

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Einen Höhepunkt der Sammlung Im Obersteg bildet die dreissig Arbeiten umfassende Werkgruppe des russischen Malers Alexej von Jawlensky. Es ist dem Umfang und der Qualität nach die bedeutendste Jawlensky-Sammlung, die zu Lebzeiten des Künstlers in der Schweiz zusammengetragen wurde. Die Auswahl konzentriert sich vorzugsweise auf sein Hauptthema, das menschliche Gesicht. Mit einer dichten Reihe von prägnanten Bildbeispielen wird die künstlerische Entwicklung des Malers von den ersten Versuchen an bis hin zum Alterswerk nachgezeichnet.

Karl Im Obersteg lernt Alexej von Jawlensky 1919 während eines Erholungsaufenthaltes in Ascona kennen, wo der mit Kriegsausbruch in die Schweiz emigrierte russische Maler seit einem Jahr lebt. Eine Landschaftsvariation und eine Stillleben-Studie wechseln damals ihren Besitzer und bilden den Grundstock der künftigen Sammlung. Später, als Alexej von Jawlensky wieder in Deutschland wohnt, kann Karl Im Obersteg, als Transportunternehmer mit zahlreichen Kontakten, dem Maler in geschäftlichen Angelegenheiten vielfach behilflich sein, beispielsweise durch die Vermittlung von Bildverkäufen und Ausstellungsmöglichkeiten in der Schweiz, durch die Beschaffung von Visa oder die Verauslagung von Zoll- und Transportgebühren. Alexej von Jawlensky revanchiert sich mit der Überlassung des einen oder anderen Bildes als Geschenk, dies gilt insbesondere für die dreissiger Jahre, die von Krankheit und politischen Restriktionen seiner Arbeit überschattet sind. Die sich im Lauf der Zeit zwischen dem Künstler und seinem Förderer und Sammler entwickelnde Freundschaft findet ihren Niederschlag nicht nur in Besuchen und Ankäufen, sondern auch in einem umfangreichen, zumindest in Teilen erhaltenen Briefwechsel, der auch die Ehefrau des Sammlers, Marianne Im Obersteg, einbezieht. Ungeachtet dieser Tatsache ist nur von einzelnen Bildern bekannt, wann und wie sie in die Sammlung gelangten.¹ Es ist aber davon auszugehen, dass der grösste Teil der Arbeiten noch zu Lebzeiten des Künstlers zusammengetragen wird, also in den rund zwanzig Jahren zwischen 1919 und 1938/39, die auch durch die Korrespondenz dokumentiert sind. Nach dem Tod von Alexej von Jawlensky, im Jahr 1941, gibt es noch vereinzelte briefliche Kontakte zur Familie, vor allem zum Sohn Andreas, von dem Karl Im Obersteg 1968, ein Jahr vor seinem eigenen Tod, zwei letzte Gemälde erwirbt. Für den Schlussstein der Jawlensky-Sammlung sorgt dann der Erbe, Jürg Im Obersteg, mit der *Meditation N. 33*, die er 1972 in einer Londoner Galerie kauft.

KÜNSTLERISCHE ANFÄNGE

Besondere Bedeutung kommt innerhalb der Reihe der frühen Bildnisse dem kleinen, 1890 datierten und oben rechts monogrammierten Ölbild *Die Mutter des Künstlers* (Kat. 88) zu.

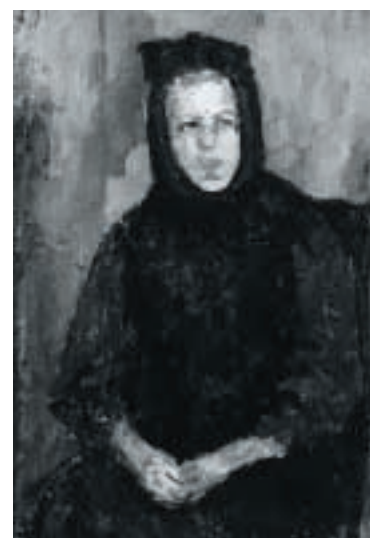


Es ist das früheste der heute bekannten und erhaltenen Werke des Malers und datiert in seine erste Studienzeit. Als Berufsoffizier ist Alexej von Jawlensky im Herbst 1899 von Moskau nach St. Petersburg versetzt worden, wo er nunmehr erstmals die Möglichkeit hat, Abendkurse an der Kunstakademie zu besuchen. Allerdings hat er sich bereits in Moskau als Maler autodidaktisch durch das Kopieren nach Werken der Tretjakow-Galerie, insbesondere nach Werken von Wassilij Wereschtschagin, geschult.

Die Skizze des damals 26-Jährigen zeigt eine schmale, in Schwarz gekleidete Frauengestalt, die im Halbdunkel mit einer Handarbeit an einem runden Tischchen sitzt. Nur wenige, locker gesetzte Pinselstriche deuten das Licht an, das durch das Fenster fällt und den Vorhang sowie die Dinge auf dem Tisch in kräftigen Farben aufleuchten lässt. Die skizzenhafte, geradezu impressionistisch anmutende Spontaneität und Freiheit der Darstellung mag dem Künstler rückblickend wie ein früher, mutiger Schritt in die richtige Richtung erschienen sein. Aus diesem Grunde, aber auch als Andenken an die Dargestellte, wird er später das Bild mit nach Deutschland nehmen, wo er sich als Künstler niederlässt. Es darf vermutet werden, dass es dem Maler nicht leicht fällt, später Karl Im Obersteg diese als wichtig erachtete, mit persönlichen Erinnerungen verbundene Arbeit zu überlassen. Der Titel des Bildes beruht wahrscheinlich auf mündlichen Angaben des Malers. Als Datum für den Erwerb ist in einem Verkaufsbuch von der Assistentin des Künstlers der 16.6.1933 mit der unpersönlich gehaltenen Formulierung «Frau am Fenster» eingetragen.

VORBILDER

Zwei bedeutende, für die Herausbildung eines eigenen Stils entscheidende Entwicklungsschritte lassen sich an dem um 1906/07 entstandenen Bildnis *Mädchen mit Haube* (Kat. 89) sowie an dem gut zwei Jahre später gemalten Porträt *Kind* ablesen. Beide Arbeiten stehen für die Auseinandersetzung mit wichtigen und wegweisenden französischen Vorbildern, mit Paul Cézanne und Paul Gauguin, deren Werke Alexej von Jawlensky während seiner Frankreichreisen 1903 und 1905 sowie durch die Vermittlung von Freunden kennen lernt. Bei dem jungen Bauernmädchen mit seiner strengen Trachtenhaube erinnert vor allem der lockere Farbauftrag wie auch das Frontal-Eckige der Pose an Bildnisse Paul Cézannes, während das Porträt des Kindes mit der klaren Verteilung der roten und blauen Farbflächen, mit seiner deutlichen, fast plakativen Konturierung der Formen und der stilisierten Haargestaltung auf Elemente der Kunst Paul Gauguins verweist. Von beiden Modellen malt Alexej von Jawlensky drei beziehungsweise zwei Versionen, die in Haltung, Accessoire und Bildausschnitt leicht variieren. Wie der Vergleich mit der Dreiviertelfigur *Bauernmädchen mit Haube* von um 1906 (Abb. 1) zeigt, ist die Büsten-Fassung der Sammlung Im Obersteg strenger und bereits stärker auf das Gesicht konzentriert. Eine Vereinfachung und damit eine Intensivierung der Bildwirkung ist auch bei der wohl um 1909 gemalten Fassung *Kind* im Vergleich zu der früheren, bereits 1908 entstandenen Arbeit *Kleines Kind* der Fridart Foundation in Amsterdam erreicht.²



1 Alexej von Jawlensky, *Bauernmädchen mit Haube*, um 1906, Öl auf Karton, 58 x 39 cm, Museum Wiesbaden

SELBSTBILDNIS

Gerne hätte der Sammler, wie er am Ende seines Lebens in einem Brief vom 27.2.1968³ dem Sohn des Künstlers schreibt, «das Bild Ihres Vaters im Zylinderhut» erworben, doch von dieser frühen, im Duktus noch von Vincent van Gogh beeinflussten Arbeit des Jahres 1904 kann und will sich der Sohn nicht trennen (Jawlensky 1991–98, Nr. 57). Im Zentrum der Sammlung Im Obersteg steht daher das im Dezember 1928 erworbene *Selbstbildnis* von 1911, in dem der reife, expressionistische Stil des Künstlers deutlich hervortritt. Im Vergleich zu den früheren Bildnissen der Sammlung fällt der knappe, auf Kopf und Büste konzentrierte Bildausschnitt auf sowie die starke Farbigkeit des etwas aus dem Dreiviertelprofil nach vorne gewandten Kopfes. Der Blick des Betrachters wird dadurch direkt in das Zentrum des Gesichtes, insbesondere auf die perspektivisch leicht verschobenen, intensiv blauen Augen gelenkt, die unter streng zusammengezogenen Brauen hervorblicken. Die Komposition, aber auch Farben und Mimik vermitteln einen Ausdruck von gesammelter Kraft und angespannter Aufmerksamkeit.



2 Alexej von Jawlensky, *Selbstbildnis*, 1911, Öl auf Karton, 53,5 x 48,5 cm, Museum Wiesbaden

Das Jahr 1911 bedeutet für die künstlerische Entwicklung Alexej von Jawlenskys den Durchbruch. Den Sommer verbringt er in Prerow an der Ostseeküste, und in seinen Lebenserinnerungen berichtet er darüber: «Ich malte dort meine besten Landschaften und grosse figurale Arbeiten in sehr starken glühenden Farben, 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 einer inneren Extase heraus.»⁴ Dieses Zitat erhellt, wie wichtig für den Künstler die zu autonomer Wirkung gebrachte Ausdruckskraft der Farbe ist. In den für seine Selbstfindung wie für seinen beruflichen Erfolg entscheidenden Jahren, 1911 und 1912, malt Alexej von Jawlensky insgesamt vier Selbstbildnisse. Der Vergleich mit dem in Wiesbaden befindlichen Selbstporträt (Abb. 2) zeigt, wie durch den dort nochmals enger gefassten Bildausschnitt sowie durch die buntere, nunmehr auf Gelb, Grün, Blau und Rot gestimmte Farbigkeit eine Ausdrucksverschiebung im Sinne einer grösseren Vitalität erreicht wird. Wie bereits Michael Baumgartner bemerkt, geht es dem Künstler nicht «um die psychologische Differenzierung»⁵, sondern um die Emotionalität und Ausdruckskraft von Farbe. Dies gilt auch für das einer Schweizer Privatsammlung angehörende *Selbstbildnis* von 1912 (Abb. 3), das durch die dissonanteren Farben und den unruhigeren Pinselduktus etwas von dem Konflikt erahnen lässt, vor den sich der Künstler angesichts der Aufspaltung der von ihm selbst mitbegründeten «Neuen Künstlervereinigung München» gestellt sieht. Nach dem Austritt von Wassily Kandinsky und Franz Marc wird bereits im Dezember 1911 die von diesen beiden initiierte Gegenausstellung mit dem Titel *Blauer Reiter* eröffnet. Alexej von Jawlensky, der sich beiden Seiten verpflichtet fühlt, wird sich der späteren Ausstellungstournee gleichen Namens erst mit einem Jahr Verspätung anschliessen.



3 Alexej von Jawlensky, *Selbstbildnis*, 1912, Öl auf Karton, 53 x 49 cm, Privatbesitz

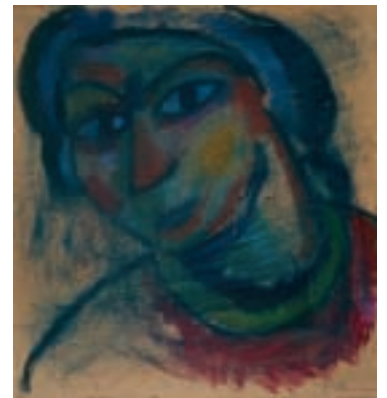




VORKRIEGSKÖPFE

Obwohl Alexej von Jawlensky den Weg von Wassily Kandinsky in die Abstraktion mit Sympathie verfolgt, entscheidet er sich selbst gegen eine Loslösung vom Gegenständlichen. Seine Bilder erlauben trotz einer zunehmenden Freiheit der künstlerischen Mittel die unmittelbare Erkennbarkeit des Motivs. Seine weitere Entwicklung, die zunächst auf eine immer stärkere Entindividualisierung der Gesichter abzielt, ist in der Sammlung Im Obersteg an dem *Jünglingskopf* von 1911 und an dem zwei Jahre später gemalten Kopf *Braune Locken* (Kat. 96) abzulesen. Stärkere perspektivische Verschiebungen, aber auch die Zurücknahme der Farbigkeit lassen die vorübergehende Auseinandersetzung mit dem Kubismus erahnen. Eine den Gesamteindruck störende Deformation wird jedoch offensichtlich vermieden. Dabei geht es Alexej von Jawlensky nicht um den Erhalt von Porträtähnlichkeit. Der in seiner Wirkung an ein fremdartiges Idol erinnernde Kopf *Braune Locken* bringt archetypische Aspekte menschlicher Natur zum Vorschein. Damit manifestieren sich im Werk von Alexej von Jawlensky zeittypische Gedanken, die um den Begriff der Urform kreisen, um das, was Rudolf Steiner 1909 mit der «befruchtenden Kraft der ewigen Urbilder der Dinge» umschreibt und was Paul Klee später das «Urbildliche» nennen wird.⁶

Geht man davon aus, dass für den *Jünglingskopf* 1911 der mit dem Künstler eng befreundete Tänzer Alexander Sacharoff Modell steht, der ja auch für die Zeichnungen *Tanzstudie nach Alexander Sacharoff* von 1912 posiert (Kat. 95), und dass Helene, die spätere Ehefrau des Malers, das vermutliche Vorbild für den strengen Kopf *Braune Locken*, 1913, ist (siehe auch das unvollendete Porträt auf der Rückseite des Bildes), verrät die Auswahl dieser Reihe von Köpfen nicht nur den Wunsch des Sammlers, die künstlerische Entwicklung mit exzellenten Beispielen zu dokumentieren, sondern sie zeugt auch vom Interesse an den dargestellten Menschen. Karl Im Obersteg ist, vermutlich seit 1919, mit dem Tänzer Alexander Sacharoff bekannt, mit dem er korrespondiert, und das Schicksal von Helene Jawlensky ist ihm, wie dem Briefwechsel zu entnehmen ist, nicht gleichgültig.



Porträt von Helene, um 1913 (Kat. 96)

LANDSCHAFTEN

Neben dem Thema Porträt spielte für das Frühwerk von Alexej von Jawlensky auch die Stillleben- und Landschaftsmalerei eine wichtige Rolle. In der Reihe der Vorkriegsarbeiten der Sammlung Im Obersteg ist jedoch nur einer dieser Themenbereiche, die Landschaft, mit zwei Beispielen vertreten. Sowohl von der 1908 entstandenen – vergleichsweise konventionellen – Voralpenlandschaft *Dorf Murnau* wie auch von der drei Jahre später fulminant gemalten Küstenlandschaft *An der Ostsee* sind die Erwerbungsdaten nicht bekannt. Der Unterschied zwischen den beiden nahezu gleich grossen Landschaften macht jedoch den in kurzer Zeit vollzogenen Entwicklungssprung für diese Gattung geradezu paradigmatisch deutlich. *Dorf Murnau* steht beispielhaft für die Zeit intensiver Zusammenarbeit von Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. Die befreundeten Paare verbringen die Sommermonate der Jahre 1908 bis 1910





gemeinsam in dem oberbayrischen Ort Murnau, wo sie in der freien Natur arbeiten und vom animierenden gegenseitigen Erfahrungsaustausch profitieren. Die in ihrer Farbigkeit zurückhaltende Murnauer Landschaft ist allerdings noch den Anfängen dieser Zeit zuzurechnen. Dies zeigt ein Vergleich mit einer ebenfalls in der Sammlung Im Obersteg befindlichen Landschaft von Wassily Kandinsky von 1909 (Kat. 119), deren expressiver Farbklang von den gemeinsam errungenen Fortschritten zeugt. Bereits wenige Jahre später verhindern Streitigkeiten innerhalb der 1909 gegründeten «Neuen Künstlervereinigung München» eine vertrauensvolle Zusammenarbeit, und Alexej von Jawlensky zieht es vor, den Sommer 1911 an der Ostsee zu verbringen. Hier, wo er sich ganz auf sich selbst und seine bisher gemachten Erfahrungen konzentrieren kann, malt er, wie er berichtet, seine besten Landschaften, darunter auch die farbenglühende, hochexpressive Küstenlandschaft der Sammlung Im Obersteg. Der vibrierende Pinselduktus in *An der Ostsee* ist ein letzter Nachklang der Bewunderung für Van Gogh, doch die klare, ganz auf Bildwirkung zielende Komposition ist bereits völlig unabhängig von diesem Vorbild.

VARIATIONEN

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges und der damit notwendig gewordenen Emigration in die Schweiz setzt im Schaffen des Künstlers eine Wende ein, die in der Sammlung Im Obersteg durch vier weitere Landschaften dokumentiert ist. Die Auswahl des Sammlers trägt damit der Tatsache Rechnung, dass der Künstler auf die Erfahrung der menschlichen Katastrophe des Ersten Weltkrieges mit einem zeitweiligen Rückzug auf das Thema der Landschaft und mit einer allmählichen Sublimierung und Spiritualisierung seiner Bildinhalte reagiert. In der Schweiz wohnt Alexej von Jawlensky zunächst in St-Prex mit Blick auf den Genfersee, doch der Verlust der Freunde, Kollegen und Sammler sowie die Einbuße von Einkünften bedeuten eine radikale Veränderung seiner bisherigen Lebensgewohnheiten. Rückblickend schildert er seine damalige Situation wie folgt: «Anfangs wollte ich in St-Prex weiterarbeiten, wie ich in München gearbeitet hatte. Aber etwas in meinem Innern erlaubte mir nicht, die farbigen, sinnlichen Bilder zu machen. Meine Seele war durch vieles Leiden anders geworden, und das verlangte andere Formen und Farben zu finden, um das auszudrücken, was meine Seele bewegte.»⁷

Dunklere Pastelltöne kennzeichnen beispielsweise die *Gewitterlandschaft* von 1915, die noch traditionell als Querformat angelegt ist. Doch im Unterschied zu früher ist die bisherige Funktion der Linie aufgegeben, die bis dahin die Aufgabe hatte, die Flächen zu umranden. Die Arbeit markiert somit den Übergang zu einer neuen, freieren, an musikalischen Kompositionsprinzipien orientierten Farbgestaltung. Der nächste Schritt führt zur Beschränkung und Konzentration auf ein ganz bestimmtes Motiv, den Blick aus dem Fenster. «Ich fing an, meine sogenannten «Variationen über ein landschaftliches Thema», die ich vom Fenster sah, zu malen, und das waren ein paar Bäume, ein Weg und der Himmel», heisst es in den Lebenserinnerungen der Künstler.⁸ Die *Grosse Variation* von 1915 und *Variation: Der orange Weg* von 1916 zeigen das Bemühen des Künstlers, den durch ein









Fenster gesehenen, immer gleichen Wirklichkeitsausschnitt stets neu zu erfassen. Der unendlichen Vielfalt der Naturstimmungen antwortet er mit den unbegrenzten Kombinationsmöglichkeiten von Farbe. In diesen so genannten «Variationen über ein landschaftliches Thema» verwendet Alexej von Jawlensky ein in der Grösse nur selten variiertes, dem Fenster entsprechendes Hochformat, das als bildübergreifende konzeptuelle Vorgabe den repetierenden Arbeitsprozess betont. Aus der mehr als 200 Werke umfassenden Serie der Variationen befindet sich in der Sammlung Im Obersteg noch ein drittes Beispiel, die Arbeit *Dämmerung* von um 1916. In dieser in den kühlen Farben des Abends gehaltenen Variation löst sich die künstlerische Realisation bereits weitgehend vom Vorbild; der Typus der «inneren» Landschaft ist hier fertig ausgebildet.

MYSTISCHE KÖPFE

Eine erneute intensive Beschäftigung mit dem Motiv des menschlichen Gesichtes setzt im Jahr 1916 ein. In einer ersten, sich nur lose zu einer Serie zusammenschliessenden Reihe von Köpfen ist Alexej von Jawlensky zunächst bemüht, ein für das Gesicht geeignetes Grundmuster zu entwickeln, das analog zu seinen Variationen farblich verändert und moduliert werden kann. Die stilisierten Gesichtszüge werden von übernatürlich grossen, mandelförmigen Augen dominiert, deren Ausdruck sich auch der fein nuancierte Klang der Farben unterordnet. Rückblickend notiert der Künstler zu diesen Arbeiten: «[...] und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, dass die grosse Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen.»⁹

Zu dieser Serie, die der Künstler «Mystische Köpfe» nennt, zählen auch die beiden 1918 beziehungsweise um 1918 in Ascona gemalten, in zarten durchscheinenden Pastelltönen gehaltenen Arbeiten *Mädchenkopf (halbseitlich)* und *Mädchenkopf (frontal)* aus der Sammlung Im Obersteg. Es sind von jeder Porträtähnlichkeit absehende Gesichter von jugendlicher Anmut, die ernst und gleichsam entrückt wirken. Die intendierte «mystische» Wirkung dieser Köpfe zeigt sich besonders deutlich an dem streng frontalen Gesicht, das nur durch den leicht seitlich gewendeten Blick der grossen mandelförmigen Augen belebt wird. Wie eng das Bildkonzept der «Mystischen Köpfe» noch mit dem der «Vorkriegsköpfe» verbunden ist, zeigt sich auch an dem kleinen Aquarell mit dem irreführenden Titel *Weiblicher Kopf (Postkarte)*, verschickt am 1.11.1925 (Kat. 104). Den «Mystischen Köpfen» vergleichbar sind die grossen Augen, doch durch den Hut und die langen Haare weist der Kopf individuellere Züge auf. Dargestellt ist ein Zitat des bereits 1913 gemalten und in der Farbigkeit viel intensiveren Bildes *Harlekin* (Jawlensky 1991–98, Nr. 609). Möglicherweise ist die Darstellung auf der Vorderseite der Postkarte als indirekter Vorschlag für einen weiteren Ankauf gemeint, denn in dem an Marianne Im Obersteg adressierten Text der Karte beklagt Alexej von Jawlensky fehlende Verkaufsmöglichkeiten in Deutschland. Das Bild *Harlekin* wird 1930 an den Patronatsverein der Dresdner Gemäldegalerie verkauft werden; es gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen.



ABSTRAKTE KÖPFE

Parallel zu den «Mystischen Köpfen» entwickelt Alexej von Jawlensky die Serie der sogenannten «Heiligengesichte», in denen das Antlitz nunmehr die ganze Bildfläche ausfüllt, «das Bild wird selbst Gesicht»¹⁰. Gleichzeitig entfallen Hinweise auf weibliche oder männliche Konnotationen. Wenig später erarbeitet der Künstler daraus jenen stärker durch geometrische Formelemente bestimmten Gesichtstypus, der für die Serie der sogenannten «Abstrakten» oder auch «Konstruktiven Köpfe» verbindlich werden soll. Die Augen, die nunmehr stets geschlossen sind und ihren Blick nach innen wenden, werden lediglich durch waagerechte Striche angedeutet, was den Eindruck einer strengen und betonten Symmetrie noch verstärkt. An dieser neuen Serie arbeitet Alexej von Jawlensky bevorzugt seit 1921, das heisst seit der Rückkehr nach Deutschland und der Wahl des neuen Wohnsitzes in Wiesbaden. Etwa zeitgleich kehren auch Paul Klee und Wassily Kandinsky nach Deutschland zurück, um ihrer Berufung ans Bauhaus in Weimar Folge zu leisten. Alexej von Jawlensky lehnt es dagegen ab, Kunst zu unterrichten. «In Wiesbaden», so hält er in seinen Lebenserinnerungen fest, «malte ich einige Jahre nur meine grossen abstrakten Köpfe. Ich war so konzentriert auf diese Arbeit und wollte einen vollkommenen geistigen Inhalt erreichen. So entstanden sehr gute Arbeiten.»¹¹

Ein erstes Werk aus dieser Serie erwirbt der Sammler mit *Abstrakter Kopf: Abend* von 1927 anlässlich des Weihnachtsfestes im Dezember 1928 (Brief von Karl Im Obersteg vom 8.12.1928). Der vom Künstler in der Korrespondenz verwendete Titel «Abend» spielt auf die zarte, auf ein Grau-Blau gestimmte Farbigkeit des Bildes an. Die mond- und regenbogenähnlichen Zeichen, welche im Bereich der Stirn die Struktur des Gesichtes überblenden, verweisen auf die Verbindung von menschlichem Geist und Universum, denn, so formuliert es der Künstler, «im Gesicht offenbart sich der ganze Kosmos»¹².

In den folgenden Jahren werden noch weitere Arbeiten dieser Folge erworben, so dass sich in der Sammlung Im Obersteg heute insgesamt sieben «Abstrakte Köpfe» befinden. Die Auswahl trägt damit der neuen Technik des Künstlers, seiner Arbeit in Serien, Rechnung, auch wenn dieser Effekt vermutlich nicht gewollt ist. Zu Weihnachten 1933 schenkt Jawlensky dem Sammler den *Abstrakten Kopf: Inneres Schauen*, auf den er rückseitig notiert: «Liebe Freunde. Mir scheint diese Arbeit besser als die, die neben Klee hängt. Ein Weihnachtsgruss». Wie diesen Zeilen zu entnehmen ist, kennt der Künstler seit seinem Besuch im Spätsommer 1933 die Hängung in den Wohnräumen der Familie Im Obersteg, und es ist ihm darum zu tun, im Vergleich zu einem der vier Werke seines Freundes Paul Klee mit einer von ihm als stark empfundenen Arbeit gut abzuschneiden.¹³ Als Geschenk wählt er daher einen Kopf des Jahres 1926 aus, dessen Farbigkeit auf einen sonoren, feierlichen Akkord von Grün und Gold gestimmt ist. Dem Farbklang entsprechend lautet der frühere, in einem Notizbuch des Künstlers festgehaltene Titel des Bildes «Grün und Gold». Die spätere Erweiterung des Titels um *Inneres Schauen* geht möglicherweise auf eine mündliche Vereinbarung zwischen Karl Im Obersteg und dem Künstler zurück.



Kleiner Abstrakter Kopf (Skizze aus dem Gästebuch von Karl und Jürg Im Obersteg), 1933 (Kat. 112)







Ähnliches gilt für den Titel von *Abstrakter Kopf: Schwarz-Gelb-Violett* von um 1922, dessen Erwerbungsdatum nicht bekannt ist. *Abstrakter Kopf: Rosa-Hellblau*, 1929, ist durch die rückseitige Widmung als ein weiteres Geschenk des Künstlers an Karl Im Obersteg ausgewiesen. Dem Verkaufsbuch des Künstlers zufolge gelangt die Arbeit im Juni 1933 in die Sammlung. Erst nach 1934 werden dagegen *Abstrakter Kopf: Mysterium* von 1925 und *Abstrakter Kopf: Gold und Rosa*, 1931, erworben. Mit diesen beiden Gemälden sowie sechs weiteren Werken beteiligt sich Alexej von Jawlensky 1934 an der Ausstellung *Neue deutsche Malerei* im Kunsthaus Zürich. Nach dem Ende der Ausstellung bittet der Künstler den Sammler in einem Schreiben vom 16.7.1934 um Erlaubnis, bei ihm die Bilder



zwischenlagern zu dürfen: «Ich möchte so sehr, dass diese Arbeiten nicht mehr zu mir zurückkommen, da ich in Deutschland nicht ausstellen darf und darum auch nicht verdienen kann. Ich habe deshalb an Direktor Wartmann (Kunsthalle Zürich) geschrieben und sagte ihm, dass ich Sie bitten würde, die Bilder zu sich zu nehmen, damit dieselben später irgendwo ausgestellt werden könnten.» Es ist zu vermuten, dass Karl Im Obersteg bemüht ist, für den Künstler Bilder aus dieser Gruppe an Dritte zu verkaufen, und dass er zu einem späteren Zeitpunkt zwei «Abstrakte Köpfe», die starkfarbige Arbeit *Mysterium* und den hellen *Abstrakten Kopf: Gold und Rosa* von 1931 für sich selbst erwirbt.



Der *Abstrakte Kopf: Apoll*, 1931, zählt schliesslich zu den spätesten, erst 1968 aus dem Nachlass getätigten Erwerbungen. Vom Sohn des Künstlers angeboten, ist die Wahl eines Kopfes mit aufgetupfter, pastoser Farbgebung aus der Sicht des Sammlers nicht ganz zufrieden stellend. In einem Brief vom 27.2.1968 schreibt er: «Ihre beiden Bilder [Kat. 101 und 110] sind vor einigen Tagen wohlverpackt hier angekommen. Sie passen nicht ganz zu meinen anderen Sachen, aber das hat vielleicht nicht viel zu sagen, ich habe sie in ein anderes Zimmer gehängt. Meine Heiligen Köpfe sind sonst flüssiger gemalt, reiner in der Farbe, der Apollo ist mehr bearbeitet – überarbeitet, weniger dezidiert im Strich».

MEDITATIONEN

Mit seinem Verständnis von Kunst als «Gleichnis für Geistiges» unterscheidet sich Alexej von Jawlensky wenig von der Auffassung seiner drei Freunde Wassily Kandinsky, Paul Klee und Lyonel Feininger, mit denen er sich 1924 zur Gruppe der «Blauen Vier» zusammenschliesst. Auch die geometrisch-strenge Form seiner «Abstrakten Köpfe» findet eine Parallele in der zunehmend reflektierten Bildsprache der drei Bauhausmeister. Was sein Werk jedoch deutlich von dem der anderen unterscheidet und damit in seiner Einzigartigkeit auszeichnet, ist die Ausschliesslichkeit, mit der er sich seit den Nachkriegsjahren auf die Arbeit in Serien konzentriert. Wie zentral dieses Arbeitsprinzip ist, zeigt sich daran, dass der Künstler ab den dreissiger Jahren mit den so genannten «Meditationen» eine weitere,



knapp 900 Arbeiten umfassende Serie entwickelt, in der sein künstlerisches Werk kulminiert. Der im Format kleineren Serie liegt ein noch strengeres Bildschema für das Gesicht zu Grunde, das der Farbe sowohl Halt als auch Freiraum zur Entfaltung bietet. Der Wechsel wird ausgelöst durch seine seit 1929 rasch voranschreitende Arthritis, die zunächst zu einer schmerzhaften Versteifung der Arme und Hände und schliesslich, ab 1937/38, zu einer vollständigen Lähmung führen wird. Zu dieser persönlichen Leidensgeschichte kommen 1933, mit dem Machtantritt der Nazis, Restriktionen der Arbeitsmöglichkeiten hinzu, die den Künstler und seine Familie in existenzielle Not drängen.

Die neue Serie zeigt Gesichtszüge, die auf die Form eines griechischen Kreuzes verkürzt und konzentriert sind. Der Bildausschnitt ist nochmals enger gefasst, und die strenge Symmetrie wird – nicht immer, aber oftmals – zugunsten einer leichten Schrägstellung des axialen Bildgerüsts aufgegeben. Damit wird der Ausdruck von stillem Leid und beherrschter Trauer akzentuiert, der durch die pastose, meist mit Schwarz angemischte Farbe noch verstärkt wird. Linie und Farbpaste sind nunmehr zu einer Einheit verschmolzen und strukturieren in Form streifiger Pinselspuren die Bildfläche. Statt des makellosen Farbglanzes und der feierlichen Entrücktheit der «Abstrakten Köpfe» zeigen die «Meditationen» einen Bildkörper, der deutliche Spuren der Bearbeitung aufweist. Auch die von Jawlensky gewählte Bezeichnung «Meditation» zielt mehr auf den Vorgang der geistigen Konzentration und innerlichen Versenkung denn auf das zu erzielende künstlerische Ergebnis. Itzhak Goldberg sieht Jawlenskys Technik der Repetition, besonders in

dieser Serie, mit einem religiösen Grundprinzip verknüpft, «das den Ursprung der fundamentalen Hoffnung im orthodoxen Glauben bildet: die Theorie der Questio, der Suche».¹⁴ In einer Formulierung des Künstlers heisst das: «Kunst ist Sehnsucht zu Gott».¹⁵

Zu den frühesten Köpfen dieser Serie zählt in der Sammlung Im Obersteg die *Meditation N. 30* von 1934 (Kat. 114), die Weihnachten 1934 als Geschenk des Künstlers in Basel eintrifft. Diese Arbeit, in der die untere, das Kinn bezeichnende Kontur noch zu sehen ist, misst lediglich 15,5 x 12 cm. In einem brennenden Rot gehalten, gemahnt der Kopf mit seiner leidvollen Neigung an eine andere, im gleichen Jahr entstandene «Meditation», die rückseitig mit «Erinnerung an meine kranken Hände» bezeichnet ist, ein Titel, der ausnahmsweise den persönlichen Anlass dieser Serie reflektiert (Jawlensky 1991–98, Nr. 1473). In der Regel verzichtet der Künstler jedoch auf eine Benennung; alle vier Werke der Sammlung Im Obersteg sind daher lediglich rückseitig mit dem Entstehungsjahr, gelegentlich auch mit dem Monat und einer Nummer versehen. Am 26.3.1935 schreibt Alexej von Jawlensky an Marianne Im Obersteg, der er eine soeben, im Februar, entstandene *Meditation N. 133* schenkt, auf ihren Geburtstagsbrief Bezug nehmend: «Sie, Duschka haben mich nicht vergessen. Ich bin ganz gerührt und innig dankbar [...] ich möchte, dass dieser kleine Kopf Ihnen viel mehr sagt, als ich mit meinen schwachen Worten sage.» In dieser Arbeit scheinen sich dunkle und lichte Farbwerte noch die Waage zu halten. Ebenfalls aus dem Jahr 1935 sind die beiden *Meditationen N. 57* (Kat. 116) und *N. 33*, wobei Letztere erst 1972 von Jürg Im Obersteg erworben wird. Es sind dunkle, fast schwarze Bilder, in denen nur mehr wenige Spuren von Farbe glimmen. Als Leitspruch über diesen späten Serien-Arbeiten, die der Maler als sein künstlerisches Vermächtnis betrachtet, könnten jene Worte stehen, die der Künstler 1936 als Widmung an seine Assistentin auf die Rückseite einer seiner «Meditationen» schreibt: «Tragisch ein Kunstwerk muss so sein» (Jawlensky 1991–98, Nr. 2083).

SPÄTE STILLEBEN

Alexej von Jawlensky behält die sich in unermüdlichen Wiederholungen organisierende Arbeitsweise bei, bis ihm die Krankheit das Arbeiten unmöglich machen wird. Nur ausnahmsweise wendet er sich anderen Themen zu, beispielsweise den in seinem Frühwerk so oft behandelten Stillebenmotiven. In der Sammlung Im Obersteg zeugt das Gemälde *Stilleben* von 1915, das der Sammler bereits bei dem ersten Zusammentreffen mit dem Künstler erwirbt, von ersten Versuchen, parallel zu den Landschaftsvariationen auch ein Muster für das Stilleben zu entwickeln. Das immer gleiche, einem Oval angenäherte formale Grundmuster der Landschaften wird auch auf das Arrangement von Blumentopf mit Früchteschale angewandt, wie die bogenförmig angeordnete Farbgebung des Hintergrundes deutlich macht. Die Versuche, eine Stillebenserie zu entwickeln, werden jedoch bald aufgegeben. Erst in den dreissiger Jahren entstehen wieder einzelne Blumenbilder, die jedoch keine Serie bilden. Sie werden gleichsam als «Erholung» von der konzentrierten Arbeit an den «Abstrakten Köpfen» und den «Meditationen» gemalt. Es sind kleine



Werke, deren Motive sich auf die unmittelbare Umgebung des Künstlers beziehen, auf Schnitt- oder Topfblumen, die den Tisch oder die Fensterbank im Zimmer des Malers zieren, so wie es Alexej von Jawlensky mit einer kleinen Aquarellzeichnung mit dem Titel *Mein Fenster* (Kat. 113) Marianne Im Obersteg in einem Brief vom 29.9.1933 schildert. Zu diesen späten Blumenbildern zählt auch das kleine, nur 16,5 x 12 cm messende *Stilleben* von um 1935 (Kat. 118) mit der rundlichen Vase und den gelben und roten Blütentupfen.

Die enge, lebenslange Freundschaft des Künstlers mit Karl Im Obersteg und seiner Familie ist mit dieser kleinen Arbeit ebenso dokumentiert wie mit den bedeutenderen Werken der Sammlung. Den Schwerpunkt des Jawlensky-Konvolutes bilden jedoch die sieben frühen PorträtDarstellungen aus der Zeit von 1890 bis 1913 und die vierzehn Köpfe aus den Jahren 1918 bis 1935, an denen sich die künstlerische Entwicklung dieses bedeutenden Malers beispielhaft ablesen lässt.

1 Angelica Jawlensky Bianconi und dem Jawlensky-Archiv sei an dieser Stelle herzlich für neue Informationen zu fünf bislang unbekanntem Erwerbungsdaten gedankt.

2 Dem Vorschlag, die Datierung «um 1909» beizubehalten, ist zuzustimmen. Siehe dazu Michael Baumgartner in: ders. / Hans Christoph von Tavel, *Die Sammlung Karl und Jürg Im Obersteg*, Bern 1995, Nr. 47, S. 94–96 mit Abb.

3 Die Briefe befinden sich, wenn nicht anders vermerkt, im Archiv der Sammlung Im Obersteg, Depositum im Kunstmuseum Basel.

4 Alexej von Jawlensky, «Lebenserinnerungen», in: Clemens Weiler, *Alexej Jawlensky. Köpfe – Gesichte – Meditationen*, Hanau 1970, S. 112.

5 Baumgartner 1995 (wie Anm. 2), S. 98.

6 Rudolf Steiner, «Vorwort», in: Edouard Schuré, *Die grossen Eingeweihten. Geheimlehren der Religion*, Leipzig o.J. [1907], zit. nach: Edouard Schuré, *Die grossen Eingeweihten*, Bern/München/Wien¹⁹1989, S. 6; Paul Klee, «Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen!», in: ders., *Über die moderne Kunst* [Essay von 1924 aus dem schriftlichen Nachlass], Bern-Bümpliz 1945, S. 47.

7 Jawlensky 1970 (wie Anm. 4), S. 116.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 125.

10 Angelika Affentranger-Kirchrath, *Jawlensky in der Schweiz 1914–1921*, Ausst.kat. Kunsthaus Zürich; Fondation de l'Hermitage, Lausanne; Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg 2000/01, S. 108.

11 Jawlensky 1970 (wie Anm. 4), S. 119.

12 Alexej von Jawlensky an Galka Scheyer (ohne Datumsangabe), zit. nach Rosel Gollek, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie* (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 12), München 1974, S. 46.

13 Die von Photos bekannte Hängung in der Wohnung von Karl Im Obersteg berücksichtigte ganz offensichtlich vor allem Einzelwerke, die sich neben oder in Konkurrenz zu Werken anderer Künstler zu behaupten hatten.

14 Itzhak Goldberg, «Die Religion des Gesichtes», in: *Alexej von Jawlensky. Reisen, Freunde, Wandlungen*, Museum am Ostwall, Dortmund 1998, S. 73.

15 Jawlensky 1970 (wie Anm. 4), S. 125.