

HANNI GEIGER

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

Zusammenfassung

Diese Untersuchung geht der Rolle der Frau im deutschen Expressionismus nach. Im Fokus steht die Künstlerin Marianne von Werefkin, auf die die Gründung und prinzipielle Stilbestimmung der Künstlergruppe ›Blauer Reiter‹ zurückgeht. Für das Verständnis ihres Wirkens werden all ihre verschiedenen Rollen innerhalb der Gruppe – Schülerin, Lehrerin, Mäzenin, Theoretikerin, Künstlerin, Russin und Frau – unter Berücksichtigung sozio-kultureller Rahmenbedingungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in Russland wie in Europa betrachtet. So ist Werefkins Einflussnahme auf den ›Blauen Reiter‹ in erster Linie unter dem Aspekt des tradierten, historisch negativ konnotierten Frauenbildes, aber auch ihrer kulturellen Prägung zu untersuchen. Ihre künstlerische Praxis wie auch ihre theoretischen Vorwegnahmen expressionistischer Stileigenschaften zeugen von ihrem persönlichen wie dem allgemeinen Kampf von Künstlerinnen um die Lösung von festgefahrenen Bildern der Frau in ihrer Naturgebundenheit und angeblicher Unfähigkeit zum eigenständigen Handeln, Denken und Schaffen. Die Untersuchung möchte einen alternativen Blickwinkel auf das in der Wissenschaft weit verbreitete Bild von Künstlerinnen der Moderne in ihrer Opferrolle des männlich dominierten Systems aufzeigen. Immerhin ist die Rede von einer Persönlichkeit, der von klein auf eine eigene große Künstlerkarriere offenstand, zumal sie sich sehr früh in ihrer Heimat als ›russischer Rembrandt‹ etablierte. 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 hauptsächlich männlicher Kollegen auf ihrem künstlerischen Weg leitete und unterstützte.

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.«¹

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.² 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.³

2.1 Künstlerische Ausbildungs(un)möglichkeiten für Frauen:

Akademien und private Schulen

Als erste Voraussetzung für eine ernsthafte, mit Dilettantismus nicht zu verwechselnde, künstlerische 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.⁴ Die begehrten und erfolgversprechenden klassischen Ausbildungsstätten – Akademien und Universitäten – blieben jedoch für Frauen europaweit bis weit nach dem ersten Weltkrieg verschlossen.⁵ Als besondere Ausnahme galt hier eine Lehrerinnenausbildung, die von den Frauen als Übergangslösung oder Alternative akzeptiert wurde.⁶ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war der Ausbildungsweg zahlreicher Künstlerinnen von privaten Lehrmeistern bestimmt.⁷ Nur in seltenen, durch Protektion bestimmten Fällen, wurden wenige Frauen bereits im frühen 19. Jahrhundert an staatlichen Kunstakademien zugelassen.⁸ 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;⁹ 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 entsprechend¹⁰ das Studium an den Pariser Privatakademien fort, vorzugsweise der Académie Julian,¹¹ wo sie den aktuellen Strömungen des Impressionismus und Fauvismus folgen konnten.¹² 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.¹³ Einen besonderen Antrieb zum Widerstand stellte jedoch die allgemeine, durch männliche Akademiestudenten eingeleitete, ›moderne‹ Gegenbewegung zum als veraltet empfundenen Akademismus und Traditionalismus dar.¹⁴

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 Renaissance¹⁵, durch ein durchweg patriarchales Gesellschaftssystem an einer historisch kontinuierlichen Kunstproduktion gehindert.¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ Dennoch versuchten viele Frauen ihre von der Gesellschaft geforderten Mutterpflichten mit dem Beruf zu vereinbaren, was häufig zu Identitätskonflikten¹⁹ 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.²⁰

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.²¹ Selbstbestimmung, Persönlichkeit und Ehrgeiz zeichneten den Wandel der Frauenrolle aus.²² 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.²³ Mit der Psychoanalyse als der Wissenschaft der Zeit²⁴ versuchte man biologisch begründete, auf die ›Natur‹ zurückgehende Unterschiede zwischen den Geschlechtern herauszuarbeiten.²⁵ 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«. ²⁶ Dabei übersah man, dass Studentinnen allenfalls nach Gipsmodellen arbeiten durften;²⁷ einen nackten männlichen Körper im Atelier nachzuformen ›schickte‹ sich aus ›moralischen Gründen‹ nicht.²⁸ Des Weiteren gestand man Frauen nicht genug Individualität, Originalität oder Schöpfungskraft zu. Künstlerische Geniehaftigkeit wurde ausschließlich der ›männlichen Natur‹ zugeschrieben.²⁹ Bedeutend erscheinen in diesem Zusammenhang auch die spezifische

Erziehung und die sozialen Lebensbedingungen von Frauen.³⁰ 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.³¹

Bereits 1858 erschien die erste, vom Akademieprofessor Ernst Guhl verfasste, deutschsprachige Monografie über Künstlerinnen: *Die Frauen in der Kunstgeschichte*.³² Ruth Nobs-Greter entdeckt bei ihm klare Anzeichen eines ›versteckten Sexismus‹,³³ 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.³⁴ 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.³⁵ 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.«³⁶

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 Kunstschaftung; 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*³⁷, 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.«³⁸

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 1854³⁹ die staatliche Petersburger Akademie der Künste.⁴⁰ 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.⁴¹ 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.

3.1 Schülerin und Lehrerin

Marianna Wladimirowna Werjowkina wird am 29. August 1860 in Tula geboren.⁴² Ihr Vater Wladimir Nikolajewitsch Werjowkin entstammt dem Moskauer Uradel und war kommandierender Zarengeneral.⁴³ 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.⁴⁴ Dieser nahm sich vor allem Werefkins Mutter an, deren Einfluss und Vorbildfunktion das gesamte emotionale und künstlerische Leben der Tochter beeinflussen sollte.⁴⁵ Elisabeth Daragan (Abb. 1), einer alten Kosakenfürstenfamilie entstammend, war selbst Ikonenmalerin und unternahm Reisen nach Rom und Deutschland, um ihren eigenen Stil zu vervollkommen.⁴⁶



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

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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.⁴⁹ Ihr Credo war eine das Leben erklärende und interpretierende, von der humanitären Idee gekennzeichnete Kunst, die Werefkins gesamtes Œuvre beeinflussen sollte.⁵⁰ 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.

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.⁵¹



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

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.⁵²



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.⁵³ 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.⁵⁴ 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 23.⁵⁵ Die Wohnung nannte sie ›rosafarbener Salon‹⁵⁶, in dem sie Politiker, Aristokraten, Museumsleute, Intellektuelle und die internationale Bohème empfing.⁵⁷ 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.⁵⁸ Letzteren schickte sie zuvor in die Ažbe-Schule, wo er die erstrebenswerte Nass-in-Nass-Malerei mit Lovis Corinth als Vorbild erlernen sollte.⁵⁹

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 Kräfwellen war die Baronin.«⁶⁰ Darüber hinaus organisierte sie mehrere Bildungsreisen, die sie gewissenhaft mit eigenem theoretischen Lehrstoff vorbereitete.⁶¹

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 [...].«⁶²

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.⁶³ Dank ihrer Verbindungen bei den Behörden arrangierte sie es, dieses Kind als Jawlenskys ›Neffen‹ anzumelden.⁶⁴ 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.«⁶⁵ Ihre ›Verkünderrolle‹ sollte sich schon bald in Form theoretischer Kunstprophezeiungen bestätigen.

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.⁶⁶ Mit dem Umzug nach München und der Entscheidung, Jawlenskys Ausbildung zu unterstützen, ohne ihn durch eigenes Schaffen zu verunsichern,⁶⁷ 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.«⁶⁸ Das klingt insbesondere tragisch, als sich das Verhältnis zwischen Werefkin und Jawlensky durch den belastenden Familienzuwachs zunehmend verschlechterte, woran ihre Freundschaft zu zerbrechen drohte.⁶⁹ Ob sie dabei aber als ›Opfer‹ betrachtet werden sollte, ist eher fraglich und wird in den Ausführungen zu Werefkings 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)*⁷⁰ zu verfassen und kommentiert: »Ich schreibe, damit mein Herz nicht bricht vor maßlosem Schmerz.«⁷¹ 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.⁷² Zudem notiert sie ihre ästhetischen Ideen, die aus heutiger Perspektive zu der bedeutendsten kunsttheoretischen Vorwegnahme der deutschen expressionistischen Kunst des ›Blauen Reiters‹ werden sollten.⁷³

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.⁷⁴ 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.⁷⁵ 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.⁷⁶ 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.«⁷⁷

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.⁷⁸ 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:⁷⁹ »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 tief sinnig und trifft, glaube ich, in der ganzen Frage den Nagel auf den Kopf.«⁸⁰ Im Januar 1911 schreibt er erneut an Maria Franck/Marc: »In Kunstsachen begreift man erst, wenn man dafür reif ist.«⁸¹ Erst ab diesem Zeitpunkt befreite sich Marc vom Beleuchtungslicht.⁸²

Des Weiteren sprach Werefkin in ihren *Briefen an einen Unbekannten* über die Eigenesetzlichkeiten 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.«⁸³

Eine wegweisende Erkenntnis, die Kandinsky Jahre später, 1912, als eigene ›Entdeckung‹ in seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* festhalten sollte.⁸⁴ Die Erwähnung der ›nebeneinanderstehenden Farbflächen‹ führt Werefkin auf Gauguin zurück, der später auch Vorbild der Fauves wurde.⁸⁵ Trotzdem ist zu diesem frühen Zeitpunkt weder von ihnen noch den späteren, deutschen Expressionisten die Bedeutung dieses grundlegenden Prinzips erkannt worden.⁸⁶

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.⁸⁷ 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.«⁸⁸

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

3.4 Künstlerin – Werefkins Stilprinzipien der neuen Schaffensphase

Nach einer erneuten Frankreichreise im Jahr 1905 durch die Bretagne, die Orte Pont-Aven und Le Pouldu – Gauguins Heimat und Wirkungszentrum seiner Nachfolger – fasste Werefkin den Entschluss, sich nach zehnjähriger Pause erneut ihrer eigenen Kunst zu widmen.⁹¹ Schon immer verstand sie unter einem Künstler ein Individuum, einen Seher, und keinen Nachahmer alter Vorbilder, wenn sie behauptet, dass »[...] das Große in der Kunst [...] nicht in dem schon Geschaffenen [liegt; Verf.], sondern in allem, was noch zu schaffen ist.«⁹² Trotz der Unterweisung Jawlenskys in der Bedeutung dieser Angelpunkte der Moderne, bleibt er seit der ersten Frankreichreise 1903 der Malerei Vincent van Goghs und der Neoimpressionisten verhaftet und wird Werefkins Forderung nach einem innovativen ›Künstler‹ nicht gerecht.⁹³

Daraufhin schließt Werefkin ihre *Briefe an einen Unbekannten* ab,⁹⁴ um ab November 1905 selbst den Weg in die Moderne, nun auch auf praktischem Weg, einzuschlagen: »Ich bin mehr denn je Künstler. Meine Kunst, die ich aus Liebe und höchster Achtung niederlegte, kehrt größer denn je zu mir zurück.«⁹⁵

Im Folgenden soll anhand eines Streifzugs durch Werefkins neue Schaffensphase ihre theoretische Vorwegnahme moderner Kunstideen in den zeitlich auf die Texte folgenden Bildern zu erkennen sein. Ihre nach langer Schaffensabstinenz in der Malerei formulierten Stilkriterien sollen den Einfluss französischer Vorbilder offenlegen, deren Neuerungen sich erst Jahre später Werefkins Künstlerkollegen Jawlensky, Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau bedienen sollten.

3.4.1 Gauguin, Nabis und Fauves

Ab 1907 orientiert sich Werefkin in ihren Arbeiten an den Grundsätzen Gauguins und seiner Malerfreunde aus der Schule von Pont-Aven, der Nabis, die als selbsternannte ›Propheten‹ seit 1888 die Lehren Émile Bernards, Gauguins, van Goghs und der Japaner in ganz Europa verbreiteten.⁹⁶ Kennzeichnend für diesen, von Gauguin geprägten Stil ist vor allem die Flächigkeit, deren Prinzipien Paul Sérusier in seinem Bildnis *Talisman* (Abb. 4) im gleichen Jahr der Académie Julian präsentierte.⁹⁷



Abb. 4: Paul Sérusier, *Le Talisman*, 1888, Öl auf Holz, 27 x 21 cm, Musée d'Orsay, Paris

Darauf Bezug nehmend formulierte ein weiterer Nabis, Maurice Denis, die Grundsätze dieser Kunst: »Man muß sich erinnern, dass ein Bild – ehe es als Darstellung eines Schlachtrusses, einer nackten Frau oder irgend einer beliebigen Anekdote erkannt wird – im wesentlichen eine plane Fläche ist, überzogen mit Farben, die in einer bestimmten Ordnung zueinander stehen.«⁹⁸

Dieses Stilkriterium sollte später für die Fauves und die Expressionisten zur grundlegenden Devise werden.⁹⁹ Im Bildnis *Taches de soleil sur la terrasse* (Abb. 5) von 1890 bestätigt Denis seine zuvor theoretisch formulierten Prinzipien; die Farben sind in flächiger Manier aufgetragen und negieren die traditionelle Perspektivmalerei.



Abb. 5: Maurice Denis,
Taches de soleil sur la terrasse, 1890,
Öl auf Papp, 24 x 20,5 cm, Musée d'Orsay, Paris

Ein Eindruck von Vorder- und Hintergrund – wollte man dies als Perspektive bezeichnen – entsteht allein durch die Auswahl der Farben und deren Anordnung. Hinzu kommt das für Denis ausschlaggebende Prinzip des Cloissonismus, welches durch einzelne mittels Konturierung voneinander abgegrenzte Farbflächen gekennzeichnet ist, womit fließende Farbübergänge vermieden werden.¹⁰⁰ Der Stil geht auf Bernard und den frühen aquarellierten

Holzschnitt *Die Anbetung der Hirten* von 1885 zurück, wird jedoch verschiedentlich auch Louis Anquetin zugeschrieben.¹⁰¹

In Werefkins Gemälde *Wasserburg* (Abb. 6) von 1907 verbildlicht sich das von ihr bereits 1903 theoretisch festgehaltene Prinzip der ›nebeneinanderstehenden Farbflächen‹ sowie gleichsam die Nähe zu ihren Vorbildern Sérusier und Denis.

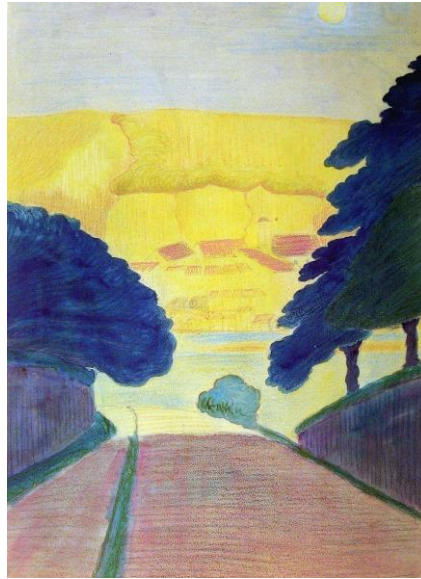


Abb. 6: Marianne von Werefkin, *Wasserburg*, 1907, Gouache und Mischtechnik auf Pappe, 50 x 37 cm, Standort unbekannt

Formen und Farben im Bild zeugen in ihrem Zusammenspiel von Werefkins großem Interesse an der Fläche. Das Blau der Bäume im ersten Plan zieht den Blick des Betrachters in das Bild hinein und erzeugt eine Tiefenwirkung. Auf der anderen Seite steht das Gelb der Sonne im Hintergrund für Entgegenkommen, Öffnung, Expansion. Die entgegengesetzte Bewegung der beiden Farben führt schließlich zu einer Auflösung des Raumes. Hinzu kommt ein die Flächigkeit kennzeichnendes stilistisches Mittel – die Schattenfreiheit –,¹⁰² und damit einhergehend der Verzicht auf Beleuchtungslicht: Prinzipien, die Werefkin bereits theoretisch in ihren Äußerungen zum ›Farblichtprinzip‹ vorwegnahm. Die so erzeugte Flächigkeit wird überdies durch die cloissonistische Konturierung und Silhouettierung von Formen verstärkt,¹⁰³ wodurch diese einmal mehr in sich abgeschlossen und plan erscheinen. Tiefe erreicht Werefkin mithilfe des sich linear verjüngenden Weges, aber auch insbesondere durch Reihung und Staffelung – in diesem Fall von Bäumen und Büschen etwa. Dies erzeugt nicht nur eine Form der Perspektive: die rhythmische Wiederholung der neben-, vor- und hintereinander gereihten Objekte und Personen führt zu einem Effekt der Bewegung.

Im Gegensatz zu Werefkin wird Jawlensky den Cloissonismus erst 1908 für sich entdecken.¹⁰⁴ Dabei orientierte er sich offensichtlich nicht an Werefkin, die ihm bereits Jahre zuvor theoretisch und praktisch den Weg ebnete. Erst die Zusammenkunft mit dem Malermönch Willibrord Verkade, der Gauguin und die Malerschule von Pont-Aven rühmte, führte zu einem abrupten Stilwechsel bei Jawlensky. Von nun an sollte er sich von seiner langjährigen, dem Pointilismus und Neo-Impressionismus verhafteten Malweise lösen.

Aus dem Gedanken der Flächigkeit und der damit verbundenen Auflösung von Formen durch Farbe heraus, ergibt sich für Werefkin zwangsläufig das Bedürfnis nach einer Vereinfachung von Gegenständen – nach Abstraktion –, die für ihr Denken und Schaffen zur Konstante werden soll. In diesem Zusammenhang ist Werefkins berühmter Satz zu verstehen: ›J'aime les choses qui ne sont pas.‹¹⁰⁵ Gezielt verwendet sie zudem nicht das für Landschaftsdarstellungen übliche Querformat, sondern ein Hochformat, das dazu verleitet, das Abgebildete eher als ›Sinnbild‹ zu verstehen.¹⁰⁶ Somit steht es für das Symbolhafte und Geistige, für das, was nach Werefkin ›nicht ist‹, mit bloßem Auge nicht erkennbar scheint. Auch hier richtet sich Werefkin nach Gauguins Lehren, der sich zur Abstraktion wie folgt äußert: »Ein Rat: Kopieren Sie die Natur nicht zu sehr. Kunst ist Abstraktion, holen Sie diese aus der Natur, indem Sie träumend betrachten, und denken Sie mehr an die Schöpfung als an das Resultat.«¹⁰⁷ Wie Fäthke bemerkt, sollte auch in diesem Zusammenhang Jawlensky erst zehn Jahre später das Prinzip des Hochformats für seine Landschaftsbilder entdecken, womit Werefkins ›Vorsprung‹ in der Kunst erneut belegt wäre.¹⁰⁸

Mit ihrer innovativen Kraft bei der Orientierung an französischen Vorbildern, und das ist symptomatisch für Werefkin, entwirft sie in ihren Bildern die ohnehin neuen stilistischen Mittel weiter.¹⁰⁹ So verwendet sie im Werk *Herbst (Schule)* (Abb. 7) von 1907 die Farbe Weiß für Konturen, die nach strenger cloissonistischer Regel schwarz sein sollten.¹¹⁰



Abb. 77: Marianne von Werefkin, *Herbst (Schule)*, 1907, Tempera auf Pappe, 56 x 73 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Ascona, Inv. Nr. FMW 0-0-3

Dabei bezieht sie sich offensichtlich auf die Prinzipien van Goghs, der, im Gegensatz zu den Koloristen, in den Farben Schwarz und Weiß ›positive‹ und anderen Farben gleichgestellte Werte sah.¹¹¹ Darüber hinaus verarbeitet sie die Kontur zur eigenständigen Linie, der sie eine jeweils unterschiedliche Ausdrucksqualität beimisst.¹¹² Hierbei folgt sie van Gogh und Gauguin, die in der Linie, wenn sie nicht ausschließlich dem Cloissonismus dient, ein zeichnerisches Element sahen.¹¹³ Van Gogh äußert sich diesbezüglich: »Wo Linien [...] gewollt sind, beginnt das Bild«. ¹¹⁴ In vielen Arbeiten Werefkins wird die Linie, vornehmlich die Diagonale, zum Hauptthema, womit sie wiederum an ihre frühen theoretischen Aussagen zur Zeichnung im Zusammenspiel mit der Farbe anknüpft.

3.4.2 Dissonanzen und ›Schmutz‹

Neben dem gleichzeitigen Einsatz von Farbe und Linie sind für Werefkins Werke weitere gestalterisch-technische Innovationen charakteristisch. Im Gegensatz zur früher verwendeten Ölfarbe, die auf ihre Schaffenszeit als ›russischer Rembrandt‹ zurückgeht, setzt Werefkin ab 1905 ihrer Forderung nach ›Ehrlichkeit in der Malerei‹ entsprechend eine Reihe unterschiedlicher Mischtechniken ein, bei denen sie in ihren Arbeiten scheinbar willkürlich Aquarell- und Gouachefarben mit Bleistift, Buntstift, Pastell und Kreide kombiniert.¹¹⁵ Damit sprach sie den einzelnen Techniken ihre Eigenständigkeit zu und definierte zudem ihr eigenes künstlerisch-

handwerkliches Vorgehen.¹¹⁶ Ab 1906 fokussiert sie sich zunehmend auf den Einsatz von reiner Tempera, wovon *Herbst (Schule)* (vgl. Abb. 7) zeugt.¹¹⁷ Den cloissonistischen Prinzipien der Nabis entsprechend grenzt sie mit dieser Technik Farbflächen sauber gegeneinander ab, ohne Vermischung oder Übergänge.¹¹⁸ Im Gegensatz zu Werefkin entscheidet sich Jawlensky auch in diesem Fall gegen die Übernahme französischer Stilprinzipien.¹¹⁹ Umso mehr ist dafür Werefkins Selbstsicherheit und Entschlossenheit im Umgang mit der nach langer Malpause verwendeten Tempera hervorzuheben.

Auch die nötige ›Farbheftigkeit‹, die Werefkin in ihren Schriften immerzu betonte, kam durch den Einsatz von Tempera zum bestmöglichen Ausdruck. Im Bildnis *Tragische Stimmung* (Abb. 8) von 1908 wird Werefkins, für sie zu diesem Zeitpunkt kennzeichnender, gleichzeitiger Einsatz von Grund- und/oder Komplementärfarben ersichtlich.



Abb. 8: Marianne von Werefkin, *Tragische Stimmung*, 1909, Tempera auf Pappe, 46,8 x 58,2 cm, Comune die Ascona, Inv. Nr. FMW 0-0-21

Sie umgeht dabei die gleichzeitige Verwendung aller sechs Farben; so benutzt sie nur Blau und Rot als Grundfarben, um gezielte Dissonanzen beim Betrachter hervorzurufen, womit sie ihrer theoretischen Forderung nach ›Farbschocks‹ praktisch nachgeht.¹²⁰ August Macke sollte auf dieses Prinzip erst 1910 stoßen.¹²¹ Ähnlich verhalten sich auch Marc und Kandinsky, als sie im Vergleich zu Werefkin sehr spät den sogenannten ›Schmutz‹ in der Malerei entdecken.¹²² Kandinsky beschrieb erst 1912 in seiner Publikation *Über das Geistige*

in der Kunst den in Werefkins bereits 1907 entstandenen Werken offensichtlichen Einsatz disharmonischer Grundfarben und beschreibt die Zusammenwirkung der Farben Blau und Rot wie folgt: »In mittlerem Zustande, wie Zinnober, gewinnt das Rot an der Beständigkeit des scharfen Gefühls: es ist wie eine gleichmäßig glühende Leidenschaft, [...] die nicht leicht zu übertönen ist, die sich aber durch Blau löschen läßt, wie glühendes Eisen durch Wasser. Dieses Rot verträgt überhaupt nichts Kaltes und verliert durch dasselbe an seinem Klang und Sinn. Oder besser zu sagen: diese gewaltsame tragische Abkühlung erzeugt einen Ton, welcher als ›Schmutz‹ besonders heute von Malern vermieden und verpönt wird. Und dieses mit Unrecht.«¹²³

3.4.3 Munch und ›Emotionale Kunst‹

Noch vor 1900, der expressionistischen Malerei in Deutschland vorausgehend, äußerte Werefkin ihren für damaliges Verständnis revolutionären Ansatz: »Das große Verdienst der Romantik ist, daß sie den ersten Stein für die Kunst der Zukunft gelegt hat ... Die Kunst der Zukunft ist die der emotionalen Kunst. Bis in unsre Tage hinein war die reine Kunst die der naiv oder meisterhaft festgehaltenen Impression. Die Kunst der Zukunft ist die der Emotion.«¹²⁴

So setzt sie sich bewusst von der reinen Impression und dem Momenteindruck zugunsten einer subjektiven, nach innerem Empfinden orientierten Kunst ab. Damit schließt sie sich ihrem Vorbild Edvard Munch an, der von seiner Kunst behauptet: »Ich male nicht, was ich sehe, sondern was ich sah.«¹²⁵ Bis ins hohe Lebensalter greift Werefkin auf Munchs Motivwahl in den eigenen Werken zurück, da sie seine Empfindungs- und Ausdrucksweise der ihrigen als verwandt empfindet.¹²⁶ Sie vertauscht beispielsweise das Weibliche aus Munchs Bildnis *Hände* (um 1893) (Abb. 9) mit einem männlichen Motiv im eigenen Werk *Der Mann* (1909) (Abb. 10).¹²⁷



Abb. 9: Edvard Munch, *Hände*, um 1893, Öl auf Leinwand, 89 x 76,5 cm



Abb. 10: Marianne von Werefkin,
Der Mann, 1909

Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie damit die schwierige Beziehung zu Jawlensky zur Sprache bringt.¹²⁸ Bedeutend erscheint diese Annahme im Hinblick auf die im Sommer 1908 gemeinsam mit Jawlensky, Kandinsky und Münter verbrachte Murnauer Schaffenszeit.¹²⁹ Während Münter diese als »[...] eine schöne, interessante, freudige Arbeitszeit [...]« beschreibt, ist in Werefkins aus der gleichen Zeit stammenden Arbeit *Tragische Stimmung* (vgl. Abb. 8) eine deutliche Schwermütigkeit in Verbindung mit der eigenen Rollenwahrnehmung herauszulesen.¹³⁰ Die im roten Hintergrund eingebettete, einfach gekleidete und in sich – Arme verschränkend – verschlossene junge Frau im linken Vordergrund lässt an Werefkin denken. Dem sich von links nach rechts diagonal verjüngenden Weg folgend wird im rechten Bildteil ein unheimlich anmutendes Gebäude mit einem davor stehenden, klein und daher sehr entfernt, festlich gekleideten Mann ersichtlich. Ein ikonografischer Gegensatz beider Figuren ist nicht zu übersehen: Ein fein gekleideter Herr und eine Magd in Arbeitskleidung, die ohne Zweifel in besonderer Beziehung zueinander stehen.¹³¹ Dabei werden die Gegensätze der Geschlechter und Rollen sowohl durch ihre voneinander abgewandte Haltung, als auch die Farbwahl Rot und Blau, die eine starke Dissonanz erzeugt, bekräftigt. Trotz bewusster und selbstbestimmter Entscheidung Werefkins Jawlensky den künstlerischen Vorrang mit jeglicher Form der Unterstützung zu bieten, muss die Enttäuschung auf menschlicher Ebene – durch seine Abwendung von ihr und die nicht erfüllten künstlerischen Hoffnungen, die sie in ihn setzte –, groß gewesen sein: »Ich bin zur Hure geworden und zur Küchenmagd, zur Krankenpflegerin und zur Gouvernante, nur um der großen Kunst zu dienen, einem Talent [Jawlensky], das ich für mich würdig hielt, das neue Werk zu verwirklichen ... Und neben mir sagt die unbeirrbare, boshafte und widersprechende Stimme der Vernunft, dass das ein Wahnsinn ist.«¹³²

3.4.4 Ton-in-Ton Malerei, Japanische Kunst und Karikierung

Wie bereits das fast einheitlich in Rottönen gehaltene Bildnis *Tragische Stimmung* (vgl. Abb. 8) gut zu erkennen gibt, sind Werefkins Werke häufig der sogenannten ›Ton-in-Ton-Malerei‹ verschrieben, die auf den Cloissonisten Anquetin zurückgeht.¹³³ Gemeinsam mit Bernard, Toulouse-Lautrec und van Gogh entdeckte dieser 1886 die japanische Holzschnittkunst für sich und machte sie zum Grundprinzip einer neuen, auf Fläche basierenden Kunst.¹³⁴

Werefkins *Der Tänzer Sacharoff* (Abb. 11) von 1909 weist neben dem Anquetinschen Prinzip der Flächenmalerei durch die Variation von Tönen einer einzigen Farbe auch eine thematische Verbindung zur japanischen Kunst auf.



Abb. 11: Marianne von Werefkin, *Sacharoff*, 1909, Tempera auf Pappe, 73,5 x 55 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Ascona, Inv. Nr. FMW 0-0-15

In Anlehnung an die traditionelle japanische Kunst bzw. den europäischen Japonismus der Jahrhundertwende lässt es eine Begeisterung für bildliche Personendarstellungen erahnen, was angesichts Werekins tendentiell eher porträtfreies Gesamtwerk besonders auffällt.¹³⁵ Ganz in Blau gehalten ist das Bildnis eines jungen Mannes in halbprofilartiger Oberkörperdrehung. Es handelt sich um einen Tänzer, der bei seinen Auftritten auf eine Überbetonung seiner Augen

und des Mundes setzt, um eine gute Fernwirkung zu erzielen. Dieses Prinzip wiederholt Werefkin in der Abbildung des Tänzers, indem sie seine Gesichtszüge stark vereinfacht und auf den reinen Ausdruck reduziert, womit gleichzeitig etwas Maskenhaftes impliziert wird. Die steif wirkende Körperhaltung mit übertrieben kapriziöser Hand- und Fingerbewegung verleiht der Darstellung zudem etwas Karikaturhaftes. Vergleichbare Beispiele finden sich in der japanischen Holzschnittkunst (Abb. 12) mit Motiven junger Frauen und schauspielernder Männer in Frauenkleidern, deren Mimik und Gestik besonders hervorgehoben wird.



Abb. 12: Katsushika Hokusai, *Mädchen mit Blume*, um 1802, Holzschnitt, Privatsammlung

4. Schrift und Bild. Werefkins Einfluss als ›Blaue Reiter-Reiterin‹

Im Sommer 1908 verbringen Werefkin, Jawlensky, Münter und Kandinsky einen Studienaufenthalt in Murnau¹³⁶ – dem Ort, der später bekannt werden sollte für seine scheinbar ›magische‹ Wirkung auf die abrupte Stilveränderung Kandinskys und Münters.¹³⁷ Wie die Bildbeispiele (Abb. 13, Abb. 14) zu erkennen geben, zeichnete sich deren Kunst bis zu diesem Zeitpunkt eher durch eine gewisse Rückständigkeit aufgrund der Verwendung impressionistischer Spachteltechnik aus, was sich nach der Zusammenkunft mit Werefkin und Jawlensky zu einem zeitgemäßen, fortschrittlichen Ausdruck wandeln sollte (Abb. 15, Abb. 16).¹³⁸



Abb. 13: Gabriele Münter, *Baumblüte in Lana*, 1908, Öl auf Leinwand, auf Karton, 17,7 x 25,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 14: Wassily Kandinsky, *Baumblüte in Lana 1*, 1908, Öl auf Karton, 17,8 x 25,9 cm, Privatsammlung



Abb. 15: Gabriele Münter: *Blick aufs Murnauer Moos*, 1908, Öl auf Pappe, 32,7 x 40,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 16: Wassily Kandinsky, *Riegsee – Dorfkirche*, 1908, Öl auf Pappe, 33 x 45 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Münter erwähnt in ihren späteren Aussagen Jawlensky als einziges künstlerisches Vorbild, wobei dieser erst kurze Zeit früher durch Verkade zum Cloissonismus gefunden hatte, um diesen an seine MalerkollegInnen in Murnau weiterzugeben. Dass Werefkin diejenige war, die seit 1892 Jawlensky Wissen im Bereich Kunst und Kultur vermittelte, ihm die Kunstprinzipien zum Beleuchtungslicht, zur Farbe und Fläche – seit 1903 theoretisch und seit 1905 auch praktisch – nahe brachte, die er nun unter eigenem Namen propagierte, bleibt unerwähnt. Auch in Murnau widmete sich Werefkin der lehrbuchartigen, praktischen wie theoretischen, Sammlung und Aufarbeitung ihres Wissens und Könnens für ihre Künstlerfreunde.¹³⁹ Hier sei abermals auf die französischen und japanischen Vorbilder verwiesen, derer sie sich in Murnau in gänzlich eigenem Ausdruck bemächtigt, wenn ihre Arbeiten von einer Synthese unterschiedlicher Stilkriterien zeugen. Dabei kombiniert sie Anquetins ›Ton-in-Ton-Malerei‹ mit dem ›Schmutz‹ und den ›Dissonanzen‹ in der Farblichkeit – Ansätze, die Kandinsky frühestens ab 1905 schriftlich festhalten sollte.¹⁴⁰ Zudem ›beseelt‹ sie ihre Bilder oft durch symbolischen Gehalt, der wiederum auf Munch, als auch mit großer Sicherheit auf ihre eigene russisch geprägte Lebens- und Kunstauffassung zurückzuführen ist. Wie stark Werefkins Einfluss auf die künftige ›Reiter-Gruppe‹ gewesen sein muss, beschreibt Kandinskys Abbildung *Eisenbahn bei Murnau* (Abb. 17) von 1909.



Abb. 17: Wassily Kandinsky, *Eisenbahn bei Murnau*, 1909, Öl auf Karton, 36 x 49 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Die Szene mit vorbeifahrender Lokomotive in ländlicher Umgebung weist zwar noch eindeutig realistische Licht- und Schattenwirkungen auf,¹⁴¹ transportiert aber auch gleichsam stilistische Neuerungen, die für Kandinskys künftigen Ausdruck kennzeichnend werden sollten. Zum einen kombiniert er van Goghs Prinzipien gemäß die beiden ›Nicht-Farben‹ – das Schwarz der Lokomotive und das Weiß der ausgestoßenen Rauchwolken – mit Grund- und Komplementärfarben der Umgebung,¹⁴² wodurch ein offensichtlicher Bezug zu Werefkins 1907 geschaffenen Werken wie etwa *Herbst (Schule)* (vgl. Abb. 7) erkennbar wird. Diese (Nicht-)Farben-Kombination erzeugt allerdings einen optischen Gleichklang,¹⁴³ den Werefkin in ihrer Version der Lokomotive (Abb. 18) in Murnau längst überwindet und stattdessen auf farbliche Disharmonien setzt.

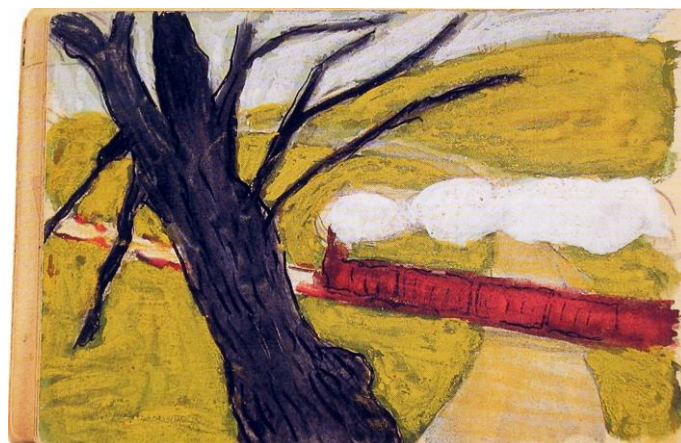


Abb. 18: Marianne von Werefkin, *Die Eisenbahn*, 1909, Gouache, 8 x 11,5 cm, Skizzenbuch FMW 48-8-660-b8/102, Fondazione Marianne Werefkin, Museo comunale d'arte moderna, Ascona

Während ihre MalerkollegInnen gerade den Cloissonismus und die Farb- und Formtheorie für sich entdecken, setzt sich Werefkin längst über die Buntheit des Farbkreises hinweg und fügt zu den sich gegenseitig ausgleichenden Farben Schwarz und Weiß Gelb und Orange hinzu: eine Grund- und eine Komplementärfarbe ohne jeweils eigenen Ausklang, womit sie bewusst eine optische Unstimmigkeit provoziert.¹⁴⁴ Auch die Kontur erhält bei Werefkin bereits in den frühen Arbeiten der neuen Schaffensphase und spätestens ab 1908 eine das Bild beherrschende Selbstständigkeit.¹⁴⁵ Formgestalterisch dominiert die klare, dunkle Diagonale des Baumes das gesamte Bild – deutlich stärker, als es Kandinskys Arbeiten der gleichen Phasen tun.¹⁴⁶ Dass der einstige Generaldirektor der bayerischen Museen Hugo von Tschudi (1851–1911) gerade die Diagonale zum eigentlichen Erkennungsmerkmal der Gruppe erklärte,¹⁴⁷ unterstreicht umso mehr Werefkins Einfluss. Nach dem von Kandinsky und Marc für andere unwissentlich inszenierten Bruch in der 1909 gegründeten Neuen Künstlervereinigung München (NKVM), schien Werefkin in dem sich vom Verein loslösenden Maler Kandinsky den richtigen Menschen für ihre ursprüngliche Vorstellung, ein Mann müsse ihre Ideen von einer neuen Kunst realisieren, gefunden zu haben.¹⁴⁸ Immerhin setzte sich Werefkin als einzige Person am 2. Dezember 1911, zur sogenannten Geburtsstunde des ›Blauen Reiters‹, dem sie später gemeinsam mit Jawlensky beitreten sollte, für Kandinsky und sein abstraktes Bild *Das Jüngste Gericht/Komposition V* mit einer besonderen Energie und Überzeugung ein.¹⁴⁹ Dass sie deshalb von Else Lasker-Schüler zur ›Blauen Reiter-Reiterin‹¹⁵⁰ gekürt wurde, verwundert daher wenig. Die Gründung der Gruppe und der damit verbundene Ruhm der Ausgetretenen aus der NKVM ist allein auf Werefkin zurückzuführen. Ihr voraussehendes Gespür für die Entwicklung der modernen Malerei, die sie selbst mit aufbereitet hat, wird abermals bestätigt.

5. Die Frau, der Mensch. Zur Persönlichkeit Marianne von Werefkins

Wer war letztlich Marianne von Werefkin? Neben einer erfolgreichen Lehrerin, Mäzenin, Organisatorin, Theoretikerin, Künstlerin und Wegbereiterin einer neuen Kunstauffassung war sie auch – Frau. Dies darf bei der Frage nach ihrer Stellung im ›Blauen Reiter‹ keineswegs übersehen werden. Wie bereits zu Beginn der Arbeit geschildert, war das weibliche Geschlecht zum Ausklang des 19. Jahrhunderts und besonders in Westeuropa mit Einschränkungen auf privater und beruflicher Ebene konfrontiert. Es wäre allerdings falsch, Werefkin als eine diesem System ausgelieferte und unterworfenen Frau zu bezeichnen, da dies ein gänzlich anderes Bild ihrer Person und ihres Wirkens aufwerfen würde. Ihr soziokultureller Hintergrund – die russische und adelige Herkunft, die ihr eine privilegierte Stellung und höchstmögliche Bildungsfreiheiten garantierte –, bestätigt Werefkins bereits sehr früh formiertes künstlerische

ches Selbstverständnis und ihren Erfolg als ›russischer Rembrandt‹. Auch ihre frühen theoretischen und praktischen Erkenntnisse gepaart mit Durchsetzungsvermögen und ungebremsstem Glauben an die Vision der deutschen Avantgarde machten sie zweifelsohne zu einer bereits von ihren zeitgenössischen KollegInnen anerkannten und höchst geschätzten Persönlichkeit. Es erscheint daher nur konsequent, dass sie aufgrund ihrer Energie und ungewöhnlichen Ausstrahlung häufig als junge Frau, in leuchtenden Farben abgebildet wurde, was besonders in Münters (Abb. 19) und Erma Bossis Darstellungen Werefkins (Abb. 20) von 1909 und 1910 ersichtlich ist.



Abb. 19: Gabriele Münter, *Bildnis Marianne von Werefkin*, 1909, Öl auf Pappe, 81 x 55 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

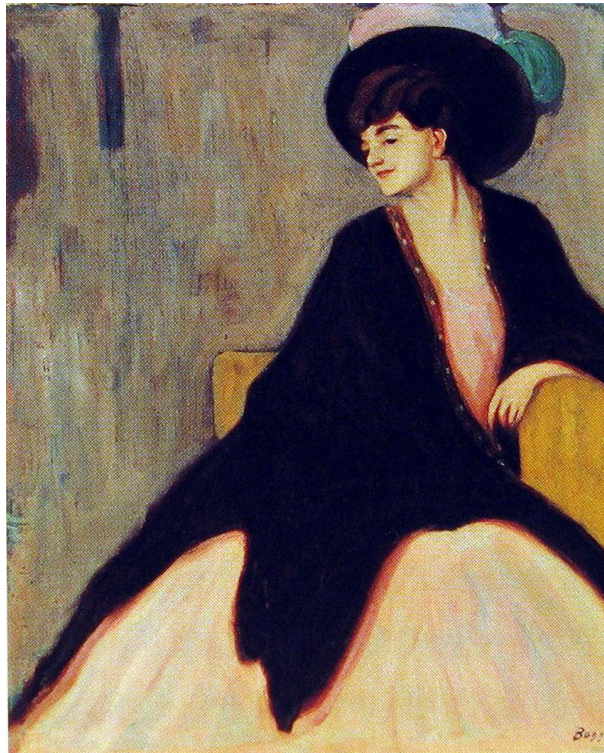


Abb. 20: Erma Bossi, *Bildnis Marianne Werefkin*, um 1910, Öl auf Pappe, 71 x 57 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

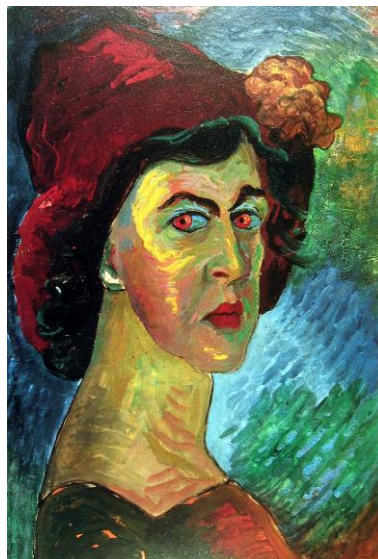
Bereits fünfzigjährig wird sie als Dame von Welt – jung, schön und idealisiert – abgebildet.¹⁵¹ Auch Elisabeth Erdmann-Macke betonte Werefkins faszinierendes und magisches Wesen: »Sie war eine ungemein temperamentvolle, starke Persönlichkeit, voll revolutionären Geistes gegen alles Laue und Ängstliche. Wir sahen sie zuerst ... sie kehrte uns den Rücken zu ... man glaubte, ein junges Mädchen stünde da. Als sie sich umdrehte, sah man das vom Leben geprägte, ausdrucksvolle Gesicht einer alternden Frau ... Sie bestimmte und nach ihrem Willen musste alles gehen.«¹⁵²

Werefkin bildete das Zentrum, um das sich alle KünstlerkollegInnen scharten; nicht umsonst wurde sie von Macke zur ›Seele des Unternehmens‹¹⁵³ gekürt, womit ihre besonders hohe Stellung bei der Gründung der NKVM und der später davon abgespaltenen Gruppe ›Blauer Reiter‹ gemeint war. Die weltgewandte, höchst intelligente Frau wurde auch von der eher zurückhaltenden Münter als Anregerin gewürdigt, wovon Kandinskys Gemälde *Interieur mit zwei Frauen* (Abb. 21) von 1910 besonders deutlich zeugt.¹⁵⁴



Abb. 21: Wassily Kandinsky, *Interieur (mit zwei Damen)*, 1910, Öl auf Karton, 50,5 x 65 cm, Schenkung LK, Kunstmuseum, Bern

Münter sitzt auf der Kante des Sitzmöbels und lauscht Werefkins Erläuterungen eines Buchs – eine Tätigkeit, die zum Sinnbild ihrer Rolle in der Gruppe werden sollte. Barbara Weidle geht einen Schritt weiter, wenn sie Werefkin als unruhige, nervöse, anstrengende und herrische Frau beschreibt.¹⁵⁵ Werefkin selbst bezeichnete sich als Gebieterin eines eigens »eroberten Reiches«:¹⁵⁶ ihr Selbstporträt (Abb. 22) von 1910 ist von einer betont strengen Körperhaltung und einem ernsten, den Betrachter fixierenden Blick, mit blauen, die rote Iris umhüllenden Augäpfeln gekennzeichnet.



22 Marianne von Werefkin, *Selbstbildnis*, 1910, Tempera auf Pappe, 51 x 34 cm, StädtischeGalerie im Lenbachhaus, München

Der unruhige Pinselstrich bekräftigt die Wirkung der Grund- und Komplementärfarben, die, ganz nach ihrem eigens formulierten Prinzip, eine unglaubliche Dissonanz erzeugen. Womöglich ist gerade diese bildlich dargestellte Störung als Indiz für Werefkins Widerspruch in der Eigenwahrnehmung ihrer Weiblichkeit zu verstehen. Immerhin wird aus den Tagebüchern der Kampf und die Suche nach ihrem ›eigentlichen‹ Wesen, mit zwischenzeitlicher künstlerischer Selbstaufgabe bis zu ihrem Alterswerk in Ascona ersichtlich: »Ich bin Frau, bin bar jeder Schöpfung. Ich kann alles verstehen und kann nichts schaffen ... Mir fehlen die Worte, um mein Ideal auszudrücken. Ich suche den Menschen, den Mann, der diesem Ideal Gestalt geben würde. Als Frau, verlangend nach demjenigen, der ihrer inneren Welt Ausdruck geben sollte, traf ich Jawlensky ... In Jawlensky meinte ich sie erschaffen zu können ... Rein göttlicher Wunsch. Auf Erden nicht erfüllbar.«¹⁵⁷

Der Einfluss des traditionellen ›damenhaften‹ Frauenbildes des 19. Jahrhunderts scheint auch Werefkin unmittelbar betroffen zu haben; trotz russischen Ideals einer gleichberechtigten, geschlechtsunabhängigen Bildung überwog die gesellschaftliche Vorstellung von einer Frau, die im Hinblick auf Kreativität und innovative Kraft dem Mann prinzipiell unterlegen sei; Schefflers scharfe Kritik an der nicht originellen Kunst der ›Malweiber‹ fände damit seine soziale Bestätigung.

Dennoch: trotz dieser dominierenden gesellschaftlichen Haltung überwindet Werefkin auf der Suche nach ihrer künstlerischen Persönlichkeit sehr früh das traditionelle Frauen(selbst-)verständnis und katapultiert sich zur weiblichen Ikone einer neuen Zeit, indem sie sich bereits 1905 zum ›Neutrum‹ erklärt: »Ich bin nicht feige, und ich halte mein gegebenes Wort. Ich bin mir selber treu, grimmig gegen mich selbst, nachsichtig gegen andere. Darin bin ich Mann. Ich liebe den Gesang der Liebe. Darin bin ich Frau. Ich schaffe mir ganz bewusst Illusionen und Träume. Darin bin ich Künstler. [...] Ich bin mehr Mann als Frau. Allein das Bedürfnis zu gefallen und das Mitleid machen mich zur Frau. Ich bin nicht Mann, ich bin nicht Frau, ich bin Ich.«¹⁵⁸

6. Resümee

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.¹⁵⁹ 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.

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.¹⁶⁰ 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.¹⁶¹ Dort verarmt, wird sie durch die junge, wohlhabende Mäzenin Emmy Scheyer ersetzt; auch sie gab ihre eigene Kunst für Jawlensky auf.¹⁶² 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.¹⁶³ 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.¹⁶⁴ 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.¹⁶⁵ 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.¹⁶⁶

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.

Abbildungsnachweis

© Für alle Werke bei den Autoren und Institutionen (Letztere im Nachweis gesondert aufgeführt, wenn nicht bereits unter Abbildung genannt).

- Abb. 1: Fäthke, Bernd: *Marianne Werefkin. Leben und Werk*, München 1988, Tafel 2.
 Abb. 2: Fäthke, Bernd: *Marianne Werefkin*, München 2001, S. 37, Abb. 48.
 Abb. 3: Salmen, Brigitte: *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde* (Ausstellungskatalog Murnau, Schlossmuseum Murnau, 2002), Murnau 2002, S. 66, Kat. 1.
 Abb. 4: Prometheus: Homepage – Paul Sérusier: *Le Talisman*, 1888, Öl auf Holz, 27 x 21 cm, Musée d’Orsay, Paris, in: <http://prometheus2.khi.uni-koeln.de/prometheus-cgi/kleioc> [Abruf: 12.06.2006].
 Abb. 5: Musée d’Orsay: Homepage – Maurice Denis: *Taches de soleil sur la terrasse*, 1890, Öl auf Pappe, 24 x 20,5 cm, Musée d’Orsay, Paris, in: [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1\[showUid\]=110769&cHash=e37ac20bd3](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1[showUid]=110769&cHash=e37ac20bd3) [Abruf: 09.06.2006].
 Abb. 6: Fäthke 1988, Kat. 7.
 Abb. 7: Ebd. Kat. 13.
 Abb. 8: Fäthke 2001, S.139, Kat. 37.
 Abb. 9: Fäthke 1988, S. 93, Abb. 134.
 Abb. 10: Ebd., Abb. 133.
 Abb. 11: Ebd., Kat. 37.
 Abb. 12: Fäthke 2001, S. 136, Abb. 152.
 Abb. 13: Salmen 2002, S. 25, Abb. 19. / © VG Bild-Kunst, Bonn 2016
 Abb. 14: Ebd., Abb. 20.
 Abb. 15: Hoberg, Annegret: *Gabriele Münter*, München 2003, Tafel 9. / © VG Bild-Kunst, Bonn 2016
 Abb. 16: Brucher, Günter: *Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion*, München 1999, S. 49, Kat. 49.
 Abb. 17: Salmen 2002, S. 30, Abb. 28.
 Abb. 18: Ebd., S. 74, Kat. 15/1.
 Abb. 19: Hoberg 2003, Tafel 21. / © VG Bild-Kunst, Bonn 2016
 Abb. 20: Fäthke 2001, S. 123, Abb. 128.
 Abb. 21: Salmen 2002, S. 21, Abb. 17.
 Abb. 22: Fäthke 1988, Kat. 37.

Zur Autorin

Hanni Geiger, Dr. phil., ist Hochschullehrerin an der Hochschule Fresenius (Fachbereich Design)/AMD Akademie Mode & Design in München. Sie studierte Modedesign in Zagreb, Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Interkulturelle Kommunikation an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU), wo sie 2014 mit einer Arbeit über den britisch-zyprischen Couturier und Künstler Hussein Chalayan promoviert wurde („form follows culture. Entgrenzungen im Konzept-Design Hussein Chalayans“, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2016). 2015–2016 unternahm sie einen Forschungsaufenthalt in Malaysia und Singapur und wirkte (bis heute) u.a. in der postkolonialen künstlerischen Positionen vertretenden Galerie Wei-Ling in Kuala Lumpur mit. Zuvor war sie von 2013 bis 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin (Vertretung) am Institut für Kunstgeschichte der LMU München. 2011–2012 war sie Teil des Forschungsprojekts „Exil, Migration und Transfer“ am Center for Advanced Studies in München (Leitung Prof. Dr. Burcu Dogramaci). Weitere berufliche Stationen beinhalten u.a. die Projektmitarbeit beim Goethe-Institut Kroatien und die redaktionelle Tätigkeit bei den (kunst-)historischen Online-Rezensionsjournalen *sehpunkte* und *lesepunkte*. Sie forscht u.a. zur Kunst der Moderne und Gegenwart, zu den Interdependenzen von (Mode-)Design, Kunst und Migration, zum Verhältnis von Mobilität, Exil, Transkulturalität und Identitätsbildung, zu postkolonialen künstlerischen Positionen.
 Kontakt: hannigeiger@gmail.com

- ¹ Weiler, Clemens (Hg.): *Marianne Werefkin: Briefe an einen Unbekannten 1901–1905*, Köln 1960, S. 9–51.
- ² Vgl. Behr, Shulamith: *Künstlerinnen des Expressionismus*, Oxford 1988, S. 5.
- ³ Vgl. Behr 1988 (wie Anm. 2), S. 5.
- ⁴ Vgl. Berger, Renate: „Transit. Zur Situation von Künstlerinnen um die Jahrhundertwende“, in: *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland 1900–1914* (Ausstellungskatalog Hannover/Wuppertal, Sprengel Museum/Von der Heydt-Museum, 1997), Berlin 1996, S. 47–60. Hier S. 48, 56.
- ⁵ Vgl. Krull, Edith: *Kunst von Frauen. Das Berufsbild der bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1984, S. 151f.
- ⁶ Vgl. Jürgs, Britta (Hg.): *Eigen Sinn. Bedeutende Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts*, Leipzig 2004, S. 8.
- ⁷ Vgl. Krull 1884 (wie Anm. 5), S. 13.
- ⁸ Vgl. ebd.
- ⁹ Vgl. Jürgs 2004 (wie Anm. 6), S. 8.
- ¹⁰ Vgl. Berger 1996 (wie Anm. 4), S. 52.
- ¹¹ Vgl. Behr 1988 (wie Anm. 2), S. 6.
- ¹² Vgl. Jürgs 2004 (wie Anm. 6), S. 8.
- ¹³ Vgl. Krull 1984 (wie Anm. 5), S. 14.
- ¹⁴ Vgl. Jürgs 2004 (wie Anm. 6), S. 8.
- ¹⁵ Vgl. Krull 1984 (wie Anm. 5), S. 34. Betrifft die Aussage zur ›emanzipierten‹ Frau der Renaissance.
- ¹⁶ Vgl. Schulz, Isabel: *Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption*, Hamburg 2001, S. 7.
- ¹⁷ Vgl. Jürgs 2004 (wie Anm. 6), S. 7.
- ¹⁸ Vgl. Krull 1984 (wie Anm. 5), S. 147.
- ¹⁹ Vgl. Jürgs 2004 (wie Anm. 6), S. 9.
- ²⁰ Vgl. Krull 1984 (wie Anm. 5), S. 153.
- ²¹ Vgl. Jürgs 2004 (wie Anm. 6), S. 8f.
- ²² Vgl. Risch-Stolz, Marianne: „Garten der Frauen“, in: *Weltkunst* 67 (1997), Nr. 3, S. 168.
- ²³ Vgl. Jürgs 2004 (wie Anm. 6), S. 7.
- ²⁴ Vgl. ebd.
- ²⁵ Vgl. Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908, S. 15–27.
- ²⁶ Krull 1984 (wie Anm. 5), S. 15.
- ²⁷ Vgl. ebd.
- ²⁸ Vgl. Schulz 2001 (wie Anm. 16), S. 38.
- ²⁹ Vgl. Scheffler 1908 (wie Anm. 25), S. 31ff.
- ³⁰ Vgl. Schulz 2001 (wie Anm. 16), S. 46.
- ³¹ Vgl. ebd.
- ³² Vgl. Nobs-Greter, Ruth: *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984 (Phil. Diss. Zürich 1984), S. 62–67.
- ³³ Vgl. Nobs-Greter 1984 (wie Anm. 32), S. 106–113.
- ³⁴ Vgl. Scheffler 1908 (wie Anm. 25).
- ³⁵ Vgl. Behr 1988 (wie Anm. 2), S. 8.
- ³⁶ Für die folgenden Ausführungen Schefflers zur Frau als Künstlerin siehe Scheffler 1908 (wie Anm. 25), S. 42, 33, 92.
- ³⁷ Vgl. Hildebrandt, Hans: *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928.
- ³⁸ Nobs-Greter 1984 (wie Anm. 32), S. 68.
- ³⁹ Nachdem bereits 1854 Malerinnen als Stipendiatinnen für sechs Jahre nach Italien geschickt wurden. Vgl. Raev, Ada: „Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als soziale Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts“, in: *Kritische Berichte* 18 (1990) (a), Nr. 2, S. 49–62. Hier S. 49.
- ⁴⁰ Für folgenden Absatz vgl. Raev 1990 (a) (wie Anm. 39), S. 49, 50, 50ff.
- ⁴¹ Für folgenden Absatz vgl. Raev 1990 (a) (wie Anm. 39), S. 53, 57.
- ⁴² Vgl. Russ, Sigrid: „Biographische Übersicht. Marianne Werefkin 1860–1938“, in: *Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen* (Ausstellungskatalog Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 1980), Wiesbaden 1980, S. 7–13. Hier S. 7.
- ⁴³ Vgl. Fäthke, Bernd: „Marianne Werefkin (1860–1938)“, in: *Eigen Sinn. Bedeutende Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts*, hg. v. Britta Jürgs, Leipzig 2004, S. 12–29. Hier S. 12f.
- ⁴⁴ Vgl. Raev, Ada: »Sie trägt eine wunderbare Kraft in sich.« Zur Marianne-Werefkin-Ausstellung im »Haus am Waldsee«, in: *Bildende Kunst* (1990) (b), Nr. 4, S. 46ff. Hier S. 47.
- ⁴⁵ Vgl. Raev 1990 (a) (wie Anm. 39), S. 54.
- ⁴⁶ Vgl. Fäthke, Bernd: *Marianne Werefkin*, München 2001, S. 14.
- ⁴⁷ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 14.
- ⁴⁸ Vgl. Russ 1980 (wie Anm. 42), S. 7.

- ⁴⁹ Vgl. Fäthke, Bernd: „Marianne Werefkin“, in: *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland 1900–1914* (Ausstellungskatalog Hannover/Wuppertal, Sprengel Museum/Von der Heydt-Museum, 1997), Berlin 1996 (a), S. 248–260. Hier S. 249.
- ⁵⁰ Für folgende Absätze vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 249f.
- ⁵¹ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 37.
- ⁵² Für folgenden Absatz vgl. ebd., S. 32, 37.
- ⁵³ Vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 250.
- ⁵⁴ Vgl. ebd.
- ⁵⁵ Vgl. ebd.
- ⁵⁶ Vgl. Macardé, Valentine: *Le renouveau de l'art picturale russe 1863–1914*, Lausanne 1971, S. 136, zitiert nach: Fäthke, Bernd: „Marianne von Werefkin. Von Farben, Formen und Linien“, in: *Marianne Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde* (Ausstellungskatalog Murnau, Schlossmuseum Murnau, 2002), Murnau 2002, S. 9–41. Hier S. 14.
- ⁵⁷ Vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 250.
- ⁵⁸ Vgl. ebd., S. 256.
- ⁵⁹ Vgl. ebd., S. 250.
- ⁶⁰ Pauli, Gustav: *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen 1936, S. 264f.
- ⁶¹ Für folgenden Absatz vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 250, 256f.
- ⁶² Werefkin, Marianne: *Marianne Werefkin zum 20. Todesjahr*, Texte zusammengestellt und verfasst von Diego Hagmann, Julius Schmidhauser und Alexander Werefkin, M.S., Sinzig/Zürich 1958, S. 69ff., zitiert nach: Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 250f.
- ⁶³ Vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 250.
- ⁶⁴ Vgl. ebd.
- ⁶⁵ Archiv Alexander von Werefkin, zitiert nach: Fäthke, Bernd: „Marianne Werefkin und ihr Einfluss auf den Blauen Reiter“, in: *Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen* (Ausstellungskatalog Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 1980), Wiesbaden 1980, S. 14–34. Hier S. 17.
- ⁶⁶ Vgl. Fäthke 1980 (wie Anm. 65), S. 14.
- ⁶⁷ »Damit er nicht auf mich als Künstler eifersüchtig sein sollte, verbarg ich vor ihm meine Kunst.« Siehe Werefkin, Marianne: *Marianne Werefkin zum 20. Todesjahr*, Texte zusammengestellt und verfasst von Diego Hagmann, Julius Schmidhauser und Alexander Werefkin, M.S., Sinzig/Zürich 1958, S. 68f., zitiert nach: Fäthke 2002 (wie Anm. 56), S. 13.
- ⁶⁸ Fäthke 2002 (wie Anm. 56), S. 13.
- ⁶⁹ Vgl. ebd.
- ⁷⁰ Vgl. Weiler 1960 (wie Anm. 1).
- ⁷¹ Ebd., zitiert nach: Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49).
- ⁷² Vgl. Folini, Mara: „Marianne von Werefkin – Auf der Suche nach einer neuen Sprache“, in: *Marianne Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde* (Ausstellungskatalog Murnau, Schlossmuseum Murnau, 2002), Murnau 2002, S. 42–52. Hier S. 45.
- ⁷³ Vgl. Folini 2002 (wie Anm. 72), S. 45.
- ⁷⁴ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 65.
- ⁷⁵ Vgl. ebd., S. 66f.
- ⁷⁶ Vgl. ebd.
- ⁷⁷ Weiler 1960 (wie Anm. 1), S. 33.
- ⁷⁸ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 66.
- ⁷⁹ Vgl. ebd.
- ⁸⁰ Schardt, Alois Jacob: *Franz Marc*, Berlin 1936, S. 73f., zitiert nach: Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 66.
- ⁸¹ Lankheit, Klaus: *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, Köln 1976, S. 50., zitiert nach: Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 66.
- ⁸² Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 66.
- ⁸³ Folini, Mara: „Lettres à un Unconnu (1901–1905), Werefkins kunsttheoretische Betrachtungen“, in: *Ausst.Kat. Marianne von Werefkin, Œuvres peintes 1907–1936*, S. 88, zitiert nach: Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 68.
- ⁸⁴ Vgl. Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*, München 1912.
- ⁸⁵ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 68.
- ⁸⁶ Vgl. ebd.
- ⁸⁷ Vgl. ebd.
- ⁸⁸ Weiler 1960 (wie Anm. 1), S. 34f.
- ⁸⁹ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 68.
- ⁹⁰ Vgl. ebd.
- ⁹¹ Vgl. ebd., S. 71f.
- ⁹² Werefkin, Marianne: *Theorien 1905*, M.S., Archiv für expressionistische Malerei, zitiert nach: Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 72.

-
- ⁹³ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 72.
⁹⁴ Vgl. ebd., S. 73.
⁹⁵ Werefkin, Marianne: *Marianne Werefkin zum 20. Todesjahr*, Texte zusammengestellt und verfasst von Diego Hagmann, Julius Schmidhauser und Alexander Werefkin, M.S., Sinzig/Zürich 1958, S. 78, zitiert nach: Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 73.
⁹⁶ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 81.
⁹⁷ Vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 253.
⁹⁸ Denis, Maurice: *Théories, du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1920, S. 1, zitiert nach: Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 253.
⁹⁹ Vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 253.
¹⁰⁰ Vgl. ebd.
¹⁰¹ Vgl. ebd.
¹⁰² Vgl. Fäthke, Bernd: *Marianne Werefkin. Leben und Werk*, München 1988, S. 85.
¹⁰³ Vgl. Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 85.
¹⁰⁴ Für folgenden Absatz vgl. ebd., S. 99.
¹⁰⁵ Weiler 1960 (wie Anm. 1), S. 1.
¹⁰⁶ Vgl. Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 87.
¹⁰⁷ Rewald, John: *Von van Gogh bis Gauguin*, Köln 1967, S. 192, zitiert nach: Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 87.
¹⁰⁸ Vgl. Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 87.
¹⁰⁹ Vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 254.
¹¹⁰ Vgl. ebd.
¹¹¹ Vgl. Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 86.
¹¹² Vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 254.
¹¹³ Vgl. ebd.
¹¹⁴ Platte, Hans: „Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat“, in: Ausstellungskatalog Hamburg 1963, S. 17, zitiert nach: Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 254.
¹¹⁵ Vgl. Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 88.
¹¹⁶ Vgl. ebd.
¹¹⁷ Vgl. ebd.
¹¹⁸ Vgl. ebd.
¹¹⁹ Vgl. ebd.
¹²⁰ Vgl. Fäthke 1996 (a) (wie Anm. 49), S. 254.
¹²¹ Vgl. ebd.
¹²² Vgl. ebd.
¹²³ Kandinsky 1912 (wie Anm. 84), S. 83.
¹²⁴ Werefkin, Marianne: *Marianne Werefkin zum 20. Todesjahr*, Texte zusammengestellt und verfasst von Diego Hagmann, Julius Schmidhauser und Alexander Werefkin, M.S., Sinzig/Zürich 1958, S. 35, zitiert nach: Fäthke 2002 (wie Anm. 56), S. 15.
¹²⁵ Timm, Werner: *Edvard Munch. Graphik*, Stuttgart [u.a.] 1968, S. 12, zitiert nach: Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 93.
¹²⁶ Vgl. Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 94.
¹²⁷ Vgl. ebd., S. 92f.
¹²⁸ Vgl. ebd.
¹²⁹ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 138.
¹³⁰ Vgl. ebd.
¹³¹ Vgl. ebd.
¹³² Weiler 1960 (wie Anm. 1), S. 22
¹³³ Vgl. Fäthke 2001 (wie Anm. 46), S. 86.
¹³⁴ Vgl. ebd.
¹³⁵ Für folgenden Absatz vgl. Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 94f.
¹³⁶ Vgl. Fäthke 2004 (wie Anm. 43), S. 22.
¹³⁷ Vgl. ebd., S. 21.
¹³⁸ Vgl. ebd.
¹³⁹ Vgl. ebd.
¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 22.
¹⁴¹ Vgl. Fäthke 2002 (wie Anm. 56), S. 29.
¹⁴² Vgl. ebd.
¹⁴³ Vgl. ebd.
¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 32.
¹⁴⁵ Vgl. ebd.
¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Vgl. Fäthke 2004 (wie Anm. 43), 24f.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Vgl. Fäthke, Bernd: „Marianne Werefkin“, in: Gingins, Fondation Neumann, in: *Weltkunst* 66 (1996) (b), Nr. 14, S. 1655.

¹⁵¹ Vgl. Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 115.

¹⁵² Erdmann-Macke, Elisabeth: *Erinnerungen an August Macke*, Frankfurt 1987, S. 239f., zitiert nach: Fäthke 1988 (wie Anm. 102), S. 115.

¹⁵³ Vgl. Lankheit 1976, S. 57, zitiert nach: Fäthke 2002 (wie Anm. 56), S. 29.

¹⁵⁴ Vgl. Weidle, Barbara: „Malen, zeichnen, schreiben – atemlos“, in: *Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz*, hg. v. Verein August Macke Haus e.V., Bonn 1999, S. 12–29. Hier S. 17f.

¹⁵⁵ Vgl. Weidle 1999 (wie Anm. 154), S. 16.

¹⁵⁶ Vgl. Götz, Bruno: *Das göttliche Gesicht*, Leipzig/Wien/München 1927, S. 171f., zitiert nach: Fäthke 2002 (wie Anm. 56), S. 29.

¹⁵⁷ Weiler 1960 (wie Anm. 1), S. 50.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. Lincoln Board, Marilyn: Rezension von: Katy Deepwell: *Women artists and Modernism*, Manchester 1998, in: *Woman's Art Journal* 21, (2000/2001), Nr. 2, S. 53–56. Hier S. 53.

¹⁶⁰ Vgl. Weidle 1999 (wie Anm. 154), S. 18.

¹⁶¹ Bei Ausbruch des ersten Weltkrieges flohen Werefkin und Jawlensky in die Schweiz. Ihre zaristische Rente wurde gekürzt, wodurch die Mittel zur weiteren Unterstützung Jawlenskys fehlten. Vgl. Fäthke 2002 (wie Anm. 56), S. 35.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Vgl. Weidle 1999 (wie Anm. 154), S. 18.

¹⁶⁴ Vgl. Fäthke 2002 (wie Anm. 56), S. 36.

¹⁶⁵ Vgl. Weiler 1960 (wie Anm. 1), S. 18, 28.

¹⁶⁶ Vgl. Weiler 1960 (wie Anm. 1), S. 65.