



Expressionisme  
**Alexej von** en devotie  
**Jawlensky**



De tentoonstelling *Alexej von Jawlensky – Expressionisme en devotie* is tot stand gekomen in nauwe samenwerking met Museum Wiesbaden, die een omvangrijk deel van haar collectie in bruikleen heeft gegeven.

Verder dankt het Gemeentemuseum Den Haag de volgende bruikleengevers:

Collectie Frank Brabant, Wiesbaden  
 Fondazione Marianne Werefkin, Museo  
 Comunale d'Arte Moderna, Ascona  
 Galerie Ludorff, Düsseldorf  
 Galerie Orlando, Zürich  
 Galerie von Vertes, Zürich  
 Kunstsammlungen Chemnitz –  
 Museum Gunzenhauser  
 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam  
 Museum Kunstpalast, Düsseldorf  
 Museum Wiesbaden, langdurig bruikleen  
 van de Verein zur Förderung der bildenden  
 Kunst in Wiesbaden e.v.  
 Museum voor Religieuze Kunst, Uden  
 National Galleries of Scotland, Edinburgh  
 RKD - Nederlands Instituut voor  
 Kunstgeschiedenis  
 Saarländisches Saarländisches Kulturbesitz  
 Saarländischer Kulturbesitz  
 Stedelijk Museum Amsterdam  
 THE EKARD COLLECTION  
 Zentrum Paul Klee, Bern

Alle particuliere collecties in binnen- en buitenland die anoniem wensen te blijven.

- 6 **Voorwoord**  
Benno Tempel
- 7 **Proloog**  
Daniel Koep
- 9 **Nieuw venster op de wereld**  
**Jawlensky en spiritualiteit**  
Doede Hardeman
- 33 **Voor het keerpunt**  
Vroege aanwijzingen voor  
het seriematige late werk  
van Jawlensky  
Roman Zieglgänsberger
- 47 **Catalogus**
- 161 **Muziek en muzikaliteit in het leven**  
**en werk van Alexej von Jawlensky**  
Angelica Jawlensky Bianconi
- 173 **Memoires en brieven**  
Alexej von Jawlensky
- 187 **Biografie**  
**Alexej von Jawlensky (1864-1941)**  
Saskia Bekke-Proost
- 194 **Noten**
- 195 **English Texts**
- 215 **Register**
- 216 **Fotoverantwoording**

Alexej von Jawlensky (1864–1941) staat te boek als een belangrijk exponent van het Duits expressionisme. Vanwege zijn seriematige werkwijze wordt hij bovendien beschouwd als voorloper van een naoorlogse generatie kunstenaars. Deze twee elementen worden vanaf de jaren 1950 terecht herhaaldelijk benadrukt in de overzichten van de westerse kunstgeschiedenis. Dat voor beide aspecten Jawlensky's zoektocht naar spiritualiteit de kern vormde, is echter minder bekend. Omwille van zijn Russisch-orthodoxe achtergrond en de sterke visuele overeenkomsten tussen zijn zogenaamde *Meditations* (Meditaties) en traditionele iconen brengt men Jawlensky weliswaar in verband met religie, maar de spirituele waarde van zijn werk wordt vaak gereduceerd tot een eigentijdse versie van een Russisch-orthodoxe icoon. Daarbij ligt de nadruk op Jawlensky's expressionistische beeldtaal die zou zijn afgeleid van de gestileerde portretten in de orthodox christelijke kunst.

Spiritualiteit vormt echter de rode draad die alle verschillende fases in het oeuvre van Jawlensky met elkaar verbindt. Het concept spiritualiteit is binnen het Duitse expressionisme echter zo sterk gelieerd aan zijn Russische kunstenaarsvriend Wassily Kandinsky (1866–1944), dat het aandeel van Jawlensky tot nu toe slechts in de marge is genoemd. Maar het was juist Jawlensky – gevoed door zijn levensgezellin, de kunstenaar Marianne von Werefkin (1860–1938) – die in 1908 het Duitse expressionisme een cruciale injectie gaf met zijn opvattingen over spiritualiteit en kunst.

Jawlensky's interpretatie van het begrip 'synthese', waarbij hij het gevoelsleven onlosmakelijk verbond met de schilderkunst, zou niet alleen zijn vrienden inspireren, maar het vormde bovendien zijn levensovertuiging waar hij in zijn gehele loopbaan inspiratie uit putte. Jawlensky benaderde religie dan ook niet op haar smalst, maar vormde zichzelf en zijn kunst vanuit een open levenshouding die nauw aansloot bij het complexe tijdsgewricht waarin de wereld op dat moment verkeerde. De niet eerder geëxposeerde religieuze objecten uit Jawlensky's nalatenschap – Hindoestaanse prenten, zijn reisicoon, een beeld van de heilige Maria maar ook de door hem gelezen boeddhistische boeken over yoga – tonen zijn fascinatie voor het idee van een universele religie. In tegenstelling tot Kandinsky voelde Jawlensky niet de urgentie om deze opvattingen via geschriften en lezingen onder kunstenaars en kunstcritici te verspreiden. Hij verbond zijn persoonlijke zoektocht in de kunst aan zijn spirituele zoektocht in het leven. 'Ik hoefde me alleen maar in mezelf te verdiepen, te bidden en mijn ziel voor te bereiden op een staat van religieus bewustzijn', aldus Jawlensky! De kunstenaar doelde daarmee op een spirituele toestand die veel verder gaat

dan zijn Russisch-orthodoxe achtergrond alleen. Jawlensky was een introverte visionair. Maar juist door zich op het innerlijke te richten, wist hij het universele te raken.

### Jawlensky's reputatie

De reputatie van Jawlensky als Duits expressionist werd kort na de Tweede Wereldoorlog gevestigd. Daarbij besteedde men vooral aandacht aan zijn expressionistische beeldtaal en minder aan de spirituele ideeën die aan zijn kunst ten grondslag lagen. Dat het spirituele aspect van zijn werk lange tijd niet in de belangstelling stond is goed verklaarbaar. In de jaren vijftig en zestig werd de canon van de moderne kunst steeds gedetailleerder uitgewerkt. De stamboom van de avant-garde die Alfred H. Barr (1902–1981) in 1936 publiceerde was voor velen een belangrijk uitgangspunt.<sup>2</sup> In dit diagram gaf de directeur van het Museum of Modern Art in New York op een grafische wijze een gereduceerde weergave van de ontwikkelingen van de moderne kunst. In het diagram staan de stilistische en formele aspecten van de moderne kunststromingen centraal en niet de spirituele invloeden. De interesse in deze formalistische benadering zien we ook terug in de collectievorming van veel musea. De wederopbouw ging in de westerse wereld gepaard met de aanleg van omvangrijke museale collecties moderne kunst. In hun hongers naar trofeeën kochten Europese en Amerikaanse instellingen in hoog tempo schilderijen aan van entartete kunstenaars. Met Amerika als nieuwe beduchte concurrent voelden ook de directeurs van de grote Nederlandse musea de urgentie om schilderijen te verwerven van juist die kunstenaars die volgens de canon van de kunstgeschiedenis het modernisme in de voorafgaande decennia gestalte hadden gegeven. Tegen die achtergrond werden in de jaren vijftig en zestig in Nederland door het Gemeentemuseum Den Haag, Stedelijk Museum Amsterdam, Museum Boijmans Van Beuningen en het Van Abbemuseum – voor wat mogelijk was met de beschikbare financiële middelen en de snel stijgende prijzen – evenwichtige verzamelingen opgebouwd van Der Blaue Reiter en Die Brücke. Jawlensky was een van de kunstenaars waarvoor veel interesse bestond. In totaal werden kort na de oorlog maar liefst zes expressionistische schilderijen van hem uit de periode 1910–1912 door Nederlandse musea aangekocht.<sup>3</sup> Men was daarbij vooral geïnteresseerd in Jawlensky als voorbeeld van het Duits expressionisme en omwille van zijn betrokkenheid bij Der Blaue Reiter in het bijzonder. Medio jaren zestig ontstond er voor het eerst aandacht voor het seriematige karakter dat zich vanaf de Eerste Wereldoorlog steeds duidelijker in zijn oeuvre had gemanifesteerd. Dankzij deze werken wist men een rechtstreeks verband te leggen tussen de voor- en naoorlogse kunst, voornamelijk met de seriematige

Alexej von Jawlensky (1864–1941)  
Zelfportret met hoge hoed 1904  
Olieverf op doek  
56,4 × 46,6 cm  
Particuliere collectie

Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976)  
Vrouwen in het groen 1914  
Olieverf op doek  
93,5 × 107,7 cm  
Gemeentemuseum Den Haag



Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)  
**Csardasdanseressen** 1908-1920  
Olieverf op doek  
149,9 × 199,5 cm  
Gemeentemuseum Den Haag

Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
**Vrouwenkop** 1911  
Olieverf op karton  
55,2 × 51,3 cm  
Gemeentemuseum Den Haag



tendensen die de Amerikaanse kunst van de jaren zestig zo kenmerken. Dit leidde in Nederland echter niet tot de aankoop van meer schilderijen, wat duidelijk maakt hoe bepalend de primaire positionering van Jawlensky is geweest voor de receptie van zijn oeuvre in Nederland.

### Een moderne iconenschilder

Ondanks de nadruk op formele aspecten is er wel degelijk al vroeg aandacht besteed aan de invloed van religie op het werk van Jawlensky. Deze invloed spitste zich echter toe op de visuele vergelijking van zijn schilderijen met oude iconen. Maar ook al tijdens zijn leven preees de Duitse expressionist Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) Jawlensky aan als een moderne iconenschilder: '[...] Ik beken u mijn bewondering voor het werk dat u in al die jaren hebt gemaakt, dat begint met de krachtige, temperamentvolle kleuren en u heeft gevoerd tot de stille, vergeestelijkte werken die ik als echt moderne afbeeldingen van heiligen wil kenschetsen. Het komt me voor alsof in deze werken een oude iconenschilder van uw volk weer levend is geworden – zo echt, gelovig en bezonnen als tegenwoordig nergens te vinden is.'<sup>4</sup> Uitspraken van Jawlensky zelf over zijn Russische herkomst stimuleerden deze beeldvorming. Toch wordt de kunstenaar zelfs in zijn geboorteland vaak gezien als een Duitse expressionist. Ondanks het feit dat hij sinds 1934 als Duits staatsburger door het leven ging, is en blijft zijn werk onlosmakelijk met Rusland verbonden.

In zijn memoires, die hij vier jaar voor zijn dood liet optekenen, benadrukt Jawlensky in verschillende passages hoe bepalend zijn herkomst voor zijn kunstenaarschap is geweest. Hoewel het goed is om te realiseren dat deze herinneringen in de allerlaatste fase van zijn leven zijn opgetekend en daardoor de nadruk leggen op gebeurtenissen die hij terugkijkend het meest belangrijk vond – of zich simpelweg nog kon herinneren – vormen zij bij de bestudering van het oeuvre een essentiële bron van informatie.<sup>5</sup> In zijn herinneringen noemt Jawlensky specifiek één belangrijke religieuze gebeurtenis in zijn jeugd die zijn levenslange fascinatie voor het visueel zichtbaar maken van het spirituele voedde. Jawlensky: 'Toen we een paar dagen in Asjenstovo waren, nam moeder ons kinderen mee naar een beroemde Poolse kerk – kostjol –, waar zich een beroemde Madonna-icoon bevond die wonderen verrichtte. Deze icoon had drie kostbare beklèdingen, een gouden, een met koraal en een met parels en diamanten. Toen wij kwamen, was de icoon met een gouden voorhangsel bedekt. Op de grond lagen veel boeren, mannen en vrouwen, met hun armen uitgespreid alsof ze gekruisigd waren. Het was heel stil. Plotseling werd de stilte verbroken door luid trompetgeschal. Ik schrok vreselijk en zag hoe het gouden

doek week en de Madonna in een gouden gewaad verscheen.'<sup>6</sup>

Dat zijn Russische herkomst bepalend was voor zijn kunst en voor de spirituele aspecten daarvan wordt ook duidelijk uit een brief die hij in 1939 – twee jaar na het optekenen van zijn memoires – schreef aan de nationaal-socialistische *Landeskulturverwalter*: 'Ik ben in Rusland geboren. Mijn hart en ziel voelen zich daarom altijd nauw verbonden met de oude Russische kunst, met Russische iconen, de kunst van Byzantium, de mozaïeken van Ravenna, Venetië en Rome en de kunst van de romaanse periode. Al deze kunsten zouden in mijn ziel een heilige vibratie teweegbrengen, want zij spraken tot mij in een taal van diepe spiritualiteit. Het was deze kunst die mij mijn traditie heeft gegeven.'<sup>7</sup> In tegenstelling tot veel Europese landen, bleef de kerkelijke kunst in Rusland tot laat in de negentiende eeuw van groot maatschappelijk belang. Het kunstenaarschap in Rusland was dan ook onlosmakelijk verbonden met deze visueel religieuze aanwezigheid. Dat gold niet alleen voor Jawlensky. Ook het werk van andere Russische avant-gardekunstenaars, zoals Marc Chagall (1887-1985), Kazimir Malevich (1879-1935), Michail Larionov (1881-1964) en Natalja Gontsjarova (1881-1962), is niet los te zien van de dominante religieuze tradities in het land van herkomst.

### Van militair tot kunstenaar

De invloed van iconen op de schilderkunst van Jawlensky is evident. Maar door dit aspect lange tijd zo sterk te benadrukken, ontstond er geen ruimte voor een bredere blik op andere spirituele kwaliteiten binnen zijn werk. In het leven van Jawlensky waren er namelijk meerdere invloeden die hem stimuleerden het spirituele visueel tot uitdrukking te brengen in de schilderkunst.

Jawlensky koos pas op latere leeftijd voor het kunstenaarschap. Hij werd in 1864 geboren in Torzjok, een stad in het westen van Rusland.<sup>8</sup> Zijn vader was kolonel in het leger en behoorde tot de Russische erfadel. Toen Jawlensky tien jaar oud was verhuisde het gezin, bestaande uit zeven kinderen, naar Moskou. Na een opleiding aan de cadetten-school vervolgde hij zijn carrière aan de militaire academie van Moskou en trad hiermee in de voetsporen van zijn, net overleden, vader. Het was met gepaste tegenzin, want Jawlensky wilde eigenlijk niets liever dan kunstenaar worden. Met vaste regelmaat bezocht hij de Tretjakovgalerij in Moskou waar hij dagenlang oude meesters kopieerde en iconen bestudeerde. Jawlensky herinnerde zich die tijd als een belangrijke stimulans in de ontwikkeling van zijn prille kunstenaarschap: 'Vanaf die tijd ging ik elke zondag heel vroeg naar de Tretjakovgalerij en bleef daar zonder te eten tot sluitingstijd, dat was om drie uur. Dat was voor mij een grote belevenis, een erediens-

Icoon uit de nalatenschap van Jawlensky, tweede helft 19e eeuw  
Moeder Gods, vreugde voor alle lijdenden  
Tempera op hout  
11 x 9 x 1 cm  
Particuliere collectie

Reisicoon uit de nalatenschap van Jawlensky, eerste helft 19e eeuw  
Links: Oudtestamentische Triniteit  
Midden: Verheerlijking van de Heer op de berg Thabor, met onder de apostelen en naast Christus Elia en Mozes  
Rechts: Presentatie van Maria in de tempel  
Tempera op hout  
14 x 27 x 6,5 cm  
Particuliere collectie



Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
Heilandsgezicht – Verwachting 1917  
Olieverf op karton op hout  
38 x 28 cm  
Museum Wiesbaden



die veelal afkomstig waren uit Midden- en Oost-Europa. Ook Kandinsky – in 1896 eveneens vanuit Rusland naar München verhuisd – nam deel aan deze lessen. Het zou tot een levenslange vriendschap tussen Jawlensky en Kandinsky leiden. Op de school van Ažbe concentreerde Jawlensky zich net als bij Repin op het eindeloos tekenen naar waarneming, vooral van het portret.

Na drie jaar verliet Jawlensky de school om in 1899 voor het eerst zelfstandig te schilderen. Zoekende naar zelfexpressie en een eigen vormtaal verruilde hij het portret voor stillevens. Deze werken, die Jawlensky in de periode 1900-1905 schilderde, vormen achteraf gezien een belangrijke fase in zijn ontwikkeling naar de verbeelding van het spirituele. In het schilderen van stillevens vond Jawlensky een vrijheid die hij niet ervoer in de portretkunst: 'Ik schilderde toen meestal stillevens, want daarin kon ik mezelf eenvoudiger vinden. Ik zocht intensief in deze stillevens, niet naar de objectieve inhoud, maar ik wilde met kleuren en vormen uitdrukken wat in mij vibreerde, en ik ben tot goede resultaten gekomen.'<sup>14</sup> Al in deze vroege fase van zijn schilderscarrière probeerde Jawlensky zijn innerlijke met het uiterlijke samen te laten gaan. Dit idee van synthese zou later een belangrijke stimulans vormen voor de ontwikkeling van het expressionisme.

#### Carantec: waar het vuur ontvlamde

In 1905 en 1906 reisden Jawlensky en Werefkin opnieuw door Europa en bezochten Parijs en de Bretonse kustplaats Carantec.<sup>15</sup> Hier zette Jawlensky een belangrijke volgende stap in zijn streven naar synthese. Jawlensky: 'In het voorjaar van 1905 gingen we met z'n allen naar Bretagne, naar Carantec aan zee. Hier werkte ik heel veel. En door mijn gloeiende ziel wist ik de natuur in kleuren te vertellen. Ik schilderde daar veel landschappen, vanuit het raam bosschages en Bretonse koppen. De schilderijen waren gloeiend van kleur. En innerlijk was ik toen tevreden.'<sup>16</sup> In Carantec richtte Jawlensky zich op de uiterst persoonlijke beleving van zijn omgeving, uitgedrukt in kleur en vorm. Dit proces is goed vergelijkbaar met de ontwikkeling die de Franse kunstenaar Henri Matisse (1869-1954) doormaakte in de zomer van 1905 in de kustplaats Collioure.<sup>17</sup> Ook hij kwam tot de conclusie dat een expressieve toepassing van kleur het beste uiting gaf aan zijn persoonlijke ervaring van het landschap.

Zowel Jawlensky als Matisse leerden voorafgaand aan de zomer van 1905 het werk kennen van kunstenaars als Paul Cézanne (1839-1906), Georges Seurat (1859-1891), Paul Gauguin (1848-1903) en Vincent van Gogh (1853-1890). Deze vier neo- en post-impressionisten werden in deze periode allen postuum geëerd met grote tentoonstellingen in Parijs. Waarschijnlijk zag Jawlensky het werk van

Van Gogh voor het eerst in München waar in 1903 in totaal zeven schilderijen werden geëxposeerd.<sup>18</sup> Voor een nieuwe generatie kunstenaars vormde het werk van deze grondleggers van de moderne kunst dan ook een belangrijke bron van inspiratie, met name wat betreft de vrije toepassing van kleur. Jawlensky ontwikkelde een diepgaande fascinatie voor het werk van Van Gogh. Zijn eerste zelfportret uit 1904 laat zien hoe Van Gogh hem stimuleerde om zichzelf na jarenlange studie voor het eerst als zelfverzekerde kunstenaar aan de buitenwereld te presenteren. De expressieve schildertoets verradt zijn bewondering voor de Nederlandse kunstenaar. In 1908 zou Jawlensky met veel moeite als een van de eersten zelfs een schilderij van Van Gogh aankopen.<sup>19</sup> Hij deelde deze fascinatie voor Van Gogh met zijn partner Werefkin. In 1905 schreef zij: 'Ik begrijp Van Goghs idee zo goed dat wit en zwart moeten worden behandeld als twee kleuren en niet als schaduwen die afsteken tegen het licht. Hij had heel weinig op met het credo van de coloristen, voor wie zwart de afwezigheid en wit de vereniging van alle kleuren was. [...] Voor Van Gogh zijn wit en zwart waarden die even belangrijk zijn als alle heldere kleuren op zijn palet; het zijn twee positieve waarden.'<sup>20</sup>

Niet alleen de expressieve schildertoets, ook Van Goghs ideeën over kleurgebruik waren belangrijk voor Jawlensky's ontwikkeling richting het expressionisme. De kleur zwart zou kort daarna een belangrijke rol spelen in zijn toepassing van de techniek van het cloisonnisme, waarbij Jawlensky in zijn composities kleurrijke volumes met zwarte lijnen omkaderde.

In het najaar van 1905 exposeerde Jawlensky zes – en het jaar daarop tien – schilderijen op de Salon d'Automne. Dit jaarlijkse tentoonstellingsinitiatief was twee jaar eerder in Parijs gestart en bood een podium voor de nieuwste ontwikkelingen in de schilderkunst. Ook Matisse was een van de exposanten in 1905. Hij en zijn kunstenaarsvrienden André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Albert Marquet (1875-1947) en Kees van Dongen (1877-1968) zorgden voor de nodige opschudding. De zaal waarin zij exposeerden werd omschreven als een *cage aux fauves* (kooi met wilde dieren). Vanwege hun expressieve kleurtoepassing stonden zij al snel bekend als de *fauvisten*. Het is opmerkelijk hoe al deze kunstenaars in de periode 1904-1905 eenzelfde ontwikkeling doormaakten. In de jaren die volgden zocht Jawlensky dan ook contact met Matisse, met wie hij sprak over de expressieve toepassingen van kleur.

Na hun bezoek aan Parijs vertrokken Jawlensky en Werefkin in het najaar van 1906 naar de Provence om vervolgens via Genève terug naar München te reizen. In Genève bezocht Jawlensky een kunstenaar die hij bewonderde: de Zwitserse schilder Ferdinand

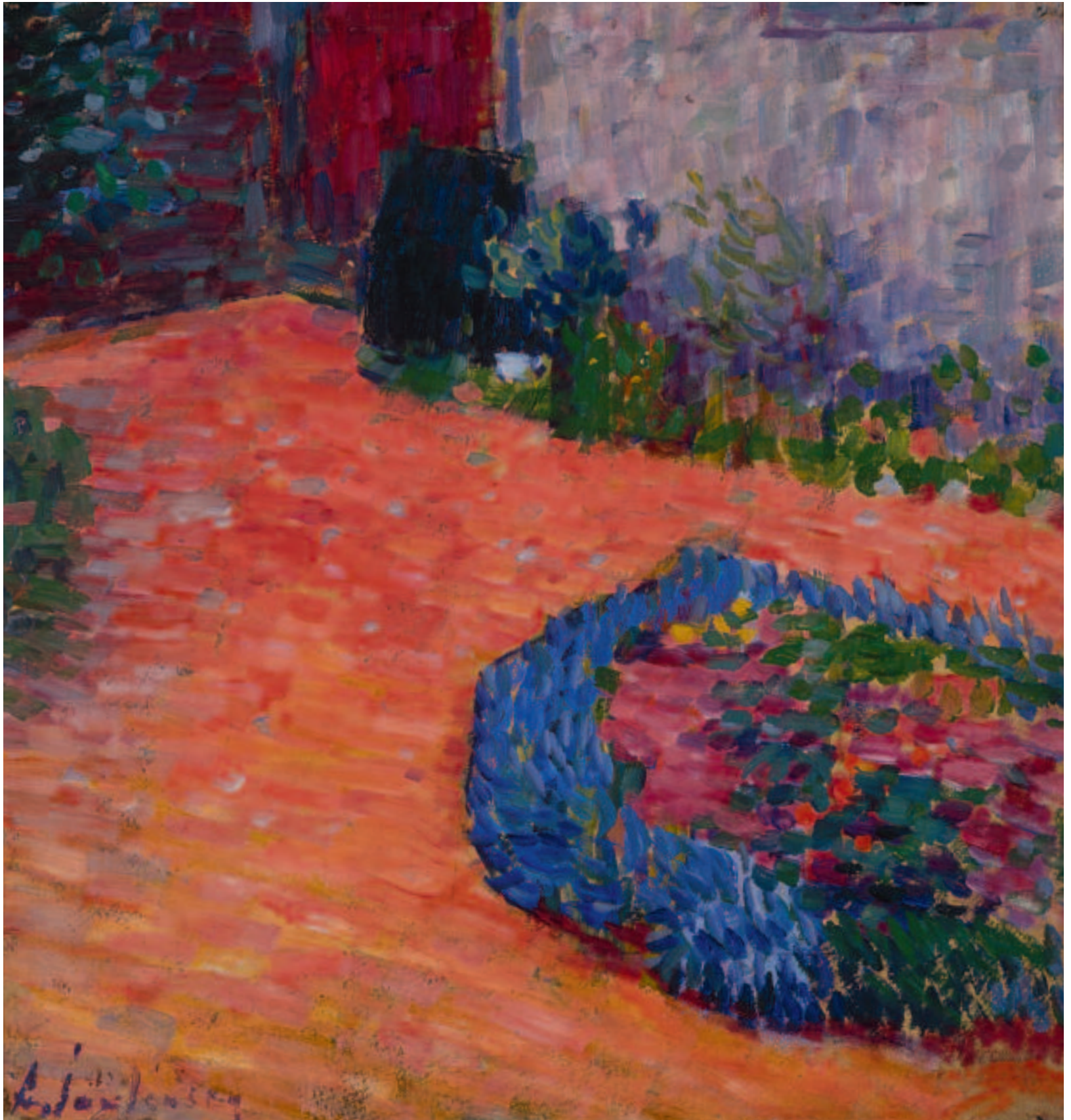
Vincent van Gogh (1853-1890)  
Tuin te Arles 1888  
Olieverf op doek  
73 × 92 cm  
Gemeentemuseum Den Haag,  
langdurig bruikleen Rijksdienst voor  
het Cultureel Erfgoed

Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
Bloeiende tuin ca. 1904  
Olieverf op karton op hout  
36,8 × 34,9 cm  
Particuliere collectie





Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
Andreas' tuin in Carantec ca. 1905-1906  
Olieverf op karton  
59 x 52 cm  
Particuliere collectie



op hun eigen wijze een belangrijke ontwikkeling door. Ook Werefkin begon opnieuw te schilderen. Op relatief kleine kartonnen – die zij tijdens hun wandelingen onder de arm konden meenemen – schilderden zij in de buitenlucht het landschap rondom Murnau met stralende, intense kleuren. De verf brachten zij ongemengd in grote vlakken aan, waarbij zij de sensatie van kleur tot het uiterste benutten ten koste van de visuele werkelijkheid. Jawlensky's ervaringen uit Carantec, waar hij had geleerd kleur in te zetten als middel om zijn persoonlijke beleving van de natuur te verbeelden, vormden een belangrijke basis voor de transitie die de groep kunstenaars gezamenlijk onderging. Jawlensky stimuleerde de anderen om op eenzelfde expressieve wijze met kleur hun omgeving te verbeelden.

Münter zou later deze periode aanwijzen als kantelpunt in haar kunstenaarschap: '[...] ik heb daar na een korte periode van grote kwelling een grote sprong voorwaarts gemaakt – van het naschilderen van de natuur – min of meer impressionistisch – naar het voelen van een inhoud – naar abstraheren – naar het presenteren van een extract.'<sup>23</sup> Münter beschrijft hier het bereiken van wat Jawlensky omschreef als 'synthese', namelijk de verbinding tussen het uiterlijke en het innerlijke. Zij wees daarbij vooral Jawlensky als gids aan: 'het was een mooie, boeiende, gelukkige werkperiode met veel gesprekken over kunst met de geestdriftige 'Giselisten' [Jawlensky en Werefkin]. Ik liet mijn werk vooral graag aan Jawlensky zien – enerzijds prees hij graag en veel en anderzijds legde hij mij ook van alles uit – deelde zijn belevenissen en kennis met me – sprak over 'synthese'. Hij is een sympathieke collega. Alle vier deden we erg ons best en ieder van ons ontwikkelde zich'.<sup>24</sup>

De gezamenlijke ambitie om een nieuwe kunst te ontwikkelen die rechtstreeks in contact stond met het innerlijke resulteerde in een van de meest vruchtbare periodes van het Duits expressionisme. In deze jaren begon Jawlensky steeds duidelijker het cloisonnisme toe te passen, een techniek die hij had overgenomen van Gauguin. Met zwarte lijnen omkaderde hij gekleurde volumes waarmee hij het plat decoratieve element benadrukte en daarmee de sensatie van kleur vergrootte. In navolging van Jawlensky experimenteerde ook Münter met deze methode. Dat zij in deze jaren onder sterke invloed stond van Jawlensky blijkt niet alleen uit haar herinneringen, maar ook uit de sterke verwantschap tussen de schilderijen die beide kunstenaars in de periode 1908-1909 maakten.

In de volgende zomer keerden beide kunstenaars terug naar Murnau, waarbij zij nogmaals intensief met elkaar samenwerkten. Inmiddels hadden zij nieuwe inspiratiebronnen gevonden. Jawlensky had dat voorjaar een omvangrijke collectie achter-

glasschilderingen (een techniek waarbij men direct op glas schildert) ontdekt die met veel toewijding bij elkaar was gebracht door de Murnause bierbrouwer Krotz. Zijn verzameling bestond uit meer dan duizend objecten die een prachtig overzicht gaven van de ontwikkeling van deze lokale folkloristische traditie. Jawlensky en zijn kunstenaarsvrienden voelden zich sterk aangetrokken tot deze naïeve volkskunst. Op de traditionele vlooiemarkt Auer Dult kochten zij in München achterglasschilderingen, toegepaste kunstobjecten en houtsnijwerk van heiligenfiguren, waarmee zij zich in hun huizen en ateliers omringden en die een bron van inspiratie waren – diverse details zijn ook in hun schilderijen terug te vinden. Hoewel Jawlensky en Werefkin altijd slechts tijdelijk in Murnau verbleven, kocht Münter er in de zomer van 1909 een kleine villa, waardoor Kandinsky en zij meer tijd in het dorp konden doorbrengen. Münter zou er – met tussenpozen – zelfs tot aan haar dood blijven wonen. Samen met Kandinsky legde zij een bloementuin aan en decoreerde het huis met houtsnijwerk en muurschilderingen, geïnspireerd op hun verzameling volkskunst. De plek, beter bekend als 'het Russenhuis', groeide net als de rode salon van Jawlensky en Werefkin uit tot een ontmoetingsplek voor kunstenaars.

### Innerlijke noodzakelijkheid

De ontwikkelingen in Murnau en het daaruit voortgekomen enthousiasme leidden in de winter van 1908-1909 tot de oprichting van de Neue Künstlervereinigung München (NKVM). Met deze nieuwe vereniging wilden Jawlensky, Werefkin, Kandinsky en Münter hun ideeën verspreiden en tegelijkertijd hun mogelijkheden om te exposeren vergroten. De leden van de NKVM waren veelal afkomstig uit hun persoonlijke netwerk. Kandinsky en Jawlensky waren respectievelijk voorzitter en tweede voorzitter. In de oprichtingstekst klinken duidelijk de opvattingen van Jawlensky door over de spirituele benadering van de schilderkunst: 'Wij gaan uit van de gedachte dat de kunstenaar behalve de indrukken die hij uit de buitenwereld, de natuur, krijgt, voortdurend in een innerlijke wereld ervaringen verzamelt; en het zoeken naar artistieke vormen die de wederzijdse doordringing van al deze ervaringen tot uitdrukking moeten brengen – naar vormen die van alle bijzaken ontdaan moeten zijn om slechts het noodzakelijke krachtig tot uitdrukking te brengen – kortom: het streven naar artistieke synthese, dat lijkt ons een motto dat in deze tijd weer steeds meer kunstenaars spiritueel verenigt. Door de oprichting van onze vereniging hopen we deze spirituele banden onder kunstenaars een materiële vorm te geven, die hun de gelegenheid zal bieden om met vereende krachten tot het publiek te spreken. Hoogachtend, Neue Künstlervereinigung München.'<sup>25</sup>

Een eerste bescheiden presentatie vond

Gruss aus Murnau ca. 1905-1910  
Briefkaart  
9 x 14 cm  
Gemeentemuseum Den Haag



Seehausen bei Murnau ca. 1905-1910  
Briefkaart  
9 x 14 cm  
Gemeentemuseum Den Haag



**Straatgezicht in Murnau** 1910  
Gelatinezilverdruk  
8 x 11 cm  
Gemeentemuseum Den Haag

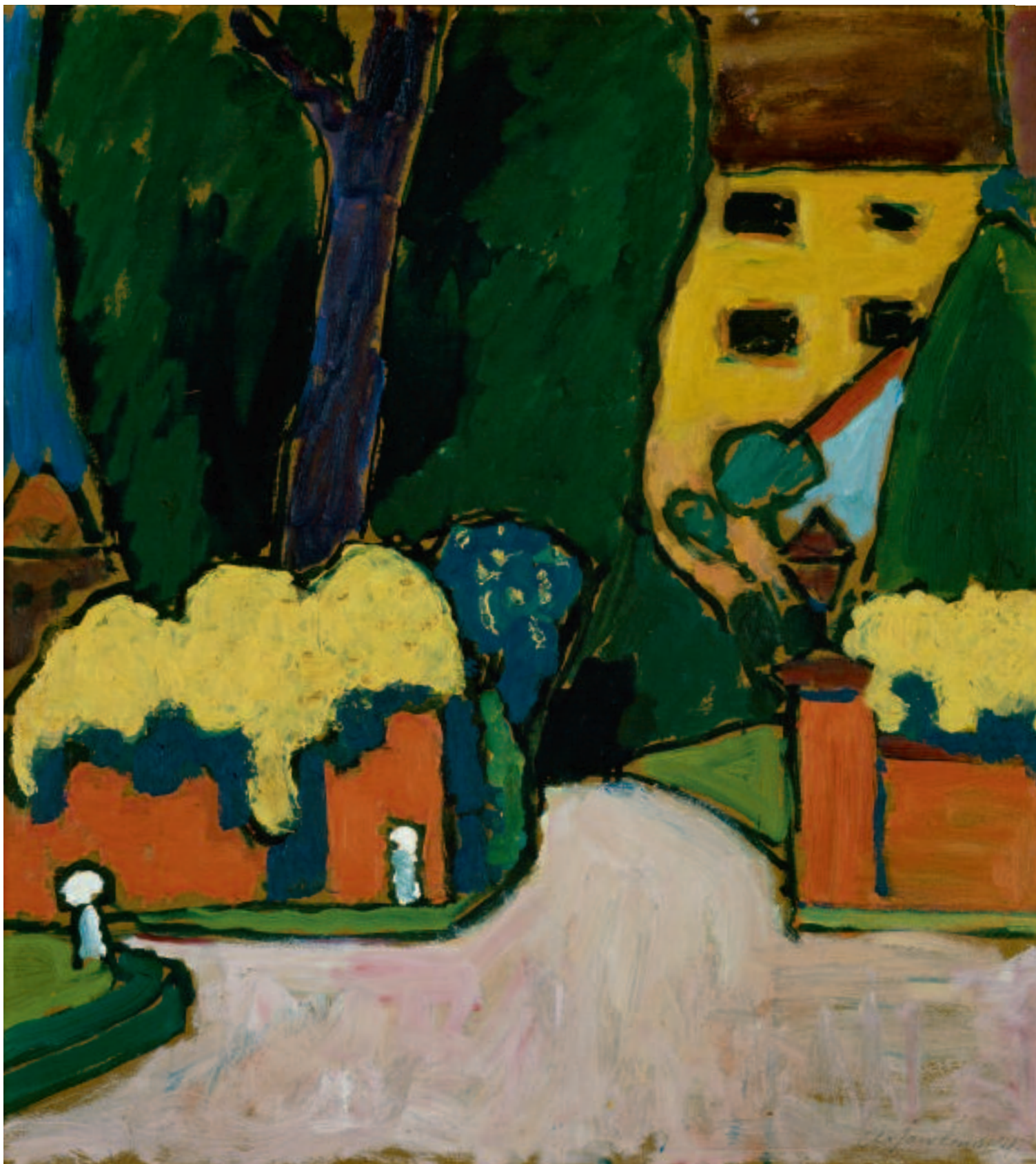
Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
**Landschap - Murnau** 1909  
Olieverf op schilderkarton met structuur  
33 x 42,8  
Kunstsammlungen Chemnitz -  
Museum Gunzenhauser



Gabriele Münter (1877-1962)  
Tuin in Murnau ca. 1910  
Olieverf op karton  
37,5 x 46 cm  
Museum Wiesbaden,  
schenking W. en M. Rick 2013



Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
Landschap ca. 1911  
Olieverf op board  
54 x 50 cm  
Stedelijk Museum Amsterdam





Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
**Stilleven met appels (Blauwe kan met  
groene appels)** ca. 1902  
Olieverf op doek op karton  
47,5 x 33 cm  
Particuliere collectie

Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
**Appels en roos** 1905  
Olieverf op doek op karton  
34,3 x 27,8 cm  
Museum Wiesbaden, langdurig  
bruikleen Ingeborg Rupprecht



## Colofon

Deze publicatie is verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Alexej von Jawlensky – Expressionisme en devotie*, te zien in het Gemeentemuseum Den Haag van 29 september 2018 tot en met 27 januari 2019.

### Directeur

Benno Tempel

### Concept en organisatie

Doede Hardeman, Daniel Koep

### Assistent conservator

Astrid Goubert

### Auteurs

Doede Hardeman  
Angelica Jawlensky Bianconi  
Roman Ziegängsberger

### Auteur biografie

Saskia Bekke-Proost

### Eindredactie

Doede Hardeman, Daniel Koep

### Tekstredactie

Saskia Bekke-Proost

### Vormgeving

Typography Interiority &  
Other Serious Matters

### Beeldredactie

Vivien Entius

### Vertaling

uvA Talen, Thea Wieteler (Duits-Nederlands)  
Sue McDonnell (Nederlands-Engels)  
Janey Tucker (Nederlands-Engels)

### Lithografie

Pieter Reinink

### Druk en bindwerk

Printer Trento, Italië

### Omslag voorzijde

Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
Vrouwenkop, 1911  
Olieverf op karton  
55,2 × 51,3 cm  
Gemeentemuseum Den Haag

### Omslag achterzijde

Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
Portret van een meisje, 1909  
Olieverf op karton  
92 × 67,2 cm  
Museum Kunstpalast, Düsseldorf

### Schutbladen

Murnau en de Staffelsee, ca. 1900  
Detail van een briefkaart  
9 × 14 cm  
Gemeentemuseum Den Haag

### Met speciale dank aan samenwerkingspartner

Museum Wiesbaden

**Museum  
Wiesbaden**

Alexej von Jawlensky-Archiv s.A., Zwitserland

### Uitgever

Gemeentemuseum Den Haag  
www.gemeentemuseum.nl



wbooks, Zwolle  
info@wbooks.com  
www.wbooks.com

© 2018 wbooks/Gemeentemuseum  
Den Haag

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.  
© c/o Pictoright Amsterdam 2018.

ISBN 978 94 625 8289 7  
NUR 646

## Fotoverantwoording

Alamy Stock Photo: pp. 14, 15, 28, 167

Alexej von Jawlensky-Archiv s.A.:  
pp. 2, 46, 160, 172, 186, 188-189,  
191-193, 202

Courtesy Galerie Orlando, Zürich: p. 140

Fondazione Marianne Werefkin, Museo  
Comunale d'Arte Moderna, Ascona:  
pp. 74, 75

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-  
Stiftung, Munich, © VG Bild-Kunst, Bonn  
2018: p. 192

Galerie Ludorff, Düsseldorf: pp. 35, 117

Galerie von Vertes, Zürich: p. 61

Gemeentemuseum Den Haag:

pp. 10, 11, 14, 16, 18, 22, 26, 27, 98, 99,  
101, 103, 113, 123, 192

J & M Zweekers Fotografie: pp. 45, 69

Kunstmuseum Basel: pp. 32, 39

Kunstsammlungen Chemnitz –

Museum Gunzenhauser:

pp. 23, 68, 78, 109, 110, 115, 142

Museum Folkwang, Essen – ARTOTHEK: p. 20

Museum Kunstpalast, Düsseldorf,

Horst Kolberg – ARTOTHEK: p. 91

Museum Ludwig, Keulen: p. 42

Museum voor Religieuze Kunst, Uden: p. 30

Museum Wiesbaden: pp. 13, 20, 21, 24, 29, 31,

34, 37-44, 49, 53, 55, 56, 58, 60, 62-64, 66,

70, 76, 79, 80, 83-85, 94-96, 106, 112, 114,

116, 120, 121, 124, 127-131, 136, 137, 143,

144, 151, 154, 155, 189, 193

National Galleries of Scotland: p. 89

Österreichische Galerie Belvedere: p. 39

Osthaus Museum, Hagen: p. 36

Particuliere collectie: pp. 8, 12, 16, 17, 19, 30,

36, 48, 54, 57, 59, 65, 67, 71, 81, 82, 104,

107, 108, 111, 118, 119, 122, 132, 133, 135,

138, 139, 141, 146-150, 152, 153, 156,

157, 159, 192

PUNCTUM / Bertram Kober: pp. 72, 73, 119

Saarlandmuseum Saarbrücken,

Stiftung Saarländischer Kulturbesitz,

Tom Gundelwein / Raphael Maass:

pp. 52, 97, 125

Staatliche Neue Graphische Sammlung

München: p. 189

Städtische Galerie im Lenbachhaus,

München: pp. 195, 196

Stedelijk Museum Amsterdam: pp. 25, 102

THE EKARD COLLECTION: pp. 20, 45, 69

Zentrum Paul Klee, Bern: pp. 51, 77, 87, 93





De van oorsprong Russische kunstenaar Alexej von Jawlensky (1864-1941) ontwikkelt zich aan het begin van de twintigste eeuw in München tot één van de belangrijkste Duitse expressionisten. Samen met Wassily Kandinsky staat hij aan de wieg van de kunstenaarsgroep Der Blaue Reiter.

Jawlensky is dan ook vooral bekend als exponent van het Duits expressionisme. Vanwege zijn seriematige werkwijze wordt hij bovendien beschouwd als voorloper van een naoorlogse generatie kunstenaars. Dat voor beide aspecten Jawlensky's zoektocht naar spiritualiteit de kern vormde, is echter minder bekend. Het concept spiritualiteit is binnen het Duits expressionisme zo sterk gelieerd aan zijn Russische kunstenaarsvriend Kandinsky, dat het aandeel van Jawlensky tot nu toe slechts in de marge is genoemd. Maar het was juist Jawlensky – gevoed door zijn levensgezellin, de kunstenaar Marianne von Werefkin – die in 1908 in Murnau het Duitse expressionisme een cruciale injectie gaf met zijn opvattingen over spiritualiteit en kunst.

Jawlensky verbond zijn persoonlijke zoektocht in de kunst aan zijn spirituele zoektocht in het leven. 'Ik hoefde me alleen maar in mezelf te verdiepen, te bidden en mijn ziel in een religieuze staat te brengen.' De kunstenaar doelde daarmee op een spirituele toestand die veel verder gaat dan zijn Russisch-orthodoxe achtergrond alleen. Jawlensky was een introverte visionair. Maar juist door zich op het innerlijke te richten, wist hij het universele te raken.

Met talloze afbeeldingen van zijn beroemdste schilderijen, illustrerende foto's uit zijn leven en andere documenten biedt dit boek een indrukwekkend overzicht van het leven en werk van een van de grootmeesters van de westerse kunstgeschiedenis. Naast tekstbijdragen van diverse kunsthistorici zijn voor deze uitgave voor het eerst de memoires van Jawlensky in het Nederlands vertaald. Een *must have* voor iedereen die belangstelling heeft voor de kunst van de twintigste eeuw.

**GEMEENTE  
MUSEUM  
DEN HAAG**

**W BOOKS**



9 789462 582897

