



Wassily Kandinsky / Franz Marc DER BLAUE REITER

GREGOR MEINECKE

München, 2. Auflage 1914

Der romantische Maler Eugène Delacroix sagte einst: »Die meisten Schriften über Kunst sind von Leuten verfasst, die keine Künstler sind: daher alle die falschen Begriffe und Urteile« (Kandinsky / Marc 1914, S. 20). So behauptet es jedenfalls der Almanach Der Blaue Reiter im ersten dort freigestellten Zitat, verwahrt sich damit gegen jede externe Kunstkritik und scheint der kunsthistorischen Forschung den Boden zu entziehen. Die Herausgeber des Blauen Reiters machen unmissverständlich klar, dass das Maß aller Dinge ihrer Auffassung nach nicht in den Händen ausgewiesener Experten liegt, sondern vielmehr bei ihnen selbst: den Künstlerinnen und Künstlern. Im Sinne dieser ebenso selbstbewussten wie kampflustigen Haltung wird Delacroix' Angriff auf die Kunstkritik durch eine Lithografie verstärkt, die sich direkt über den zitierten Zeilen befindet. Dort ist der Heilige Georg auf seinem Pferd zu sehen, wie er mit federbewährtem Helm dem Drachen seine Lanze in den Rachen stößt.

Christliche Ritter und Reiterfiguren nehmen einen guten Teil der Abbildungen im Blauen Reiter ein. So findet sich schon auf dem Frontispiz ein bayerisches Glasbild mit der Darstellung des Heiligen Martin, wie er hingebungsvoll zu dem armen Mann hinunterblickt, der nur mit einem Lendenschurz bekleidet die Hand zu ihm hochstreckt. Vor diesem Hintergrund entpuppt sich auch die Reiterfigur des Einbandes, zunächst nur eine schwer erkennbare abstrakte Figur, als »Blauer Ritter«. Ein unwillkürlicher Vergleich entsteht, und die titelgebende Gestalt vereint einige wesentliche Elemente der Heiligendarstellungen in sich, als wolle sie für den Inhalt des Werkes eine spirituelle Aussage treffen.

1912 stellten Wassily Kandinsky und Franz Marc sechzehn Texte, 141 Abbildungen und drei Musikpartituren in ihrem Almanach zusammen, um einen neuen Kanon der Künste zu etablieren. Ihre These lautet, es gäbe eine inhaltliche Übereinstimmung ihrer Kunstwerke gleich welcher Gattung und Epoche, ja, gleich welcher Form. Damit wagen die Herausgeber zum ersten Mal in der Geschichte das Unterfangen, durch eine Fülle von nebeneinander gestellten Reproduktionen wesentliche Ähnlichkeiten zu suggerieren. Die Abbildungen treten in einen Dialog, vernetzen sich innerhalb des Werkes, schaffen Querverbindungen wie in einem Diagramm: Volkskunst und bayerische Hinterglasmalereien, russische Heiligendarstellungen, Holzschnitte aus Japan und Plastiken aus Zentralafrika treffen hier auf die Kunst von Matisse, Braque, Picasso und vor allem auf die Werke der Expressionisten selbst.

Eine bezeichnende Gegenüberstellung zweier gänzlich verschiedener Werke findet sich in Abbildungen von Vincent van Goghs Porträt des Dr. Gachet und eines Holzschnitts von Utagawa Kuniyoshi, der einen erschrockenen Mann mit Affen zeigt (Kandinsky / Marc 1914, S. 114 f.). Melancholisch blickt Gachet auf die gegenüberliegende Seite, während der bärtige Alte mit weit aufgerissenen Augen und offenem Mund die Hand hebt, als ergreife er die Flucht vor dem Arzt. Ihre aufeinander bezogenen Blickrichtungen entfalten eine dialogische Wirkung, der die Augen der Betrachtenden zwischen den Reproduktionen hin und her wandern lässt und so den gewünschten Effekt erzeugt: einen synthetischen Vergleich. Obwohl der Ausdruck der beiden Männer unterschiedlicher nicht sein könnte – Nachdenklichkeit steht hier gegen Aufruhr –, erwecken ihre Kleidung, der angeglichenen Bildausschnitt und die Linienführung den Eindruck einer Verwandtschaft, die den Betrachtenden umso tiefgreifender berührt, wenn er sieht, wie mühelos sie die Distanz zwischen dem fernen Orient und Europa überwindet.

Dieser und viele andere im Almanach editorisch montierte Vergleiche zielen darauf ab, den »inneren Ausdruck« der Bilder hervorzubringen, sie als Teil desselben Phänomens zu begreifen: Ihre Gestaltungsmittel sind zwar unterschiedlich, der Anspruch, ein Gefühl zu vermitteln, schien den Herausgebern jedoch vergleichbar zu sein. Damit bricht der Almanach mit den eingefahrenen Techniken der Kunstkritik und etabliert einen neuen umfassenderen Kanon, der die ausschließliche Formbetrachtung ablehnt und eine auf Empfindung gründende Neubeurteilung ermöglicht. In der Praxis stieß Marc bereits in der ersten gemeinsamen Ausstellung mit seinem Blauen Pferd I auf sehr starke Ablehnung im Publikum, das den außerordentlichen Affront gegen den Naturalismus nicht hinnahm. Im Vorwort der zweiten Auflage von 1914 ahnt Kandinsky bereits, dass »vielleicht die Zeit für das ›Hören‹ und ›Sehen‹ noch nicht reif« ist, während Marc sich »zur spöttischen Verwunderung unserer Mitwelt« zwar auf einem Seitenweg, aber dennoch auf dem Pfad der schicksalhaften »Hauptstraße der Menschheitsentwicklung« sieht (Kandinsky / Marc 1914, o. S.).

Die Mitglieder des Blauen Reiters betrachten sich als die »Wilden« Deutschlands, suchen mit Reproduktionen nach Gemälden von Matisse, Delaunay und Rousseau den Schulterchluss mit der französischen Avantgarde, um den Expressionismus als internationale Bewegung zu etablieren, dessen erste Programmschrift der Almanach ist. Nicht nur die zeitgenössischen Künstler sollen ihr Vorhaben legitimieren, sondern ebenso Theorien aus der Musikwissenschaft, deren »Generalbass« (Goethe, zitiert nach Kandinsky / Marc 1914, S. 42) es nun auch in der bildnerischen Kunst zu finden gilt. Ebenso greifen die Expressionisten auf die Vergangenheit zurück, mit der sie eigentlich zu brechen suchen. Genau das vereint sie jedoch mit der einerseits revolutionären, andererseits nostalgischen Romantik. Bereits im Titel beschwören die Herausgeber diese Epoche herauf, denn ihre Farbe erinnert unmittelbar an die »Blaue Blume«, eines der stärksten romantischen Symbole. Doch während die Romantik in der passiven Sehnsucht nach der unerreichbar bleibenden »Blauen Blume« verharret, tritt der Expressionismus mit dem Blauen Reiter in Aktion, wird zum Handelnden.

Inwiefern lässt sich der Almanach Der Blaue Reiter nun als eine diagrammatische Genealogie der Moderne auffassen? Die Rückbesinnung auf Heiligendarstellungen, mittelalterliche Volkskunst sowie außereuropäische Kunst ziehen sich zusammen mit Reproduktionen expressionistischer, »wilder« Werke durch den gesamten Almanach, sodass ihr Nebeneinander eine Gleichrangigkeit erwirkt und sie visuell miteinander verknüpft werden. Jede Kunst, von Künstlern, Kindern oder Dilettanten, ist hier gleichberechtigt, nicht mehr die Form, sondern der empfindsame Gehalt eines Werkes entscheidet. Der Blaue Reiter erfindet seinen Stammbaum, der keiner Herleitung aus vergangenen Kunstwerken bedarf, weil dessen innere Kohärenz auf einer rein geistigen Ebene fußt. Die revolutionäre Idee besteht in der Negierung aller Abgrenzungen und ganz unterschiedliche Werke sollen beweisen, dass die Kunst in ihrer größtmöglichen Vielfalt in einem Punkt zusammenfindet: im Ausdruck, der die innere Empfindung weckt. ■

