auch schwächere Künstler mit dabei gewesen. Auch wenn gute Künstler nur mit ein, zwei Bildern vertreten sind, könnte das ausreichen, denn „es kommt auf die Importanz des einzelnen in sich abgeschlossenen Kunstwerkes an.“⁴³⁴ Als Beispiele führte er an, dass es für den Kenner genüge, wenn ein Cézanne in der Münchner Secession hing, oder zwei Noldes in der Sonderbund-Ausstellung, womit auch Nolde sehr zufrieden gewesen sei. In diesem Punkt der qualitätvollen Auswahl im Sinn von ‚Klasse statt Masse‘ waren die Anschauungen der Freunde eigentlich ähnlich, wo doch Marc in der Sonderbund-Ausstellung zehn gute statt ganze 100 van Goghs vorgezogen hätte. Macke kritisierte auch, dass es blamable Ausstellungen gäbe, die von Künstlern gemacht sind. Als das Lächerlichste bezeichnete er, dass keiner der Münchner Künstler die Sonderbund-Ausstellung überhaupt gesehen hätte, und an Marc gewandt, dass „Du in dem Misthaufen von Sindelsdorf polemisiert gegen eine Sache, die Du gar nicht kennst.“⁴³⁵ Außerdem stellte Macke klar, dass gerade Reiche, den Marc wegen der Jury und noch anderer nicht eingehaltener Vereinbarungen besonders kritisierte, den Münchnern besonders geholfen hätte, wie sonst keiner in Deutschland. Dieser hätte für Jawlensky, Werefkin, Münter und Marc beträchtliche Bilderverkäufe vermittelt.⁴³⁶ Die Besuchspläne der beiden Paare wurden wegen der aktuellen Kontroverse, aber auch wegen gesundheitlicher Gründe zunächst abgesagt, doch schien sich die Missstimmung langsam aufzulösen. Macke schrieb im Juli zwei sachbezogene Briefe zu Ausstellungs- und Kaufvermittlungen. Kommerziell war die Kölner Sonderbund-Ausstellung ein Erfolg, für über 250.000 Mark wurden Werke der Moderne verkauft. Unter den Käufern war ein zahlungskräftiger Sammler, Franz Kluxen, der ein Macke-Bild erwarb und Interesse an Kandinsky- und Marc-Bildern zeigte. Macke vermutete, dass sich Kluxen sein

⁴³³ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 5.6.1912, S. 128f.

⁴³⁴ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 5.6.1912, S. 128.

⁴³⁵ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 5.6.1912, S. 129.

⁴³⁶ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 5.6.1912, S. 129.

neues Domizil auf der Insel Föhr als Blauer Reiter-Villa ausstatten wollte.⁴³⁷ Im nächsten Brief ging Macke nochmals auf Querelen im Sonderbund ein und berichtete stolz vom Start seiner Ausstellung im Kunstverein Jena⁴³⁸, dort hatte er in den ersten acht Tagen schon acht Verkäufe. Marc empfahl er, dort ebenfalls auszustellen. Schließlich bezeichnete Macke Munch als seine große Neuentdeckung in der Sonderbund-Ausstellung, der auch nach 40maligem Ansehen noch fabelhaft wirkte, wie auch Heckel und Matisse „sehr haltbar“ wären.⁴³⁹ Macke hatte auch geschäftstüchtig, mit Hilfe der Gereonsclub-Kontakte, den Kölner „Heimvorteil“ parallel für zwei weitere Ausstellungen genutzt: Die zweite Blaue Reiter-Ausstellung „Schwarz-Weiss“ machte Station im Graphikkabinett des Wallraff-Richartz-Museums, und seine Einzelausstellung kam von der Bonner Buchhandlung Cohen im Juli in den Kölner Kunstsalon Feldmann.⁴⁴⁰

Im August und September leistete Macke ein achtwöchige Militärübung ab, anschließend besuchten die Marcs die Mackes, wie schon lange geplant, und kehrten erst Ende Oktober nach Sindelsdorf zurück. Somit setzte sich der Briefwechsel erst im November fort, den Dankesbriefen nach zu schließen, verlief der Besuch ereignisreich, harmonisch und herzlich. Allerdings regte Macke im häuslichen Umgang das unablässige Aktivsein Marcs etwas auf, wie er an Koehler schrieb: „Marc [...] leidet an konstanter Maleritis und Schreiberitis. Er ist kolossal tätig und kann, im Gegensatz zu mir, gar nicht ruhig sitzen. Doch habe ich manchmal den Eindruck, daß er vielleicht zu sehr vom Ehrgeiz getrieben wird, der ihn bewußt veranlaßt, auch dann zu arbeiten, wenn das Kunstbedürfnis nicht da ist. Bei aller Bewunderung [für seine konstante Tätigkeit] kann sie einem Nahestehenden ja manchmal auf die Nerven fallen.“⁴⁴¹ Für die beiden Freunde war dieses Beieinandersein besonders prägend durch die von Bonn aus gemeinsam unternommene Paris-Reise mit Besuchen bei Delaunay und das in Mackes Atelier gemalte Gemeinschaftswerk *Paradies* (Abb.10), ein Wandgemälde von stattlicher Größe.⁴⁴² Der erste längere Brief der Marcs nach ihrer Heimkehr war ein „richtiger kleiner Klatschbrief“ von Maria an Elisabeth, der hauptsächlich Gesellschaftliches und Musikalisches über die befreundeten Paare Kandinsky/Münter, Campendonk

⁴³⁷ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 1.7.1912, S. 134f.

⁴³⁸ Leiter war Eberhard Grisebach (1880-1945), der 1914 eine weitere Macke-Ausstellung organisierte.

⁴³⁹ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 23.7.1912, S. 135ff.

⁴⁴⁰ Herzogenrath 1991, S. 43.

⁴⁴¹ Macke 1987, Macke an Koehler 8.10.1912, S. 292.

⁴⁴² S.o. 3.3.

und Klee enthielt. Im kurzen Zusatz von Marc an Macke konstatierte Marc für sich zwar gewisse Malfortschritte, klagte aber immer noch über „das verdamnte Gefühl, um den Brei herumzugehen“. ⁴⁴³ Sein Zögern, seine 1000 Schritte bis zum Bild, waren noch immer nicht überwunden. Da die Marcs über Weihnachten in Berlin bei Marias Eltern waren, folgte der nächste längere Brief, ebenfalls von Maria Marc geschrieben, erst im Januar 1913. Hauptthema war das persönliche Treffen mit Else Lasker-Schüler ⁴⁴⁴, diese war seit wenigen Wochen von Walden geschieden und deshalb in großer Geldnot und psychisch und physisch erkrankt. Marcs hofften, dass ihr eine Erholung im winterlich verschlafenen Sindelsdorf gut tun könnte, und nahmen sie dorthin mit. Doch schon nach einer Woche entfloh Lasker-Schüler der ländlichen Idylle nach München, wo sie zu Kandinsky und Münter Kontakt aufnahm. Marc hatte dort bei Thannhauser gerade eine Einzelausstellung, die Maria Marc mit Lasker-Schüler besuchte, zufällig trafen sie in der Ausstellung mit Münter zusammen. Nach gemeinsamem Rundgang und zunächst harmlosen Gesprächen über die Bilder folgte plötzlich ein wütender Ausbruch von Lasker-Schüler gegenüber Münter, der so endete: „Ich bin Künstlerin, ich bin ganz stark, ein ganz starker Mensch und lasse mir das nicht bieten von solch einer Null!“ ⁴⁴⁵ Für Maria Marc war es eine Szene wie in einem bösen Traum oder im Theater, zugleich eine fabelhaft-unheimliche Menschenkenntnis, „aber der Anlass, Münter die Wahrheit ins Gesicht zu schleudern, war nicht da.“ ⁴⁴⁶ Zur Linderung der Geldnot Lasker-Schülers hatten Freunde von ihr einen Spendenaufruf gestartet, und auf Betreiben Marcs fand in München eine Kunstversteigerung zugunsten der Notleidenden statt, ⁴⁴⁷ die 1300 Mark einbrachte. ⁴⁴⁸

Anfang Februar kam Mackes zweiter Sohn, Wolfgang Macke, zur Welt, und Marc malte eine Postkarte mit Pferd, Esel und drei Menschen als Glückwunschgruß. ⁴⁴⁹ Kurz darauf schrieb Marc, dass er jetzt die Bilder *Turm der Blauen Pferde* (1913, verschollen) ⁴⁵⁰ und *Die ersten Tiere* (1913) malte und fragte auch nach Mackes

⁴⁴³ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 1.12.1912, S. 142ff.

⁴⁴⁴ Else Lasker-Schüler (1876-1945), Dichterin und Malerin, führte um 1913 einen poetisch-märchenhaften Briefdialog mit Franz Marc unter ihrem Phantasienamen Prinz Jussuf von Theben, publiziert als: Franz Marc, Botschaften an den Prinzen Jussuf, München 1954, mit 16 Postkarten 1912-14.

⁴⁴⁵ Macke/Marc 1964, Maria Marc an Elisabeth und August Macke 22.1.1913, S. 148.

⁴⁴⁶ Macke/Marc 1964, Maria Marc an Elisabeth und August Macke 22.1.1913, S. 148.

⁴⁴⁷ Macke/Marc 1964, Maria Marc an Elisabeth und August Macke 22.1.1913, S. 146ff.

⁴⁴⁸ Roßbeck 2015, S. 215.

⁴⁴⁹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 11.2.1913, S. 150.

⁴⁵⁰ Studie als Postkarte an Lasker-Schüler 1912/13 erhalten.

Schaffen.⁴⁵¹ Macke antwortete darauf nicht, jedoch war Anfang 1913 für ihn eine Phase der gegenstandslosen, systematischen Auseinandersetzung mit Farbphänomenen. Hatte er sich 1912 ausgeprägte Facettierungen und Rhythmisierungen als Einflüsse von Kubismus und Futurismus angeeignet, so sind 1913 die Anregungen von Delaunay, besonders dessen Fensterbilder-Serie und dessen Farbflächen-Bilder (plans colorés) erkennbar. Ebenfalls als Anregungen von Delaunay und dem synthetischen Kubismus führte Macke mitunter typografische Formen (z.B. von Werbetafeln und Reklameschildern) und figurale Motive in primär ungegenständliche Werke ein.⁴⁵² Die Bewunderung Delaunays kam auch in Briefen zum Ausdruck, über Delaunays Ausstellung im Kölner Gereonsclub im März 1913 schrieb er an diesen: „Ihre Ausstellung ist ganz ausgezeichnet. Ich habe sehr viel Freude daran. [...] Übrigens war ich überrascht, unter den wirklich Verständigen, die sonst nur vorsichtig über Bilder urteilen, rückhaltlose Begeisterung zu finden.“⁴⁵³ Und wenig später äußerte er sich in einem Brief an Koehler, nachdem er ihm zwei Delaunay-Werke aus dieser Ausstellung vermittelt hatte, im höchsten Lob über diese Bilder und schloss den Brief mit dem Satz: „Ich freue mich, daß Du diese Bilder hast.“⁴⁵⁴

Ab April wurde der Briefwechsel der beiden Freunde reger, konkrete Abstimmungen und Vorbereitungen für den Ersten Deutschen Herbstsalon von September bis November 1913 in von Walden angemieteten Räumen eines Auktionshauses in Berlin, Potsdamer Straße 75, waren erforderlich. Hier wirkten letztmals Macke und Marc von der Planung bis zur Organisation und Hängung, in enger Abstimmung mit Walden, zusammen. Kandinsky kümmerte sich besonders um russische Teilnehmer und zusätzlich Delaunay um die französische Moderne. Im Vergleich zur Sonderbund-Ausstellung waren im Herbstsalon nicht die großen Wegbereiter der Moderne vertreten, die Zielrichtung war kompromisslos modern und eindeutig zukunftsorientiert. Im Vorfeld gab es Querelen mit Paul Cassirer⁴⁵⁵, der als Präsident der „Berliner Secession“ eine Konkurrenzveranstaltung plante und erst ganz zuletzt

⁴⁵¹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 21.3.1913, S. 152f.

⁴⁵² Heiderich 2008, S. 72ff. Als Beispiel für abstrakte Komposition: *Farbige Karos* (1913, Westfälisches Landesmuseum, Münster), für typografische Elemente: *Vor dem Hutladen* (1913, Privatbesitz) mit MODES als Schaufensteraufschrift.

⁴⁵³ Macke 1987, Macke an Delaunay 10.3.1913, S. 295.

⁴⁵⁴ Macke 1987, Macke an Koehler 17.3.1913, S. 298.

⁴⁵⁵ Paul Cassirer (1871-1926), Berliner Kunsthändler und Verleger (Kulturzeitschrift „PAN“), langjähriger Sekretär und 1913 kurzzeitig Präsident der Berliner Secession.

kapitulierte. Aber „seine“ Künstler, die er betreute, wie die Brücke-Maler und Munch, nahmen deshalb nicht am Herbstsalon teil. Macke bekam schon im April von Koehler 4000 Mark als Beihilfe zugesichert.⁴⁵⁶ Marc sah diese Summe als zur Not ausreichend an, suchte aber, letztlich vergeblich, nach weiteren Geldquellen. Zusammen mit Walden hatte er eine Künstlerliste mit über 50 Namen gesicherter und noch unbestätigter Teilnehmer erstellt. Dieses Vorgehen mit persönlicher Einladung und ohne Jury entsprach Marcs Vorstellungen. Eine Art von Jury gab es doch, in Form von unterschiedlich großer Zuteilung von Ausstellungsfläche in laufenden Metern, je nach Bekanntheitsgrad und Wertschätzung der Künstler. Diese konnten auf ihrer zugeteilten Fläche ihre Bildauswahl und -hängung frei bestimmen.⁴⁵⁷ Im nächsten Brief riet Marc deutlich vom Plan Waldens ab, sich an der Zeichnung von Anteilsscheinen zu beteiligen. Walden hoffte damit, der chronischen Unterfinanzierung seines Unternehmens, zu dem die Zeitschrift „Der Sturm“ mit Verlag und die Sturm-Galerie gehörten, zu begegnen. Finanziell vorausblickend, fand Marc, es wäre wohl leichter, einen Großfinanzier für 20.000 Mark als 1000 Künstler und Kunstfreunde à 20 Mark zu finden. Zu Koehlers Vorschlag, eine Auswahl seiner Sammlung im Herbstsalon auszustellen, meinte Marc, das wäre nur sinnvoll, wenn ein weiterer großer Saal dazukäme, um die ganze Koehler-Kollektion überblicken zu können. Es kam nicht zur dieser Präsentation, doch verlieh Koehler etliche Werke an die ausstellenden Künstler. Schließlich avisierte Marc eine Fotosendung von Delaunays großem, neu ausgestellttem Bild *Die Mannschaft von Cardiff* (1912/13, Abb. 25)⁴⁵⁸ mit den Worten „ich finde es schauderhaft schlecht. Es hat mich ganz traurig gemacht.“⁴⁵⁹ Im nächsten Brief von Macke berichtete dieser vorwiegend von seiner letzten Berlin-Reise aus Anlass von Matisse- und Secession-Ausstellungen sowie Besuchen bei Koehler und bei Walden mit Besichtigung der Herbstsalon-Räume. Für den Herbstsalon schlug er zusätzlich eine Reihe von jungen tschechischen Künstlern vor, besonders den Bildhauer Otto Gutfreund, hinzuzunehmen.⁴⁶⁰ Im Antwortbrief bekräftigte Marc das Mittun der tschechischen Künstler, was auch gelang. Etwas ausführlicher erzählte er von seinen gefühlten Malfortschritten und entgegnete Mackes frühere Kritik des zu sehr Gewollten und

⁴⁵⁶ Heiderich 2008, S. 77.

⁴⁵⁷ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 12.4.1913, S. 156ff.

⁴⁵⁸ Dieses Bild enthält deutliche typografische Elemente, die Marc generell in Bildern ablehnte, vgl. Heiderich 2008, S. 74.

⁴⁵⁹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 4.5.1913, S. 158f.

⁴⁶⁰ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 19.5.1913, S. 161f.

nicht ganz Gekonnten, dass er mehr unbedingten Zwang als Wollen fühlte. Als ihm einsichtiges Beispiel von zu starkem Wollen nannte er sein Kuhbild [*Die gelbe Kuh*, (1911, Abb. 6)], „die Hörner und die Fanfaren klingen mir zu stark“.⁴⁶¹ Er würde jetzt lauter ganz verschiedene Bilder malen, deren Titel lauteten: *Turm der blauen Pferde*, *Die ersten Tiere*, *Das arme Land Tirol*, *Die Bäume zeigen ihre Ringe*, *die Tiere ihre Adern* [späterer Titel: *Tierschicksale*], *Die Weltenkuh*, *Die Wölfe (Balkankrieg)*.⁴⁶² Mit dieser Titelauswahl nannte Marc Bilder, die, beginnend mit dem Bild *Der Tiger* (1912, Abb. 26), einen gewissen Stilwandel aufweisen. Gegenüber der früher ornamentalen, weichschwingenden Linienführung zeigten diese Bilder eher kantige Formen, kristalline Härte und Naturferne. Wie in Delaunays Fensterbildern sind darin Licht und Farbe wesentliche Gestaltungsmittel, jedoch blieben bei Marc Tiere ein wesentliches, auch ins Spirituelle überhöhtes Grundthema.⁴⁶³ Außerdem hatte Marc auch die Werke der Futuristen und ihre Manifeste, ausgestellt bzw. publiziert von Walden, kennengelernt. Ihre Stilmittel Formverschränkung und -durchdringung, Strahlenbündel und Kraftlinien verband Marc mit kubistischen und orphistischen Elementen zu einer eigenen Bildsprache seines Spätstils. Die Dynamik simultaner Bewegungsabläufe, ein Markenzeichen der Futuristen, nahm Marc aber kaum in seine Formensprache auf. Der theoretische Überbau der Futuristen, zum Ausdruck gebracht in ihrer Vielzahl von martialischen, zukunftssekstatistischen bis endzeitlichen Manifesten, muss Marc ebenso fasziniert haben. Seine Überzeugung von einer spirituellen, neuen Kunst, die die Probleme der Zeit durchdringt und überhöht, sah er damit bestätigt.⁴⁶⁴ Einige der Bilder legen eine prophetische Kriegs-Vorahnung nahe.⁴⁶⁵ Dem ist zu entgegnen, dass *Die Wölfe (Balkankrieg)* im Untertitel konkret ein jüngst stattgefundenes Kriegereignis, die Balkankriege 1912/13, benennen. Das Bild *Tierschicksale* begriff Marc selbst erst im Krieg als schauerliche und ergreifende Vorahnung, nachdem er dieses Werk als Bildpostkarte von Koehler zugesandt bekommen hatte. Darüber berichtete er Maria Marc noch am gleichen Tag.⁴⁶⁶ Im weiteren Jahresverlauf wird der Briefwechsel eher sporadisch und vorwiegend von den Partnerinnen geführt. Stolz berichtete Elisabeth Macke von der Ausstellung der „Rheinischen Expressionisten“ im Kunstsalon Cohen in Bonn, die Macke initiiert und

⁴⁶¹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 22.5.1913, S. 163.

⁴⁶² Macke/Marc 1964, Marc an Macke 22.5.1913, S. 162ff.

⁴⁶³ Düchting 1991, S. 64ff.

⁴⁶⁴ Düchting 1991, S. 72.

⁴⁶⁵ Düchting 1991, S. 130.

⁴⁶⁶ Marc 1959, Franz Marc an Maria Marc 17.3.1915, S. 50f.

organisiert hatte.⁴⁶⁷ Es gelang ihm damit durch seine guten Kontakte, diese Gruppierung erstmals als neue, unbeschwerte Variante des Expressionismus gegenüber den Zentren München und Berlin zu etablieren.⁴⁶⁸ Die Marcs unternahmen eine längere Sommerreise: Erst vier Wochen zur Erholung auf dem Gutshof von Marias Bruder in Ostpreußen, dann zwei Wochen in Berlin, wo Marc zusammen mit Macke und dem Veranstalter Walden für den Herbstsalon letzte Vorbereitungen und die Hängung vornahm. Für Macke und Marc waren diese Tage die letzte persönliche Begegnung! Kandinsky und Macke waren mit je sieben, Marc mit sechs Bildern vertreten. Insgesamt zeigten 90 Künstler der europäischen Avantgarde rund 400 Arbeiten, dazu gab es eine kleine Henri Rousseau-Retrospektive. Es fehlten die bedeutenden Franzosen Picasso, Matisse und Derain. Dies war die bisher größte, privat organisierte Ausstellung neuer europäischer Kunst mit etwa 400 Werken, Vorbild war der bekannte Pariser „Salon d’Automne“. Die Ausgaben für Miete, Transporte, Versicherungen, Druck von Katalog und Werbematerial waren weit über die Vorausschätzungen gestiegen. Die Ausstellung war durch eine Ausfallbürgschaft von Koehler gesichert, am Ende belief sich das Minus auf 20.000 Mark.⁴⁶⁹ Macke schrieb darauf tröstende Worte an Koehler: „Laß die Ausstellung einmal vorbei sein, so wird man unbedingt mit Freuden an die ganze Sache denken und man wird nicht mehr sinnen, wer von den Berlinern alles nicht drin war. Man wird vielmehr daran denken, daß die Sache einem selbst etwas war in dem kurzen Leben.“ Und er setzte selbstbewusst fort: „Meine Ansichten über Kunst sind verschieden von Kandinsky und Marc. Ich fühle mich jetzt für mich allein verantwortlich.“⁴⁷⁰ Zwei spöttische Karikaturen Mackes auf den Blauen Reiter belegen diese kritische Haltung: Eine Bleistiftzeichnung zeigt eine Kutsche mit Marc auf dem Bock, darauf der Name „Sturm“, auf dem Rücksitz Kandinsky. Während Marc das Pferd antreibt, kehrt Macke, kniend zwischen Pferd und Kutsche, zwei Pferdeäpfel auf. Im zweiten Bild ist ebenfalls eine Kutsche mit Marc auf dem Bock und Kandinsky auf dem Rücksitz gezeichnet, überlagert von einem Aquarell mit weiten Pinselschwüngen und dunklen Flecken in Kandinskys Manier. Übergroß und doppelt an den Bildrändern skizziert, gibt Walden offensichtlich die Richtung vor, während Macke selbst nicht mehr als untätiger Diener, sondern als distanzierter

⁴⁶⁷ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 30.7.1913, S. 165ff.

⁴⁶⁸ Moeller 1998, S. 108.

⁴⁶⁹ Roßbeck 2015, S. 226ff.

⁴⁷⁰ Macke 1987, Macke an Koehler 16.10.1913, S. 312f.

Betrachter im rechten unteren Eck erscheint (*Persiflage auf den Blauen Reiter*, 1913, Abb. 27).⁴⁷¹ Walden hatte seit Übernahme der ersten Blaue Reiter-Ausstellung in seine Sturm-Galerie im März 1912 die Vermarktung und Ausstellungsorganisation für den Blauen Reiter übernommen, was vor allem Kandinsky und Marc entlastete, andererseits das Team Kandinsky/Marc durch das „Powerpaar“ Kandinsky/Walden ablöste und somit auch zur Entfremdung beitrug. Mackes waren gleich nach der Eröffnung des Herbstsalons in die Schweiz, nach Hilterfingen am Thuner See gefahren. Sie fanden dort ein Haus zur Miete für etwa acht Monate bis Mai 1914, dort hatten sie engen Kontakt zu Moilliets, die im Nachbarort Gunten wohnten. Für Macke war die Hilterfinger Zeit eine glückliche Zeit, zugleich auch eine intensive Schaffensperiode, dort entstanden 17 Ölbilder, außerdem Aquarelle und Zeichnungen.⁴⁷² Er hielt sich von Ausstellungs- und Vereinsaktivitäten fern, und auch der lebhaft Austausch mit Marc übers Malen, über Ausstellungen und weitere Pläne war stark abgeflaut. Unter Freundschaftsaspekten trug dieser Ortswechsel vordergründig zur gegenseitigen Entfremdung bei, gewichtiger waren vermutlich die Divergenzen bezüglich der künstlerischen Zielrichtung. In einem langen Brief schilderte Elisabeth Macke die schöne Zeit mit See- und Stadtausflügen; Macke bestätigte in einem kurzen Zusatz die positive Aussagen seiner Frau und stellte dann seine neue künstlerische Zielrichtung dar: „Mein malerischer Zustand ist der, dass Kandinsky für mich sanft entschlafen ist, indem die Bude von Delaunay daneben aufgeschlagen war und indem man darin so recht sehen konnte, was lebendige Farbe ist im Gegensatz zu einer unglaublich komplizierten, aber absolut seichten Farbflecken-Komposition. Man möchte darüber weinen, dass einem Hoffnungen enttäuscht wurden. Aber Delaunay hat eben mit dem räumlichen Eiffelturm angefangen und Kandinsky mit Lebkuchen. Eine Tischplatte ist mystischer wie alle seine Bilder. Sie klingen gar nicht mehr für mich.“⁴⁷³ Marc schilderte kurz darauf, wie wichtig der Herbstsalon für ihn war als Anstoß und Motivation zu neuem Schaffen, so wie damals 1910 die Ausstellung der NKVM, die ihn zu seiner positiven Rezension veranlasst hatte. Von seinem erst kürzlich, im November, im „Sturm“ erschienenen aber schon sechs Monate zuvor geschriebenen Artikel über Kandinsky distanzierte er sich nun: „Vielleicht klang er etwas nach Bayreuth, - aber wüsstest Du, wie weit

⁴⁷¹ Meseure 1999, S. 39.

⁴⁷² Heiderich 2008, S. 91.

⁴⁷³ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 11.11.1913, S. 173f.

entfernt ich davon bin!“⁴⁷⁴ In dieser Hommage an Kandinsky widersprach er der Kritik an Kandinskys Kunst und beschwor den ‚Geist‘ und die Unsterblichkeit seiner Malerei.⁴⁷⁵ Die neue Schaffenskraft Marcs seit dem Herbstsalon gab seiner Malerei nochmals eine neue Richtung. Vielleicht auch, weil er nunmehr freier arbeiten konnte, weniger eng an Macke und kaum noch an Kandinsky gebunden? Die Tiersymbolik trat zurück zugunsten einer Kristallsymbolik, die diese Spätphase der abstrahierenden Formen bestimmte, wie etwa die vier Bilder *Kleine Komposition I-IV* (1913/14, als Beispiel *Kleine Komposition IV*, Abb.16) und die größere Bildfolge: *Spielende Formen* (Abb.28), *Heitere Formen*, *Kämpfende Formen*, *Zerbrochene Formen* (alle 1914). Düchting sieht hier „die Verschmelzung der Gegenstände, die Vereinigung von Materie und Geist, Lebendigem und Unlebendigem auf einer neuen Seinsstufe. [...] Gerade diese letzten Bilder von Marc zeigen aber auch die strahlende Vision des Kristallinen als eine zu verwirklichende Utopie geistiger Freiheit.“⁴⁷⁶ In den *Spielenden Formen* (1914, Abb. 28) sieht von Lüttichau einen deutlichen Einfluss von Delaunays *Die Fenster auf die Stadt* (1912, Abb. 9), etwa an der Facettierung in Prismen: „Hier der sinnliche, von geistigem Licht und mystischer Harmonie beseelte abstrakt poetische Ansatz Marcs, dort Delaunays zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit ambivalenter, von Licht durchfluteter alle prismatischen Farben einsetzender Blick aus dem Fenster auf die moderne Metropole an der Seine mit Eiffelturm und Riesenrad.“⁴⁷⁷

Aus dem Jahr 1914 gibt es nur noch sieben Schreiben, wieder hauptsächlich von den Partnerinnen verfasst. Maria Marc erhielt nach dem Tod Ihres Vaters zum Jahresbeginn 10.000 Mark aus einer Lebensversicherung, was eine Immobiliensuche, das Ausschauhalten nach einem alten Bauernhaus oder einem Bauplatz, möglich machte. Die Marcs fühlten sich in Sindelsdorf nicht mehr wohl und auch von den Einheimischen nicht anerkannt. In Ried, an der Bahnlinie zwischen Benediktbeuern und Kochel gelegen, fanden sie eine stattliche Villa am Waldrand in freier Lage. Zum Glück konnten die Marcs einen Haustausch mit dem elterlichen Haus in einer Pasinger Villenkolonie vereinbaren, der, aufgrund gleicher Schätzwerte der Anwesen zu je 18.000 Mark, ohne Ausgleichszahlung ablief. Marcs Bruder Paul, der zu gleichen Teilen am Pasinger Anwesen beteiligt war, gewährte seinen Anteil

⁴⁷⁴ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 26.12.1913, S. 176.

⁴⁷⁵ „Der Sturm“, Nr. 186/187, November 1913, S. 130, abgedruckt in: Marc 1987, S. 139f., s. o. 4.4.

⁴⁷⁶ Düchting 1991, S. 128.

⁴⁷⁷ Lüttichau 1998, S. 169.

als sukzessives rückzahlbares Darlehen.⁴⁷⁸ Der Umzug fand Ende April statt, dabei wirkte auch Fritz Burger, damals Privatdozent der Kunstgeschichte in München und selbst künstlerisch in Nähe zum Blauen Reiter tätig, mit, da seine Familie in Ried ein Bauernhaus besaß.⁴⁷⁹ Im Haus der Marcs war anfangs der 15jährige Paul, unehelicher Sohn Lasker-Schülers, zum Zeichnen lernen für mehrere Monate zu Gast.⁴⁸⁰ Marc schickte an Macke eine Luftbild-Ansichtskarte und markierte darin die Lage des Hauses und des Bahn-Haltepunktes in Ried. Optimistisch schrieb er: „Das wird die Geburtsstätte des 2. Blauen Reiter-Bandes, [...] diesen Band werde ich allein, d.h. natürlich mit Mitarbeitern, wozu ich Dich zähle, hoffentlich, herausgeben. Einen späteren Band wird dann Kandinsky übernehmen.“⁴⁸¹ Wenig später erteilte aber Kandinsky eine klare Absage und verbat sich einen zweiten Band ohne ihn.⁴⁸² In einem kurzen Zusatz zu Elisabeth Mackes Brief erkundigte sich Macke: „Was machst Du eigentlich? Man hört nichts von Dir, und ich wäre froh, von Dir mal einen längeren Kunstbrief zu bekommen.“⁴⁸³ Kurz darauf schrieb Marc seinen letzten, erhaltenen Brief an Macke, etwa eine Buchseite lang mit durchaus ernsten, selbstkritischen Gedanken, beginnend mit der herzlichen Begrüßung: „Du lieber, mit Recht so beliebter August“. Dann setzte er an zu dem erbetenen Kunstbrief: „Was soll man sonst sagen, als dass das Malen heute mit jedem Schritt, den man macht, schwerer wird; ich glaube ja auch nicht, dass wir beide den gleichen Weg schreiten. [...] Ich bin Deutscher und kann nur auf meinem Acker graben; was geht mich die peinture der Orphisten an? So schön wie die Franzosen, sagen wir Romanen können wir's doch nicht. Wir Deutsche sind und bleiben die geborenen Grafiker, Illustratoren auch als Maler. [...] Du weisst, wie ich die Franzosen liebe, - aber ich kann mich darum nicht zum Franzosen machen. Ich schürfe an mir, immer nur an mir, und suche das, was in mir lebt, meinen Blutrhythmus, darzustellen; ich glaube auch heute bestimmt, dass ich meine guten Bilder erst mit 40 und 50 Jahren malen werde; ich bin noch mit nichts in mir fertig.“⁴⁸⁴ Diese Selbsteinschätzung und das häufig zu sehr Gewollte klingt auch in der Beurteilung des Marcschen Werks von Zweite an: „Insgesamt schuf Marc ein Oeuvre, das zweifellos seinen Stellenwert in der Geschichte der deutschen Kunst behauptet, aber in manchen Partien seltsam unfrei,

⁴⁷⁸ Roßbeck 2015, S. 231f.

⁴⁷⁹ Lankheit 1976, S. 112.

⁴⁸⁰ Roßbeck 2015, S. 233.

⁴⁸¹ Macke/Marc 1964, Marc an Macke nach 10.2.1914, S. 179.

⁴⁸² Kandinsky/Marc 1983, Kandinsky an Marc, 10.3. 1914, S. 253.

⁴⁸³ Macke/Marc 1964, Macke an Marc 7.6.1914, S. 182f.

⁴⁸⁴ Macke/Marc 1964, Marc an Macke 12.6.1914, S. 183f.

überfrachtet, um nicht zu sagen überanstrengt anmutet, ein Oeuvre, das bildnerisch und ästhetisch nicht immer hält, was es seinen Intentionen nach leisten soll.“⁴⁸⁵ Mit den beiden zitierten Standortbestimmungen der Freunde werden die divergierenden Wege der beiden deutlich: Macke steht dem Orphisten Delaunay nahe, Marc dagegen wendet sich von der „peinture der Orphisten“ ab und bekennt sich merkwürdig vaterländisch zur Grafik, nicht zur Farbe. Zwar wird Marc nicht zum Grafiker werden, außer in seinem „Skizzenbuch aus dem Felde“, aber nur aus Mangel an anderen Möglichkeiten. Wie wichtig ihm Macke war, zeigt ein Brief von Marc an Koehler, unmittelbar nach der Bestätigung des Todes von Macke im Herbst 1914 geschrieben: „Ich fühle mich so namenlos einsam, seit August nicht mehr ist. [...] Ich verkenne dabei nicht, daß ich noch gute Kollegen und Freunde habe; aber was August für mich und meine Ideenarbeit bedeutete, ist keiner. (Klee ist der einzige, der geistig etwas darstellt, so wie August und Kandinsky – der jetzt wohl auch für Deutschland verloren ist).“⁴⁸⁶ Wenige Wochen vor seinem Kriegstod schrieb Marc seiner Mutter über den Tod: „Heute würde ich ihn sehr wehmütig und bitter begrüßen, nicht aus Angst oder Unruhe vor ihm, [...] sondern weil ich ein halbfertiges Werk liegen habe, das fertig zu führen mein ganzes Sinnen ist. In meinen ungemalten Bildern steckt mein ganzer Lebenswille.“⁴⁸⁷

Zusammenfassend ist zu den Phasen der Freundschaft Macke/Marc zu konstatieren, dass sich Meinungsverschiedenheiten und auch Enttäuschungen durch jeweils vernünftiges Aufeinanderzugehen und Miteinanderreden wieder auf eine tragfähige Beziehung zurückführen ließen. Ab 1913 war ein Nachlassen der Intensität und Dynamik spürbar, die Freunde gingen zwar vermehrt eigene Wege, ohne jedoch ganz das gegenseitige warmherzige Interesse aneinander zu verlieren. Es steht zu vermuten, hätten nicht sowohl Macke als auch Marc auf dem Schlachtfeld ihr Leben verloren, dass ihrem kollegialen und persönlichen Bündnis eine fruchtbare Zukunft beschieden gewesen wäre. So stark sie sich in ihren hervorstechenden Wesenszügen voneinander unterschieden, so sehr waren diese doch Voraussetzung zu glücklicher Ergänzung: Mackes Selbstgewissheit und lebensfrohe Unbekümmertheit und Marcs Hang zu Selbstzweifeln und Melancholie. Zur Freundschaft befähigt waren beide gleichermaßen.

⁴⁸⁵ Zweite 1998, S. 39.

⁴⁸⁶ Marc an Koehler 23.10.1914, zit. n. Hoberg 2014, S. 34.

⁴⁸⁷ Marc 1959, Franz Marc an Sophie Marc 17.2.1916, S. 146f.

6. Resümee und Nachrufe - Marc über Macke, Klee über Marc, Lasker-Schüler über Marc, Kandinsky über Marc

Betrachtet man abschließend den Freundschaftsverlauf beider männlichen Künstlerpaare, waren die Phasen von der Begegnung zur Verfestigung jeweils in wenigen Monaten durchlaufen. In beiden Beziehungen kam es in der Folge zu die Bindung gefährdenden Divergenzen, die wenn auch nicht zu rascher Auflösung führten, so aber doch zu einem partiellen Rückzug aller Beteiligten, d. h. einer mehr oder weniger spürbaren emotionalen Zurückhaltung.

In der Beziehung Kandinsky/Marc begann die Irritation noch vor dem eigentlichen Ziel und Hauptanliegen der Freundschaft – der Herausgabe des Almanachs. Für den ohnehin überaus zurückhaltenden Kandinsky war das Beharren auf individuellen Freiräumen und auch auf intellektueller Vorherrschaft, zumindest auf Dauer gesehen, existenziell. Zudem sah er sich wohl auch von seiner Gefährtin zu ihrer Verteidigung im Sinne einer eindeutigen Positionierung in der Kontroverse Münter gegenüber Marc und Macke gedrängt. Für den letztlich eher harmoniebedürftigen und einfühlsamen Marc stand dabei stets die Notwendigkeit im Vordergrund, zumindest den geschäftlichen Teil der Beziehung zu Kandinsky fortzuführen und es keinesfalls zu einem endgültigen Bruch kommen zu lassen. Er bedauerte sehr den drohenden Verlust des menschlich wertschätzenden Einvernehmens. Die Tendenz zur Entzweiung verstärkte sich dennoch im weiteren Verlauf - durch zwei gewichtige Konflikte: Die unterschiedliche Auffassung zur Fortführung des Almanachs und die sich im Sommer 1914 klar abzeichnende, völlig konträre Einstellung der Künstler zum Kriegsausbruch und Kriegsgeschehen.

In der Beziehung Macke/Marc bedeutete das Auftreten Kandinskys 1911 und Marcs zunächst verehrende Hinwendung zu diesem Kollegen eine erste Belastung. Das ernsthafteste Zerwürfnis war mit Marcs Affront, eine separate Ausstellung der „Zurückgewiesenen Bilder des Sonderbunds“ im Sommer 1912 in Berlin zu organisieren verbunden. Diese Aktion verletzte und enttäuschte Macke erkennbar tief, hatte doch Marc durch ihre Freundschaft viel profitiert, auch finanziell infolge der Bekanntschaft mit Koehler sowie durch Ausstellungs- und Verkaufsvermittlungen im Rheinland. Im Gegenzug verschaffte Marc dem Freunde Macke künstlerische und

pekuniäre Vorteile durch Einbindung in die überregionalen und internationalen Blauer Reiter-Aktivitäten. Wechselseitig positiv wirkte sich der motivierende, ihre Arbeit befeuernde kunsttheoretische und kunstpraktische Austausch aus. Auftretende größere und kleinere Konflikte wurden aber durch „soziale Kompetenz“ bei dem einen wie dem anderen, grundsätzlichem wechselseitigen Respekt und strikte Offenheit gemeistert. Dazu half aktives Bemühen um Konsens, unterstützt durch die gute, belastbare Beziehung zwischen den Partnerinnen. Dafür, dass trotz aller Bemühungen die frühe brüderlich-emotionale Vertrautheit noch nicht wieder hergestellt war, spricht die kontinuierliche Abnahme brieflicher wie persönlicher Kontakte um 1913/14.

Nach der Betrachtung der Freundschaftsverläufe soll nun die Beeinflussung der künstlerischen Entwicklung resümiert werden. Zur Beantwortung der Leitfrage „Fördern oder hemmen die gegenseitigen Einflüsse die künstlerische Entwicklung oder bleibt sie unberührt?“ soll der Entwicklungsstand der Akteure gegen Ende ihrer Beziehungen, also etwa 1913/14 aufgezeigt werden.

Kandinsky schrieb in seinem Vortrags-Manuskript von Anfang 1914, das die Entwicklung seiner abstrakten Malerei aufzeigt, dass nach *Komposition VI* (1913) gemalte Bilder weder ein Thema noch Formen körperlichen Ursprungs haben.⁴⁸⁸ Im Zeitraum Ende 1913/Anfang 1914 schuf Kandinsky also nur abstrakte Werke. Dabei ist kein Einfluss, den er von Marc oder dem Blauer Reiter-Kreis empfangen hätte, erkennbar. Somit ist festzuhalten, dass Kandinskys Entwicklung, seine zunehmende Hinwendung zur Abstraktion, relativ unberührt blieb durch die Freundschaft zu Marc. Allerdings blieb Kandinsky auch von den Vorgaben anderer Künstler, wie zum Beispiel Delaunay, weitgehend unberührt.⁴⁸⁹ Dennoch war die Beziehung zu Marc für Kandinsky von erheblicher Bedeutung: Marc trug durch seine Tatkraft und seinen Teamgeist, aber auch durch sein Verhandlungsgeschick, maßgeblich zur Realisierung des Blauen Reiter-Projekts bei, und auch Kandinskys kunsttheoretisches Hauptwerk, „Über das Geistige in der Kunst“, wäre ohne Marcs intensive Vermittlungsbemühungen ein Schubladen-Manuskript geblieben.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Zit. n. Eichner 1957, S.50. Kandinsky schuf zwar während der Zeit in Russland 1915-21 erneut Werke mit realistischen Darstellungen, was aber vermutlich mit widrigen äußeren Bedingungen zusammenhing.

⁴⁸⁹ Eichner 1957, S. 118. Natürlich gab es in Kandinskys künstlerischer Entwicklung generell diverse russische, deutsche und französische Einflüsse, s. Zweite 1998, S. 29f.

⁴⁹⁰ Hahl-Koch 1993, S. 174.

Marc Spätstil um 1913/14 zeichnete sich durch futuristische, kubistische und orphistische Elemente aus. Auffällig ist die Kristallisierung des Bildgefüges, die sowohl in abstrakten Motiven als auch in Tiermotiven auftaucht. Das Tier als figurativer Symbolträger geistiger Werte blieb in seiner Motivwelt erhalten.⁴⁹¹ Marc hat durch zeitweisen regen Gedankenaustausch, gegenseitiges Lob und konstruktiven Tadel sowie sporadisches gemeinsames Arbeiten von Mackes farbenfroher und spontaner Art seiner Bildfindung profitiert. Ebenso schätzte er Mackes unbeirrbare Schaffenskraft. Marc verordnete sich schon 1911 einfachere Farben und Formen, eine mögliche Reaktion auf Mackes Kritik am, in den Augen des Freundes zu sehr Gewollten, an Marcs zu großen Ansprüchen an manche seiner Werke. Ein deutlicher Einfluss Delaunays, besonders seiner Serien der Fenster- und Kreisbilder, ist unverkennbar, was im Vergleich von Marcs abstraktem Werk *Spielende Formen* (1914, Abb. 28) mit Delaunays *Die Fenster auf die Stadt* (1912, Abb. 9) deutlich wird.⁴⁹²

An Kandinsky schätzte Marc besonders seinen konsequenten Weg und seinen unerschütterlichen Glauben an die Richtigkeit seiner Kunstauffassungen, indem er theoretische Überlegungen konsequent in Bildfindungen umsetzte. Aber Marc ahmte nicht Kandinskys Weg zur Abstraktion nach, Marcs nichtgegenständliche Darstellungsformen basieren auf den eigenen religiös-weltanschaulichen Vorstellungen, die das Kreatürliche symbolisch überhöhten. Marc beflügelten beide Freundesbeziehungen: Kandinskys Blaues Reiter-Projekt begeisterte ihn so sehr, dass er bis zum Schluss, auch im Alleingang, weitermachen wollte. Die Auseinandersetzung mit Macke über Farbtheorien und Malpraxis, die freundschaftliche gegenseitige Vermittlung und Hilfestellung befruchteten Marcs künstlerische Entwicklung. Letztlich blieb er ein Suchender, er suchte bis zum Schluss nach der Vollendung seiner noch ungemalten Bilderwelten.

Mackes Spätstil um 1913/14 lässt ähnlich kubistische, futuristische und orphistische Einflussfaktoren erkennen wie bei Marc, dabei weisen ihre späten Bilder kaum stilistische oder motivische Ähnlichkeiten auf. Macke blieb seiner Motivwelt der Flaneure in Städten und Parks treu, sporadisch probierte er abstrakte Kompositionen aus, im Wesentlichen blieben seine Werke gegenständlich und vielfigurig. Seine kurze Phase der Annäherung an den Stil von Marc und Kandinsky beschränkte sich

⁴⁹¹ Düchting 1991, S. 110ff.

⁴⁹² Lüttichau 1998, S. 169.

auf einige wenige Bilder aus der Zeit der Almanach-Vorbereitungen. Danach betonte er seine Eigenständigkeit, abgesehen von der Vorbildwirkung von Delaunay. Insofern könnte diese Anpassung an bildnerische Merkmale aus dem Kreis um den Blauen Reiter eher als Irritation denn als Bereicherung gesehen werden.⁴⁹³ Diese vorübergehende Abweichung hemmte seine persönliche Stilentwicklung, die vorrangig auf die lebendige Sicht der Wirklichkeit gerichtet war, nicht auf abstrakte oder symbolische Motivwelten. Dennoch war es für Macke, ähnlich wie bei Marc, aber im Gegensatz zu Kandinsky, typisch, neue, ihn beeindruckende Stilelemente von anderen Künstlern aufzunehmen und auszuprobieren, wie in seinem Falle etwa von Matisse oder Munch.⁴⁹⁴ Unterschiedliche Einflüsse vermochte er in seine eigene Bildsprache zu integrieren. Bedeutend waren die Anregungen von Delaunay: Dieser war wie bereits erläutert in seiner Serie der Fensterbilder zu neuen Bildauffassungen gelangt – ausgehend von der Fensterscheibe als optische Ebene für Spiegelungen und Brechungen, gelang es ihm, Farben und Formen von abbildenden und nachahmenden Funktionen und Aufgaben zu befreien. Diese neue Bildauffassung war für Macke eine Offenbarung.⁴⁹⁵ Er setzte diese Facettierung und Brechung des Lichts in seinen Bildern seit Herbst 1913 in der sehr produktiven Hilterfinger Zeit ein, es gelang ihm eine Synthese seiner bildnerischen Mittel, eine harmonische Motivgestaltung mit vorwiegend figurativen Darstellungen.⁴⁹⁶ Für den Menschen Macke waren die Begegnungen mit Marc (mehr) und Kandinsky (weniger) bereichernd. Mackes Einsatz für die Ziele der beiden war von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Mit großem Erfolg war er als „Botschafter“ in seiner Heimatregion um das Zustandekommen von Blauer Reiter-Ausstellungen bemüht.

Zum Abschluss sollen Marc, Klee, Kandinsky und Lasker-Schüler als Verfasser von Nachrufen zu Wort kommen. Marc verfasste 1914 einen Nachruf auf Macke. Klee und Lasker-Schüler schrieben ihre Gedanken zu Marc kurz nach dessen Tod 1916 nieder. Nach Ablauf von nahezu zwei Jahrzehnten blickte Kandinsky auf die Zeit mit Marc zurück.

Macke verstarb bereits in den ersten Kriegswochen, und Marc schrieb in der Hoffnung auf – den nicht erfolgten - Abdruck in der Frankfurter Zeitung einen

⁴⁹³ Vriesen 1953, S. 98f.

⁴⁹⁴ Heiderich 2008, S. 11 u. 56f.

⁴⁹⁵ Heiderich 2008, S. 72f.

⁴⁹⁶ Heiderich 2008, S. 115.

ausführlichen Nekrolog. Die Eingangssätze des Textes entsprechen ganz dem Duktus des von der nationalen Presse erwarteten Kriegspatriotismus. Es finden sich Floskeln wie reuelose Begeisterung und Blutopfer, welche die Natur den Völkern abverlange. Doch dann ging Marc über zu einer Sprache ehrlichen Schmerzes über den unersetzlichen Verlust: „August Macke, der ‚junge Macke‘ ist tot: [...] Wir Maler wissen gut, daß mit seinem Wegscheiden die Farbe in der deutschen Kunst um mehrere Tonlagen verblassen muß und einen stumpferen, trockeneren Ton bekommen wird. Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Klang gegeben, so klar und hell als sein ganzes Wesen war. Gewiß ahnt das Deutschland von heute noch nicht, was alles es diesem jungen, toten Maler schon verdankt, wieviel er gewirkt und wieviel ihm geglückt ist. Alles was seine geschickten Hände anfaßten und dem er nahe kam, wurde lebendig, jede Materie und am meisten die Menschen, die er magisch in den Bann seiner Ideen zog. Wie viel verdanken wir Maler selbst in Deutschland ihm! Was er nach außen gesät, wird noch Frucht tragen und wir als seine Freunde wollen sorgen, daß sie nicht heimlich bleibt. Aber sein Werk ist abgebrochen, trostlos, ohne Wiederkehr. Der gierige Krieg ist um einen Heldentod reicher, aber die deutsche Kunst ist zugleich um einen Helden ärmer geworden.“⁴⁹⁷

Nur 18 Monate nach dem Freunde Macke ließ auch Marc sein Leben auf dem Schlachtfeld. Klee schrieb aus ein paar Monaten Abstand in sein Tagebuch: „Wenn ich sage, wer Franz Marc ist, muß ich zugleich bekennen, wer ich bin, denn vieles, woran ich teilnehme, gehört auch ihm.

Menschlicher ist er, er liebt wärmer, ausgesprochener. Zu den Tieren neigt er sich menschlich. Er erhöht sie zu sich. Er löst nicht sich zuerst als zum Ganzen zugehörig auf, um sich dann nicht nur mit Tieren, sondern auch mit Pflanzen und Steinen auf einer gleichen Stufe zu sehen. In Marc steht der Erdgedanke vor dem Weltgedanken (ich sage nicht, daß er sich nicht hätte entwickeln können, und doch: warum starb er dann?).

Das Faustische in ihm, das Unerlöste. Ewig fragend. Ist es wahr? Das Wort Irrlehre gebrauchend. Nicht aber die Stille Zuversicht des Glaubens. Oft habe ich in letzter Zeit Angst, er würde einmal ein ganz anderer sein.

Der Übergang der Zeit bedrückte ihn, die Menschen sollten mit ihm gehen. Weil er selbst noch Mensch war und ein Rest von Ringen ihn fesselte. Der letzte Zustand,

⁴⁹⁷ Marc 1978, S. 156f.

wo das Gute noch Gemeingut war, das bürgerliche Empire, kam ihm beneidenswert vor.

Ich suche nur bei Gott einen Plan für mich, und wenn ich zu Gott verwandt bin, will ich mir nicht einbilden, daß meine Brüder nicht auch zu mir verwandt seien; doch das ist ihre Sache.

Ein frauenhafter Drang, jedem von seinem Reichtum mitteilen zu können, war ihm eigen. Daß nicht alle folgten, erfüllte ihn mit Bedenken über seinen Weg. Oft ahnte ich bang, er würde sich nach der Gärung zurück wenden zu irdischer Schlichtheit.

Nicht aus Totalitätsabsichten diese Welt mitberühren, sondern ganz in sie zurückkehren aus Menschenliebe.

Meine Glut ist mehr von der Art der Toten oder der Ungeborenen. Kein Wunder, daß er mehr Liebe fand. Edle Sinnlichkeit zog wärmend ziemlich viele an. Marc war noch Spezies, nicht Neutralgeschöpf. Ich erinnere mich seines Lächelns, wenn meinem Auge irdische Momente entgingen.

Kunst ist wie Schöpfung und gilt am ersten und am letzten Tag.⁴⁹⁸

Im Nachruf der phantasiebegabten Lyrikerin und Zeichnerin Lasker-Schüler, wohl einige Monate nach Marcs Tod geschrieben, setzt sie dem vielverehrten Freunde Marc ein literarisches Denkmal. Ihr Nekrolog erinnert an sein ernstes und sanftes Wesen und seine besondere Beziehung zur Natur: „Der blaue Reiter ist gefallen, ein Großbiblischer, an dem der Duft Edens hing. Über die Landschaft warf er einen blauen Schatten. Er war der, welcher die Tiere noch reden hörte; und er verklärte ihre unverständenen Seelen. Immer erinnerte mich der blaue Reiter aus dem Kriege daran: es genügt nicht alleine, zu den Menschen gütig zu sein, und was du namentlich an den Pferden, da sie unbeschreiblich auf dem Schlachtfeld leiden müssen, Gutes tust, tust du mir.

Er ist gefallen. Seinen Riesenkörper tragen große Engel zu Gott, der hält seine blaue Seele, eine leuchtende Fahne, in seiner Hand. Ich denke an die Geschichte im Talmud, die mir ein Priester erzählte: wie Gott mit dem Menschen vor dem zerstörten Tempel stand und weinte. Denn wo der blaue Reiter ging, schenkte er Himmel. So viele Vögel fliegen durch die Nacht, sie können noch Wind und Atem spielen, aber wir wissen nichts mehr hier unten davon, wir können uns nur noch zerhacken oder gleichgültig aneinander vorbeigehen. In dieser Nüchternheit erhebt sich drohend eine

⁴⁹⁸ Klee 1957, S. 297f.

unermeßliche Blutmühle, und wir Völker alle werden bald zermahlen sein. Schreitet immer fort über wartende Erde. Der blaue Reiter ist angelangt; er war noch zu jung zu sterben.

Nie sah ich einen Maler gotternster und sanfter malen wie ihn. *Zitronenochsen* und *Feuerbüffel* nannte er seine Tiere, und auf der Schläfe ging ein Stern auf. Aber auch die Tiere der Wildnis begannen pflanzlich zu werden in seiner tropischen Hand. Tigerinnen verzauberte er zu Anemonen, Leoparden legte er das Geschmeide der Levkoje um; er sprach vom *reinen* Totschlag, wenn auf seinem Bild sich der Panther die Gazell vom Fels holte. Er fühlte wie der junge Erzvater in der Bibelzeit, ein herrlicher Jakob er, der Fürst von Kana. Um seinen Schultern schlug er wild das Dickicht; sein schönes Angesicht spiegelte er im Quell und sein Wunderherz trug er oftmals in Fell gehüllt, wie ein schlafendes Knäblein heim, über die Wiesen, wenn es müde war.

Das war alles vor dem Krieg.⁴⁹⁹

Deutlich später, im Jahre 1935, verfasste Kandinsky seine Erinnerungen an Marc. Er beleuchtet in seiner Rückschau die gemeinsame Blaue Reiter-Zeit, woraus hier nur der Abschnitt über Marcs Persönlichkeit zitiert wird: „Dieser Maler war ein ‚echter‘ Bayer, Franz Marc. Er lebte damals in einem Bauernhaus in Sindelsdorf. Bald entstand eine persönliche Bekanntschaft, und wir sahen, daß sein Äußeres seinem Inneren vollkommen entsprach: ein großer Mann mit breiten Schultern, mit festem Gang, mit eigenartigen Gesichtszügen, die eine seltene Verbindung von Kraft, Schärfe und Milde zeigten. In München erschien er zu groß, sein Gang zu breit. Er machte den Eindruck, die Stadt wäre ihm zu eng, daß sie ihn ‚genierte‘. Seiner freien Natur entsprach das Land, und es war immer eine besondere Freude, ihn mit einem Rucksack auf dem Rücken, mit einem Stock in der Hand durch Wiesen, Felder und Wälder marschieren zu sehen. Seine Natürlichkeit entsprach der Natur auf eine wunderbare Art, und es schien, die Natur freue sich über ihn. Diese organische Verbindung mit der Natur spiegelte sich auch in seinen Beziehungen zu seinem Hund ‚Russi‘, einem großen weißen Schäferhund, dessen Art, Charakterschärfe und Milde eine genaue vierbeinige Kopie seines Herrn bildeten. [...] So ist Franz Marc nie ein ‚Tiermaler‘ gewesen, auch kein ‚Naturalist‘, kein ‚Expressionist‘ und noch weniger ein ‚Kubist‘ – Titel, die ihm oft angehängt werden. Am Anfang seiner Entwicklung

⁴⁹⁹ Lasker-Schüler 1989, S. 82f.

lebte in ihm selbst die noch unbewußte Verbindungsidee, der noch unbewußte Drang zur Einheit. In dieser Beziehung allein war er ein tatsächlich ‚Neuer Mensch‘. Das war die Basis, auf der wir uns fanden, und aus der unsre gemeinsamen Pläne und unsre Tätigkeit auf eine ganz natürliche Weise entstanden. So kam auch ‚Der Blaue Reiter‘ zur Welt (Verlag Piper, München 1912).⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Kandinsky 1989, S. 49f.

Literaturverzeichnis

Adolphs/Hoberg 2014

Adolphs, Volker; Hoberg, Annegret (Hg.): August Macke und Franz Marc. Eine Künstlerfreundschaft (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn u. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Ostfildern 2014.

Altmann 2015

Altmann, Susanne: Ode an die Freundschaft. In: Art-Das Kunstmagazin 36, 2015 (2), S. 110–111.

Blieszner/Adams 1992

Blieszner, Rosemary; Adams, Rebecca G.: Adult friendship. Newbury Park Calif. u.a. 1992.

Brucher 1999

Brucher, Günter: Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion. München u.a. 1999.

Droste 1979

Droste, Maria: Klee und Kandinsky. In: Droste, Maria (Hg.): Klee und Kandinsky. Erinnerung an eine Künstlerfreundschaft anlässlich Klees 100. Geburtstag (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart). Stuttgart 1979, S. 9–22.

Düchting 1991

Düchting, Hajo: Franz Marc. Köln 1991.

Eggeling 1984

Eggeling, Ute: Hans Thuar 1887 - 1945; ein rheinischer Expressionist. Recklinghausen 1984 (Diss. Univ. Münster 1983).

Eichner 1957

Eichner, Johannes: Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst. München 1957.

Erdmann-Macke 1962

Erdmann-Macke, Elisabeth: Erinnerung an August Macke. Stuttgart 1962.

Erdmann-Macke 2009

Erdmann-Macke, Elisabeth: Begegnungen. Hrsg. v. Margarethe Jochimsen u. Hildegard Reinhardt. Bielefeld 2009.

Fehr 1996

Fehr, Beverley Anne: Friendship processes. Thousand Oaks Calif. u.a. 1996.

Fehr 2000

Fehr, Beverley Anne: The Life Cycle of Friendship. In: Clyde Hendrick (Hg.): Close relationships. A sourcebook. Thousand Oaks Calif. u.a. 2000, S. 71–82.

Firmenich 1989

Firmenich, Andrea: Heinrich Campendonk 1889-1957. Eine Künstlerbiografie. In: Röder, Sabine (Hg.): Heinrich Campendonk. Ein Maler des Blauen Reiter (Ausst.-

Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld u. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Krefeld 1989, S. 9-39.

Förster 2000

Förster, Katja: Präzisierungen zu den Blauer-Reiter-Ausstellungen und Klees Beziehungen zur Redaktion. In: Hopfengart, Christine (Hg.): Der Blaue Reiter. (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen). Köln 2000, S. 41–48.

Göttler 2008

Göttler, Norbert: Der blaue Reiter (Rowohlt's Monographien, 50607). Reinbek 2008.

Hahl-Koch 1993

Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky. Stuttgart 1993.

Haslinger 2009

Haslinger, Karin: Der Briefwechsel von Else Lasker-Schüler und Franz Marc, ein poetischer Dialog (Literatura, Bd. 23). Würzburg 2009 (Diss. Univ. Augsburg 2008).

Heiderich 2008

Heiderich, Ursula: August Macke. Der hellste und reinste Klang der Farbe. Ostfildern 2008.

Hermann 2006

Hermann, Jost: Freundschaft. Zur Geschichte einer sozialen Bindung. Köln u.a. 2006.

Herzogenrath 1991

Herzogenrath, Wulf: Internationale Sonderbund-Ausstellung Cöln 1912. In: Hegewisch, Katharina; Bernd Klueser (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation 30 exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1991, S. 40–47.

Hoberg 2005

Hoberg, Annegret: Franz Marc - Aspekte zu Leben und Werk. In: Hoberg, Annegret; Helmut Friedel (Hg.): Franz Marc - die Retrospektive (Ausst.-Kat. Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München). München u.a. 2005, S. 9–49.

Hoberg 2008

Hoberg, Annegret: Der Almanach "Der blaue Reiter". München 2008.

Hoberg 2014

Hoberg, Annegret: August Macke und Franz Marc - Ideen für eine neue Malerei. In: Adolphs, Volker; Hoberg, Annegret (Hg.): August Macke und Franz Marc. Eine Künstlerfreundschaft (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn u. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Ostfildern 2014, S. 20–37.

Hoberg 2015

Hoberg, Annegret: August Macke - Franz Marc. Der Krieg - ihre Schicksale - ihre Frauen. Köln 2015.

Hoberg/Jansen 2004

Hoberg, Annegret; Jansen, Isabelle: Franz Marc. Werkverzeichnis Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Postkarten. Bd. II. München 2004.

Hüneke 1989

Hüneke, Andreas (Hg.): Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung (Reclam-Bibliothek, 1122). 2., überarb. Aufl. Leipzig 1989.

Kandinsky 1955

Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler, hrsg. u. kommentiert v. Max Bill. Stuttgart 1955.

Kandinsky 1977

Kandinsky, Wassily: Rückblicke. Bern 1977 (EA: Berlin 1913).

Kandinsky 1980

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl. Bern 1980 (EA: München 1912).

Kandinsky/Marc 1983

Kandinsky, Wassily; Marc, Franz: Wassily Kandinsky - Franz Marc, Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc, hrsg., eingeleitet u. kommentiert v. Klaus Lankheit. München 1983.

Kandinsky/Marc 1984

Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (Hg.): Almanach „Der Blaue Reiter“. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. 6., erneut überarb. Aufl. München 1984 (EA: München 1912).

Kandinsky 1989

Franz Marc. In: Lankheit, Klaus (Hg): Franz Marc im Urteil seiner Zeit (Serie Piper, 986). Überarb. Neuausg. München u.a. 1989 (EA: 1960), S. 43-54.

Kandinsky/Münter/Walden 2012

Kandinsky, Wassily; Münter, Gabriele; Walden, Herwarth: Briefe und Schriften 1912 – 1914, mit einem Vorwort v. Jelena Hahl. Bern u.a. 2012.

Kersten 1986

Kersten, Wolfgang (1986): Paul Klees Beziehung zum "Blauen Reiter. In: Tavel, Hans Christoph von (Hg.): Der Blaue Reiter (Aust.-Kat. Kunstmuseum Bern). 2. überarb. Aufl. Bern 1986, S. 261–273.

Klee 1957

Klee, Paul: Tagebücher von Paul Klee. 1898 – 1918, hrsg. v. Felix Klee. Köln 1957.

Knigge 2001

Knigge, Adolph von: Über den Umgang mit Menschen. Frankfurt/M. 2001 (EA: 1788).

Kolberg 1998

Kolberg, Gerhard: Der Blaue Reiter und die italienischen Futuristen. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Der Blaue Reiter und seine Künstler (Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin u. Kunsthalle Tübingen). München 1998, S. 175-187.

Kracauer 1990

Kracauer, Siegfried: Über die Freundschaft. Essays (Bibliothek Suhrkamp, 302). Frankfurt/M. 1990 (EA: 1917/18).

Krempel 2009

Krempel, Ulrich: "Wir sehen bis zu den Sternen". Marc und Delaunay: eine Korrespondenz um die neue Kunst, 1912-1914. In: Meyer-Büser, Susanne (Hg.): Marc, Macke und Delaunay. Die Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910-1914), (Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover). Köln 2009, S. 35–42.

Kropmanns 1998

Kropmanns, Peter: Matisse und die Künstler des Blauen Reiters. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Der Blaue Reiter und seine Künstler (Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin u. Kunsthalle Tübingen). München 1998, S. 189-206.

Kupper 2011

Kupper, Daniel: Paul Klee (Rowohlts Monographien, 50718). Reinbek 2011.

Lankheit 1963

Lankheit, Klaus: Bibel-Illustrationen des Blauen Reiters, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (Ludwig Grote zum 70. Geb.), Nürnberg 1963, S. 199–207.

Lankheit 1976

Lankheit, Klaus: Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst. Köln 1976.

Lankheit 1986

Lankheit, Klaus: Blaue Reiter – Präzisierungen. In: Tavel, Hans Christoph von (Hg.): Der Blaue Reiter (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern). 2. überarb. Aufl. Bern 1986, S. 223–226.

Lasker-Schüler 1989

Lasker-Schüler, Else: Franz Marc. In: Lankheit, Klaus (Hg.): Franz Marc im Urteil seiner Zeit (Serie Piper, 986). Überarb. Neuausg. München u.a. 1989 (EA: 1960), S. 81–82.

Lüttichau 1998

Lüttichau, Mario-Andreas von: Robert Delaunay und der Blaue Reiter. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Der Blaue Reiter und seine Künstler (Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin u. Kunsthalle Tübingen). München 1998, S. 163-174.

Macke 1987

Macke, August: Briefe an Elisabeth und die Freunde. Hrsg. v. Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse, München 1987.

Macke/Marc 1964

Macke, August; Marc, Franz: August Macke - Franz Marc Briefwechsel. Hrsg. v. Walter Macke, Köln 1964.

Marc 1959

Marc, Franz: Briefe aus dem Felde 1914-1916. Berlin 1959 (EA: 1938).

Marc 1978

Marc, Franz: Schriften. Hrsg. v. Klaus Lankheit, Köln 1978.

Marc 1989

Marc, Franz: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Hrsg. v. Günter Meißner. 2. erw. u. veränd. Auflage. Leipzig, Weimar 1989.

Meseure 1999

Meseure, Anna: August Macke. 1887-1914. Köln 1999.

Moeller 1998

Moeller, Magdalena M.: August Macke als Kulturpolitiker. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Der Blaue Reiter und seine Künstler (Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin u. Kunsthalle Tübingen). München 1998, S. 105-108.

Nötzoldt-Linden 1994

Nötzoldt-Linden, Ursula: Freundschaft. Zur Thematisierung einer vernachlässigten soziologischen Kategorie (Studien zur Sozialwissenschaft, 140). Opladen 1994.

Pevsner 1931

Pevsner, Nikolaus: Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 9, 1931 (I), S. 125–154.

Piper 1979

Piper, Reinhard: Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903 – 1953, hrsg. v. Ulrike Buerge-Goodwin. München u.a. 1979.

Providoli 1998

Providoli, Cornelia: Jean-Bloé Niestlé und Franz Marc: die Tiermaler. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Der Blaue Reiter und seine Künstler (Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin u. Kunsthalle Tübingen). München 1998, S. 109-115.

Riedl 2004

Riedl, Peter Anselm: Wassily Kandinsky (Rowohlts Monographien, 50313). Reinbek 2004 (EA: 1983).

Schaefer 2012

Schaefer, Barbara (Hg.): 1912 - Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes (Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln). Köln 1912.

Schardt 1936

Schardt, Alois Jakob: Franz Marc (Die Zeichner des Volkes, 11). Berlin 1936.

Schneede 2014

Schneede, Uwe M.: Man ist weg, eh man's merkt: Macke, Marc und der Krieg. In: Adolphs, Volker; Hoberg, Annegret (Hg.): August Macke und Franz Marc. Eine Künstlerfreundschaft (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn u. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). Ostfildern 2014, S. 88–99.

Vogt 1977

Vogt, Paul: Der Blaue Reiter. Sammelband, Ausstellungen, Künstler. Köln 1977.

Vriesen 1953

Vriesen, Gustav: August Macke. Stuttgart 1953.

Vriesen/Imdahl 1967

Vriesen, Gustav; Imdahl, Max: Robert Delaunay. Licht und Farbe. Köln 1967.

Wedekind 2000

Wedekind, Christian: Der Münchner "Blaue Reiter" - Bruderschaft der Avantgarde. In: Faber, Richard; Holste, Christine (Hg.): Kreise-Gruppen-Bünde. Zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation. Würzburg 2000, S. 109–131.

Wilhelmi 1996

Wilhelmi, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch. Stuttgart 1996.

Zweite 1998

Zweite, Armin: Der Blaue Reiter: Revolutionäres und Widersprüchliches eines ästhetischen Konzepts. In: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Der Blaue Reiter und seine Künstler (Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin u. Kunsthalle Tübingen). München 1998, S. 24-43.

Abbildungen (mit Abbildungsnachweis)



Abb. 1: Wassily Kandinsky, Bild mit Kreis, 1911, Öl auf Leinwand, 139 x 111 cm, Kunstmuseum Tbilissi [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 2: Wassily Kandinsky, Komposition VI, 1913, Öl auf Leinwand, 195 x 300 cm, Eremitage, St. Petersburg [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 3: Franz Marc, Akt mit Katze, 1910, Öl auf Leinwand, 86,5 x 80 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 4: Franz Marc, Blaues Pferd I, 1910, Öl auf Leinwand, 112 x 84,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 5: Franz Marc, Steiniger Weg (Landschaft), 1911/12, Öl auf Leinwand, 130 x 100,5 cm, San Francisco Museum of Art, San Francisco [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 6: Franz Marc, Die gelbe Kuh, 1911, Öl auf Leinwand, 140 x 190 cm, Solomon R. Guggenheim Museum New York [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 7: August Macke, Sturm, 1911, Öl auf Leinwand, 84 x 112 cm, Saarlandmuseum Saarbrücken [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 8: August Macke, Indianer auf Pferden, 1911, Öl auf Holz, 44 x 60 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 9: Robert Delaunay, Die Fenster auf die Stadt, 1912, Öl auf Leinwand, 53 x 207 cm, Museum Folkwang Essen [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 10: August Macke und Franz Marc, Paradies, Ölfarbe auf Putz, 1912, 342-398 x 181 cm, Westfälisches Landesmuseum Münster [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 11: August Macke, Großes helles Schaufenster, 1912, Öl auf Leinwand, 106,8 x 82,8 cm, Sprengel Museum Hannover [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 12: August Macke, Zoologischer Garten I, 1912, Öl auf Leinwand, 58,5 x 98 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 13: Umberto Boccioni, Die Straße dringt ins Haus, 1911, 100 x 100 cm,
Sprengel Museum Hannover [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 14: August Macke, Gartenrestaurant, 1912, Öl auf Leinwand, 81 x 105 cm,
Kunstmuseum Bern [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 15: Robert Delaunay, Kreisformen, Sonne Nr. 1, 1912/13, Öl auf Leinwand, 100
x 81 cm, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen [www.prometheus-bildarchiv.de,
Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 16: Franz Marc, Kleine Komposition IV, 1914, Öl auf Leinwand, 39 x 49 cm,
Franz Marc Museum, Kochel [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 17: Franz Marc, Liegender Hund im Schnee, 1910/11, Öl auf Leinwand, 62,5 x 105 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 18: Wassily Kandinsky, Umschlag des Almanachs „Der Blaue Reiter“, 1912, 27,9 X 21,9 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 19: Franz Marc, Pferde in der Sonne, 1908/09, Farblithographie, 35,5 x 28 cm, Staatliche Graphische Sammlung München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 02.08.2015]



Abb. 20: Franz Marc, Springende Pferde, 1910, Öl auf Leinwand, 148 x 160,5 cm, Privatbesitz [Lankheit 1976, S. 63, Abb. 7.]



Abb. 21: August Macke, Farbenkreis, 1910, Ölfarbe über Bleistift auf Leinwand, 50 x 50 cm, Privatbesitz [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 02.08.2015]



Abb. 22: Franz Marc, Katzen auf rotem Tuch, 1909/10, Öl auf Leinwand, 50 x 60,5 cm, Privatbesitz München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 23: Franz Marc, Badende Frauen, 1910, Tempera auf Papier, 55,5 x 70 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe [Hoberg/Jansen Bd. II, 2004, S. 152, Abb. 179.]



Abb. 24: August Macke, Lautenspielerin, 1910, Öl auf Leinwand, 91 x 66,5 cm, Centre Georges Pompidou [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 02.08.2015]



Abb. 25: Robert Delaunay, Die Mannschaft von Cardiff, 1912/13, Öl auf Leinwand, 130 x 96,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 02.08.2015]



Abb. 26: Franz Marc, Der Tiger, 1912, Öl auf Leinwand, 110 x 101,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 01.08.2015]



Abb. 27: August Macke, Persiflage auf den Blauen Reiter, 1913, Aquarell, Bleistift und schwarze Kreide, 24,7 x 34,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 02.08.2015]



Abb. 28: Franz Marc, Spielende Formen, 1914, Öl auf Leinwand, 56,5 x 170 cm, Museum Folkwang Essen [www.prometheus-bildarchiv.de, Aufruf am 02.08.2015]