

Erich Heckel, Der schlafende Pechstein, 1910

Vor rund 70 Jahren, im März 1955, ersteigerte der Gründer des Buchheim Museums der Phantasie, Lothar-Günther Buchheim, bei einer Stuttgarter Auktion Erich Heckels Ölgemälde „Frau und Kinder“ von 1920.

Verborgen auf der Rückseite und beschützt von einer Schicht weißer Kreide, befand sich die Darstellung eines Mannes im Liegestuhl. Das Motiv kannte Buchheim aus einem Katalog der Galerie Arnold in Dresden von 1910. Dank dieser Tarnung als Rückseitenbild eines nicht als „entartet“ gebrandmarkten Gemäldes überstand das verloren geglaubte Werk „Der schlafende Pechstein“ die Zeit des Nationalsozialismus.

Erich Heckel malte hier seinen Freund Max Pechstein im Sommer 1910 im kleinen Badeort Dangast an der Nordsee, wo dieser ihn und den Malerkollegen Karl Schmidt-Rottluff für einige Wochen besuchte.

In der Reduktion der Farben auf Rot, Grün und Schwarz ist er vermutlich von Schmidt-Rottluff beeinflusst worden. Auffallend ist die extreme Nahsichtigkeit, mit der Heckel den Freund dargestellt hat. Der in einem Holzliegestuhl Schlafende füllt fast das ganze Bildformat aus; die Arme, die er über dem Kopf verschränkt hat, werden am oberen Bildrand abgeschnitten. Die von den Expressionist:innen angestrebte Flächenwirkung wird in diesem Werk aufgrund der extremen Perspektive etwas aufgehoben. Heckel verwendete leuchtende, reine Farben, die er kontrastreich miteinander in Beziehung setzte. Die teilweise schwarze Konturierung der leuchtenden Figur erinnert an die Ästhetik des Holzschnitts – eine Technik, die Heckel neben Kirchner perfektionierte.

Der Mitbegründer Erich Heckel blieb bis zur Auflösung 1913 ideenreiches und aktives Mitglied der Künstlergruppe BRÜCKE. Der 1906 berufene Max Pechstein wurde 1912 aufgrund seiner unerlaubten Beteiligung an einer Ausstellung der Berliner Secession ausgeschlossen.

Max Pechstein, Der Sohn des Künstlers auf dem Sofa, 1917

Max Pechstein, Mitglied der Künstlergruppe „Die Brücke“, strebte wie Kirchner und Heckel eine Rückkehr zum Ursprünglichen an. Bei gemeinsamen Ausflügen an die Moritzburger Teiche wollten die „Brücke“-Künstler beim Aktmalen in der Natur ihr Ideal eines neuen Arkadiens verwirklichen. Pechstein, der seine Naturverbundenheit stets besonders betonte, unternahm 1914 eine mehrmonatige Reise zu den Palau Inseln in die Südsee. Rückblickend erklärte er diese Reise, die durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs abrupt beendet wurde, zum glücklichen Höhepunkt seines Lebens. Nach der Freistellung vom Kriegsdienst kehrte Pechstein im Frühjahr 1917 nach Berlin zurück, um sich wieder auf die langentbehrten Farben zu stürzen.

Noch im gleichen Jahr schuf der Künstler das Bildnis seines vierjährigen Sohnes Frank auf dem Sofa. Auf dem flächenhaft wirkenden Gemälde stützt sich Frank auf einer Liege hingestreckt auf seinen Arm. Er trägt einen grünen Anzug und zeigt einen Pagenähnlichen Haarschnitt, die Augen sind schmal gezeichnet. In der Hand hält er die Schnur seines vor ihm liegenden Schmetterlings. Die Rückwand hinter der Liege ziert eine Wandmalerei mit Südseemotiven: einem klein gezeichneten Tier und einer Einheimischen. Die figürliche Anordnung erscheint so, als würde die hockende weibliche Figur dem Jungen eine Wasserschale reichen, was dieser jedoch nicht wahrnimmt. Dieses Detail deutet ein Missverhältnis an, zwischen sehnsuchtsvoll angedeuteter Erinnerung an die glückliche Zeit und den nüchtern-kargen Umständen unter denen sein Sohn aufwuchs.

Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Dodo im Atelier, 1910-11

Die Darstellung des Ateliers ist ein wiederkehrendes Motiv in Ernst Ludwig Kirchners Werk, der zu den Mitbegründern der Brücke gehörte. In der Wirkzeit der Künstlergruppe entwickelte sich das Motiv sogar zu einem Hauptthema. Hier jedoch zeigt er nicht sein eigenes, sondern das Atelier seines Malerkollegen Erich Heckel. Dieser sitzt im schwarzen Anzug in einem aus leuchtenden Farben bestehenden Interieur an einem Tisch. Neben ihm in einem blauen Kleid Doris Große, genannt Dodo, Kirchners Lebensgefährtin. Kirchner traf die damals 19-jährige Dodo wohl schon um 1903 in Dresden und sie blieb bis zur seiner Umsiedlung nach Berlin 1911 an seiner Seite.

Die Ausstattung des Ateliers wird eindrucksvoll wiedergegeben: Die Figuren befinden sich inmitten einer Kulisse aus Malerei. Die Wände sind zur Leinwand geworden und bemalt, der Tisch mit einer gemusterten Decke belegt, darauf eine kleine Aktfigur. Daneben ein roter Obstkorb sowie Kanne und Tassen, die wie zu einem Stilleben arrangiert sind. Bei dem gerahmten Bild, welches rechts an der Wand hängt, handelt es sich um Heckels Gemälde „Römische Modelle“. Die Skulptur auf dem Tisch wiederum stammt von Kirchner, eine aus Holz gearbeitete Plastik mit dem Titel „Stehendes Mädchen, Karyatide“. Die Farbe, die Kirchner für Heckels Gesicht wählte, korrespondiert sowohl mit der Wand im oberen Bereich als auch mit der Skulptur, die schwarz eingefasst ist. Das Blau von Dodos schlichtem Kleid wiederholt sich im Muster der Tischdecke und bei der Kanne, auch die Äpfel sind blau eingefasst. Mit dem Landschaftsmotiv auf der Wand ergibt sich eine eigenartige Tiefenräumlichkeit, die durch das gerahmte Gemälde auf der gleichen Wand sofort wieder konterkariert wird. Kirchner spielte hier gekonnt mit dem Phänomen Bild-im-Bild.

Karl Schmidt-Rottluff, Nehrungslandschaft, 1913

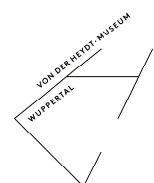
Karl Schmidt-Rottluffs 1913 gemalte Landschaft besteht maßgeblich aus Braun- und Ockertönen, blassem Blau und gedämpftem Dunkelgrün. Dargestellt ist eine trockene, warme Landschaft am Meer. Im Vordergrund ein sandiger Hügel, im Hintergrund grünblaue Hügel mit Dünenstreifen. Die stilisierten Formen, in denen man Bäume, Sträucher und mittig sogar eine Art Gehöft erkennen kann, bestehen aus einfachen Flächen. Der Pinselduktus zeugt von einer schnellen, teilweise groben Ausführung. Schmidt-Rottluff malte die Szene während eines Aufenthaltes in Nidden, einem Ort an der Kurischen Nehrung im heutigen Litauen. In Nidden hatte sich eine Künstlerkolonie gebildet, die viele Künstler*innen anzog, auch Max Pechstein, der wie Schmidt-Rottluff Mitglied der Brücke-Gruppe war. Von der Begeisterung seines Kollegen angeregt, entschloss sich auch Schmidt-Rottluff den Sommer 1913 dort zu verbringen.

Vor dem Hintergrund seiner Zeit, noch vor dem Ersten Weltkrieg, ist das Werk eine weitgehend abstrahierte Komposition. Dennoch erzeugte Schmidt-Rottluff mit simplen Mitteln ein Gefühl von Räumlichkeit, das durch die Staffelung der Landschaftselemente sowie durch die Anordnung der Farbe entsteht – im Vordergrund das helle Ocker, im Hintergrund die kühlen Blau- und Grüntöne. Charakteristisch für die Darstellungen der Expressionist*innen sind die dunklen Konturlinien, die Schmidt-Rottluff besonders deutlich bei der Vegetation einsetzte. Dieses Element griffen die Künstlerinnen und Künstler aus anderen Gattungen auf, aus der Glasbildkunst und dem Holzschnitt etwa, und überführten es in ihre Malerei.

Wassily Kandinsky, Häuser in München, 1908

Der russische Maler Wassily Kandinsky prägte die Entwicklung der Malerei im 20. Jahrhundert wie kaum ein anderer. Auch innerhalb des „Blauen Reiters“ nahm er als Teil der Redaktionsgemeinschaft der gleichnamigen Programmschrift eine maßgebliche Rolle ein. Nachdem Kandinsky sich nach einem Jurastudium entschlossen hatte, Maler zu werden, siedelte er Ende des 19. Jahrhunderts nach Deutschland über. Er lebte in München, wo er Kunst studierte und im Winter 1901 / 1902 die Malschule „Phalanx“ mitgründete. Hier lernte er seine spätere Lebensgefährtin, die Malerin Gabriele Münter, kennen. Weil Kandinsky jedoch bereits verheiratet war, begann das Künstlerpaar 1904 an verschiedene Orte Europas und Nordafrikas zu reisen und gemeinsam zu malen. 1908 markierte das Ende der Reisejahre und Kandinsky und Münter lebten wieder in München.

Zu dieser Zeit entstand diese farbenfrohe Ansicht „Häuser in München“. Vermutlich zeigt das Bild einen Blick aus der in der Hohenzollernstraße im Künstlerviertel Schwabing gelegenen Wohnung Münters auf die gegenüberliegende Straßenseite. Vor Häuserfronten läuft horizontal eine kleine Straße durch das Bild, auf der eine Kutsche fährt. Im Vordergrund auf einer grünen Wiese sind mehrere Personen zu erkennen, die aus einfachen Pinselstrichen gestaltet sind. Die Stadtansicht ist formal stark vereinfacht wiedergegeben, wobei die leuchtenden, flächig



aufgetragenen Farben den Bildaufbau bestimmen. Hier werden Einflüsse des sogenannten Fauvismus erkennbar, deren Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts in Paris die Befreiung der Farbe vom Gegenstand anstrebten. Im Sommer des Jahres 1908 entdeckten Kandinsky und Münter den kleinen Ort Murnau in Oberbayern, wo sie sich schließlich niederließen. Hier begann eine neue Schaffensphase, in der beide künstlerisch zu eigenen expressionistischen Ausdrucksmitteln fanden.

Franz Marc, Akt mit Katze, 1910

Franz Marcs expressionistisches Hauptwerk ist von Tierbildern geprägt, die er ins Symbolhafte steigerte. Bereits 1907 begann er Tiere zu zeichnen. 1908 verbachte Marc den Sommer mit der Malerin und seiner späteren Ehefrau Maria Franck in Lenggries. Auch dort malte er vor allem Tiere. In seiner Darstellung „Akt mit Katze“ ist das Tier, eine kleine gelbe Katze, lediglich Nebendarsteller. Das Zentrum des quadratischen Bildes nimmt die hockende weibliche Aktfigur ein, die der Katze gerade ein Schälchen Milch reicht. Vermutlich diente Maria Franck als Modell. Der Frauenkörper ist lebhaft modelliert und wird von den Komplementärfarben Rot und Grün dominiert, die Marc hauptsächlich an den Konturen und am Kopf der Frau eingesetzt hat. Das Haar ist leuchtend rot und das Kissen, auf dem die Figur hockt, als Pendant dazu, grün. Der gestreifte Teppich greift die Farben der Umgebung auf. Die gelben Flächen rechts und links daneben korrespondieren mit der Katze, die grüne Fläche rechts oben mit dem Hocker. So verklammerte Marc seine Objekte mit der Umgebung und schuf einen farbharmonischen, leuchtenden Gesamteindruck. Farbe wird dabei zu einem selbstständigen Ausdrucksmittel, ohne noch in der Verpflichtung zu stehen, Objekte wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Zugleich strebte Marc nach einer Vereinfachung der Form, die besonders im Hintergrund erkennbar ist. Dieser besteht ausschließlich aus Farbflächen.

Marc hatte gemeinsam mit August Macke, den er kurz zuvor kennengelernt hatte und die beide zum „Blauen Reiter“ gehörten, eine Ausstellung von Henri Matisse in der Galerie Thannhauser gesehen. Für beide waren die Bilder des französischen Malers eine große Inspiration. So spiegelt sich in Marcs freiem Umgang mit der Farbe, der in „Akt mit Katze“ zu beobachten ist, der Ansatz von Matisse und den Fauves deutlich wieder.

Gabriele Münter, Stilleben mit Madonna und Teekanne, 1912-13

Auf einem Holztisch, der mit einer hellen Decke belegt ist, sind diverse Objekte gruppiert, die sich einer zusammenhängenden Logik zunächst scheinbar entziehen: Eine orangene Teekanne auf einem Tablett, ein braunes Huhn aus Ton und zwei Madonnen. Im Hintergrund an der blauen Wand hängen zudem zwei gerahmte Bilder – das linke eine gegenstandsfrei anmutende Komposition aus kräftigen Farbflächen, das rechte eine ornamental-rhythmisierte Figuration aus

Rot und Gelb auf hellgrünem Grund. Die zwei Bilder gehörten zu Gabriele Münters Sammlung von Hinterglasmalerei, die Objekte auf dem Tisch zu ihrer Volkskunstsammlung. Münter hatte sich – wie Kandinsky und auch Werefkin – besonders für Volkskunst interessiert und eine umfangreiche Sammlung zusammengetragen. Sie erlernte als erste aus der Gruppe des „Blauen Reiters“ auch selber die Technik der Hinterglasmalerei.

Farblich schuf Münter in ihrem Stillleben eine kompositionelle Verbindung der unterschiedlichen Bildebenen. Das Braun des Tonhuhns, wobei es sich um ein russisches Trinkgefäß handelt, findet sich in der Tischkante und abgestuft im Rahmen der linken Hinterglasmalerei wieder. So werden Vorder- und Hintergrund miteinander verschliffen. Genauso das Blau, welches die Madonnen einfasst und flächig den Hintergrund gestaltet. Die Objekte im Bild sind auf ihre Grundform reduziert, ohne gestalterische Details, und lassen so einen fortgeschrittenen Abstraktionsgrad erkennen, der sich auch insgesamt in der künstlerischen Entwicklung Münters dieser Zeit beobachten lässt. Das Huhn ebenso wie die Madonna mit Patriarchenkreuz finden sich überdies auch in anderen Gemälden Münters wieder. Daraus lässt sich ableiten, dass die Malerin ihre Volkskunst-Sammlung immer wieder als Vorlage für ihre Bilder arrangiert hat.

Emil Nolde, „Lesende junge Frau“, 1906

„Dass ich gleich mit der Sprache herausrücke – die hiesige Künstlergruppe BRÜCKE würde es sich zur hohen Ehre anrechnen, Sie als Mitglied begrüßen zu können“. Dies schrieb Karl Schmidt-Rottluff im Februar 1906 an den 17 Jahre älteren Emil Nolde. Der bereits arrivierte Künstler folgte dieser Einladung und wurde für knapp zwei Jahre Mitglied der Künstlergruppe – danach verfolgte er seine künstlerischen Ziele wieder allein.

Mit dem Thema der Garten- und Blumenstücke gelang es Nolde zunehmend, der Farbe ihre bestimmende und für den Expressionismus typische Ausdruckskraft zu verleihen. Begegnungen mit den farbgewaltigen Werken Vincent van Goghs, dem Exotismus Paul Gauguins und der Mystik Edvard Munchs beeinflussten Noldes Schaffen.

Im Werk „Lesende junge Frau“ brachte Nolde die farbige Palette in energischen Pinselspuren auf die Leinwand. Das Werk ist nicht streng in einen Vorder-, Mittel und Hintergrund gegliedert. Die Farbe ist als dichter Flickenteppich aufgetragen, der die Illusion eines perspektivischen Tiefenraums zugunsten der Flächenwirkung aufgibt. Dicht an dicht gesetzte, ungemischte Farben steigern sich gegenseitig in ihrer Kontrastwirkung und verleihen der Darstellung eine beinahe optisch wahrnehmbare Bewegung. Die Empfindung einer ungezügelter Kraft der Natur wird durch den energischen Pinselduktus verstärkt.

Bei der lesenden Frau im weißen Kleid handelt es sich um Noldes Ehefrau Ada; träumerisch ist sie in ihre Lektüre vertieft. Trotz des Titels steht jedoch nicht sie im Zentrum der Darstellung, sondern sie trägt vielmehr dazu bei, die Szene zu beleben.

Ähnlich wie für den Impressionisten Claude Monet, war auch für Nolde die Motivik des Gartens eine wichtige Inspirationsquelle. Ab 1928 ließ er sich in Seebüll in Nordfriesland einen Garten anlegen, der ihm als Motiv für seine Malerei diente.

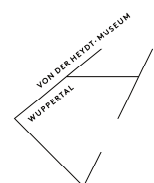
Karl Schmidt-Rottluff, Norwegische Landschaft (Skrygedal), 1911

Die „Norwegische Landschaft“ von Karl Schmidt-Rottluff wird von kräftigen Farben bestimmt: Die hellgrünen Wiesen im Vordergrund, das leuchtende Rot der entfernten Bergketten, die rechts und links von dunkelgrünen Bergen eingerahmt werden, und das satte Blau des schmalen Himmelsstreifes. Dabei sind die Farben in kompakten Flächen aufgetragen, ohne dass der Maler seinen Objekten weitere beschreibende Details verliehen hat. Die zu einer Gruppe formierten Häuser greifen die Grundfarben Rot und Blau wieder auf und werden durch abgetöntes Oranges und Weiß ergänzt. Ihre Dächer und Konturen sind schwarz, genauso wie der starke Schlagschatten des orangefarbenen Hauses vorne rechts. Doch der Gesamteindruck der Landschaft wird durch den markanten Komplementärkontrast aus Grün und Rot bestimmt, der die Szene dynamisiert und in Spannung bringt.

Schmidt-Rottluff, der 1905 gemeinsam mit Kirchner, Heckel und Bley die Künstlergruppe „Brücke“ gegründet hatte, entwickelte um 1910 eine neue, monumentale Art der Landschaftsmalerei. Damit wandte er sich von der zuvor praktizierten, dem Impressionismus nachempfundenen Malerei ab. Er gelangte zu einer modernen Flächenkomposition, in der die Farben bereits weitgehend autonom und nicht mehr an den Gegenstand gebunden auftraten. Ähnlichkeiten weist seine Darstellung dabei zu den Landschaften Edvard Munchs auf, der von den Expressionist:innen sehr geschätzt wurde und sich zeitweilig in Deutschland aufhielt. Schmidt-Rottluff versuchte vergeblich Munch zu einer Mitgliedschaft bei der „Brücke“ und zu gemeinsamen Ausstellungen zu bewegen. 1911 zog es Schmidt-Rottluff dann selbst nach Norwegen, wo die „Norwegische Landschaft“ entstand.

Ernst Ludwig Kirchner, Vier Badende, 1909/10

Die Sommer 1909 und 1910 verbrachten die Malerkollegen Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel an den nördlich von Dresden gelegenen Moritzburger Teichen. 1910 kam auch Max Pechstein dazu. In der Naturidylle der Teichlandschaft entstanden vornehmlich Aktbilder, die eine unverfälschte Harmonie zwischen Mensch und Natur ausstrahlen und auch an die Lebensreformbewegung denken lassen. Kirchners Gemälde zeigt die vier Badenden wie in einem spontanen Schnappschuss: Es ist eine situative Momentaufnahme, die die Figuren inmitten einer Bewegung festhält. Die in Orange und Rot dargestellte, aufrechtstehende Frau bindet sich gerade das Haar hoch, die Figur links daneben wäscht sich und schöpft mit der Hand Wasser. Die Figur



am linken Bildrand hockt mit übereinander geschlagenen Beinen auf einem Stein und blickt uns an. Es handelt sich vermutlich um Fränzi oder ihre Schwester Marcella, die bevorzugte Modelle der Brücke-Maler während der Dresdener Zeit waren und wahrscheinlich 1910 erstmals mit ihnen an die Moritzburger Teiche gefahren sind. Die Figur rechts im Bild ist nur schemenhaft ausgearbeitet. Hier, wie auch an anderen Stellen des Bildes, ist die Leinwand noch erkennbar. So zeugt die Malweise, wie auch an den skizzenhaften Umrisslinien zu sehen, von einer schnellen Arbeitsweise und Spontantät. Vermutlich ist die Darstellung direkt vor Ort nach unmittelbarer Beobachtung entstanden.

Das Bild wird von leuchtenden Farben und starken Farbkontrasten eingenommen. Dabei dienen die Farben nicht der wirklichkeitsgetreuen Beschreibung, sondern dem Ausdruck von Lebensfreude und einträchtigem Miteinander.

Alexej von Jawlensky, Murnau – Das Tal, 1909

Rot, Blau, Gelb – die Grundfarben bestimmen das Murnauer Landschaftsbild des russischen Malers Alexej von Jawlensky. Jawlensky war bereits Ende des 19. Jahrhunderts gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin, der Malerin Marianne von Werefkin, nach München gekommen und lernte dort Wassily Kandinsky kennen. Nachdem Kandinsky und Gabriele Münter 1908 Murnau als Malort entdeckt hatten, begann dort eine künstlerisch sehr fruchtbare gemeinsamen Schaffensphase der vier Künstler:innen. Sie war ein wichtiger Entwicklungsschritt hin zur Gründung des „Blauen Reiters“ in München.

Jawlensky fertigte ab 1908 eine ganze Reihe farbintensiver Bilder der Murnauer Landschaft an. Dieses Werk zeigt den Blick von Murnau in das ausgestreckte Tal vor den bayerischen Bergen. Jawlensky reduzierte die Landschaft auf verschiedene Flächen, nebeneinandergesetzt und teilweise von schwarzen Konturen getrennt. Sein Pinselstrich ist breit und flächig. Die kräftigen Grundfarben stehen kontrastreich nebeneinander. Das Tal ist in starke Rottöne gesetzt, die nach hinten dunkler werden. Wie Glut erstreckt sich diese rote Fläche vor dem kühlen, blauen Bergmassiv. Ein violetter Berghang ragt seitwärts in das Bild hinein und bildet einen Übergang. Der leuchtend gelbe Himmel, der über dem Bergkamm orange wird, erweckt den Anschein eines Sonnenuntergangs. Schwarze vertikale Striche ragen am vorderen Bildrand auf und bilden markante Einschnitte. Vielleicht handelt es sich dabei um Pfosten einer Weide. Diese Landschaftsdarstellung des Murnauer Tals hat nichts mit dem Naturvorbild zu tun: Jawlensky löste die Farbe von ihrem Gegenstand und gab ihr ein expressives und ausdrucksstarkes Eigenleben, das die Stimmung des Bildes dominiert. Die farbintensiven Werke der französischen Fauvisten waren für Jawlensky als Inspiration von höchster Bedeutung. Neben Landschaften malte er vor allem expressionistische Porträts, in denen die Farbe ebenfalls ein Eigenleben einnahm.

Wassily Kandinsky, Murnau – Untermarkt, 1908

Murnau, der kleine Ort in Oberbayern am Staffelsee, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem Zentrum der expressionistischen Malerei. Nach Jahren des Reisens entdeckten ihn Wassily Kandinsky und Gabriele Münter im Sommer 1908. Das befreundete Künstlerpaar Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin kam im August desselben Jahres ebenfalls dorthin. Sie wohnten im Gasthof Griesbräu am Obermarkt und arbeiteten intensiv zusammen. Nachdem Münter im Jahr 1909 ein Haus in Murnau gekauft hatte, wurde dies zum Treffpunkt der expressionistischen Künstlerpaare.

Diese Dorfansicht von Wassily Kandinsky zeigt den Untermarkt in Murnau: Die leicht ansteigende Straße wird von bunten, bayerischen Häusern gesäumt. Am Ende ist die Kirche Maria Hilf mit dem charakteristischen Zwiebelturm zu erkennen. Aus wenigen lebhaften Pinselstrichen setzte Kandinsky die Dorfansicht zusammen. Durch die breit aufgetragene Farbe der Straße und der Häuserfronten ist der ockerfarbene Grund der Malpappe zu erkennen, die auch Jawlensky und Münter häufig für ihre Murnauer Bilder benutzten. Kandinsky wählte die Farben hier noch weitgehend nach dem Naturvorbild. Schmale, schwarze Konturen begrenzen die Häuser und die Straße. Aber schon hier begann Kandinsky damit, die Farbe, nicht die Form, dominanter werden zu lassen. Kandinsky nannte seine Murnauer Landschaften, die zwischen 1908 und 1910 entstanden, „Impressionen“, denn ihr Ursprung war die Beobachtung der Natur. Zunehmend befreite Kandinsky die Farbe mehr und mehr vom Gegenstand und überwand die perspektivische Darstellung. Dies waren wichtige Schritte auf seinem Weg in die Abstraktion, der 1910 mit ersten komplett abstrakten Bildern einen Höhepunkt erreichte.

Gabriele Münter, Großer Herbstbaum, 1910

Der im Zentrum des Bildes stehende große Herbstbaum erstrahlt in leuchtenden orange-roten Farben. Dabei gestaltete Gabriele Münter den Baum als eine Fläche, ohne weitere Differenzierung. Trotzdem wirkt der Baum in sich bewegt, fast so als würden die Blätter im Wind rascheln. Münter hat die Farben in schnellen, dicht nebeneinander gesetzten kurzen Pinselstrichen aufgetragen. Ein kleinerer, dunkelgrüner Baum begleitet den großen. Beide kommen ohne Plastizität aus. Die Malerin löste sich hier radikal vom Gegenstand. Auch die umgebende Landschaft ist reduziert: Sie besteht aus farbigen Flächen – eine grüne Wiese, ein blauer Berg, ein hellrosa Weg, der spitz zuläuft. Jede Fläche ist schwarz konturiert. Der Himmel baut sich in Streifen rechts und links neben dem Baum auf. Im obersten Streifen mischte Münter Weiß, Blau und Rot zu einer atmosphärischen Stimmung, die einem Sonnenuntergang gleicht.

Es war Marianne von Werefkin, die sich aus dem Kreis des „Blauen Reiters“ der Kunst der Nabis, dem Werk van Goghs, Gauguins, Bernards und Anquetin besonders verbunden fühlte. 1906 war die Malerin zu Studienzwecken in Frankreich gewesen. Später gab sie die Ideen an Münter und

Kandinsky weiter. Wie auch charakteristisch für die Nabis, baute Münter ihre Landschaft als Fläche auf, die mit Farbe bedeckt ist. Dabei entwickelte sie einen hohen Abstraktionsgrad, der ihr Bildverständnis in dieser Zeit maßgeblich prägte. Doch ihre abstrakten Bilder wurden lange unterschlagen oder nicht ernst genommen. Dabei dient die Unterstellung, Münter habe nicht abstrakt malen können – während Kandinsky als der Erfinder der Abstraktion gilt –, ausschließlich dem Ausschluss aus einer Kunstgeschichte der Avantgarde.

Franz Marc, Im Regen, 1912

„Im Regen“ lautet der Titel dieses Bildes von Franz Marc aus dem Jahr 1912. Von links oben fallen große Regentropfen diagonal durch das Bild herab und ergießen sich über eine Landschaft mit Bäumen und Sträuchern. Man hört förmlich das Prasseln der Tropfen auf den Blättern. Zwischen dem schrägen Gitter des starken Regens erkennt man zwei Figuren, die sich unter einem Baum in Sicherheit gebracht haben. Sie stehen geduckt, ihre Arme sind vor der Brust verschränkt, die Blicke gesenkt. Ausharrend, abwartend. Nur dem weißen Hund in der vorderen rechten Bildecke scheint der Regenschauer nichts auszumachen. Er wirkt vergnügt und blickt sich erwartungsvoll nach seinen menschlichen Begleitern um.

Marc malte hier sich selbst und seine Frau Maria Marc mit ihrem Hund Russi – vermutlich im oberbayerischen Sindelsdorf. Russi war ein Sibirischer Schäferhund, den Franz und Maria Marc über alles liebten. Er ist in mehreren Bildern Marcs abgebildet: Zum Beispiel auch in dem Werk „Liegender Hund im Schnee“ von 1911, das sich ebenfalls in dieser Ausstellung befindet. Die berühmten Tierbilder Marcs entstanden bereits seit 1907. Tiere schienen Marc wegen ihrer kreatürlichen Unschuld schöner und reiner als der Mensch.

Beim Vergleich der beiden Darstellungen des Hundes Russi fallen Unterschiede auf: Obwohl die Bilder nur ca. ein Jahr auseinanderliegen, ist zu erkennen, wie Marc seine Formensprache immer weiter abstrahierte. Der „Liegende Hund im Schnee“ hebt sich farblich und formal von seiner Umgebung ab. Die gelbe Farbe des Hundes steht komplementär zu den blauen Farbflecken der Schneeoberfläche. Russi wirkt ruhig und entspannt, im Einklang mit der ihn umgebenden Natur.

Dahingegen ist Russi im Regen grafischer gefasst. Durch sein weißes Fell ist er gut zu erkennen, doch der Regen nimmt die ganze Szenerie ein, die Pflanzen umspannen sie. Anfang und Ende der Formen sind nicht auszumachen. Gesteigert ist diese Durchdringung von Figur, Natur und Regen bei den Personen im Bild: Franz und Maria Marc. In seinen Gemälden rezipierte Marc die Kunstströmungen der Zeit, vor allem die Pariser Avantgarde und Robert Delaunay. Im Werk „Im Regen“ nahm Marc die Dynamik und die starke Bewegung der italienischen Futuristen auf, die er kurz zuvor im Jahr 1912 in Köln und München gesehen hatte.

Wassily Kandinsky, Improvisation Sturmflut, 1913

Wassily Kandinsky entwickelte radikal neue Bildlösungen, die ihn in immer abstraktere Gefilde trieben. Die "Improvisation Sintflut" ist eine der vorbereitenden Arbeiten zu Kandinskys großer "Komposition VI" zum Thema der Sintflut, zu der er viele Skizzen und Vorentwürfe anfertigte. Ausgangspunkt war ein heute verschollenes Hinterglasbild mit zahlreichen erzählerischen Motiven des biblischen Strafgerichts wie Tieren, nackten Gestalten, einer Arche, Palmen, Blitzen und Regen. Es dauerte jedoch lange, bevor er sich vom äußeren, mimetisch-dinghaften Bild der Sintflut zugunsten einer unabhängigen Formvorstellung befreien konnte. Er kam sich nach eigenem Bekunden vor wie eine Schlange, „der es nicht recht gelingen wollte, aus der alten Haut zu kriechen.“ Die intuitiv-impulsiv entstandene "Improvisation Sintflut" zeigt einen aufgewühlten Strudel von Farben. Die zum Teil kompakten, mehrfach übermalten, zum Teil flach verwischten Partien sind in der Mitte von weißen Strahlen durchkreuzt. Der Eindruck von Bewegung und Wasser oder gar eines dramatischen Geschehens wie Flut und Untergang kommt auf, ohne dass dafür ein gegenständlicher oder figürlicher Anhaltspunkt auszumachen wäre. Zwei Zentren heben sich hervor, die Kandinsky auch in Bezug auf die Endfassung der "Komposition VI" erwähnte: "1. links das zarte, rosige, etwas verschwommene Zentrum mit schwachen unsicheren Linien in der Mitte, 2. rechts (etwas höher als das linke) das grobe, rot-blaue, etwas missklingend, mit scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien". Alles ist jedoch so angelegt, „dass kein Element Oberhand bekommt und das Entstehungsmotiv der Sintflut in ein inneres, rein malerisches, selbstständiges und objektives Wesen verwandelt wird“.

August Macke, Mädchen mit Fischglas, 1914

Das großformatige Bild „Mädchen mit Fischglas“ entstand im Jahr 1914, in der letzten Schaffensphase des jung verstorbenen Malers August Macke. Zu dieser Zeit löste er sich vom Expressionismus im Sinne des „Blauen Reiters“ und setzte sich mit den formalen Prinzipien des französischen Malers Robert Delaunay auseinander, den er zwei Jahre zuvor mit Franz Marc in Paris kennengelernt hatte. Tief beeindruckt schrieb Marc an Kandinsky: „Delaunay hat mich sehr interessiert. Er arbeitet sich zu wirklich konstruktiven Bildern durch, ohne jede Gegenständlichkeit, man könnte sogar sagen, rein klangliche Fugen“.

Unter dem Eindruck des Franzosen war Macke bestrebt, die Bildkompositionen durch Farbe, Licht und Bewegung rhythmisch zu gestalten. In diesem Gemälde erkennt man die Einflüsse Delaunays sofort. Gegliedert in viele kleine farbige Flächen, erhält das Werk eine Rhythmisierung, die trotz der starren Sitzhaltung der weiblichen Figur, Dynamik und Bewegung erzeugt. Sowohl das Fischglas als auch die angedeuteten Häuser und Pflanzen dahinter werden von geometrischen Formen bestimmt, die zu einem formalen Geflecht verwachsen und Vorder- und Hintergrund miteinander verweben. Das Fischglas wird Macke visuell besonders gereizt

haben. Mit der großen Öffnung erinnert es eher an eine Schüssel und die vielen meist spitz zulaufenden Flächen an ein Kristallglas, in dem sich wie in einem Prisma, das Licht bricht. Die Primärfarben Blau und Rot bestimmen die Gestaltung der Figur als stabile und ruhige Einheit im Bildgefüge. Das stilisierte Gesicht des Mädchens ist nur schemenhaft zu erkennen. Die gelbe Fläche in der rechten unteren Ecke komplettiert die Palette der Grundfarben, während der Umgebungsraum durch sattes Grün bestimmt wird.

Ernst Ludwig Kirchner, Frauen auf der Straße, um 1914

Elegant gekleidet steht die Dame in aufrechter Haltung vor uns und entwickelt eine ungeheure Präsenz. Mit stark geschminktem Gesicht und auffällig herausgeputzt offenbart sie sich als Prostituierte. Die Bögen der ausladenden Hutfedern verbinden sie mit der Kokotte links und dem Mann im grauen Mantel rechts zu einer Dreiergruppe. Dahinter sind zahlreiche weitere Herren in Mänteln und Hüten zu sehen, die gesichtslos in der Masse untertauchen. Ernst Ludwig Kirchner malte die Frauen auf der Straße um 1914 in Berlin. 1911 war der Künstler in der Hoffnung auf größeren Erfolg von Dresden in die Metropole gezogen. Seit zwei Jahren beschäftigte er sich immer wieder mit Straßenszenen in der Malerei. Die heimlichen Kontaktaufnahmen der Kokotten und ihrer Kunden besaßen den Reiz des Verbotenen, da Prostitution offiziell untersagt war. Das nächtliche Treiben auf den Straßen und in den Vergnügungsetablissemments hat den Künstler fasziniert.

Im Sommer 1914 begann der Erste Weltkrieg und Kirchner musste seinen Militärdienst absolvieren. Nach einem Nervenzusammenbruch wurde er aus dem Militär entlassen. Sorgen und Ängste scheinen sich auch in der Straßenszene deutlich widerzuspiegeln. Die gesamte räumliche Perspektive ist verzerrt, der Boden nach unten gekippt, eine sichere Statik unmöglich. Hinzukommen breite, fächerartige Pinselstriche, die neben den starken Hell-Dunkel Kontrasten eine zusätzliche Unruhe ins Bild bringen. Auch die zahlreichen spitzen Füße der Passanten lassen sich kaum mehr zuordnen. Unter dem Einfluss des italienischen Futurismus übertrug Kirchner seine nervöse Energie in dynamische Ausdrucksformen. Als letztes von acht Gemälden mit Straßenszenen bildet dieses Werk einen Höhepunkt seines expressionistischen Schaffens.

Otto Mueller, Adam und Eva, 1913

In der Darstellung von „Adam und Eva“ lässt sich der ausgereifte Personalstil Otto Muellers erkennen. Der Künstler gehörte seit 1910 der Künstlergemeinschaft BRÜCKE an.

Schmale, grüngelbe Baumstämme im Bildhintergrund erinnern formal an zwei Spitzbogenportale, aus denen das bildbestimmende Liebespaar hervortritt. Mueller modellierte die Figuren mit kargen Konturlinien.

Adam steht leicht seitlich. Seine linke Hand verschwindet hinter dem Rücken Evas. Sein Blick folgt dieser Geste. Eva umgreift seinen linken Arm. Ihr Blick und Körper sind frontal nach vorne gerichtet. Ihre linke Hand ist leicht abgewinkelt – so als zögere sie, den Betrachtenden den Blick auf ihre Vulva freizugeben. Der rechte Arm Adams spiegelt diese Form, was den Eindruck der Verbundenheit des Paares noch verstärkt. Die dargestellte Szene entwickelt kaum Tiefenwirkung – die Landschaft bildet einen stimmungsvollen Rahmen, der das Liebespaar in Ruhe und Harmonie umfängt.

Mit seiner Darstellung von „Adam und Eva“ knüpfte Mueller an das christlich-traditionalistische Motiv der aus göttlicher Schöpfung hervortretenden Dualität an: die Ureinheit von Mensch und Natur, Mann und Frau, Paradies und Schöpfung.

Mueller verwendete in seinen Bildern sogenannte Leimfarbe, die er selbst anmischte. Da zur Herstellung von Leimfarbe kein fetthaltiges Bindemittel benutzt wird, wirkt diese Farbe im Vergleich zu Ölfarbe eher stumpf. Als Malgrund wählte er rauhen Rupfen – besser bekannt als Sackleinen.

Mueller verdünnte die Leimfarbe und trug sie auf den ungründierten Malgrund auf, so dass die grobe Struktur des Rupfens für das Auge erkennbar bleibt. In seiner Malerei strebte Mueller stets die „größtmögliche Einfachheit“ an.