

Inhalt

Wer bin ich? | 5

Von Moskau nach Sankt Petersburg oder
die Verwandlung vom Offizier zum Künstler | 8

Aufbruch nach München und die Verlockung Berlin | 17

Immer wieder Paris | 29

Das ‚Wunder von Murnau‘ | 46

1914 – Im Schweizer Exil | 60

Wiesbaden! Zurück in Deutschland | 78

Ein europäisches Künstlerleben klingt aus | 88

EXKURSE

Vom Dorf zum Künstlerviertel München-Schwabing | 18

Der *Salon d'Automne* in Paris und sein Skandal von 1905 | 30

Die Neue Künstlervereinigung München und Der Blaue Reiter | 48

Das Prinzip Serie | 66

Ich bekenne Ihnen Bewunderung für das Werk, das Sie in all den Jahren geschaffen haben, das mit den starken, blutvollen Farben beginnt und das Sie zu den stillen, vergeistigten Bildern gebracht hat, die ich als wahrhaft moderne Heiligenbilder bezeichnen möchte. Es will mir scheinen, daß in diesen ein alter Ikonenmaler Ihres Volkes wieder lebendig geworden ist – so echt und gläubig und versunken, wie es nirgends heute etwas Ähnliches gibt.

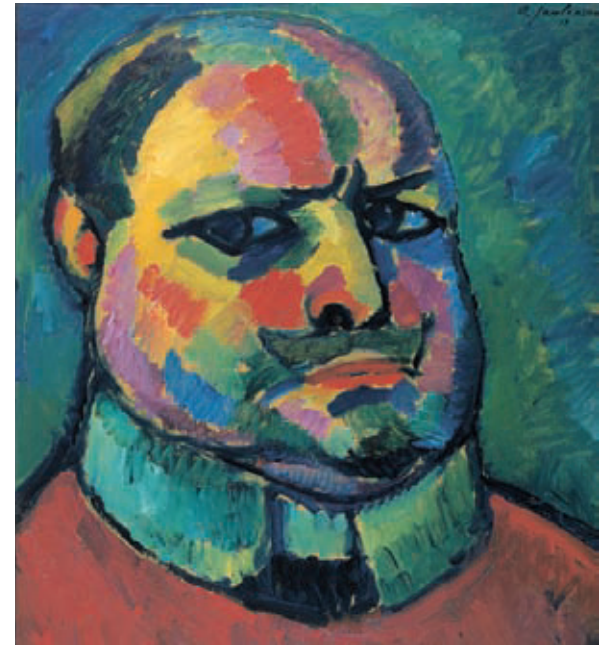
Karl Schmidt-Rottluff an Alexej von Jawlensky, 1934

Wer bin ich?

Wer bin ich? Oder besser noch, wer bin ich geworden? Derartige Fragen dürften Alexej von Jawlensky (1864–1941) durch den Kopf gegangen sein, als er im Jahr 1912 sein letztes Selbstbildnis vor dem Ersten Weltkrieg malt und damit Bilanz zieht.

Streng wirkt er und sehr russisch – aber nicht nur. Denn es scheint ihm im nächsten Moment auch noch der Kragen zu platzen. Fast fühlt man sich als Betrachter von dem Künstler gemaßregelt: Die Stirn in Falten, blickt er scharf und streng aus dem Bild, als ob er sich von uns gestört fühle. Aber macht man sich die Situation bewusst, in der das Gemälde entstanden ist, wird sogleich klar, dass der Maler sich gar nicht an uns wendet, sondern an sich selbst: Er ist streng mit sich. Er prüft vor der Staffelei das Bild, das vor seinen Augen soeben

Selbstbildnis,
1912, Öl auf
Karton,
48,5 × 43,5 cm



selbst berichtet, sein Fachprofessor für Ästhetik: „Einmal sprach ich mit Professor Sacchetti über Kunst und auch über mich, und er gab mir den Rat, zu Rjepin zu gehen, und gab mir ein Empfehlungsbrief an unseren großen russischen Maler Ilja Rjepin mit. [...] Rjepin empfing mich sehr liebenswürdig und sah mit Interesse meine Arbeiten, lobte sie, und ich erzählte ihm über meine Unzufriedenheit mit der Art, wie an der Akademie gelehrt wurde. [...] Ich sah in seinem Atelier viele seiner Arbeiten und war ganz begeistert.“

Daraufhin darf er sogar an dessen stets mittwochs stattfindenden Künstlertreffen teilnehmen, wo er mit Ivan Schischkin, Konstantin Korowin, Archip Kuindschi, Wassili Surikow und Walentin Serow die Crème de la Crème der russischen Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts zusammentrifft. Bereits in diesem Kreis soll der französische Impressionismus (entwickelt um 1874 in Paris) um Édouard Manet, Claude Monet oder Alfred Sisley ein nicht unumstrittenes Thema gewesen sein, ohne dass man freilich originale Werke der Künstler hätte besprechen können.

* **PEREDWISCHNIKI** Die Vereinigung der Peredwischniki (russ. „Wanderer“) war eine der bedeutendsten russischen Künstlerbewegungen des 19. Jahrhunderts. 1870 in Sankt Petersburg gegründet, war ihr Name Programm: Die Maler schickten ihre aufklärerischen Werke in zahllosen Wanderausstellungen bis in die entlegensten Winkel des Reichs. In ihren Bildern schilderten sie realistisch-ungeschönt, immer aber mitfühlend die Armut der Landbevölkerung oder die Problematik der Arbeitersklaven. Ilja Repin (1844–1930), der spätere Lehrer Jawlenskys, gilt als einer ihrer bedeutendsten Vertreter.



Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin, um 1893

ZWEI ‚LEBENSMENSCHEN‘ TAUCHEN AUF

Sehr bald macht Jawlensky über Repin eine Bekanntschaft, die die nächsten gut 25 Jahre bis kurz nach dem Ersten Weltkrieg für sein Leben bedeutsam sein soll: Es handelt sich um die vier Jahre ältere Malerin Marianne von Werefkin (1860–1938). Sie lernen sich bei einem gemeinsamen Besuch von Repin und Jawlensky auf der Peter- und Pauls-Festung in Sankt Petersburg kennen, wo sie bei ihrem Vater Wladimir von Werefkin, dem vermögenden Kommandanten der militärischen Anlage, lebt. Zu diesem Zeitpunkt ist die Malerin bereits als „russischer Rembrandt“ im Land bekannt. Ihren Erfolg in Russland verdankt sie vor allem der Kunst Repins, mit dem sie schon seit den 1880er-Jahren bekannt ist. Wie vertraut das Verhältnis der drei Maler bald darauf ist, wird darin deutlich, dass Repin während einer längeren Auslandsreise Jawlensky und Werefkin sogar sein eigenes Atelier für mehrere Monate zur Verfügung stellt.

Die Bekanntschaft sollte mein Leben ändern. Ich wurde der Freund von ihr, von dieser klugen, genial begabten Frau.

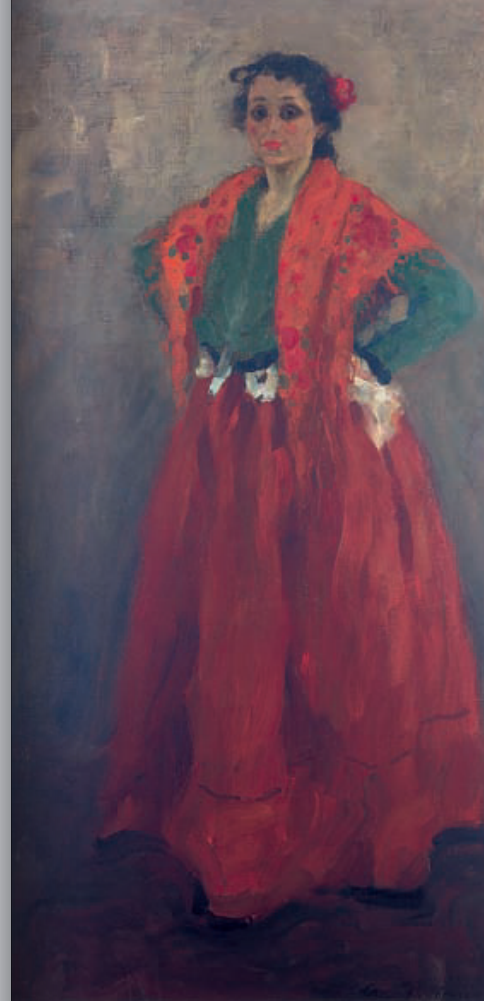
Alexej von Jawlensky über Marianne von Werefkin in seinen Lebenserinnerungen, 1937

Auch der südtirolische Künstler Leo Putz (1869–1940), der Jawlensky malerisch und motivisch in seinen Frauenbildern nahesteht, kommt aus Paris von der berühmten Académie Julian nur ein Jahr nach Jawlensky nach München. Er bringt im Gepäck den französischen Impressionismus mit hierher. Es bleibt also an dieser Stelle festzuhalten, dass Jawlensky bereits um 1900 indirekt auf diverse Tendenzen französischer Malerei und deren immense Bedeutung für die Moderne aufmerksam wird. Deshalb verwundert es auch nicht, dass er, derart vorbereitet, zu den ersten Künstlern gehört, die die Tragweite von Claude Monet, Paul Signac oder Vincent van Gogh erkennen, als diese bald darauf tatsächlich mit ihren Werken bei Privatsammlern, in den fortschrittlichen Galerien Münchens oder in den Museen Deutschlands auftauchen.

„SEINE“ HELENE IM SPANISCHEN KOSTÜM

Das in vielerlei Hinsicht außergewöhnliche, gleichermaßen große wie großartige Gemälde *Helene im spanischen Kostüm* ist das wichtigste Frühwerk des Malers. Einerseits legt es die künstlerischen Spuren offen, welche Jawlensky um 1901/02 verfolgt – die überraschenderweise zunächst von München nach Berlin statt nach Paris führen. Andererseits lässt es tiefe Einblicke in seine Biografie zu. Kurzum: Bei dem Bild, das das größte ist, das Jawlensky je gemalt hat, handelt es sich um ein klassisches Schlüsselwerk eines Künstlers, in dem vieles kulminiert: das Leben, das Werk und alles, was sich gewöhnlich zwischen diesen beiden spannungsreichen Polen abspielt und verbirgt.

Doch wer ist die Dargestellte? Welche Bedeutung hat sie für den Maler? Helene Nesnakomoff ist, wie bereits erwähnt, schon im Herbst 1896 aus Russland mit nach München gekommen, wo sie in der weitläufigen Schwabinger Altbauwohnung für den Haushalt verantwortlich ist. Um 1900 kommt es offenbar zur Annäherung zwischen Helene und Jawlensky. Zumindest verrät dies ihr anspruchsvolles Porträt.



Ich hatte gerade eine lebensgroße Figur von Helene fertig gemalt, stehend, in grüner Taille und dunkelrotem Rock. Jemand schellte. [...] Ich öffnete die Türe, und herein kam ein großer Mann in einem alten Paletot, der mit starker Stimme sagte: „Mein Name ist Lovis Corinth.“

Alexej von Jawlensky in seinen
Lebenserinnerungen, 1937

Das, was das Gemälde *Helene im spanischen Kostüm* nun so delikat erscheinen lässt, ist weder, dass beide ein Verhältnis miteinander haben, noch, dass Helene darauf möglicherweise bereits schwanger ist. Pikant ist der Umstand, dass Jawlensky nicht die Bedienstete Werefkins, sondern „seine“ Helene auf dem Gemälde lebensgroß malt und damit seiner Lebensgefährtin Werefkin, die als Künstlerin um die Besonderheit des aussagekräftigen Bildformats weiß, unmissver-



Alexej von Jawlensky, Clotilde von Derp, Marianne von Werefkin und Alexander Sacharoff, München 1914

Wir waren mehrere Jahre immer zusammen und er fast täglich bei uns. [...] Ich habe immer gesehen, wie er tanzte.

Alexej von Jawlensky über Sacharoff in seinen *Lebenserinnerungen*, 1937

lich gebaute Frau mit den großen dunklen Augen, den vollen roten Lippen und der infolge eines Jagdunfalls verkrüppelten linken Hand, beherrschte nicht nur die Unterhaltung, sondern ihre ganze Umgebung.“

Das einfühlsame Bildnis, das Jawlensky von Werefkin just in dem Moment malt, in dem sie nach einer zehnjährigen Pause wieder

Bildnis des Tänzers
Alexander Sacharoff, 1909,
Öl auf Karton, 69,5 × 66,5 cm

gewandt, geschickt und kritisch beredt. Um ihren Teetisch sammelte sich täglich das Grüpplein der Getreuen, zumeist russische Künstler, auch der Tänzer Sacharoff, und ihre Münchner Freunde, eine ziemlich bunte Gesellschaft, in der sich die bayerische Aristokratie mit dem fahrenden Volk der internationalen Bohème begegnete. [...] Nie wieder habe ich eine Gesellschaft kennengelernt, die mit solchen Spannungen geladen war. Das Zentrum, gewissermaßen die Sendestelle der fast physisch spürbaren Kräften, war die Baronin. Die zier-



Der Tänzer Alexander Sacharoff (1886–1963) wechselt 1905 von Paris, wo er Jura und Kunst studiert hat, nach München an die Kunstakademie. Sehr schnell lernt der gebürtige Russe in Schwabing Jawlensky und Werefkin kennen und wird festes Mitglied deren Künstlerkreises. Der schillernde Tänzer steht ihm häufiger Modell – hier zeigt der Maler den androgyn wirkenden Sacharoff so verführerisch lächelnd, dass dieser Frauen wie Männer gleichermaßen zu betören vermag.



А. Яковлевский



Alexej von Jawlensky in Ascona mit einem seiner *Mystischen Köpfe* um 1919

dass in seinen Bildern vom menschlichen Antlitz Leib und Seele erfasst und auf allgemeingültige Art und Weise als untrennbare Einheit sichtbar gemacht werden. Wenn man nun der Verbindung von Körper und Geist in den diversen Serien nachspürt, scheint man die Diskussion, die der Künstler diesbezüglich mit sich in seinen Bildern führt, direkt zu verspüren. Den ephemeren *Heilandsgesichten* fehlt noch die Konstruktion oder, wie man auch sagen könnte, jegliches körperliche Rüstzeug. Sie wirken deshalb mitunter wie nicht recht fassbare, allerdings sehr hoffnungsfrohe Schemen – einem ungefestigten, vagen Aufbruch hin zum Geistigen gleichkommend. In den *Abstrakten Köpfen* hingegen findet Jawlensky zur idealen Daseinsform: die völlige Ausgewogenheit von Körper und Geist. Der untere Teil des Gesichtes wird nun gebildet durch eine feste U-Form, hinzu kommen klare Quadrate, Kreissegmente sowie schlichte gerade oder senkrecht gezogene Linien, die eine gesunde ‚Skelett‘-Konstruktion



Abstrakter Kopf – Licht und Finsternis, 1925, Öl auf Karton, 42,5 × 32,5 cm

des Körpers meinen, während nach oben hin die Stirn, die aufgrund einer derartig stabilen Basis alles Geistige wie ein Gefäß mit Leichtigkeit aufzunehmen vermag, zumeist offen gegeben ist. Um im Bild zu bleiben: Die wertvolle Frucht der Seele hat damit die harte Schale des Körpers erhalten.

Es wurde immer dunkler und ich beeilte mich, das Gebäude schnell zu erreichen. Einige Schritte vor mir hob sich vom Boden und flog mir gegenüber eine Galka [russisch für Dohle], setzte sich mir an die Brust vertrauend sich an mich schmiegend, als ob sie da Wärme oder Freundschaft fühlte. Zärtlich drückte ich das Ding an meine Brust und eifrig eilte ich vorwärts [...]

Alexej von Jawlensky beschreibt einen Traum in einem Brief an Emmy Scheyer, in dem sie ihm als „Galka“ erschienen ist, Februar 1921

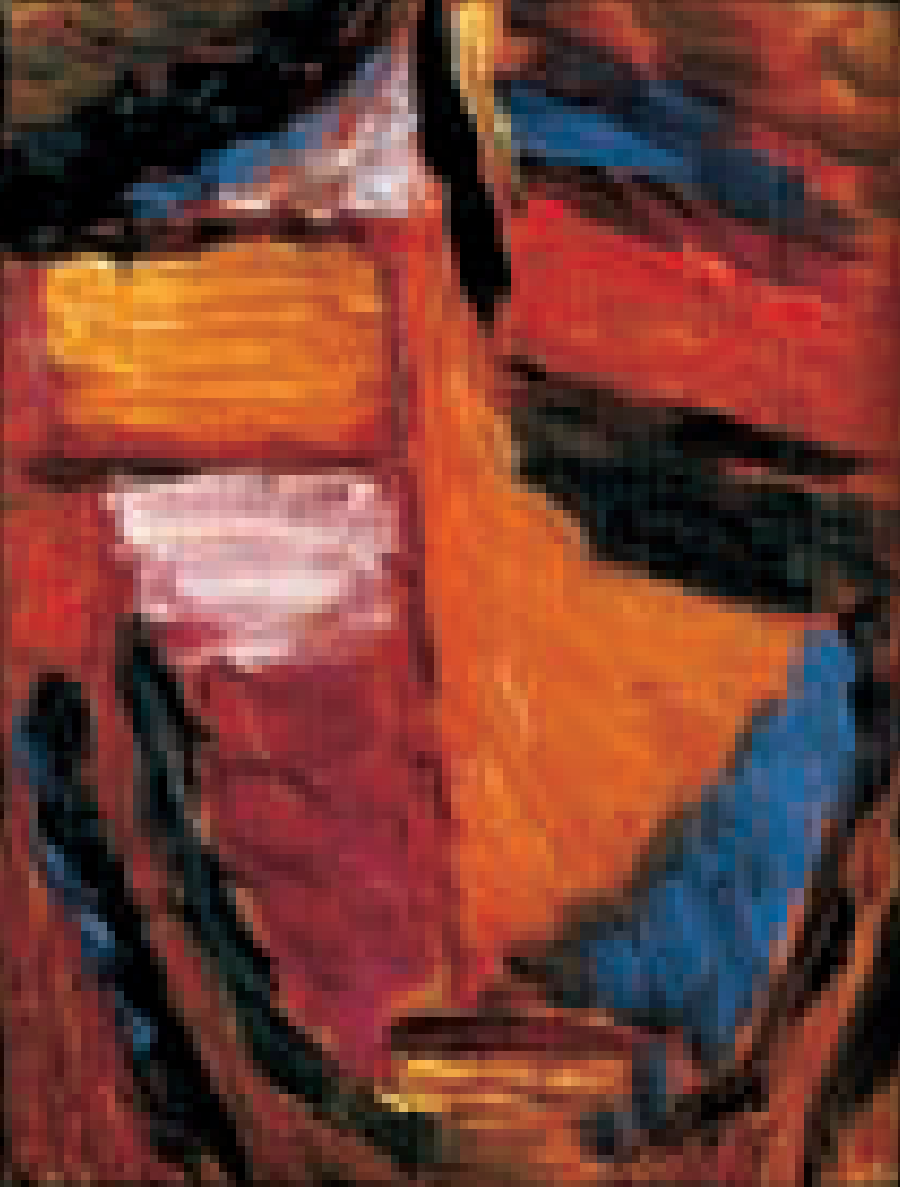
sie der Nassauische Kunstverein und die Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst im Neuen Museum (heute: Museum Wiesbaden. Hessisches Landesmuseum für Kunst und Natur) in den ersten Monaten des Jahres 1921 präsentiert. Scheyer jubelt in einem Brief an den Künstler vom 16. Februar: „Denn Jawlensky hat in Wiesbaden einen fabelhaften Erfolg! [...] Alle Leute haben einen Jawlenskyfimmel.“

Dennoch wählt Jawlensky die Kurstadt Wiesbaden sicherlich nicht aus rein finanziellen Gründen als zukünftigen Lebensmittelpunkt aus – auch wenn er während seiner dortigen Ausstellung sogleich 20 Bilder verkauft –, sondern an Wiesbaden beeindruckt ihn vieles mehr, etwa die großbürgerliche historistische Architektur der vorgelagerten Stadtvillen, ein Stadtbild, das er schon an München-Schwabing geschätzt hat. Dazu kommt, dass Jawlensky, als er im Juni 1921 erstmals nach Wiesbaden reist, von allen Seiten herzlich aufgenommen wird. So liegt es zum einen an der hier seit Beginn des 19. Jahrhunderts ansässigen russisch-orthodoxen Gemeinde, dass er sich in Wiesbaden sogleich ‚heimisch‘ fühlt, zum anderen an dem damals durch und durch künstlerisch-progressiven Klima der höchst mondänen wirkenden Stadt. Der aus Essen stammende, seit 1909 in Wiesbaden lebende Industrielle Heinrich Kirchhoff etwa sammelt vornehmlich expressionistische Künstler wie Paul Klee, Oskar Kokoschka, Franz Marc oder



Alexej von Jawlensky, Helene Nesnakomoff und Sohn Andreas in Wiesbaden, um 1922

Emil Nolde und ab 1921 eben auch Alexej von Jawlensky. Zunächst wohnt der Maler im Zentrum der Stadt in der Nikolasstraße 3, bald aber wird er in der Beethovenstraße 9 ein direkter Nachbar Kirchhoffs. 1922 übersiedelt auch seine Familie aus der Schweiz nach Wiesbaden: Zu ihr gehört natürlich Helene, die er hier – fern von Werefskin – endlich heiraten kann, und sein Sohn Andreas, der nun seinen Namen trägt. Die große Wertschätzung aber, die er in Wiesbaden von Beginn an erfährt, ist auch an der Tatsache abzulesen, dass ihm der Nassauische Kunstverein sogleich eine druckgrafische Mappe mit sechs Lithografien in hoher Auflage produziert und verlegt. Die Mappe trägt den Titel *Köpfe* und scheint damit das Motto der Wiesbadener Jahre vorzugeben, denn außer wenigen Stillleben ist es vor allem weiterhin das Gesicht des Menschen, das ihn in Deutschland hauptsächlich beschäftigt – das Gesicht als Spiegel der ganzen Göttlichkeit, das er in seinen Bildern zu fassen versucht.



Meditation – Erinnerung an meine kranken Hände, 1934, Öl auf Malpapier, 20 × 16 cm

arbeite den ganzen Tag und niemand versteht, was ich male. Traurig, aber das ist mein Leben.“

Durch das kleine Format der Bilder zwingt uns der Künstler, näher an diese als moderne Ikonen des 20. Jahrhunderts bekannten Arbeiten heranzutreten. Die stets geschlossenen Augen, denen wir uns dann vis-à-vis direkt gegenübersehen, der gleichmäßige Takt des ruhig gezogenen Pinselstrichs, mit dem der Künstler sein eigenes Ein- und Ausatmen sowie den Rhythmus seines Herzschlags in die Bilder einbringt, und die dunkle, in uns sonor nachhallende Farbigkeit lassen die Grenze zwischen uns und diesen durch und durch meditativen Bildern verschwimmen. Gänzlich verschwunden ist das stabile konstruktive Gerüst, übrig geblieben ist allein die glühende Farbe, die den Geist – die Seele des Menschen – aufnimmt. Dass sich der Mensch am Ende seines Lebens auflöst und nach einem kurzen Augenblick angestrahlt im Hellen zurück in die Dunkelheit des ewigen Urgrundes eintaucht, als ob man ausglüht, das deutet Jawlensky in einem seiner letzten Briefe an seine Freundin Galka Scheyer an. Hier erklärt er diese im ersten Moment so unverständlich wirkenden späten Werke: „Ich arbeite sehr viel und so intensiv [...]. Ich habe aber keine Erlebnisse und darum male ich nur das, was in meiner Seele ist, was tief in mir liegt, wie eine Meditation, in sich Konzentrierung. Und meine Sprache ist Farbe [...]. Die Bilder sind meistens dunkel, aber das ist mir sehr lieb. Die Farben sind so geheimnisvoll, so tief; aber es gibt auch sehr farbig leuchtende, brennende, aber immer irgendwo aus anderer Welt.“

In diesen stillen, sehr privat-religiösen Arbeiten, in welchen der Künstler sein Lebenswerk nicht nur konzentriert zusammenfasst, sondern auch bewusst abschließt, gelingt es dem geistig völlig gesunden Jawlensky, seinen individuell wahrgenommenen körperlichen Verfall unpathetisch ins Allgemeine zu transferieren. Gleichzeitig vermittelt er uns, die wir uns noch längst nicht in dieser Lebenssituation der Auflösung wähnen, eine erste beunruhigende Ahnung davon. Jawlenskys

