

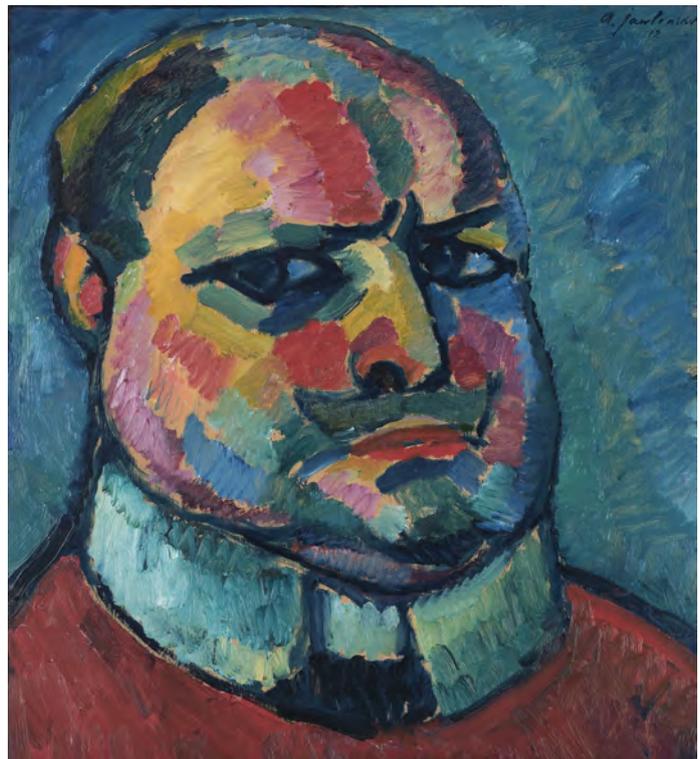
Wie kommt das Geistige in die Kunst?

Zur Ausstellung »Lebensmenschen. Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin«
im Museum Wiesbaden

»Ich liebe alles, was nicht ist, in denen, die um mich sind und in dem,
was ich bin und in dem, was ich mit allen meinen Sinnen spüre«
Marianne von Werefkin, 16. Juli 1902¹

Den Auftakt zur Ausstellung bilden zwei Selbstbildnisse. Das von Marianne von Werefkin (1910) ist im Münchner Lenbachhaus, der ersten Station dieser Ausstellung zuhause, das von Alexej Jawlensky (1912) im Museum Wiesbaden, wo die Ausstellung nun bis zum 12. Juli 2020 zu sehen ist und von wo aus sie auch durch Roman Zieglängsberger konzipiert wurde.

Beide Bildnisse sind von kräftiger Farbigkeit aus durchaus ähnlichen Paletten. Und beide haben nicht nur den akademischen Naturalismus des 19. Jahrhunderts hinter sich gelassen, sondern repräsentieren bereits vollgültig die gerade sich entwickelnde expressionistische Malweise. Doch damit enden auch schon die Gemeinsamkeiten. Marianne von Werefkins ›behüteter‹ Kopf auf gestrecktem Hals schaut den Betrachter aus glühend roten Augen an. Während Alexej von



Links: Marianne von Werefkin: *Selbstbildnis*, 1910, Tempera auf Lackbronze auf Papier auf Karton. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (Foto: Simone Gänsheimer, Ernst Jank)

Rechts: Alexej von Jawlensky: *Selbstbildnis*, 1912, Öl auf Karton. Museum Wiesbaden (Foto: Museum Wiesbaden/Bernd Fickert)

¹ ›Lettres à un Inconnu‹, zitiert nach Clemens Weiler: ›Alexej Jawlensky‹, Köln 1959, S. 38. Von Weiler stammen auch die hier verwendeten Übersetzungen aus dem Französischen.

Jawlenskys dunkle Augen in dem runden, fast kahlen Schädel, der mit kurzem dicken Hals dem Rumpf aufsitzt, prüfend auf den gerichtet erscheinen, der gerade malt – auf sich selbst. Er bleibt bei sich und scheint zu sagen »Ich und die Farben sind eins«.²

Bei Werefkin sind Gesicht und Hals noch deutlich durch die Licht und Schatten folgende Farbigkeit modelliert. Die Farben auf Jawlenskys Gesicht dagegen bewegen sich frei und verleihen ihm trotz des deutlichen Volumens eine flächige Wirkung. Werefkin zeigt sich als Intellektuelle, die wirken will, Jawlensky als sinnlicher Gemütsmensch.

So kommt gleich zu Beginn die große Unterschiedlichkeit der beiden aus Russland stammenden Künstlerpersönlichkeiten zum Tragen, die über 29 Jahre auf symbiotische und zugleich problematische Art und Weise miteinander verbunden waren und sich auch nach der endgültigen Trennung künstlerisch einander verpflichtet wussten. Die Wiesbadener Ausstellung macht über 15 Räume hinweg ihre künstlerische wie lebensmäßige Verflechtung auf eindrucksvolle Weise anschau- und nachvollziehbar.

Gemeinsame und getrennte Wege

Marianne von Werefkin wird 1860 im Gouvernement Tula südlich von Moskau in die Familie eines hohen Militärbeamten mit engen Beziehungen zum Zarenhaus geboren und beginnt schon früh eine Malerinnenausbildung. Der 1864 in eine Offiziersfamilie im nördlich von Moskau gelegenen Gouvernement Twer geborene Alexej von Jawlensky schlägt zunächst eine militärische Laufbahn ein. Nach einem Schlüsselerlebnis auf der Weltausstellung 1880 in Moskau beginnt er – zunächst parallel – Malerei zu studieren. Beide werden Schüler von Ilja Repin, dem wohl bedeutendsten Vertreter des russischen Realismus, Werefkin gar dessen Meisterschülerin. Vermittelt durch Repin, begegnen sie sich im Jahre 1892 zum ersten Mal.

1896 kommen sie gemeinsam mit Helene Nesnakomoff (1881-1965), dem Dienstmädchen der Werefkin, nach München und lassen sich in der Giselastraße in Schwabing nieder. Von da ab versagt sich Werefkin für zehn Jahre das eigene Malen, um sich ganz der Förderung von Jawlenskys Kunst zu widmen, nicht zuletzt deshalb, weil sie davon ausgeht, dass nur ein Mann die Kunst erneuern kann. Nach innen hin zwar voller Selbstzweifel, wirkt sie nach außen hin sehr selbstbewusst und entfaltet ihre Kreativität auf anderem Felde. In ihrem interdisziplinären »rosafarbenen Salon«, der schnell zum Treffpunkt fortschrittlich gesinnter Künstler und durchreisender russischer Kollegen wird, wird unter ihrer geistvoll inspirierenden Führung regelmäßig über alle Facetten der sich gerade im Umbruch befindenden Kunst diskutiert. Auch ist sie entscheidend an der Entstehung der Neuen Künstlervereinigung 1909 beteiligt, deren ersten Vorsitz Kandinsky übernimmt, während Jawlensky zweiter Vorsitzender wird.

Erst allmählich bemerkt Werefkin, dass Jawlensky zwar vielerlei Anregungen aufnimmt und bewegt, doch schon bald künstlerisch und technisch seine eigenen Wege geht. Und auch lebensmäßig wird es kompliziert, als Helene, mit der Jawlensky offenbar schon früh ein Verhältnis begonnen hatte, 1902 Mutter von Jawlenskys Sohn Andreas wird.

Auch wenn Jawlensky erst auf der Kunstschule von Anton Ažbe, die er zu Beginn seiner Münchner Zeit für drei Jahre besucht, zum ersten Mal »von großer Form und Linie« hörte,³ so zeigt sich schon in seinen frühen Arbeiten eine Tendenz zum zusammenfassend Typischen (z.B. das Porträt

² Roman Zieglängsberger auf der Pressekonferenz zur Ausstellungseröffnung.

³ Alexej von Jawlensky: »Lebenserinnerungen«, in: Clemens Weiler: »Alexej Jawlensky. Köpfe – Gesichte – Meditationen«, Hanau 1970, S. 95-120, dort S. 107. Die 1937 Lisa Kümmel diktierten »Lebenserinnerungen sind auch abgedruckt in: Tayfun Belgin (Hg.): »Alexej von Jawlensky. Reisen – Freunde – Wandlungen«, Katalog Museum am Ostwall Dortmund 1998, Heidelberg 1998, S. 104-119.

›Pascha‹, 1893). Offenbar angeregt von der intensiven Beschäftigung mit Vincent van Gogh entdeckt er Anfang des neuen Jahrhunderts für sich die Farbe und dynamisierende Strichführung. Aus diesem Strom heraus entstehen nicht nur Stilleben, sondern auch eindrucksvolle Porträts vor intensiv farbigen Hintergründen (›Selbstbildnis mit Zylinder‹ 1904, ›Bildnis Marianne von Werefkin‹ 1905, ›Der Bucklige‹ 1906) und schließlich Landschaften.

Als Marianne von Werefkin um 1906 herum wieder zu malen beginnt, zeigen sich deutliche Unterschiede: Auch ihre Bilder sind nun von kräftiger, allerdings oft düsterer und symbolisch aufgeladener Farbigkeit. Sie, die hohe Aristokratin, erzählt Geschichten von einfachen, meist sprachlos wirkenden Menschen und fängt die oft bedrückende Stimmung durch zeichenhaft vereinfachte Gestaltungen ein, an die die ausdrucksstarke Farbe gebunden bleibt. So bekommen ihre Bilder einen mystisch-symbolistischen Zug. Ihr großes Vorbild ist Paul Gauguin, von dem allerdings auch Jawlensky nicht unberührt bleibt. Dieser geht in seinen menschenleeren Landschaften zunehmend freier und flächiger mit der Farbe um, fängt sie allerdings oft mit dunklen Umrisslinien ein.

Doch gibt es auch Momente der künstlerischen Annäherung, z.B. in Jawlenskys Oberstdorfer Landschaften aus dem Jahr 1912. Hier wirken die Berge wie in manchen Werefkin-Bildern skulptural durchgeformt und beinahe ornamental; die Farbe bleibt an die Form gebunden und die Dynamik verlagert sich auf eine andere Ebene.

Während Werefkin seelische Stimmungen wie nach außen kehrt, beginnt Jawlensky »die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen. [...] Zum ersten mal habe ich damals verstanden zu malen, nicht das, was ich sehe, aber das, was ich fühle«.⁴ Offenbar kommt es ihm auf den Zusammenklang von äußerlich und innerlich Wahrgenommenem an. Ein entscheidender Schritt erfolgt während der gemeinsamen Aufenthalte im oberbayerischen Murnau in den Jahren 1908 und 1909, zusammen mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. Hier beginnen Jawlenskys Farben von innen her zu glühen und manche Landschaften werden zu fast abstrakt wirkenden Farbfeldmalereien (›Sommerabend in Murnau‹, 1908/09). So findet er nach Auseinandersetzungen mit verschiedenen zeitgenössischen Künstlern schließlich seine ganz eigene Position, wie sie im eingangs beschriebenen ›Selbstbildnis‹ zum Ausdruck kommt.

1914 scheint der Kriegsausbruch die Trennung Mariannes von Alexej im letzten Moment verhindert zu haben. Alle vier siedeln im August 1914 überstürzt in die Schweiz über, zunächst in eine winzige Wohnung in St. Prex an Genfer See, später nach Zürich und schließlich nach Ascona. Anlässlich einer Wanderausstellung seiner Werke kommt Jawlensky 1921 nach Wiesbaden, wo er dem Sammler Heinrich Kirchhoff begegnet,⁵ und lässt sich dort nieder. Helene kommt mit Andreas nach, und sie können 1922 endlich heiraten. Werefkin bleibt in Ascona, wohin sie wegen Jawlenskys Gesundheit hingezogen waren, und stirbt dort 1938. Beide sind sich nach 1921 nie wieder begegnet und hatten nach 1925 auch keinen direkten Kontakt mehr. 1941 stirbt Jawlensky nach jahrelangem Krankenlager in Wiesbaden.⁶

So sind aus einer schwierigen Beziehung von anfänglich vielleicht Liebe, Freundschaft, gegenseitiger Befruchtung, aber auch Instrumentalisierung – Werefkin wollte ihre hohen künstlerischen Ziele zunächst durch Jawlensky als ihr ›Werkzeug‹ verwirklichen –, bis hin zu gegenseitigen Verletzungen, Schuldgefühlen und Verzweiflungen zwei ganz verschiedene komplexe Künstlerpersönlichkeiten hervorgegangen. Gemeinsam haben sie bei der Geburt des deutschen Expressionismus um das Jahr 1909 herum eine entscheidende Rolle gespielt. Und letztlich hat

4 A.a.O., S. 109.

5 Vgl. Stephan Stockmar: ›Der Garten der Avantgarde. Die Sammlung Kirchhoff im Museum Wiesbaden‹, in: ›Das Goetheanum‹, Nr. 50-51, 2017, S. 6-9.

6 Zu Jawlenskys Krankheitsgeschichte vgl. Claudia Törpel: ›Biographische Aspekte zur Krankheitsentwicklung bei Alexej Jawlensky‹, in: ›Der Merkurstab‹, 57. Jg. Heft 6, 2004, S. 437-449.

Marianne von Werefkin ihr Ziel, aus Jawlensky einen großen Künstler zu machen, erreicht, wenn auch nicht im Sinne eines Werkzeugs ihrer Intentionen und unter so nicht von ihr vorgesehenen persönlichen Opfern. Denn Jawlensky hat paradoxer Weise gerade ihr seine Eigenständigkeit als Künstler zu verdanken. Es gibt wohl kaum eine eigenartigere Schicksalsverknüpfung als die zwischen diesen »Lebensmenschen«, die einer ohne den anderen nicht zu denken sind.

Unwirkliche Magie

Marianne von Werefkin sucht in ihrem von 1901-1905 in Form von »Briefe[n] an einen Unbekannten« in französischer Sprache geführten Tagebuch mit ihrem höheren Ich ins Gespräch zu kommen. Gleich zu Beginn schreibt sie: »Du, der Du immer gegenwärtig bist, ohne doch zu sein [...] Du, das bin im Grunde ich, aber ein ganz anderes Ich, edel und groß, ein geniales Ich, so verschieden von dem kleinen Ich [...]«. ⁷ Doch während Jawlensky sich diesem Unbekannten durch seine Kunst spürbar nähert, entrückt sie es – zumindest in ihrem ab 1906 wieder neu entstehenden malerischen Werk – in weite, unerreichbare Fernen. In dem Bild »Heimkehr« (1907) ⁸ wandert eine mit einem schweren Bündel beladene dunkle Gestalt gesenkten Hauptes auf einem sich durch eine düstere Landschaft schlängelnden Weg. Im Hintergrund erreicht dieser ein scharf abgesetztes golden beleuchtetes Bergmassiv. Nach einem ersten Anstieg führt er unterhalb einer im Schatten liegenden Felswand vorbei und verschwindet dann den Blicken. So bleibt es offen, ob er schließlich von hinten her den an den oberen Bildrand stoßenden Gipfel erreicht, der Teil einer jenseitigen, nur der Sehnsucht zugänglichen Welt zu sein scheint. – »Nur das hat Wert, was Sehnsucht weckt«, schreibt Marianne von Werefkin am 18.10.1904 in ihr Brieftagebuch. ⁹

In vielen ihrer Bilder wendet sie sich den arbeitenden Menschen zu: Abendliche oder nächtliche Szenen zeigen die erschöpfende Mühsal des Lebens, die ergebene Heimkehr nach getaner Arbeit – wie ohne Aussicht auf einen neuen Aufbruch. Die Bilder strahlen resignative Schwere, Einsamkeit und Verlorenheit noch in der Gruppe aus. Auf den ersten Blick könnten sie sozialkritisch gemeint sein. Doch wirken sie merkwürdig unwirklich. Die Menschen erscheinen wie sprachlose Schemen in einer kulissenhaften und zugleich dämonisch-bedrohlichen Umgebung.

»Ich hasse die Realität, weil sie begrenzt ist. Meine Seele dürstet nach dem Unbegrenzten und Ewigen« – so schreibt Werefkin 1902. »Ich bin unersättlich im abstrakten Leben.« – Mit dem realen Leben kann sie ihre Kunst offenbar nicht verbinden. Clemens Weiler, der sie mit einer Ausstellung zum 20. Todestag 1958 im Museum Wiesbaden wieder ins Bewusstsein der Öffentlichkeit geholt hat, charakterisiert ihre Bilder entsprechend: »Die ganze Szene spielt sich wie im Puppentheater hinter einer Glasscheibe ab oder hinter einem dünnen Schleier. Alle ihre Szenen sind nicht zu fassen. [...] Hier ist eine psychische Welt ins Bild gezogen, die mit leisen Sirenentönen den Beschauer lockt, den Schleier, der zwar nur zart und dünn ist, aber unzerreißbar, zu durchdringen.« ¹⁰ – Größer könnte der Kontrast zu den Bildern Jawlenskys kaum sein.

So sitzen in »Biergarten« (1907), einem der ersten Bilder nach der selbst auferlegten Malpause, meist dunkel gekleidete Menschen zwar in Gruppen, doch schweigend und wie erstarrt an blauen Tischen. Im Hintergrund wachsen aus roter Erde, die bis zum oberen Bildrand reicht, lauter einzeln stehende dunkle Stämme heraus, die die Situation der sprachlosen Menschen zu spiegeln scheinen. Doch entsteht nicht der Eindruck, dass es wirklich um eine Geschichte geht, die auf Beobachtung beruht, sondern um einen Blick, der die Welt so sehen will.

⁷ Marianne von Werefkin: »Briefe an einen Unbekannten«, hg. von Clemens Weiler, Köln 1960. Vg., das Faksimile des Tagebuchbeginns im Ausstellungskatalog S. 106.

⁸ Nicht in Ausstellung und Katalog.

⁹ Nach Weiler 1959, a.a.O., S. 38.

¹⁰ Weiler 1959, a.a.O., S. 39.



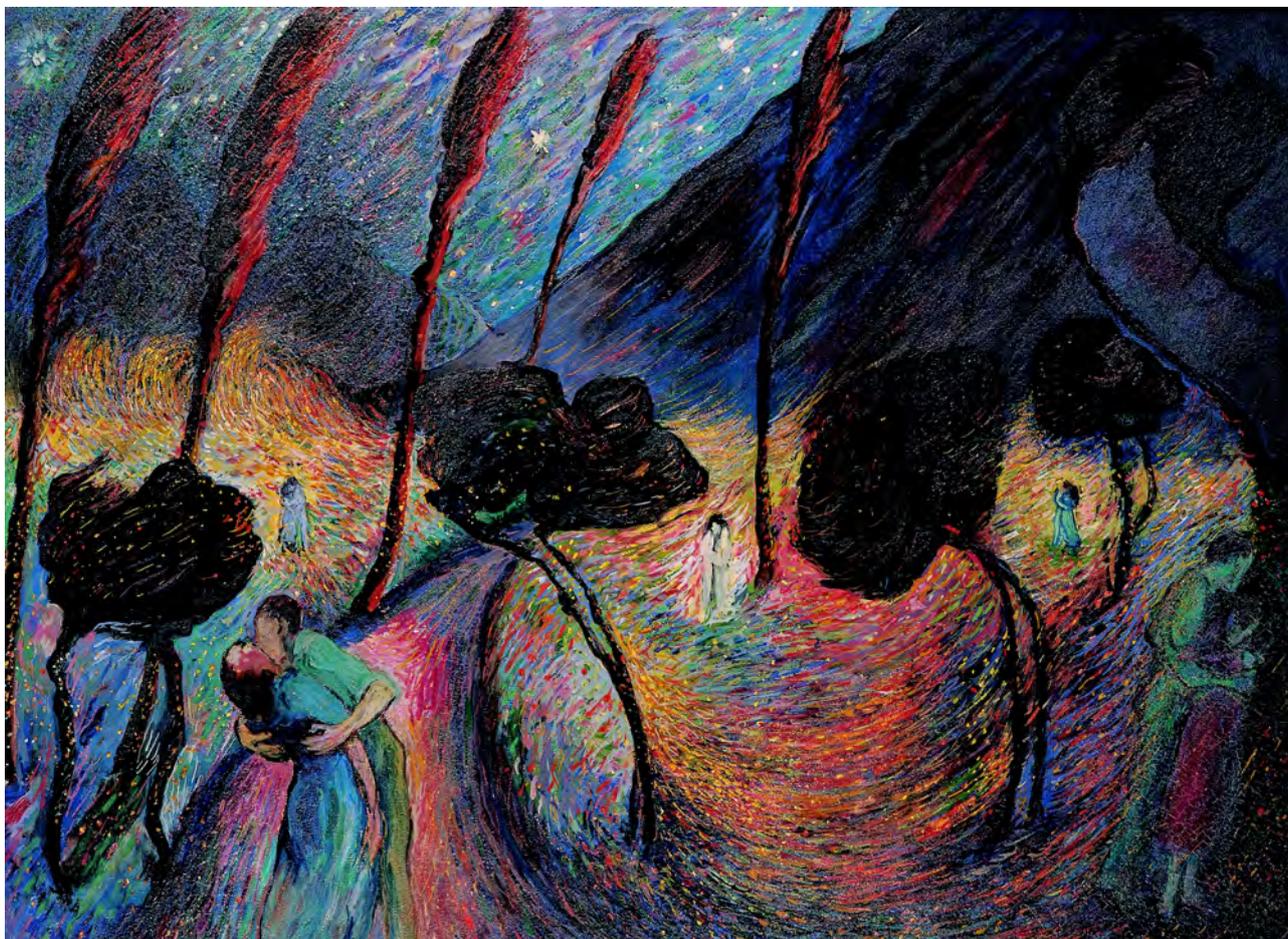
Marianne von Werefkin:
Heimkehr, 1907, Tempera
und Mischtechnik auf
Pappe. Privatsammlung
Hamburg



Alexej von Jawlensky:
Sommerabend in Murnau,
1908/09, Öl auf Papp.
Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau,
München (Foto: Simone
Gänsheimer, Ernst Jank)

Trotzdem geht von Werefkins Bildern eine fast magische Wirkung aus: Sie verweisen auf eine in der Welt wirksame Kraft, der man zwar ausgeliefert ist, die einen zugleich aber auch birgt. Doch kann man sie auf diesem Wege nicht wirklich verinnerlichen, kann sich dieser Kraft nicht so verbinden, dass man selbst aus ihr wirken kann. Vielleicht liegt darin die Tragik dieser Künstlerin. Sie will ja wirken, wie auch ihr Selbstbildnis von 1910 deutlich zeigt, und gibt genau deshalb zunächst ihre eigene Kunst auf. Doch funktioniert dies nicht, jedenfalls nicht so, wie sie es sich vorgestellt hat.

Sprechend ist das 1917 entstandene Bild ›Liebeswirbel‹, das gegenüber vielen anderen ihrer Bilder eine erstaunliche Dynamik entfaltet. Hier ist die Welt wirklich in Bewegung – um einen unscheinbaren Mittelpunkt, als den sich die Werefkin vielleicht selbst sieht. Ringsherum, zwischen einzeln stehenden Bäumen, mehrere Liebespaare, die zwar von dem Wirbel erfasst und nach außen getrieben werden, aber zugleich in ihrer Innigkeit erstarrt wirken. An diesem vergeblichen Treiben hat die helle Mittelpunktsgestalt keinen Anteil; sie wirkt wie entrückt und zugleich einsam. So vermittelt das Bild eine sehr reale Doppelbödigkeit.



Marianne von Werefkin: *Liebeswirbel*, um 1917, Tempera auf Papier auf Karton. Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona (Foto: Erben Diego und Carmen Hamann)

Erlebt sich die aus hohem russischen Adel stammende Gastgeberin und intellektueller Mittelpunkt eines Salons der Avantgarde, in dem prominente Künstlerinnen und Künstler ein- und ausgehen, in Wirklichkeit so einsam und ausgeliefert? Fühlt sie, die Jawlensky zum Werkzeug ihrer hehren Ideale formen wollte, sich durch seine künstlerische und zunehmend auch lebensmäßige Eigenständigkeit so gedemütigt, dass sie die Welt und das Leben nur noch in »Tragische[r] Stimmung« darzustellen vermag, so der Titel eines offensichtlichen Eifersuchtsbildes aus dem Jahr 1910? Und das anhaltend bis an ihr Lebensende? In ihrem malerischen Werk ist jedenfalls – im Gegensatz zu dem von Jawlensky – nach dem Neubeginn kaum eine Entwicklung zu erkennen.

Letztlich ist sie eine Verzweifelnde, die – angetreten als einzig Freie – sich fatalistisch dem Leben fügt und Trost in der religiösen Erhöhung ihres Scheiterns sucht. Anders als Jawlensky hat sie es trotz manch angestrebter Selbsterkenntnisversuche nicht geschafft, aus den Krisensituationen verwandelt hervorzugehen – jedenfalls nicht als Malerin. Erst am Lebensende, so manche Berichte, konnte sie ihr Standesdenken, aus dem wohl auch ihr Wirkensanspruch herrührt, aufgeben und war die respektierte ›Nonna‹ in dem tessinischen Fischerdorf Ascona.

Schwellenwirklichkeit

»Im Jahre 1911 kam ich zu einer persönlichen Form und Farbe und habe gewaltige figurale Bilder und Köpfe gemalt und mir damit einen Namen gemacht. So arbeitete ich bis 1914«, schreibt bzw. diktiert der inzwischen fast bewegungsunfähige Jawlensky am 12. Juni 1938 an den »Malermönch« Pater Willibrord Verkade.¹¹ Mit ihm hat er einst in seinem Münchner Atelier *Stilleben und Akte* gemalt. In den »Lebenserinnerungen« ist ergänzend von »sehr starken, glühenden Farben« die Rede – »absolut nicht naturalistisch und stofflich. Ich habe sehr viel Rot genommen, Blau, Orange, Kadmiumgelb, Chromoxydgrün. Die Formen waren sehr stark konturiert mit Preußischblau und gewaltig aus innerer Ekstase heraus.«¹²

Dies kann man wohl als Jawlenskys eigentliche expressionistische Phase bezeichnen, die schon während der Aufenthalte in Murnau ab 1908 begonnen hatte. In sie fällt auch das eingangs betrachtete Selbstbildnis aus dem Jahre 1912.

Mit der überstürzten Flucht ins Schweizer Exil zu Beginn des Ersten Weltkrieges ändert sich seine Situation schlagartig. »[V]or meinem Innern stand eine Wand«, heißt es in den *Lebenserinnerungen*.¹³ An Verkade schreibt er über die Zeit in St. Prex am Genfer See: »In unserer kleinen Wohnung dort hatte ich nur ein kleines Zimmer zum Arbeiten mit einem Fenster. Ich wollte weiter meine gewaltigen, starkfarbigen Bilder malen, aber ich fühlte, ich konnte nicht. Meine Seele erlaubte mir diese sinnliche Malerei nicht [...] Ich fühlte, dass ich eine andere Sprache finden müsste, eine mehr geistige Sprache. Das fühlte ich in meiner Seele. Ich saß vor meinem Fenster. Vor mir sah ich einen Weg, ein paar Bäume, und von Zeit zu Zeit sah man in der Entfernung einen Berg. [...] Ich verstand, dass ich nicht das malen musste, was ich sah, sogar nicht das, was ich fühlte, sondern nur das, was in mir, in meiner Seele lebte. Bildlich gesagt, es ist so: Ich fühlte in mir, in meiner Brust eine Orgel, und die musste ich zum Tönen bringen. Und die Natur, die vor mir war, soufflierte mir nur.«¹⁴ – So fing Jawlensky an, die »Variationen über ein landschaftliches Thema« zu malen. Die wohl erste offene Serie der Kunstgeschichte¹⁵ setzte er bis 1921 fort, als er bereits in Ascona am Lago Maggiore lebte.

Am Anfang dieser Reihe steht »Der Weg. Mutter aller Variationen« (1914): Auf den ersten Blick eine fast konventionelle Landschaft in gedeckten Farben. Von Ekstase keine Spur, vielmehr Ergebenheit in das was ist. Alles Intentionale ist zurückgenommen. Allmählich entdeckt man die zarte Bewegung, aus der heraus der vom unteren Rand in leichtem Schwung in die Tiefe des Bildes führende Weg gemalt ist, und wie offen der zunächst düster wirkende Himmel erscheint. Das Bild atmet; durch die Resignation hindurch wird ein neuer Anfang spürbar. Insofern ist es wirklich ein Schwellenbild.

Die folgenden Variationen werden wieder abstrakter und farbiger. Doch die Farben der verschieden großen, nun ganz unkonturierten Felder und Flecken behaupten sich nicht, sondern erscheinen durchlässig, wirken fast wie bunte Wattebäusche. Was die Natur souffliert, verwebt sich mit zarten Stimmungen: »Lichter Morgen«, »Von Frühling, Glück und Sonne«, »Herbstglanz« ... Die wohl letzte, 1921 schon in Ascona entstandene Variation trägt den Titel »Geheimnis«. Sie ist geprägt von einer feierlich-aufrechten Strenge, die durchlässig wird für eine geistige Sphäre.

All diese Variationen scheinen in gewissem Sinne auch Selbstbildnisse zu sein; sie dienen der Erkundung des Selbstes in Momenten, wo von außen Angeregtes von der inneren wahrnehmenden

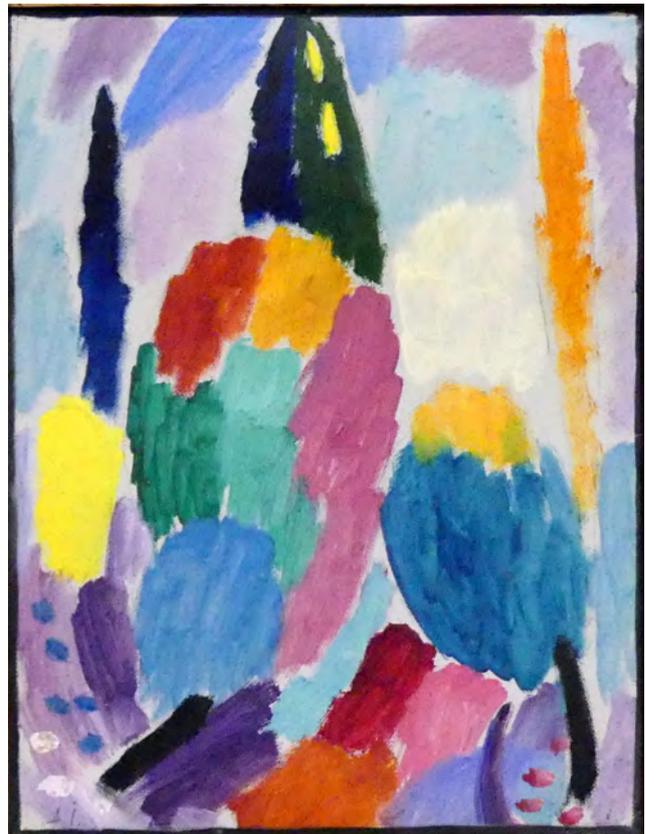
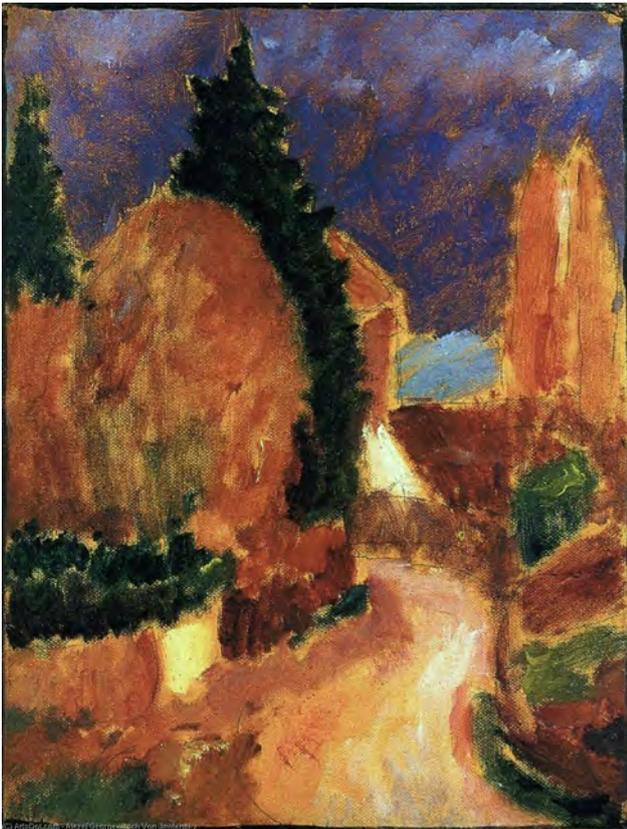
11 Brief an P. Willibord Verkade vom 12.6.1938, in: Gottlieb Leinz (Hg.): »Alexej Jawlensky. Vom Abbild zum Urbild«, Wasserburg am Inn 1979, S. 17f. Dort ist im Gegensatz zu Weiler 1970, der Brief vollständig abgedruckt.

12 Nach Weiler 1970, S. 112.

13 Nach Weiler 1970, S. 115.

14 Brief an P. Willibord Verkade, a.a.O.

15 Vgl. Roman Zieglgänsberger: »Alexej Jawlensky«, Köln 2016, S. 66.



Alexej von Jawlensky:

Links: *Variation: Der Weg, Mutter aller Variationen*, 1914, Öl auf Papier auf Karton. Privatsammlung

Rechts: *Variation: Vorfrühling – Ascona*, 1918, Öl auf Papier auf Karton. Privatsammlung

Empfindung so durchdrungen wird, dass diese sich verobjektiviert. Die Farbigkeit, die auf dem Selbstbildnis von 1912 noch purer Ausdruck dieses Selbstes ist, spricht nun für sich und öffnet neue Tore.

Aufschlussreich ist der Vergleich mit einem ebenfalls die Situation in St. Prex aufgreifenden Bild der Werefkin aus dem Jahre 1916. Es kommt bis in die Farbigkeit überraschend gelöst daher, zeigt aber über die ganze rechte Bildseite das Haus mit Eingang und Fenster von außen. Links öffnet sich der Blick in die Weite einer vom Regenbogen überwölbten Landschaft.

Die Arbeit an den Variationen findet ihre Fortsetzung in den Mystischen Köpfen und Heilandsgesichten (beide ab 1917), die vor dem Hintergrund der Variationen ebenfalls wie Landschaften wirken,¹⁶ sowie der Abstrakten Köpfen (ab 1918). Gegenüber den expressionistischen Köpfen der Vorkriegszeit wird in ihnen alles Ausdruckshafte mehr und mehr zurückgenommen zugunsten der neu errungenen Offenheit für die Sphäre des Seelisch-Geistigen. Das Bildnis wird hier endgültig zum Bild.¹⁷ Dies drückt sich auch in einer überlieferten Sentenz von Jawlensky aus: »Sagen Sie jedem, dass das kein Gesicht ist. Es ist das nach unten sich Abschließende, das nach oben sich Öffnende, das in der Mitte sich Begegnende.«¹⁸ Damit ist sowohl ein Formprinzip angesprochen wie auch ein seelisch-geistiger Prozess: Von oben kann etwas entgegengenommen werden, das von unten her gehalten wird. So begegnen sich in der Mitte, im Wechselspiel von offener Empfängnisbereitschaft und bergend abschließender Verinnerlichung, die zwei Welten, an denen der Mensch Anteil hat (vgl. »Urform« von 1918).

16 Vgl. auch Ingrid Bachér: »Der Wendepunkt: die Variationen über ein landschaftliches Thema«, in Belgin (Hg.) 1998, a.a.O., S. 59-63 sowie bereits das Selbstbildnis von 1912.

17 Roman Zieglängsberger auf der Pressekonferenz zur Ausstellungseröffnung.

18 Nach Weiler 1970, S. 66



Alexej von Jawlensky: *Abstrakter Kopf: Urform*, 1918, Öl auf Karton. Privatsammlung

Jawlensky gestaltet in den Variationen und neuen Gesichtern bis hin zu den späten Meditationen (1934-37) auf seine Art ein Selbstgespräch mit seinem eigenen höheren Wesen, das immer mehr zu einem Gespräch mit Gott wird: »Kunst ist ›Sehnsucht zu Gott‹.«¹⁹

Mittelpunkt und Umkreis

Vor dem Hintergrund, dass die Farbe für Jawlensky das »vom Schicksal anvertraute Ausdrucksmittel«²⁰ für die in ihm lebenden Urbilder war, bringt Weiler das Verhältnis der beiden in das Bild von Mittelpunkt und Umkreis: »Jawlensky schuf aus einem Mittelpunkt heraus und sie von der Peripherie. [...] Der Kreis ohne Mittelpunkt ist leer, unbestimmt, nicht determiniert. Er ist reich, aber ungegliedert, alles ist gereiht, aber unrhythmisiert. Der Punkt allein ist eng, wenn auch fest, er ist bis zur Simplizität einfach, wenn auch stark.« Wenn Jawlensky mit seiner Arbeit nicht weiter wusste, habe sie es verstanden, »ihn so zu führen, dass er die eigene Stimme vernahm« (S. 40).²¹ In ihrem Tagebuch schreibt Werefkin: »Ich habe einen Mann zu sich selbst gebracht. Ich kehre zu den

¹⁹ Brief an P. Willibord Verkade, a.a.O.

²⁰ Weiler 1959, S. 32.

²¹ Weiler 1959, S. 40.

Schatten zurück.«²² Und entsprechend habe »die Kunst der Werefkin den Schatten gebildet [...] zu den Bezirken, in die Jawlensky vorgestoßen ist.«²³

In den kunsttheoretischen Passagen ihres intimen Briefftagebuches schwingt immer auch noch eine andere, tiefer gehende Ebene mit, wobei man allerdings nicht genau weiß, ob sie als ein Versuch gemeint sind, Jawlenskys Kunst zu verstehen oder gegen ihn gemünzt sind, oder ob sie damit ihren eigenen künstlerischen Ansatz beschreibt, z. B. wenn es heißt: »Die Eindrücke des Lebens, die durch die Seele ziehen, nehmen Farbe und Form an und werden zu etwas, das sie nicht waren, d.h. diese wirklichen Eindrücke werden zu erfundenen und erhalten dadurch all das, was nicht ist und was Kunst ist.«²⁴ Oder: »Es gibt nur einen Maßstab, das Kunstwerk zu verstehen, nämlich zu bemerken, wie weit es der Künstler verstanden hat, sich zu einem Meister des Lebens zu machen. Je mehr Formeln des Wirklichen in Formeln des Unwirklichen verwandelt sind, umso größer das Werk. Wer einen sichtbaren Eindruck in einen Gesang von Farben verwandeln kann, ist ein Meister der Vision. Wer einen sichtbaren Eindruck mit dem einfachen Mittel des Farbengesanges zur Realisation seiner Gedanken machen kann, ist ein Meister seiner selbst.«²⁵

Warum sollte dies nicht auf Jawlenskys reifes Werk zutreffen? Spricht er doch rückblickend selbst davon, »die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen«.²⁶ Und seine ›Variationen über ein landschaftliches Thema‹ sind ihm »Lieder ohne Worte«.²⁷

Schaut man auf Werefkins eigenes Werk, so scheint es, als ob für sie der angesprochene Verwandlungs- oder Übersetzungsvorgang der Eindrücke des Lebens durch die Kunst kein fließender ist, sondern mit einem abrupten Ebenenwechsel verbunden ist, der tatsächlich nicht immer überzeugend wirkt. In ihren Bildern scheint trotz des formulierten Anspruches noch viel unverwandelte Wirklichkeit zu stecken – als ob sie ihren eigenen Seeleninhalt in eine künstlich bleibende Bildwelt projiziert und dadurch sich selbst bindet. Während Jawlensky Seelisches immer wieder neu zum Vorschein brachte, aus seinem an Kraft gewinnenden inneren Zentrum heraus. Spätestens seit den Murnauer Malaufenthalten spricht aus seinen Bildern eine unglaubliche Freiheit.

Lebensmenschen

Der die Ausstellung treffend kennzeichnende Begriff »Lebensmenschen« wurde durch Thomas Bernhard geprägt: »[...] denn ich hatte ja meinen *Lebensmenschen*, den nach dem Tod meines Großvaters entscheidenden für mich in Wien, meine Lebensfreundin, der ich nicht nur viel, sondern, offen gesagt, seit dem Augenblick, in welchem sie vor über dreißig Jahren an meiner Seite aufgetaucht ist, mehr oder weniger alles verdanke. [...] Die Eingeweihten wissen, was alles sich hinter diesem Wort *Lebensmensch* verbirgt, von und aus welchem ich über dreißig Jahre meine Kraft und immer wieder mein Überleben bezogen habe, aus nichts sonst, das ist die Wahrheit.«²⁸ In

22 1902, nach Weiler 1959, in Anm. 22, S. 220f.

23 Weiler 1959, in Anm. 22, S. 220f.

24 Zitiert aus den ›Lettres à un Inconnu‹ bei Armin Zweite: »›Von Dissonanzen durchzogene Harmonien‹. Zu Jawlenskys Münchner Zeit 1896-1914«, in: Belgin (Hg.) 1998, a.a.O., S. 34-58, dort S. 37. Armin Zweite macht deutlich, dass er das Werk der Werefkin nicht schätzt und spricht unverhohlen von »einem mittelmäßigen malerischen Œuvre« (Anm. 20, S. 57).

25 Zitiert aus den ›Lettres à un Inconnu‹ bei Armin Zweite, a.a.O., S. 38f.

26 ›Lebenserinnerungen‹, bei Clemens Weiler, a.a.O., S. 109.

27 Brief an P. Willibord Verkade vom 12.6.1938, in: Gottlieb Leinz (Hg.): ›Alexej Jawlensky. Vom Abbild zum Urbild‹, Wasserburg am Inn 1979, S. 17f. Dort ist im Gegensatz zu Weiler, 1970, der Brief vollständig abgedruckt.

28 In: ›Wittgensteins Neffe‹, 1982; zitiert nach: <https://thomasbernhard.at/das-leben/lebensmenschen/hedwig-stavianicek/>

einem Gespräch mit Asta Scheib kommt er darauf zurück: »Ich glaube, es gibt für jeden entscheidende Menschen. Ich habe zwei in meinem Leben gehabt [...]« (1986).²⁹

Genau in diesem Sinne trifft dieser Ausdruck auf die so enge und doch stets prekäre Beziehung zwischen Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky zu: Sie waren sich gegenseitig *Lebensmenschen*, deren ganzes Sein und Wirken einander bedingten, auch noch nach der Trennung. In diesem Begriff klingt etwas Schicksalhaftes an, das von beiden unterschiedlich gelebt werden konnte. Für Werefkin stand sicherlich das unausweichlich einer Bestimmung Ausgesetztsein im Vordergrund, während Jawlensky zwar ebenfalls bis zum Lebensende zu dieser Bestimmung in Dankbarkeit stand – ihr Tod »war ein harter Schlag für mich«³⁰ –, diese aber so verinnerlichte, dass er sie gestalten konnte. So schreibt er in einem Moment, in dem die Trennung bereits unmittelbar bevorzustehen schien, durchaus selbstbewusst an die Werefkin: »Mein Geist ist verwirrt und nicht ungetrübt, etwas Hartes setzt sich auf seinem Grund ab. Das Vergangene verwirrt mich nicht. Eine geheilte Krankheit kann nicht verwirren. Ich habe sie nicht abgeschüttelt, sondern durchlebt. Ich bin nicht mehr derselbe wie früher – das ist offenkundig«.³¹

Stephan Stockmar

›*Lebensmenschen. Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin*‹. Ausstellung im Museum Wiesbaden bis 12.7.2020, <https://www.museum-wiesbaden.de/lebensmenschen>. Der Katalog kostet im Museum 36 EUR.

29 1986; zitiert nach: <https://thomasbernhard.at/das-leben/lebensmenschen/entscheidende-menschen/>

30 Brief an P. Willibord Verkade vom 12.6.1938, in: Gottlieb Leinz (Hg.): ›Alexej Jawlensky. Vom Abbild zum Urbild‹, Wasserburg am Inn 1979, S. 17f. Dort ist im Gegensatz zu Weiler, 1970, der Brief vollständig abgedruckt.

31 20.7.1914, Ausstellungskatalog S. 216. Wie sehr sich Jawlensky Marianne von Werefkin innerlich verpflichtet fühlte, zeigt Bernd Fäthke auf, in dem Kapitel ›Vom Eid gelöst‹ seines Buches: ›Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht‹, München 2004, S. 213f: Offenbar fühlte sich Jawlensky so in ihrer Schuld, dass er in seinem Verhalten ihr gegenüber eine Ursache seiner Krankheit gesehen hat. Über den gemeinsamen Freund Karl Im Obersteg bittet er sie schließlich, ihm zu verzeihen. Dieser berichtet ihm 1936 nach einem Besuch in Ascona ihre Antwort: »Ich denke ohne Bitterkeit an Jawlensky. Ich habe überwunden und möchte nichts wieder aufleben lassen. Jawlensky ist für mich ein Fremder geworden. Ich weiß aber, dass er ein kranker, unglücklicher Mensch ist, deshalb bete ich für ihn.«. Vgl. auch Claudia Törpel 2004, a.a.O.