

HANNI GEIGER

## Die Stellung der Frau im ›Blauen Reiter‹: Marianne von Werefkin



Marianne von Werefkin, *Sacharoff*, 1909, Tempera auf Pappe, 73,5 x 55 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Ascona, Inv. Nr. FMW 0-0-15

### Einleitung

In dieser Arbeit wird die Stellung der Frau im deutschen Expressionismus, genauer im ›Blauen Reiter‹ untersucht. Dafür muss zunächst der historisch-gesellschaftliche Hintergrund des 19. und angehenden 20. Jahrhunderts mit spezifischem Blickwinkel auf die tradierten Frauenrollen skizziert werden. Auch müssen die allgemeine Bildungssituation von Frauen, die soziale Stellung von Künstlerinnen sowie ihre kulturellen Hintergründe in Betracht gezogen werden. Dies ist wichtig, da die Gründung und prinzipielle Stilbestimmung des ›Blauen Reiters‹ auf die Initiative einer Frau, der Russin Marianne von Werefkin zurückgehen. Ihre verschiedenen Rollen – Schülerin, Lehrerin, Mäzenin, Theoretikerin, Künstlerin und Frau – werden demnach in folgender Untersuchung unter Berücksichtigung des tradierten, historisch negativ konnotierten Frauenbildes wie auch ihrer soziokulturellen Identität betrachtet. Erst auf der Basis dieses Vorwissens kann die Analyse und Auswertung ihres künstlerisch-theoretischen Einflusses auf die Moderne vorgenommen werden. Schlussendlich muss zur Klärung Werefkins Wirkung auf die Gruppe in all ihren verschiedenen Rollen auch ihre Eigenwahrnehmung herangezogen werden; folgende Selbstaussage könnte dann als bezeichnend für ihren Verdienst im ›Blauen Reiter‹ verstanden werden: »Ich bin kein Mann. Ich bin keine Frau. Ich bin Ich.«<sup>1</sup>

### 1. Zur gesellschaftlichen Stellung der Frau und Künstlerin im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Es verwundert, dass heutzutage immer noch unzureichende Kenntnis über avantgardistische Künstlerinnen und ihre Anerkennung vonseiten der Kunstgeschichte vorherrschen.<sup>2</sup> Trotz nachweisbaren Einflusses vieler Frauen auf die Einleitung und Verbreitung des Expressionismus durch ihre eigene praktische Tätigkeit, theoretische Äußerungen, unterstützende Führungspositionen in Künstlergruppen oder Mäzenatentum, galten die meisten höchstens als ›Begleiterinnen‹ heute anerkannter, männlicher Kollegen. Übersehen wird dabei, dass der Erfolg dieser Künstler in vielen Fällen auf den Vorbereitungen und Vorreiterideen ihrer Kolleginnen basierte. Die Gründe für diese tradierte geschlechterdifferenzierte Sicht sind sehr komplex und an die konventionell definierte Rolle von Frauen in der Gesellschaft gebunden, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.<sup>3</sup>

### 2.1 Künstlerische Ausbildungs(un)möglichkeiten für Frauen: Akademien und private Schulen

Als erste Voraussetzung für eine ernsthafte, mit Dilettantismus nicht zu verwechselnde, künst-

lerische Laufbahn galt im Europa des 19. Jahrhunderts der Besuch einer adäquaten Ausbildungsstätte, vorzüglich der Akademie, die den Frauen allerdings seither noch lange vorenthalten bleiben sollte. Die akademische Laufbahn hat sich seit der Renaissance bis heute als eine Art Erfolgsversprechen gehalten, wobei erhebliche Länder- und Epochenunterschiede in Bezug auf die Aufnahmemöglichkeiten und die Ausübung des Künstlerberufs durch Frauen zu verzeichnen sind.

Italien entwickelte sich beispielsweise zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert zum Mekka angehender, in- und ausländischer kunstschaftender Frauen und prägte ein positives Bild der Frau als Hofmalerin.<sup>4</sup> Die begehrten und erfolversprechenden klassischen Ausbildungsstätten – Akademien und Universitäten – blieben jedoch für Frauen europaweit bis weit nach dem ersten Weltkrieg verschlossen.<sup>5</sup> Als besondere Ausnahme galt hier eine Lehrerinnenausbildung, die von den Frauen als Übergangslösung oder Alternative akzeptiert wurde.<sup>6</sup> Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war der Ausbildungsweg zahlreicher Künstlerinnen von privaten Lehrmeistern bestimmt.<sup>7</sup> Nur in seltenen, durch Protektion bestimmten Fällen, wurden wenige Frauen bereits im frühen 19. Jahrhundert an staatlichen Kunstakademien zugelassen.<sup>8</sup> Neben privaten Malschulen und Ateliers gab es in Deutschland lediglich drei staatlich unterstützte Ausbildungsstätten für Frauen, die eine künstlerische Laufbahn anstrebten: die seit 1868 existierende Mal- und Zeichenschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen, die 1884 in München gegründete Damenakademie des Künstlerinnenvereins und die kurz darauf in Karlsruhe eröffnete Malerinnenschule;<sup>9</sup> diese schienen allesamt durch den Status der dort betriebenen ›Frauenkunst‹ mit staatlichen Akademien für männliche Studierende nicht vergleichbar zu sein. Viele der Künstlerinnen setzten ihren sozialen und ökonomischen Möglichkeiten entsprechend<sup>10</sup> das Studium an den Pariser Privatakademien fort, vorzugsweise der Académie Julian,<sup>11</sup> wo sie den aktuellen Strömungen des Impressionismus und Fauvismus folgen konnten.<sup>12</sup> Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wuchs sowohl die Zahl der Kunststudentinnen, als auch ihre Forderung nach Gleichberechtigung an öffentlichen Schulen, nicht zuletzt, um sich vor unqualifizierten Lehrern und der von ihnen systematisch betriebenen finanziellen Ausbeutung zu schützen.<sup>13</sup> Einen besonderen Antrieb zum Widerstand stellte jedoch die allgemeine, durch männliche Akademiestudenten eingeleitete, ›moderne‹ Gegenbewegung zum als veraltet empfundenen Akademismus und Traditionalismus dar.<sup>14</sup>

## **2.2 Das Bild der Künstlerin in der Gesellschaft**

Während die Rolle der Frau in der Kunst als Modell oder Muse durch alle Jahrhunderte hinweg unbestritten blieb, wurde die kunstschaftende Frau, abgesehen von den ›Emanzipierten‹ bzw. Privilegierten der Renaissance<sup>15</sup>, durch ein durchweg patriarchales Gesellschaftssystem an einer historisch kontinuierlichen Kunstproduktion gehindert.<sup>16</sup> Die Beschäftigung mit Kunst und Literatur galt in der bürgerlichen Mädchenerziehung als Vorbereitung auf das künftige Dasein als Ehefrau; als Beruf für Frauen fand die Malerei dagegen selten Akzeptanz.<sup>17</sup> Besonders deutlich zeigt sich diese Begrenzung am Beispiel des biedermeierlichen Deutschland, welches im Gegensatz zu Frankreich sehr genaue Vorstellungen von einem ›ehrbaren‹ Mädchen und seinen Freiheiten hatte.<sup>18</sup> Dennoch versuchten viele Frauen ihre von der Gesellschaft geforderten Mutterpflichten mit dem Beruf zu vereinbaren, was häufig zu Identitätskonflikten<sup>19</sup> führte und ihre Werke inhaltlich entsprechend beeinflusste. Trotz des starken Wunsches aus diesen Konventionen auszubrechen, hielten sie an dem geforderten damenhaften Profil fest, nicht zuletzt um dem Vorwurf eines ›Malweibes‹ zu entkommen, was viele Künstlerinnen veranlasste, ihre Rechte selbstständig, außerhalb der sich anbahnenden Frauenrechtsbewegung zu vertreten.<sup>20</sup>

## **2.3 Sexistische Kunstkritik der Jahrhundertwende**

Mit der bereits erwähnten akademischen Gegenbewegung gelang vielen Künstlerinnen der

Jahrhundertwende die Etablierung in der Kunstszene des beginnenden 20. Jahrhunderts.<sup>21</sup> Selbstbestimmung, Persönlichkeit und Ehrgeiz zeichneten den Wandel der Frauenrolle aus.<sup>22</sup> Es stellte sich ein neues, von Männern definiertes Frauenbild ein, das sie als egoistisches, asexuelles, Bedürfnisse verdrängendes, an der (Frauen-)Krankheit des Fin de Siècle – der Hysterie – leidendes, wahnsinniges Geschöpf darstellte.<sup>23</sup> Mit der Psychoanalyse als der Wissenschaft der Zeit<sup>24</sup> versuchte man biologisch begründete, auf die ›Natur‹ zurückgehende Unterschiede zwischen den Geschlechtern herauszuarbeiten.<sup>25</sup> Diese äußerten sich vornehmlich in der Kunst, in der das weibliche Geschlecht ›offensichtliche‹ Schwächen aufwies, was man mit einer »Ungenauigkeit der Zeichnung insgesamt, verwaschene[n] Komposition[en] und mangelnde[r] Präzision besonders in der Figurenzeichnung [...] bestätigt sah«. <sup>26</sup> Dabei übersah man, dass Studentinnen allenfalls nach Gipsmodellen arbeiten durften;<sup>27</sup> einen nackten männlichen Körper im Atelier nachzuformen ›schickte‹ sich aus ›moralischen Gründen‹ nicht.<sup>28</sup> Des Weiteren gestand man Frauen nicht genug Individualität, Originalität oder Schöpfungskraft zu. Künstlerische Geniehaftigkeit wurde ausschließlich der ›männlichen Natur‹ zugeschrieben.<sup>29</sup> Bedeutend erscheinen in diesem Zusammenhang auch die spezifische Erziehung und die sozialen Lebensbedingungen von Frauen.<sup>30</sup> Nicht nur ihre Kleidung war einengend und bewegungshemmend, auch die Umstände in denen sie hauptsächlich ohne eigene Räumlichkeiten mit Rückzugsmöglichkeit oder jeglichen Freiheitsanspruch aufwachsen, muss persönlichkeitsformend und -hemmend gewesen sein.<sup>31</sup>

Bereits 1858 erschien die erste, vom Akademieprofessor Ernst Guhl verfasste, deutschsprachige Monografie über Künstlerinnen: *Die Frauen in der Kunstgeschichte*.<sup>32</sup> Ruth Nobs-Greter entdeckt bei ihm klare Anzeichen eines ›versteckten Sexismus‹,<sup>33</sup> der sich in der Nachfolgezeit in radikalerer Form fortsetzen sollte. Eine der aggressivsten Rollenzuweisungen der Frau in der Kunst geht auf den Kunsthistoriker Karl Scheffler mit seinem 1908 veröffentlichten Werk *Die Frau und die Kunst* zurück.<sup>34</sup> Aus eigens aufgestellten, fundamentalen Gegensätzen: Mann-Frau, Kultur-Natur und Vernunft-Instinkt schloss Scheffler, dass Frauen geistigen Bedingungen nicht gewachsen seien und sich eher für die physischen Anforderungen der Kunst eigneten.<sup>35</sup> Zum Originalitätsanspruch in der Kunst äußert sich Scheffler wie folgt: »Da die Frau also nicht original sein kann, so bleibt ihr nur, sich der Männerkunst anzuschließen. Sie ist die Imitatorin par excellence, die Anempfinderin, die die männliche Kunst sentimentalisiert und verkleinert, die, nach Goethes Wort, ›keiner Idee fähig ist‹ [...] Sie ist die geborene Dilettantin.«<sup>36</sup>

Zudem sind Scheffler zufolge künstlerische Tätigkeiten einer Frau aus biologischen und psychologischen Gründen mit einer krankhaften Erscheinung verbunden, da sie selbst »[...] kein unmittelbar schöpferisches Verhältnis zur Kunst hat [...]: Versucht sie es doch [...], so vergewaltigt sie ihre innere Natur. Zwingt sie sich zur Kunstarbeit, so wird sie gleich männlich. Das heißt: sie verrenkt ihr Geschlecht, opfert ihre Harmonie und gibt damit jede Möglichkeit aus der Hand, original zu sein. [...] Es zeigt sich [...], daß die Frau diesen Entschluss [zur Kunstschaffung; Verf.] fast immer mit Verkümmern, Krankhaftigkeit oder Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Impotenz bezahlen muß.«

Durch seine Aussagen präsentiert sich Scheffler, ähnlich wie sein Nachfolger Hans Hildebrandt in seinem 1928 publizierten Werk *Die Frau als Künstlerin*,<sup>37</sup> als »[...] fanatischer Vertreter jener Geschlechterideologie, die in der Klassik entwickelt und im Laufe des 19. [und frühen 20.; Verf.] Jahrhunderts [...] als Instrument gegen alle emanzipatorischen Anstrengungen der Frau eingesetzt werden konnte.«<sup>38</sup>

## **2.4 Soziokulturelle Determinanten für die Entwicklung eines Künstlerinnen-selbstverständnisses am Beispiel Russlands**

Während die Frauen im Europa des späten 19. Jahrhunderts gerade anfangen Gleichberechtigung im Bereich künstlerischer Ausbildungsmöglichkeiten einzufordern und sich vorerst weiterhin mit privaten Atelierausbildungen in Frauenvereinen zufrieden geben mussten,

besuchten ihre russischen Kolleginnen bereits seit 1854<sup>39</sup> die staatliche Petersburger Akademie der Künste.<sup>40</sup> An jener konnten sie sich erfolgreich behaupten und zu wichtigen Impulsgeberinnen der russischen Avantgarde entwickeln. Sozialhistorische Untersuchungen führen das Phänomen der fortschrittlichen, selbstbewussten ›russischen Künstlerin‹ auf die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkeimende ›russische Intelligenz‹ zurück. Diese erwuchs aus den Aufklärungs- und Europäisierungsbestrebungen seit Peter I. (1672–1725) wie auch den Befreiungskriegen gegen Napoleon und entwickelte sich schließlich zum Grundpfeiler der russischen nationalen Identität der Oberschicht. Grundgedanke dieser Ideologie war ein – vom Stand unabhängiger – hoher kultureller Bildungsstandard als Basis gesellschaftlichen Miteinanders unter Männern wie Frauen. Infolge dieser Entwicklungen am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert erlebte die künstlerisch-intellektuelle Kommunikation in Salons und Zirkeln einen immensen Aufschwung; Motor und Mittelpunkt dieses Austauschs waren dabei gerade Frauen.

Auch Ada Raevs ›russische Mentalitätstheorie‹ ermöglicht eine sozio-kulturell gefärbte Annäherung an Werefkins Rolle des Mittelpunkts und der Antriebskraft einer vorwiegend männlichen, der Moderne entgegen eifernden Künstlergemeinschaft.<sup>41</sup> Ihren ausgeprägten Kollektivitätssinn führte die Künstlerin nämlich eigenen Aussagen zufolge auf ihre russische, den Gemeinschaftssinn fördernde Mentalität zurück. Auch ihre Patroninnen-Rolle, die sie ihr Leben lang durch die selbstverständliche künstlerische, moralische und finanzielle Unterstützung ihrer Künstlerkollegen aufrecht erhalten sollte, zeugen von ihrem kulturell begründeten Familiensinn, der ihr Streben nach einer gleichberechtigten Ausbildung und Erziehung beider Geschlechter beeinflusst haben muss.

Trotz eines hohen Maßes an Selbstbewusstsein und künstlerischer Strebsamkeit blieben natürlich auch russischen Künstlerinnen der Jahrhundertwende Identitätskrisen und Selbstzweifel, wie jene ihrer europäischen Kolleginnen, nicht erspart. Dies kann womöglich als allgemein ›weibliches‹ Phänomen jener Zeit und ihrer Repressionen gegenüber Frauen (in der Kunst) gedeutet werden. Auch hierzulande überwogen männliche Vorurteile und eine Ablehnung künstlerisch erbrachter Leistungen durch Frauen, worauf im späteren Verlauf der Abhandlung, im Rahmen der Persönlichkeitsanalyse Werefkins, näher eingegangen werden soll.

### 3. Marianne von Werefkin: ›Wegbereiterin der Moderne‹

Im vorigen Kapitel wurde die Rolle der Frau und Künstlerin samt der damit verknüpften gesellschaftlichen Hindernisse im Europa der Jahrhundertwende angerissen. Dort machte sich im Vergleich zu Russland ein deutlicher Unterschied im Umgang mit einer beide Geschlechter



gleichermaßen fördernden Erziehungsphilosophie der russischen Oberschicht bemerkbar. Im Folgenden soll, ausgehend vom allgemeinen historischen Hintergrund der Frauenrolle in der Kunst, auf Werefkins Herkunft und die daraus hervorgehende kulturelle Einflussnahme auf ihre künstlerische Laufbahn eingegangen werden. Daraus erwächst zwangsläufig die Frage nach all ihren verschiedenen Lebensrollen und deren Bedeutung für ihre Vorreiterschaft auf den Gebieten der Theorie und Kunst des deutschen Expressionismus. Ihre weibliche Identität und der damit verbundene Status in der Künstlergemeinschaft dürfen dabei nicht außer Acht gelassen werden.

Abb. 1: Marianne von Werefkin, *Porträt der Mutter*, 1886, Öl auf Leinwand, 64 x 54 cm, Standort unbekannt

### 3.1 Schülerin und Lehrerin

Marianna Wladimirowna Werjowkina wird am 29. August 1860 in Tula geboren.<sup>42</sup> Ihr Vater Wladimir Nikolajewitsch Werjowkin entstammt dem Moskauer Uradel und war kommandierender Zarengeneral.<sup>43</sup> In St. Petersburg, dem damaligen russischen ›Fenster nach Europa‹, verbringt Werefkin einen großen Teil ihrer Jugend, wo sie, eingebunden in die adelige, finanziell starke Oberschicht Russlands, eine kulturell westlich orientierte Erziehung in französischer Sprache genoss.<sup>44</sup> Dieser nahm sich vor allem Werefkins Mutter an, deren Einfluss und Vorbildfunktion das gesamte emotionale und künstlerische Leben der Tochter beeinflussen sollte.<sup>45</sup> Elisabeth Daragan (Abb. 1), einer alten Kosakenfürstenfamilie entstammend, war selbst Ikonenmalerin und unternahm Reisen nach Rom und Deutschland, um ihren eigenen Stil zu vervollkommen.<sup>46</sup>

Ihr Lehrer war der russische Maler Carl Timoleon von Neff, der sich in seinen Ikonostasis selber stark am Westen, vornehmlich am Stil der Nazarener orientierte.<sup>47</sup> Nach dem Vorbild ihrer hochgebildeten und kulturell bewanderten Mutter erhält Werefkin 1874, als 14-jährige, Zeichenunterricht, womit der Anfangspunkt ihrer künstlerischen Karriere gesetzt werden kann.<sup>48</sup> Nach mehreren Umzügen der Familie nach Polen und Moskau mit ständig neuen Lehrern, beginnt Werefkin bereits 1880 an der Moskauer Kunstschule mit ihrem Studium beim Realisten Illarion M. Prjanischnikow, der in der Tradition der Peredwischniki stand – einer Gruppe von Wandermalern, die sich, vom Akademismus mit klassizistischen Idealvorstellungen abgewandt, sozialkritischen Themen widmeten.<sup>49</sup> Ihr Credo war eine das Leben erklärende und interpretierende, von der humanitären Idee gekennzeichnete Kunst, die Werefkins gesamtes Œuvre beeinflussen sollte.<sup>50</sup> Seit 1886 lernte sie beim großen Naturalisten Ilja Repin in St. Petersburg und malte überwiegend arme Juden, Tagelöhner oder Schwarze, weshalb sie in dieser realistischen Phase von Repin den Beinamen ›russischer Rembrandt‹ erhielt. Der sozial geprägte Inhalt mit kritischem Blick sollte auch die Hauptbildikonografie ihrer späteren, von den Franzosen beeinflussten, vorerst impressionistischen, später expressionistischen Phase bleiben. Bis zu ihrem Alterswerk in der Schweiz und dem Tod in Ascona 1938, wo sie nach einer erzwungenen Emigration aus Deutschland in starker Verbindung mit der armen und einfachen Gesellschaft lebte, verfolgte sie der starke Einfluss der ehemaligen russischen Lehrer.



Abb. 2: Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin vor der Staffelei, St. Petersburg 1893, Foto, Privatsammlung

Im Jahr 1892 lernte Werefkin in Repins Atelier den vier Jahre jüngeren, mittellosen Offizier Alexei Georgijewitsch Jawlenski kennen, dessen sie sich für die weiteren 26 Jahre annehmen sollte, um ihn in der Kunst zu unterrichten und sein Denken in eine fortschrittliche künstlerische Richtung zu lenken. In ihm glaubte sie das geeignete Objekt zur Verwirklichung ihrer eigenen künstlerischen Ideen gefunden zu haben. In folgender Zeit arbeiteten sie gemeinsam in ihrem St. Petersburger Atelier, was an einer aus dem Jahr 1893 stammenden Fotografie (Abb. 2) zu erkennen ist.<sup>51</sup>

Werefkin steht in selbstbewusster Lehrerhaltung hinter Jawlensky. In ihrer linken Hand hält sie mehrere Pinsel, bereit, das gerade entstehende, realistische Gemälde ihres Schülers Jawlensky zu korrigieren. Im Hintergrund ist Werefkins unfertiges *Selbstbildnis in Matrosenbluse* (Abb. 3) von 1893 zu erkennen.<sup>52</sup>

Abb. 3: Marianne von Werefkin, *Selbstbildnis in Matrosenbluse*, 1893, Öl auf Leinwand, 69 x 51 cm, Comune di Ascona, Inv. Nr. FMW 0-0-1



Gekennzeichnet ist dieses durch breite, klare Pinselstrukturen in einer Art Nass-in-Nass-Technik französischer Impressionisten. Das Innenleben und die Gefühlswelt des gesamten Menschen und weniger eine präzise Pinselführung und die Erforschung von Lichtverhältnissen sollten Inhalt ihrer neuen Arbeiten werden; auf diesem Prinzip gründen sowohl ihre expressionistischen Arbeiten, als auch ihr Spätwerk. Jawlensky hingegen wird noch Jahre brauchen, um diesen Stil für sich zu entdecken. Schon in seinen ersten Lehrjahren bei Werefkin wird Jawlenskys anhaltende Rückständigkeit im Gegensatz zu Werefkins künstlerischem Fortschritt überdeutlich. Noch lange wird sie vergeblich versuchen, ihm die Bedeutung der Franzosen in der Kunst nahezubringen. In Murnau wird sie schließlich auf den geeigneten ›Schüler‹ Kandinsky stoßen, der ihr in Theorie und Bild folgen sollte, um eine revolutionäre, neue Kunst unter eigenem Namen zu erschaffen. Eine genauere Betrachtung dieser künstlerischen Einflussnahme erfolgt in Punkt 4.

### 3.2 ›Managerin‹ und Mäzenin

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Werefkin und Jawlensky verschlechterte sich nach drei Jahren beträchtlich, weshalb sie vorerst erkennen musste, in ihm nicht den gesuchten künstlerischen Widerhall gefunden zu haben. Trotzdem entschloss sie sich nach dem Tod ihres Vaters 1896, die geerbte, hohe zaristische Pension zur Grundlage eines neuen Lebens für sich und Jawlensky in München zu machen.<sup>53</sup> Ab diesem Zeitpunkt nahm Werefkin ihr Vorhaben, aus Jawlensky einen Meister zu machen, sehr ernst und setzte all ihr Wissen, ihre Kenntnisse und Beziehungen als adelige Russin sehr gezielt ein.<sup>54</sup> In München erhielt sie Unterstützung von der russischen Gesandtschaft und der bayerischen Aristokratie, vornehmlich der ›königlich bayerischen städtischen und Communalbehörden‹, und mietete eine nach damals neuestem Stand ausgestattete Doppelwohnung in der Giselastraße 23.<sup>55</sup> Die Wohnung nannte sie ›rosafarbener Salon‹<sup>56</sup>, in dem sie Politiker, Aristokraten, Museumsleute, Intellektuelle und die internationale Bohème empfing.<sup>57</sup> Sie scharte Künstler um sich und gründete die Gemeinschaft ›St. Lucas‹, in der mehrere, später berühmte Künstler wie Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt und selbstverständlich Jawlensky aktiv waren.<sup>58</sup> Letzteren schickte sie zuvor in die Aßbe-Schule, wo er die erstrebenswerte Nass-in-Nass-Malerei mit Lovis Corinth als Vorbild erlernen sollte.<sup>59</sup>

Der Chronist Gustav Pauli drückte deutlich aus, welche Bedeutung Werefkin für ihre Kollegen gehabt haben musste: »Der Salon der Werefkin bildete einen Mittelpunkt. [...] Das Zentrum, gewissermaßen die Sendestelle der fast physisch spürbaren Kräftewellen war die Baronin.«<sup>60</sup> Darüber hinaus organisierte sie mehrere Bildungsreisen, die sie gewissenhaft mit eigenem theoretischen Lehrstoff vorbereitete.<sup>61</sup>

Ab 1909 war Werefkin erneut Initiatorin und treibende Kraft zur Gründung der ›Neuen Künstlervereinigung München‹, aus der 1911 der ›Blaue Reiter‹ hervorgehen sollte und für deren Vorsitz sie Jawlensky vorgesehen hatte. Dieser schien allerdings unfähig zu der ihm zugewiesenen Aufgabe, weshalb Kandinsky das Amt übernehmen sollte.

Werefkin ermöglichte ihrem Schützling Jawlensky nicht nur finanziell und organisatorisch die bestmögliche Entwicklung in der Kunst, sondern unterrichtete ihn sogar

in deutscher Sprache, verfasste, diktierte und korrigierte seine Briefe – kurzum, machte einen neuen, gebildeten Menschen aus ihm. Zu ihrem Mäzenatentum äußert sie sich wie folgt: »Ich [...] gab ihm ein Atelier und die Möglichkeit, ohne Sorge zu arbeiten, pflegte seine Gesundheit, machte ihn frei von der Routine der Akademie, umgab ihn mit Glorienschein, brachte ihn ins Ausland, formte seinen Geschmack, gab ihm Wissen, lehrte ihn die Kunst lieben, verschaffte ihm Gönner, gab ihm die Möglichkeit, großzügig und sorglos Farben, Leinwand und Modelle zu verwenden. In sein Leben brachte ich eine ganze Familie von Freunden, ich habe ihn geschliffen, gab ihm Komfort, gab getreulich unermüdliches Verständnis [...].«<sup>62</sup>

Großes ›Verständnis‹ zeigte sie auch im Hinblick auf Jawlenskys uneheliches Kind, das er auf einer der zahlreichen, von Werefkin organisierten Russlandreisen mit ihrem damals erst 16-jährigen Zimmermädchen Helene Nesnakomoff bekam.<sup>63</sup> Dank ihrer Verbindungen bei den Behörden arrangierte sie es, dieses Kind als Jawlenskys ›Neffen‹ anzumelden.<sup>64</sup> Ein uneheliches Kind hätte womöglich das Ende Jawlenskys junger Karriere bedeutet.

In ihren Tagebucheinträgen bekräftigt sie unmissverständlich diese offensichtlich selbst gewählte Rolle der Patronin für Jawlensky: »Wenn das Genie und sein Publikum in Disharmonie sind, so gibt es Stillstand im Gang der universellen Kultur. – Es muß also ein Publikum gebildet werden. Dies ist die Rolle der Frau. Sie ist da, um Verkünder der neuen Idee zu sein, besonders in der Kunst, um das Genie der Masse zu erläutern.«<sup>65</sup> Ihre ›Verkünderrolle‹ sollte sich schon bald in Form theoretischer Kunstprophezeiungen bestätigen.

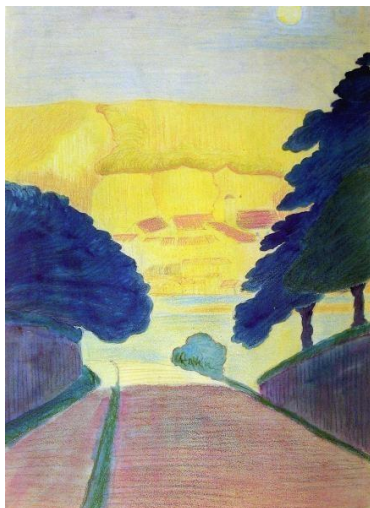


Abb. 4: Marianne von Werefkin, *Wasserburg*, 1907, Gouache und Mischtechnik auf Pappe, 50 x 37 cm, Standort unbekannt

### 3.3 Theoretikerin

Marianne von Werefkin verfasste von früh an Tagebücher und Lektüerverzeichnisse, Aufzeichnungen und Studien über Kunst, Kunstgeschichte, Psychologie, Medizin, Anatomie, Rechtsgeschichte und Literatur.<sup>66</sup> Mit dem Umzug nach München und der Entscheidung, Jawlenskys Ausbildung zu unterstützen, ohne ihn durch eigenes Schaffen zu verunsichern,<sup>67</sup> gibt Werefkin ihre eigene Kunst für zehn Jahre auf; eine, wie Fäthke bemerkt »[...] selbstlose und aufopfernde Tat, die in der Kunstgeschichte wohl in dieser Form einmalig ist.«<sup>68</sup> Das klingt insbesondere tragisch, als sich das Verhältnis zwischen Werefkin und Jawlensky durch den belastenden Familienzuwachs zunehmend verschlechterte, woran ihre Freundschaft zu zerbrechen drohte.<sup>69</sup> Ob sie dabei aber als ›Opfer‹ betrachtet werden sollte, ist eher fraglich und wird in den Ausführungen zu Werefkins Persönlichkeit im weiteren Verlauf dieser Arbeit hinterfragt. Tatsache ist, dass ihr mit Jawlenskys offensichtlicher Abwendung durch Kommunikationsbruch und zwischenmenschliche Distanz ein bedeutendes Zentrum ihrer geistigen Bemühungen verloren gegangen ist. Vereinsamt beginnt sie 1901 in französischer Sprache ihre *Briefe an einen Unbekannten* (*Lettres à un Inconnu*)<sup>70</sup> zu verfassen und kommentiert: »Ich schreibe, damit mein Herz nicht bricht vor maßlosem Schmerz.«<sup>71</sup> Darin wendet sich Werefkin an ein ›höheres Ich‹, ihren eigenen ›idealen Genius‹, dem sie eine verzweifelte Analyse ihrer selbst, des komplizierten Verhältnisses zu Jawlensky und ihres kulturellen Umfelds offenlegt.<sup>72</sup> Zudem notiert sie ihre ästhetischen Ideen, die aus heutiger Perspektive zu der bedeutendsten kunsttheoretischen Vorwegnahme der deutschen expressionistischen Kunst des ›Blauen Reiters‹ werden sollten.<sup>73</sup>

Während Jawlensky auf einer Frankreichreise 1903 sehr spät den Neoimpressionismus und Vincent van Gogh für sich entdeckte und jahrelang an dieser von Werefkin bereits seit 1893 propagierten Kunst (vgl. Abb. 3) festhielt, beschritt diese längst neue künstlerische

Wege.<sup>74</sup> Nach intensiver Beschäftigung mit den Lehren Paul Gauguins und der Nabis gewann Werefkin von der gleichen gemeinsamen Reise neue Erkenntnisse über die Bedeutung des Lichts als einer Funktion der Farbe, und nicht wie bisher bekannt als Beleuchtungsmittel von Gegenständen.<sup>75</sup> Die Entdeckung dieses Prinzips wird jedoch allgemein den Fauves zugeschrieben – einer Künstlergruppe, die erst 1905 unter der starken Mittelmeersonne in der Nähe von St. Tropez auf die Schöpferkraft der Farbe ohne Schattenbetonung stieß.<sup>76</sup> In ihren *Briefen an einen Unbekannten*, notiert Werefkin im November 1903 fast beiläufig: »Lichtenberger versteht die Farbe nur, wenn sie ausgebreitet ist. Er kennt nicht den einfachen Wert der Farbe. [...] [Er] sieht die Farbe durch die Luft, durch die Beleuchtung. [...] Er merkt nicht, daß die Zeichnung bei [...] [Toulouse-Lautrec und Zuloaga] nur die Ergänzung der Farbe ist, daß die Farbe bei ihnen einen inneren Wert hat, ohne Rücksicht auf ihre Umgebung. [...] Der Einfluß der Luft, der Beleuchtung ist durch den Künstler zurückgehalten. Die Farbe ist schön, so wie sie ist, oder vielmehr, weil sie der Künstler so will.«<sup>77</sup>

Ihre frühe Absage an die Beleuchtung im Zusammenhang mit Farbe, gemäß des wichtigen Neuerers der Moderne – Henri de Toulouse-Lautrec und seines Prinzips der Linie, die nicht als Zeichnung, sondern in ihrer der Farbe dienenden Funktion zu verstehen war – gab ihr Anlass zur Kritik an ihren Malerkollegen.<sup>78</sup> Der Münchner Freundeskreis sollte erst sieben bis acht Jahre später dieses Prinzip anwenden, was Franz Marc in seinem Brief an Maria Franck, seine spätere Ehefrau, 1910 festhielt:<sup>79</sup> »Fräulein Werefkin sagte [...]: ›Die Deutschen begehen fast alle den Fehler, das Licht für Farbe zu nehmen, während die Farbe etwas ganz anderes ist und mit Licht d.h. Beleuchtung, überhaupt nichts zu tun hat.‹ Der Satz geht mir im Kopf herum, er ist sehr tiefsinnig und trifft, glaube ich, in der ganzen Frage den Nagel auf den Kopf.«<sup>80</sup> Im Januar 1911 schreibt er erneut an Maria Franck/Marc: »In Kunstsachen begreift man erst, wenn man dafür reif ist.«<sup>81</sup> Erst ab diesem Zeitpunkt befreite sich Marc vom Beleuchtungslicht.<sup>82</sup>

Des Weiteren sprach Werefkin in ihren *Briefen an einen Unbekannten* über die Eigengesetzlichkeiten von Farben und Formen, insbesondere, dass »[...] die Farbe die Form auflöst – das ist ein Naturgesetz, das allein die Künstler vergessen. Die Farbe hat direkten Einfluß auf die Größenwirkungen, da ein schwarzer Punkt kleiner erscheint als ein weißer oder gelber,



auch wenn sie gleich groß sind ... Sobald die Farbe der Hauptgegenstand der Beobachtung wird – verschwindet die richtige [...] Wahrnehmung der Form, die nebeneinanderstehenden Farbflächen beeinflussen gegenseitig ihre verschiedenen Werte, sie fressen sich, dehnen sich aus, gehen ineinander auf, ganz nach den Gesetzen der Farbverschmelzung. [...] Genau das erklärt Goguin [Gauguin] mit seinen Bildern von Tahity. Die Farbe beeinflusst direkt die Formgebung. Ein farbenfroher Körper wirkt immer flach im Vergleich mit einem weiß und schwarz modellierten.«<sup>83</sup>

Abb. 5: Marianne von Werefkin, *Herbst (Schule)*, 1907, Tempera auf Pappe, 56 x 73 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Ascona, Inv. Nr. FMW 0-0-3

Eine wegweisende Erkenntnis, die Kandinsky Jahre später, 1912, als eigene ›Entdeckung‹ in seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* festhalten sollte.<sup>84</sup> Die Erwähnung der ›nebeneinanderstehenden Farbflächen‹ führt Werefkin auf Gauguin zurück, der



später auch Vorbild der Fauves wurde.<sup>85</sup> Trotzdem ist zu diesem frühen Zeitpunkt weder von ihnen noch den späteren, deutschen Expressionisten die Bedeutung dieses grundlegenden Prinzips erkannt worden.<sup>86</sup>

Im selben Jahr geht Werefkin einer Erkenntnis der Fauves nach, wenn sie in ihrem Tagebuch von Kunst als einem ›Schock‹ spricht, und den ihre Künstlerkollegen wieder erst Jahre später zum Prinzip des Betrachterempfindens bei der Wahrnehmung ihrer Bilder ernannten.<sup>87</sup> Bereits im Jahr 1903 schreibt sie: »Die Kunst, das sind Funken, die durch die Reibung des Individuums mit dem Leben entstehen ... Sie entsteht durch den Schock, den empfangenen Eindruck ... Damit der starke Charakter des Eindrucks gewahrt bleibe, ist es notwendig, daß er einen ihm gemäßen Ausdruck findet, so wie der Schrei dem Schmerz entspricht, das Lachen der Freude und die Träne der Trauer. [...] Und ebenso der falsche, gewollte und gequälte Ausdruck in der Kunst. Es handelt sich nicht um Realismus, sondern Aufrichtigkeit. Diese Aufrichtigkeit ist es, die uns Waffen gegen die Tradition der Schule ergreifen lässt. [...] Die Wahrheit in der Kunst steht nur in Verbindung mit dem Eindruck und seinem Ausdruck. [...] [Sie] erstreckt sich also auf den empfangenen Eindruck und die erfundene Form.«<sup>88</sup>

Insbesondere Jawlensky und Kandinsky lassen sich von Werefkins ›Vorahnung‹ der hier genannten, wesentlichen expressionistischen Erkenntnisse erst sehr spät beeinflussen,<sup>89</sup> was als Hinweis auf eine fehlende künstlerische Reife in Werefkins näherem Umfeld gelesen werden könnte.<sup>90</sup>

Zu Beginn der 20. Jahrhunderts lösten sich viele Künstlerinnen von den festgefahrenen Bildern der Frau in ihrer Naturgebundenheit und angeblicher Unfähigkeit zum eigenständigen Handeln, Denken und Schaffen. Als unabhängige Künstlerinnen, kreative Partnerinnen und einflussreiche Lehrerinnen ihrer männlichen Kollegen rüttelten sie am männlichen Überlegenheitsprinzip in allen Lebensbereichen, besonders dem der Kunst.<sup>159</sup> Künstlerinnen der Moderne leiteten die soziale Veränderung der Begrifflichkeiten Mann und Frau, Tradition und Innovation, Vergangenes und Modernes ein. Werefkin bestimmte diesen Weg mit, indem sie geprägt vom historischen Hintergrund eines ›steifen‹ Systems – eine Gruppe männlicher Kollegen auf ihrem künstlerischen Weg leitete und unterstützte.



Abb. 6: Gabriele Münter, *Bildnis Marianne von Werefkin*, 1909, Öl auf Pappe, 81 x 55 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Womöglich beschreibt gerade der Gegensatz – Werefkins auf der einen Seite starke, energische und temperamentvolle Natur und auf der anderen Seite der nach innen gekehrte, selbstkritische, an sich zweifelnde Charakter – ihre Rolle im ›Blauen Reiter‹ am genauesten. Wie Weidle bemerkt, bleibt Werefkin der typischen weiblichen Rolle der Helferin und Unterstützerin verhaftet, schafft es nicht, sich von ihr loszulösen.<sup>160</sup> Andere sind es, die ihre großen Ideen verwirklichen sollen. Zum einen Jawlensky, zu dem sie eine komplizierte platonische Beziehung bis zum Schweizer Exil 1917 führen wird, um schließlich 1920 gänzlich mit ihm zu brechen.<sup>161</sup> Dort verarmt, wird sie durch die junge, wohlhabende Mäzenin Emmy Scheyer ersetzt; auch sie gab ihre eigene Kunst für Jawlensky auf.<sup>162</sup> In Kandinsky wiederum fand Werefkin ihr geistiges Pendant, dessen

praktischen Schritt in die Abstraktion sie selbst zwar nie vollzieht, jedoch im Rahmen der Murnauer Gespräche und Unterweisungen auf theoretischer Ebene für die Stilfindung des Künstlers prägend wird.

Gefährlich scheint es jedoch, Werefkin einseitig als Opfer, eine vom Mann dominierte und ausgenommene Frau zu betrachten, wie Weidle es überwiegend tut. Immerhin kann man von einer Persönlichkeit sprechen, der von klein auf eine eigene große Künstlerkarriere offen stand, zumal sie sich sehr früh als ›russischer Rembrandt‹ etablierte. Sie war keine Kunstmarktstrategin wie Macke oder Kandinsky, wenig am Kampf um die eigene Karriere interessiert.<sup>163</sup> Der Einsatz für andere – Gruppenzugehörigkeit und Unterstützung – ganz im Sinne ihres russischen Gemeinschaftsgefühls – war ihr Hauptanliegen, in dem sie ihren Kunst- und Lebenssinn fand. Sich selbst sah sie nicht als tragische Gestalt, was mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf die russischen Wurzeln zurückzuführen ist, die stützend für ihr Ideal von einer Ideenübermittlung mit dem Einsatz sämtlicher Kräfte gewesen sein muss.<sup>164</sup> Der Bruch mit der eigenen praktischen Tätigkeit, bis zur Wiederaufnahme ihres künstlerischen Schaffens im Schweizer Exil, kann den Tagebüchern zufolge, auf ihr eigentümliches, intelligentes Künstlerwesen zurückgeführt werden, wenn sie mehrfach wiederholt, ihre eigene Kunst nur in

›Träumen‹ leben zu können.<sup>165</sup> Ihr Vorzug männlicher Kollegen im Rahmen der Realisierung künstlerischer Vorstellungen scheint intendiert und für sie einzig möglich; sie selbst nimmt dabei die Rolle einer Darbieterin des geistigen Stoffes ein.<sup>166</sup>

Als Entdeckerin, Vorbereiterin und Vermittlerin einer herausragenden und folgenreichen künstlerischen Vision am Anfang des 20. Jahrhunderts kann Werefkin durchaus zu den Vorreitern der modernen Kunst gezählt werden. Wegweisend deutet sie somit auf die nachrückenden Generationen weiblicher Künstler, die von Selbstzweifeln und traditioneller Rollenordnung losgelöst, heute selbstverständlich sowohl das Kunst- als auch das gesamte Gesellschaftsverständnis mitbestimmen.



Abb. 7: Erma Bossi, *Bildnis Marianne Werefkin*, um 1910, Öl auf Pappe, 71 x 57 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München