



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Kaufmann, Susanne M. I.:

Die "Künstlervereinigung Sema"

Eine Künstlergruppierung zwischen expressionistischer
Kunstauffassung und den Mechanismen des
Kunstmarktes

Magisterarbeit, 2008

Gutachter: Kohle, Hubertus ; Pfisterer, Ulrich

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.12181>

Ludwig-Maximilians-Universität München
Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Institut für Kunstgeschichte



S E M A

**Die „Künstlervereinigung Sema“ –
Eine Künstlergruppierung zwischen expressionistischer
Kunstauffassung und den Mechanismen des Kunstmarktes**

Textband

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium (M.A.)
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München im Fach Kunstgeschichte

vorgelegt von
Susanne M. I. Kaufmann

Referent: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Korreferent: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

München, den 2. Oktober 2008

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Aufbau der Arbeit	2
2.1	Zielsetzung und Themeneingrenzung	2
2.2	Vorgehensweise	3
3.	Quellenlage und Forschungsüberblick	5
4.	Die „Künstlervereinigung Sema“ – Eine Künstlervereinigung zwischen expressionistischer Kunstauffassung und den Mechanismen des Kunstmarktes	7
4.1	Die „Künstlervereinigung Sema“? Die historischen Grundlagen.....	7
4.1.1	Die Gründung und ihre Motive.....	7
4.1.2	Exkurs: Der Gründungsort München	9
4.1.3	Die Gründungsmitglieder und ihre Verknüpfungen	12
4.1.4	„Sema“ – Zur Namensgebung	22
4.1.5	Exkurs: Das Phänomen Künstlervereinigung.....	24
4.1.6	Die Gruppenstruktur im Vergleich zu den Künstlergruppen „Der Blaue Reiter“ und „Die Brücke“	31
4.2	Die „Künstlervereinigung Sema“ – eine Künstlergruppierung mit expressionistischer Kunstauffassung?	34
4.2.1	Programmatik und inhaltliche Zielsetzungen	34
4.2.2	Exkurs: Der Expressionismus als künstlerische Bewegung	40
4.2.3	Die Einordnung der Programmatik in ihr künstlerisches Umfeld und deren zeithistorische Bewertung.....	43
4.3	Die „Künstlervereinigung Sema“ und ihr Verhältnis zum Kunstmarkt – Ihre Kollektivausstellungen und die Sema-Mappe.....	47
4.3.1	Die Ausstellungen in München und Mannheim.....	47
4.3.2	Die Rezeption der Ausstellungen in der zeitgenössischen Presse und die Meinung der Zeitgenossen	52
4.3.3	Das kollektive Kunstwerk – die Sema-Mappe.....	60
4.3.4	„Flusslandschaft“ von Paul Klee und „Akt“ von Egon Schiele als exemplarische Beiträge zur Sema-Mappe	65

4.4	Die Auflösung der „Künstlervereinigung Sema“ – Die Ursachen und Folgen	70
4.4.1	Die Auflösung und ihre Ursachen	71
4.4.2	Die Zusammenarbeit ehemaliger Mitglieder	77
5.	Fazit und Forschungsausblick	82
6.	Quellen- und Literaturverzeichnis	84
7.	Anhang	94

1. Einleitung

„In diesem Sommer hat sich in München eine Gruppe junger Künstler zu einer Vereinigung zusammengetan, die den Namen Sema ‚das Zeichen‘ führen sollte. [...] In einem hübschen Klübchen waren wir ein paarmal zusammen gekommen und waren über Greco einig und darüber, dass wir alle kein Geld hatten. [...] Nun beschloss man die Herausgabe einer Mappe mit Original-Graphik. [...] Dann wurde Herr Thannhauser für eine erste Ausstellung gewonnen. Caspar machte optimistische Mienen. Und ich? Nun, es ist wenigstens mal ein Zeichen, dass man doch nach aussen nicht ewig isoliert bleiben wird. [...] Nach innen sehe ich wenig Zusammenhang. Aber wie gesagt, man probiert.“¹

Dieser Tagebucheintrag von Paul Klee aus dem Herbst des Jahres 1911 ist wohl die prominenteste Äußerung eines Mitglieds der im selben Jahr in München gegründeten „Künstlervereinigung Sema“², die heute nahezu unbekannt ist, obwohl sie neben Paul Klee so bedeutende Künstler wie Karl Caspar, Alfred Kubin, Max Oppenheimer, Edwin Scharff und Egon Schiele zu ihren Mitgliedern zählte. Zweifelsohne Künstler, die heute, betrachtet mit unserem kunsthistorischen Blick auf die frühe Moderne, eine herausragende Stellung einnehmen, die ihnen, obgleich sie von der Forschung quantitativ sehr unterschiedlich gewürdigt wurden, nicht abzuerkennen ist. Trotz ihrer berühmten Mitglieder stand die kunsthistorische Betrachtung der „Sema“ bislang aus, die während ihres Bestehens von 1911 bis 1913 durch eine Ausstellung in der „Modernen Galerie Heinrich Thannhauser“³ in München und die Herausgabe einer graphischen Mappe im Jahre 1912 sowie durch Presseveröffentlichungen die Aufmerksamkeit ihrer Zeitgenossen auf sich zog. Einzig in den Biographien ihrer Mitglieder nahm die Künstlervereinigung bisher einen festen Platz ein. Daher ist es, nachdem nun fast einhundert Jahre nach Gründung der „Sema“ vergangen sind, das Ziel der vorliegenden Magisterarbeit, diese Forschungslücke in der Chronologie der modernen Kunst in Deutschland durch eine erste historische Annäherung an die Künstlergruppe zu schließen.

¹Tagebucheintrag von Paul Klee aus dem Herbst des Jahres 1911, siehe Anhang Nr. 1., S. 2.

Im Folgenden wird die Orthographie der Zitate aus den Quellen beibehalten und nicht angepasst.

² Der offizielle Name der „Künstlervereinigung Sema“ wird im folgenden Fließtext mit „Sema“ abgekürzt.

³ Im Folgenden wird die „Moderne Galerie Heinrich Thannhauser“ als Galerie Thannhauser bezeichnet.

2. Aufbau der Arbeit

2.1 Zielsetzung und Themeneingrenzung

Die Untersuchung umfasst neben der historischen Aufarbeitung der „Sema“, vor allem deren Einordnung in ihr zeitliches wie künstlerisches Umfeld. Wie aus dem Titel der Arbeit bereits hervorgeht, soll der Standpunkt der Künstlervereinigung bestimmt werden, der einerseits von der aus ihren schriftlichen Äußerungen hervorgehenden expressionistischen Kunstauffassung und andererseits von ihren Aktivitäten auf dem Kunstmarkt bestimmt wird. Ziel ist es, durch die wissenschaftliche Aufarbeitung ein deutliches Bild der „Sema“ und ihrer zeithistorischen Stellung zu ermöglichen.

Der begrenzte Rahmen einer Magisterarbeit erfordert eine Themeneingrenzung, die allerdings eine allumfassende Darstellung der „Sema“ ausschließt. Die Betrachtung konzentriert sich auf einige wenige der zahlreichen Mitglieder, die sowohl für die Organisation als auch für das programmatische bzw. künstlerische Profil der Künstlervereinigung von besonderer Bedeutung waren. Da das künstlerische Niveau der einzelnen Mitglieder sowie deren bisherige kunsthistorische Bearbeitung sehr unterschiedlich sind, konzentriert sich die Arbeit zumeist auf die aus heutiger Perspektive bedeutenden Künstler. Dazu zählen Paul Klee, Egon Schiele und Alfred Kubin, deren Werk in der kunsthistorischen Literatur zwar bereits ausgiebig behandelt wurde, ihre Zugehörigkeit zur „Sema“ allerdings bis heute unbeachtet blieb. Ihnen gilt der besondere Fokus dieser Untersuchung.

Zudem kann auf die Vielzahl von künstlerischen Werken aus dem Umkreis der Sema-Mitglieder nicht im Einzelnen eingegangen werden. Dazu zählen die Werke, die im Rahmen der Wanderausstellung entworfen wurden sowie die fünfzehn Lithographien der Sema-Mappe. Ziel der Arbeit ist es weniger einzelne künstlerische Positionen vorzustellen, sondern vielmehr das kollektive Erscheinungsbild der „Sema“ nachzuzeichnen.

Die Exkurse, die sich mit der Kunststadt München, dem Phänomen der Gründung von Künstlervereinigungen im 20. Jahrhundert und dem Expressionismus als künstlerischer Bewegung beschäftigen, erheben keineswegs den Anspruch einer vollständigen Bearbeitung des jeweiligen Themas. Sie dienen lediglich der Einbettung der „Sema“ in den damaligen historischen Kontext und ihrer abschließenden Bewertung.

2.2 Vorgehensweise

Der Hauptteil (4.) der vorliegenden Arbeit gliedert sich in vier Teile und zeichnet den Weg der „Sema“ von ihrer Gründung im Jahre 1911 bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1913 nach. Da bisher keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der „Sema“ stattgefunden hat, erarbeitet der erste Teil (4.1.) die historischen Grundlagen der Künstlervereinigung. Die Gründung der „Sema“ im Jahre 1911 und die damit verbundenden Motive, ihre Mitglieder und deren künstlerische und persönliche Verknüpfungen sowie die Namensgebung der Künstlervereinigung werden dabei in einzelnen Kapiteln ausgeführt. Besondere Beachtung erfahren zudem die sozial- und kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die es ermöglichen, die Künstlergruppe in ihrem zeithistorischen Umfeld zu betrachten. Zu diesem Zweck stellt ein Exkurs die Kunststadt München als Gründungsort der „Sema“ vor, ein weiterer behandelt das Phänomen der vermehrten Bildung von Künstlervereinigungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Anschließend folgt ein Vergleich mit den beiden heute wohl bekanntesten Künstlergruppen „Der Blaue Reiter“⁴ und „Die Brücke“. Die auf diese Weise erarbeiteten Grundlagen ermöglichen es im Folgenden, die Kunstauffassung der „Sema“ im Kontext anderer Künstlervereinigungen darzustellen und ihre Position innerhalb des damaligen Kunstmarkts zu bestimmen.

Die Kunstauffassung der „Sema“, ihre schriftlichen Äußerungen zu Programmatik und inhaltlichen Zielsetzungen, sind Gegenstand des sich anschließenden Kapitels (4.2.). Als Quellenmaterialien werden die Vorworte zum Ausstellungskatalog und zur Sema-Mappe sowie weitere schriftliche Dokumente von Sema-Mitgliedern ausgewertet. Da es das Ziel ist, die „Sema“ in ihrem zeithistorischen Zusammenhang zu betrachten, führt ein Exkurs in den Expressionismus als künstlerische Bewegung ein. Auf diese Weise wird deutlich, auf welche Traditionen sich die Künstlervereinigung mit ihrer Programmatik bezog und von welchen sie sich andererseits abzusetzen versuchte. In einem weiteren Schritt werden die inhaltlichen Zielsetzungen der „Sema“ mit den in ihrer Zeit gängigen theoretischen Haltungen und Geistesströmungen in Verbindung gesetzt. Dies ermöglicht es, die Kunstauffassung der „Sema“ in Wechselbeziehung mit ihrem künstlerischen Umfeld zu bewerten und ihr darin einen Platz zuzuweisen.

⁴ Zur Verbesserung der Lesbarkeit werden im Folgenden gegen die orthographischen Regeln die Namen der Künstlergruppen „Der Blaue Reiter“ und „Die Brücke“ innerhalb der Anführungszeichen dekliniert.

Das folgende Kapitel (4.3.) befasst sich mit den Aktivitäten der „Sema“ auf dem Kunstmarkt. Dafür wird zunächst die Wanderausstellung der Künstlervereinigung, die in der Galerie Thannhauser in München im Jahre 1912 begann und im folgenden Jahr im Kunstverein Mannheim zu sehen war, nachgezeichnet. Einen Einblick in ihr Konzept und ihre Umsetzung ermöglicht der Ausstellungskatalog der Galerie Thannhauser als zeithistorische Quelle. Zudem werden ausgewählte Ausstellungsrezensionen betrachtet, die, ergänzt durch schriftliche Äußerungen der Zeitzeugen Wassily Kandinsky und Franz Marc, einen Einblick in die zeitgenössische Rezeption der Ausstellung ermöglichen. Das kollektive Kunstwerk der Künstlervereinigung, die so genannte Sema-Mappe, die im Jahre 1912 im Delphin-Verlag in München erschien, wird in einem zweiten Abschnitt des Kapitels vorgestellt. Neben ihrer Untersuchung als Gesamtkunstwerk werden die Mappenbeiträge von Paul Klee und Egon Schiele gesondert hervorgehoben, da sie innerhalb der Mappe exemplarischen Charakter aufweisen.

Das den Hauptteil abschließende Kapitel (4.4.) behandelt die Auflösung der „Sema“ im Jahre 1913 und analysiert deren Ursachen. Darüber hinaus stellt es einige Projekte vor, die nach Trennung der „Sema“ zwischen ihren ehemaligen Mitgliedern nachzuweisen sind und skizziert damit die auf die Auflösung der Künstlervereinigung folgenden Entwicklungen.

Ein kurzes Fazit (5.), das auch einen Forschungsausblick beinhaltet, schließt die Magisterarbeit ab.

3. Quellenlage und Forschungsüberblick

Bislang hat keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der „Sema“ stattgefunden. Ihre publizistische Erwähnung geht nicht über einige kurze Nennungen in der Forschungsliteratur hinaus, die sich meist in biographischen Darstellungen ihrer Mitglieder oder aber in zusammenfassenden Nachschlagewerken finden lassen. Zu erwähnen ist das umfangreiche Künstlergruppen-Verzeichnis von Christoph Wilhelmi⁵, das die „Sema“ vermerkt und zusätzlich einige grundlegende Informationen über diese auflistet. Zudem beinhaltet eine Begleitbroschüre des Edwin Scharff Museums in Neu-Ulm zu der Ausstellung „Edwin Scharff. Die Weite seines Himmels. Stationen und Weggefährten eines deutschen Künstlers der Moderne“⁶, einen kurzen Beitrag über die „Sema“. Dieser muss als bisher ausführlichste Darstellung der Künstlervereinigung gewürdigt werden. Auch das kollektive Kunstwerk der „Sema“, die Sema-Mappe, wurde bisher nur im Rahmen von zwei Gesamtdarstellungen behandelt, im Handbuch zur Deutschen Original-Graphik von Gerhard Söhn⁷ und in dem von Ralph Jentsch⁸ herausgegebenen Ausstellungskatalog zu den illustrierten Büchern des Deutschen Expressionismus. Einige hilfreiche Hinweise, vor allem zu den in der Sema-Mappe enthaltenen Graphiken, ließen sich auch in den Werkverzeichnissen von Paul Klee⁹, Egon Schiele¹⁰, Max Oppenheimer¹¹, Alfred Kubin¹² und Karl Caspar¹³ finden.

⁵ Christoph Wilhelmi: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996. [Wilhelmi 1996]

⁶ Kat. Ausst. Edwin Scharff. Die Weite seines Himmels. Stationen und Weggefährten eines deutschen Künstlers der Moderne. Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm 2005, S. 8-9. [Kat. Ausst. Scharff 2005]

⁷ Gerhard Söhn: Handbuch der Original-Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern, Katalogen, 1890-1933, Band III., Düsseldorf 1991. [Söhn 1991]

⁸ Kat. Ausst. Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus, hrsg. v. Ralph Jentsch, Käthe Kollwitz-Museum Berlin, Stuttgart 1990. [Kat. Ausst. Expressionismus 1990]

⁹ Eberhard W. Kornfeld: Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 2005. [Kornfeld 2005]; Kat. Ausst. Paul Klee. Das graphische und plastische Werk, Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg 1974. [Kat. Ausst. Klee 1974]; Paul Klee-Stiftung (Hrsg.): Catalogue Raisonné, Band 1, 1883-1912, Kunstmuseum Bern 1998. [Klee Catalogue Raisonné 1998]

¹⁰ Otto Kallir: Egon Schiele. Das Druckgraphische Werk, Wels 1970. [Kallir 1970]; Jane Kallir: Egon Schiele. The Complete Works, New York 1998. [Kallir 1998]

¹¹ Michael Pabst: Max Oppenheimer. Verzeichnis der Druckgraphik, München 1993. [Papst 1993]

¹² Annegret Hoberg (Hrsg.): Alfred Kubin. Das lithographische Werk, München 1999. [Hoberg 1999b]

¹³ Eduard Hindelang (Hrsg.): Karl Caspar. Das druckgraphische Werk. Gesamtverzeichnis, bearb. v. Karl Theodor Köster u. Felizitas Köster, Sigmaringen 1985. [Hindelang 1985]

Der Großteil der Informationen über die „Sema“ stammt jedoch aus der Sammlung und dem systematischen Studium der veröffentlichten und bisher unveröffentlichten Quellen. Besonders hilfreich waren hierfür die Publikationen der Tagebücher und Briefe von Paul Klee¹⁴ durch seinen Sohn Felix Klee und die Paul Klee-Stiftung, die Veröffentlichungen Christian M. Nebehays zu Egon Schiele¹⁵, der Briefwechsel zwischen Franz Marc und Wassily Kandinsky, herausgegeben von Klaus Lankheit¹⁶, und die Publikation des Briefwechsels zwischen Paul Klee und Alfred Kubin im Rahmen des Ausstellungskatalogs „Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922“¹⁷.

Allerdings wurde es erst durch den Zugang zu den bisher unveröffentlichten Quellen möglich, dem Bild der „Sema“ schärfere Konturen zu geben. Wichtige Recherchen verdanke ich dem Paul Klee-Archiv, Bern, dem Egon Schiele-Archiv in der Albertina, Wien, dem Maria Caspar-Filser und Karl Caspar-Archiv von Frau Felicitas Köster in Brannenburg und in München dem Karl Caspar-Archiv von Karl-Heinz Meißner, dem Alfred Kubin-Archiv der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, dem Stadtarchiv sowie der Stadtbibliothek Monacensia.

Die beiden wichtigsten archivalischen Quellen für die Bearbeitung der „Sema“, der Ausstellungskatalog der Galerie Thannhauser aus dem Jahre 1912 und die vollständige Sema-Mappe, erschienen im Delphin-Verlag im selben Jahr, ließen sich in Münchener Präsenzbeständen finden. Der Katalog gehört zum Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München, die Graphikmappe der „Sema“ kann in der Staatlichen Graphischen Sammlung München eingesehen werden.

¹⁴ Felix Klee (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Köln 1957. [Felix Klee 1957]; Paul Klee: Tagebücher 1898-1918, hrsg. v. d. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988. [Klee 1988]; Paul Klee: Briefe an die Familie 1893-1940, Band 1: 1893-1906, hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979 [Klee 1979a]; Paul Klee: Briefe an die Familie 1893-1940, Band 2: 1907-1940, hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979. [Klee 1979b]

¹⁵ Christian M. Nebehay: Egon Schiele. Leben und Werk, Salzburg/Wien 1980. [Nebehay 1980]; Christian M. Nebehay: Egon Schiele. 1890-1918. Leben Briefe Gedichte, Salzburg/Wien 1979. [Nebehay 1979]

¹⁶ Klaus Lankheit: Wassily Kandinsky. Franz Marc. Briefwechsel, München/Zürich 1983. [Lankheit 1983]

¹⁷ Paul Klee: Briefe von Paul Klee an Alfred Kubin, in: Kat. Ausst. Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1979/1980, S. 80-95. [Klee Frühwerk 1979]

4. Die „Künstlervereinigung Sema“ – Eine Künstlervereinigung zwischen expressionistischer Kunstauffassung und den Mechanismen des Kunstmarktes

4.1 Die „Künstlervereinigung Sema“? Die historischen Grundlagen

4.1.1 Die Gründung und ihre Motive

Das erste offizielle Lebenszeichen der im Sommer des Jahres 1911¹⁸ in München gegründeten „Sema“, das sich in den zeitgenössischen Quellen finden ließ, ist die Bekanntmachung ihrer Gründung unter der Rubrik „Gesellschaften und Vereine“ in der Zeitschrift „Der Cicerone“:

„München. Unter dem Namen ‚Künstlervereinigung Sema‘ hat sich eine freie Gesellschaft von Angehörigen der verschiedenen Künste gebildet, die ihren Sitz in München hat, und der zur Unterlage nicht soziale und wirtschaftliche Berufsinteressen, sondern gemeinsame kulturelle und künstlerische Ziele dienen. Das wesentliche Merkmal der neuen Vereinigung liegt darin, daß sie engste Zusammenarbeit der verschiedenen Künste und ihrer Vertreter im Auge hat. Bis jetzt gehören der Vereinigung an: die Schriftsteller W. Michel, Dr. M. K. Rohe, Dr. Hans Carossa, Dr. R. Prévot; die Maler A. Fricke, M. Oppenheimer, A. Kubin, P. Klee, E. Scharff, C. Schwalbach, C. Caspar, M. Caspar-Fichser [Filser], G. Jagersbacher [Jagerspacher]; die Architekten August Zeh, P. L. Troost; der Komponist A. Haag. Aufnahmen erfolgen nur auf Einladung der Gesellschaft.“¹⁹

Diese erste öffentliche Stellungnahme der „Sema“ enthält bereits wesentliche Angaben zu ihrer Neugründung. Die Gründungsmitglieder, die in ihrer Zusammensetzung hier erstmals namentlich genannt werden, machen deutlich, dass die Gruppierung nicht nur aus Bildenden Künstlern besteht, sondern zudem Angehörige anderer Künste wie der Literatur, Architektur und Musik vereinigt. Die Gründungsmitglieder legen die Stadt München als Standort ihrer Gruppierung fest und äußern sich auch über die inhaltlichen

¹⁸ Das genaue Gründungsdatum ließ sich nicht rekonstruieren, allerdings ist aus dem Tagebuch von Paul Klee zu erfahren, dass die Vereinigung im Sommer 1911 zusammengefunden hat. [Klee 1988, Eintrag 902, Tagebuch III., Bern-München 1911/Sommer-Herbst, S. 319. Siehe auch Anhang Nr. 1., S. 2.] Als Ergänzung dazu belegt ein Brief von Hans Carossa an Roger de Campagnolle, dass das Gründungsdatum vor dem 14. Juli 1911 gelegen haben muss. [Eva Kampmann-Carossa (Hrsg.): Hans Carossa. Briefe I. 1886-1918, Frankfurt a.M. 1978, S. 76.] [Kampmann 1978]

¹⁹ Siehe Anhang Nr. 2., S. 3. Ergänzt wird diese Veröffentlichung durch eine weitere Mitteilung, siehe Anhang Nr. 3., S. 4.

Beweggründe ihres Zusammenschlusses. Danach verstehen die Mitglieder der „Sema“ nicht wirtschaftliche und soziale Ziele als ihre Gründungsmotive, sondern sehen ihre kulturellen und künstlerischen Ansichten als die sie einende Gemeinsamkeit.

Ergänzt wird diese erste öffentliche Erklärung der „Sema“ durch den Text eines Prospektes, den die Künstlergemeinschaft zur Werbung von neuen Mitgliedern entwarf und der von jedem Gründungsmitglied handschriftlich unterzeichnet wurde. In seiner Gesamtheit befindet sich dieser im Anhang Nr. 4., S. 5-7, hier sollen nur die für die Fragestellung wichtigen Textstellen zitiert werden:

„Aus dem Kreise der Unterzeichneten erging vor kurzem die Anregung zur Gründung einer von den bisher bestehenden sich wesentlich unterscheidenden, neuen Künstlervereinigung. [...] Bisher war das, was Künstler zu korporativem Zusammenschluß trieb, in fast allen Fällen speziell fachkünstlerisches oder rein wirtschaftliches Interesse. [...] Mit dem innersten Wesen des Künstlertums jedoch haben sie wenig oder gar nichts zu tun. Diesem dient weit mehr eine Klasse von Zusammengehörigkeitsgefühlen, die sich nicht auf Gemeinsamkeit des Berufes oder eine gemeinsame soziale oder wirtschaftliche Lage gründet, sondern auf die Gemeinsamkeit der Gedanken, der künstlerischen Weltanschauung, auf die Übereinstimmung gegenüber den prinzipiellen Fragen und Aufgaben, welche Zeit und Kultur dem Künstler stellen. [...] Die Geschichte, zumal der neueren Kunst - es sei hier nur an die Romantiker, an die Nazarener, die Präraphaeliten, die Impressionisten erinnert - kennt Fälle, in denen kulturelle Gruppenbildungen solcher Art eine [...] geradezu entscheidende Wirkung entfaltet haben. [...] De facto waren sie auch stets vorhanden, wenn auch nicht in äußerer, organisierter Form. Durch letztere aber kann Energie und Wirkungskraft einer solchen Gruppierung nicht unbedeutend gesteigert werden und aus der Erkenntnis dieser Tatsache heraus haben die Unterzeichneten ihre neue Organisation ins Leben gerufen.“

Die Gründungsmitglieder der „Sema“ vertiefen die Motive ihres Zusammenschlusses, indem sie ihre Neugründung in Relation zu ihrem Umfeld setzen. Sie erklären, dass sich ihre Künstlervereinigung von den bisher bestehenden Gruppierungen durch ihre Zielsetzungen wesentlich unterscheidet, da sie eben nicht auf sozialen oder wirtschaftlichen Aspekten beruhe, sondern auf einer gemeinsamen Geisteshaltung und übereinstimmenden Prinzipien sowohl in künstlerischen als auch in gesellschaftlichen Fragen. Als Antrieb ihres Zusammenschlusses bezeichnen sie daher, diesen kollektiven Anschauungen in Form einer Künstlervereinigung zu größerer Wirkungskraft zu verhelfen. Die „Sema“ versucht sich durch ihre inhaltlichen Absichten gegen die sie umgebenden

Gruppierungen abzusetzen. Im Folgenden wird zu klären sein, ob die Künstlervereinigung diesen Anspruch auch umsetzen konnte.

4.1.2 Exkurs: Der Gründungsort München

Die „Sema“ schloss sich in München zusammen, einer Stadt, die während des 19. Jahrhunderts ihren Ruf als „Kunststadt“²⁰ begründete, der neben einer großen Zahl von deutschsprachigen Künstlern auch zunehmend viele aus dem Ausland anzog.²¹ Das weltweite Ansehen der Königlichen Akademie der Bildenden Künste und der Lehre von Theodor von Piloty und seinen Nachfolgern hatte auf diesen Zustrom nach München großen Einfluss.²² Jedoch wurde der Stand der Akademie zum Ende des Jahrhunderts zunehmend schwieriger und am 13. April 1901 proklamierte Hans Rosenhagen in der Berliner Zeitung „Der Tag“ offiziell den „*Niedergang Münchens als Kunststadt*“. München sei nur noch ein Schatten seiner selbst und seine Innovationsfreude von einem reaktionären Historismus abgelöst worden, hieß es darin. Er rief damit in München einen Sturm der Entrüstung hervor.²³ Der Ursprung dieser Debatte war, dass führende Impressionisten wie Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth nach Berlin abgewandert waren, nachdem sie sich neben dem von Franz von Lenbach, Eduard Grützner, Franz Defregger und Friedrich August Kaulbach geprägten Münchener Malereistil nicht etablieren konnten. Zudem geriet die unter anderem von Franz von Stuck, Fritz von Uhde, Hugo von Habermann und Heinrich von Zügel im Jahre 1892 gegründete,

²⁰ Der Begriff „Kunststadt“ verweist auf den romantisch-historischen Kontext der Entstehungszeit: „Rom des Nordens“, „Isar-Athen“ sind typische Prägungen des 19. Jahrhunderts; die Münchener Kunststadt- Tradition geht zurück auf den Anspruch Ludwigs I., aus München eine Stadt zu machen, „*die Teutschland so zur Ehre gereichen soll, daß keiner Teutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat*“, zit. n. Winfried Nerdinger: Die „Kunststadt“ München, in: Kat. Ausst. Die Zwanziger Jahre in München, Münchener Stadtmuseum, München 1979, S. 93-119, hier S. 93. [Nerdinger 1979]

²¹ In diesem Rahmen kann die vielschichtige Entwicklungsgeschichte der Kunststadt München nicht nachgezeichnet werden. Ausführliche Darstellungen der Entwicklung Münchens als Kunststadt finden sich in: Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1998 [Ruppert 1998], Reinhard Bauer/Ernst Piper: München. Die Geschichte einer Stadt, München 1993 [Bauer 1993] und Nerdinger 1979.

²² Dies kann durch Statistiken bestätigt werden, die sich auf die Studentenzahlen der Akademie beziehen: Waren es 1882 noch 920 Maler und Bildhauer in München, stieg die Zahl 1895 bereits auf 1180 an, um 1907 sogar 1447 zu erreichen. Ein Drittel dieser 1907 in München immatrikulierten Studenten stammte dabei aus Ländern, die nicht zum Deutschen Reichsgebiet gehörten. Damit beherbergte München erheblich mehr ausländische Künstler als Düsseldorf, Berlin oder Karlsruhe. Siehe: Ruppert 1998, S. 128.

²³ Bauer 1993, S. 234.

erste Sezession²⁴ im deutschsprachigen Raum zunehmend unter den Einfluss der konservativen Strömungen und wurde so geschwächt.²⁵ Einige Kritiker glaubten daher, Verfallssymptome der Kunststadt München ausmachen zu können, jedoch entwickelte sich München ungeachtet dessen in den Jahren zwischen der Jahrhundertwende und dem Beginn des Ersten Weltkrieges zu einem Standort der künstlerischen Avantgarde²⁶, die für die Entwicklung der modernen Kunst in Europa entscheidend werden sollte.

München hatte sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von der wittelsbachischen Residenzstadt zu einer auch im europäischen Vergleich bedeutenden Großstadt entwickelt, die um die Jahrhundertwende etwa eine halbe Million Einwohner zählte. Anders als Berlin war München nicht von der enorm wachsenden Großindustrie geprägt, sondern von einer breitgefächerten mittelständischen Industrie, in der beispielsweise allein 20 bis 30.000 Menschen in einem hochqualifizierten Kunstgewerbe Arbeit fanden. Der gewaltige Bevölkerungszuwachs, der mit jährlich 12.000 Menschen sogar den von Berlin übertraf, hatte zwar auch hier Arbeitervorstädte mit den sie begleitenden Problemen entstehen lassen, die schlimmsten Folgen, wie sie in der Reichshauptstadt ein Heinrich Zille anprangerte, waren München aber erspart geblieben. Der im Vergleich mit dem übrigen deutschen Reich relativ liberale und bürgernahe Prinzregent Luitpold, eine nationalliberale und stark katholisch beeinflusste Bürgerschaft mit einer erstarkenden, sich aber wenig revolutionär gebärdenden, Sozialdemokratie hatte ein Stadt-Bürgertum entstehen lassen, das trotz seiner konservativen Grundhaltung den Künsten mehr Freiraum ließ als andere Residenzstädte. Die Pressezensur beispielsweise gab es in München zwar wie überall auch, diese war aber großzügiger als in Berlin, so dass die bekannteste deutsche satirische Zeitschrift, der „Simplicissimus“ eben in

²⁴ Offiziell benannt als „Verein Bildender Künstler München e.V. Secession“.

²⁵ Elisabeth Angermair: München als süddeutsche Metropole. Die Organisation des Großstadtausbaus 1870 bis 1914, in: Richard Bauer (Hrsg.): Geschichte der Stadt München, München 1982, S. 307-336, hier S. 235. [Angermair 1982]

²⁶ „Avantgarde“ wird im Folgenden definiert als künstlerische Bewegung, die eine grundsätzlich neue Stilrichtung entwickelt und damit in scharfer Opposition zu der bestehenden Kunstrichtung steht. Den Auftakt für die Konstituierung der Avantgarde als dezidierte Gruppenbewegung bildete die Veröffentlichung des ersten Manifests des italienischen Futurismus durch Filippo Tommaso Marinetti im Jahre 1909; im Anschluss daran schlossen sich in der Literatur und Kunst unzählige Gruppierungen zusammen, die verschiedene künstlerische und ideologische Richtungen proklamierten und ihre kunst- und sozialrevolutionären Programmatiken formulierten. Weiterführende Literatur: Klaus von Beyme: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005, S. 31ff. [Beyme 2005]; Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974, S. 66. [Bürger 1974]; Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, Stuttgart/Weimar 1998, S. 123. [Fähnders 1998]

München erschien und die „Münchner Neuesten Nachrichten“, herausgegeben von dem liberalen Georg Hirth, die öffentliche Meinung bestimmten. Dieser publizierte auch die Zeitschrift „Jugend“, die der weitverbreiteten Stilbewegung, dem Jugendstil, ihren Namen gab, der in München mit Hermann Obrist, Peter Behrens, Richard Riemerschmid und Bernhard Pankok assoziiert wird. International bedeutende Verlage (Callwey, Langen, Müller, Piper, Delphin) prägten die Bücherstadt München, die als solche hinter Berlin und Leipzig eine führende Stellung einnahm.²⁷

Unter diesen Voraussetzungen entwickelte sich eine breitgefächerte Kulturszene, die sich von den „Kosmikern“ und „Enormen“ um Stefan George, dem „Weihenstefan“ der Franziska von Reventlow, über die „Elf Scharfrichter“, Frank Wedekind bis zu Rainer Maria Rilke und den Brüdern Thomas und Heinrich Mann spannte. Diese verschiedenen Persönlichkeiten trafen sich vorwiegend im Münchener Stadtteil Schwabing, der zwischen 1890 und 1914 aus zahllosen Vereinigungen, Kabarettbühnen, privaten Salons, Verlagen, Galerien, Festlichkeiten, Stammtischen, Redaktionen eine Zone enormer geistiger Produktivität entstehen ließ. Dies verstärkte erneut die Präsenz von Kunst und Künstlern in München und zog zahlreiche jüngere Künstler, unter anderem die späteren Mitglieder der „Sema“, Paul Klee und Alfred Kubin, aber auch Persönlichkeiten wie Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin um die Jahrhundertwende nach München. In Schwabing wurde ein Lebensstil gepflegt, der ein freies Künstlerleben idealisierte und sich vom Leben der bürgerlichen Gesellschaft absetzte. Von der etablierten Münchener Künstlerschaft, die der Tradition der „Malerfürsten“ Lenbach, Kaulbach und Piloty entstammten, der konservativen Presse oder gar dem Münchener Bürgertum wurde die Schwabinger Bohème-Szene zwar abschätzig betrachtet und öffentlich angefeindet, konnte sich aber dennoch weiter entfalten.²⁸

Auch der Münchener Kunstmarkt entwickelte sich weiter, er profitierte von seinem Fundament aus dem 19. Jahrhundert, in dem die Residenzstadt München von den beachtlichen Kunstsammlungen der Wittelsbacher und deren hoher Wertschätzung und Förderung der Kunst geprägt worden war. Als wichtige Stationen sind die Eröffnungen des Kunstvereinsgebäudes im Jahre 1838, der Neuen Pinakothek 1846 und des Glaspalastes 1854 zu nennen, die ergänzt durch zahlreiche Verkaufsgalerien sich stetig verbessernde Ausstellungsmöglichkeiten, eine gute Marktlage und eine breite

²⁷ Friedrich Prinz: Die Geschichte Bayerns, München 1997, S. 395ff. [Prinz 1997]

²⁸ Ruppert 1998, S. 216.

Öffentlichkeit für die Künstler boten.²⁹ Allerdings muss betont werden, dass diese förderliche Kunstmarktlage zu Beginn des 20. Jahrhunderts die modernen, jüngeren Kunstbestrebungen nicht miteinbezog. Diesen fiel es schwer auf dem Markt zu bestehen, sie wurden vom konservativen Publikum und der Presse abgelehnt. Außerdem bestanden in dieser Zeit noch nicht allzu viele Galerien, die moderne Kunst ausstellten. Als Ausnahmen sind „Brakl's Moderne Kunsthandlung“ (1905-1937), der „Kunstsalon ‚Neue Kunst‘ - Hans Goltz“ (1912-1934), der „Kunstsalon Schmidt und Dietzel“ (1912-1914) und die „Moderne Galerie Heinrich Thannhauser“ (1909-1928)³⁰ zu nennen.

In diesem Münchener Umfeld inmitten der „Schwabinger Bohème“ und deren Ablehnung durch das konservative Publikum, die Presse und weite Teile des Kunstmarktes, fand die „Sema“ im Sommer des Jahres 1911 zusammen.

4.1.3 Die Gründungsmitglieder und ihre Verknüpfungen

Die Initiative zur Gründung der „Sema“ ging nicht von einem der Bildenden Künstler aus, sondern von dem Kunsthistoriker Maximilian Rohe³¹, der um 1911 Mitarbeiter der „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ und des „Cicerone“ war und zudem Kunstkritiken in unterschiedlichen Zeitungen publizierte.³² Belegt wird dies durch seine Bezeichnung als

²⁹ Frank Büttner: Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt, in: zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2, [19.09.06], URL: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index.html>, (12.07.2008), S. 11. [Büttner 2006]

³⁰ Karl-Heinz Meißner: Künstler der „Neuen Künstlervereinigung München“ nach 1914 bei der „Neuen Münchener Secession“, in: Annegret Hoberg, Helmut Friedel (Hrsg.): Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, München 1999, S. 329-331, hier S. 330. [Meißner 1999]

³¹ Maximilian Karl Rohe (geb. 1874, gest. ?): Promovierte 1907 in München im Fach Kunstgeschichte mit einer Dissertation über mittelalterliche Plastik in Bayern; er publizierte in seiner Funktion als Kunstkritiker zwischen 1908 und 1914 in folgenden Zeitschriften: „Die christliche Kunst“, „Deutsche Kunst und Dekoration“, „Die Woche“ (Berlin), „Münchner Neueste Nachrichten“, „Die Kunst für alle“, „Der Cicerone“, „Monatshefte für Kunstwissenschaft“; er befasste sich dabei mit älterer Kunst sowie mit zeitgenössischer Kunst und schrieb auch über Theater und Photographie.

Alle folgenden biographischen Angaben, außer den gesondert gekennzeichneten, entnehme ich dem Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, Leipzig 1907-1950. Die Kurzbiographien beinhalten nur die Angaben, die für die Bearbeitung der „Sema“ von Bedeutung sind.

³² Ron Manheim: Expressionismus. Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 49, H. 1 (1986), S. 73-91, hier S. 87f. [Manheim 1986]

Vorsitzender der Vereinigung in einem Prospekt der „Sema“³³ und durch einen Brief Hans Carossas³⁴ vom 14. Juli 1911 an seinen Freund Roger de Campagnolle: *„Ihr Vetter Dr. Rohé hat einen Verein (SIMA) gegründet und auf einer Art geselligen Zwanges (gelegentlich eines großes Thees bei Michel) gegebene Zusage von Kubin und mir hin sogleich unsere Namen in den Münchner Blättern veröffentlicht.“*³⁵ Maximilian Rohe war also mit den drei weiteren Gründungsmitgliedern der „Sema“ Wilhelm Michel³⁶, Hans Carossa und Alfred Kubin³⁷ bereits vor ihrem Zusammenschluss bekannt gewesen und hatte diese ermuntert sich an der Gründung zu beteiligen. Auch Hans Carossa und Alfred Kubin waren schon vor ihrer gemeinsamen Mitarbeit an der Vereinigung gut befreundet gewesen und pflegten in dieser Zeit gegenseitige Besuche.³⁸

Zu den anderen der insgesamt sechszehn Gründungsmitgliedern der „Sema“ zählten die Bildenden Künstler Karl Caspar³⁹, seine Frau Maria Caspar-Filser⁴⁰ als einziges

³³ Siehe Anhang Nr. 4., S. 7.

³⁴ Hans Carossa (geb. 1878, gest. 1956): Deutscher Arzt und Schriftsteller; studierte Medizin in München und schloss sein Studium 1905 mit der Promotion ab; 1906 schickte er seine Gedichte an [Richard Dehmel](#) und kam über ihn in Kontakt mit [Hugo von Hofmannsthal](#), dieser vermittelte ihn an den [Insel-Verlag](#), bei dem seitdem alle Werke Carossas erschienen.

³⁵ Kampmann 1978, S. 76. Hans Carossa weiß zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht allzu viel über die neue Künstlervereinigung, denn er nennt sie „Sima“ anstatt „Sema“.

³⁶ Wilhelm Michel (geb. 1877, gest. 1942): Deutscher Schriftsteller; studierte Philologie und Rechtswissenschaften in Würzburg und München; 1901 ließ er sich als freier Schriftsteller in München nieder; von 1906 bis 1918 war er u.a. Mitarbeiter der Zeitschrift „Die Weltbühne“.

³⁷ Alfred Kubin (geb. 1877, gest. 1959): Österreichischer Graphiker, Schriftsteller, Buchillustrator; Kubin lebte ab 1898 in München; studierte zunächst an der privaten Malschule von Ludwig Schmidt-Reutte; besuchte ab 1899 kurzzeitig die Klasse von Nikolaus Gysis an der Akademie der Bildenden Künste (Im Folgenden als AdBK abgekürzt) München; ab 1909 Mitglied der „Neuen Künstlervereinigung München“.

³⁸ Belegbar durch Hans Carossas Tagebucheinträge über Alfred Kubin, siehe: Kampmann 1986.

³⁹ Karl Caspar (geb. 1879, gest. 1956): Deutscher Maler, Graphiker, Zeichner; studierte von 1896 bis 1898 an der AdBK Stuttgart bei Jakob Grünenwald und Ludwig von Herterich, dem er 1898 an die AdBK München folgte; 1903 kehrte er nach Stuttgart zurück und beendete sein Studium bei Robert Haug; Caspar siedelte 1909 nach München über.

⁴⁰ Maria Caspar-Filser (geb. 1878, gest. 1968): Deutsche Malerin; studierte von 1896 bis 1903 an der AdBK Stuttgart bei Friedrich von Keller und Gustav Iglar sowie an der AdBK München bei Ludwig von Herterich; 1909 wurde München ihr fester Wohnsitz; als einzige Frau Gründungsmitglied der „Sema“ und der „Münchener Neuen Secession“. Siehe: Felicitas E. M. Köster: Maria Caspar-Filser - Biographie und Dokumentation, in: Kat. Ausst. Maria Caspar-Filser. 1878-1968, Galerie der Landesgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986, S. 9-15. [Caspar-Filser 1986]

weibliches Mitglied, August Fricke⁴¹, Gustav Jagerspacher⁴², Paul Klee⁴³, Max Oppenheimer⁴⁴, Edwin Scharff⁴⁵, Carl Schwalbach⁴⁶, die Architekten August Zeh⁴⁷ und Paul Ludwig Troost⁴⁸, der Schriftsteller Rene Prévot⁴⁹ und der Komponist A. Haag⁵⁰. Die Gründungsmitglieder traten in der zuvor zitierten ersten Presseveröffentlichung der Vereinigung auf und entwickelten einen Prospekt zur Werbung von neuen Mitgliedern, den sie gemeinsam signierten.⁵¹ Außerdem beteiligten sich alle Bildenden Künstler, die sich unter den Gründungsmitgliedern befanden, auch an der Sema-Mappe.

⁴¹ August Fricke (geb. 1875, gest. 1948): Deutscher Maler; Studium an der AdBK München; 1906 Teilnahme an der Ausstellung der „Münchener Secession“.

⁴² Gustav Jagerspacher (geb. 1879, gest. 1929): Österreichischer Maler; besuchte die Malschule von Simon Hollösy in München. Siehe: Wilhelm Hausenstein: Gustav Jagerspacher, in: Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst, XXI. Jg., Bd. 31, München 1915, S. 314-320, hier S. 318. [Hausenstein 1915]

⁴³ Paul Klee (geb. 1879, gest. 1940): Schweizer Maler, Graphiker, Zeichner; 1898 Übersiedlung nach München; Besuch der privaten Kunstschule von Heinrich Knirr; 1900 Eintritt in die AdBK als Schüler von Franz von Stuck.

⁴⁴ Max Oppenheimer (geb. 1885, gest. 1954): Österreichischer Maler, Graphiker; Gastschüler der AdBK Wien von 1900 bis 1903; Student an der Prager Kunstakademie von 1903 bis 1906; 1907 kehrte er nach Wien zurück und gehörte zum Kreis des „Wiener Expressionismus“, 1911 Übersiedlung nach Berlin.

⁴⁵ Edwin Scharff (geb. 1887, gest. 1955): Deutscher Bildhauer, Graphiker; ab 1902 Studium an der Kunstgewerbeschule in München; 1904 bis 1908 Studium an der AdBK München bei Gabriel von Hackl und Ludwig von Herterich; beteiligte sich u.a. an den Ausstellungen des „Deutschen Künstlerbundes“, der „Münchener Secession“ und der „Neuen Künstlervereinigung München“.

⁴⁶ Carl Schwalbach (geb. 1885, gest. 1983): Deutscher Maler, Graphiker.

⁴⁷ August Zeh (?): Es ließen sich keine Informationen zu dem Architekten finden.

⁴⁸ Paul Ludwig Troost (geb. 1878, gest. 1934): Deutscher Architekt; studierte an der Technischen Hochschule Darmstadt, u.a. bei Karl Hofmann; ab 1904 lebte er als selbstständiger Architekt in München; während des Dritten Reiches avancierte er zum Lieblingsarchitekten Adolf Hitlers und errichtete u.a. den „Führerbau“ am Königsplatz sowie das „Haus der Deutschen Kunst“ in München.

⁴⁹ Rene Prévot (geb. 1880, gest. 1955): Deutsch-französischer Journalist, Kunstkritiker, Publizist; kam als 23-Jähriger nach München; schrieb für die „Münchner Post“, den „Münchner Merkur“ sowie die Zeitschrift „Jugend“.

⁵⁰ A. Haag (?): Es ließen sich keine Informationen zu dem Komponisten finden.

⁵¹ Siehe Anhang Nr. 4., S. 5-7, hier S. 7.

Im Laufe des Bestehens der „Sema“ traten der Gruppierung weitere Mitglieder bei, der prominenteste Neuzugang war Egon Schiele⁵², den die Vereinigung nachweislich im November 1911 aufnahm.⁵³ Sein Beitritt wurde mit dem anderer neuer Mitglieder im Jahre 1912 im „Cicerone“ bekannt gemacht.⁵⁴

Um eine Übersicht der an der Vereinigung beteiligten Personen zu ermöglichen, befindet sich in Anhang Nr. 6., S. 9-10. eine Mitgliederliste, die anhand von Quellen erstellt wurde. Die Liste verzeichnet die Beteiligung der jeweiligen Person an der Gründung der Vereinigung, wie auch deren Teilnahme an der Ausstellung bzw. der Sema-Mappe. Der Auflistung zufolge gehörten der Gruppierung mindestens 29 Mitglieder an, eine beachtliche Anzahl. Allerdings ist diese Mitgliederzahl als das Ergebnis einer ersten Rekonstruktion zu verstehen und muss möglicherweise nach weiteren Recherchen nochmals erhöht werden.

Zur Organisationstruktur der „Sema“ ließen sich kaum Informationen finden. Nachzuweisen ist, dass Maximilian Rohe als Vorsitzender auftrat und seine Wohnung in der Clemensstraße 105 in München zunächst als Geschäftsstelle der Vereinigung diente.⁵⁵ Darüberhinaus ist aus einem Brief des Jahres 1912 zwischen zwei Sema-Mitgliedern, Fritz Hofmann-Juan⁵⁶ und Julius Wilhelm Schülein⁵⁷, zu erfahren, dass Hofmann-Juan die Position des ersten Schriftführers innehatte.⁵⁸ August Fricke unterschrieb einen Brief an Egon Schiele mit dem Amt des zweiten Schriftführers.⁵⁹

⁵² Egon Schiele (geb. 1890, gest. 1918): Österreichischer Maler, Zeichner, Graphiker; ab 1906 studierte er an der AdBK Wien bei Christian Griepenkerl; nach zwei Jahren verließ er die Akademie und begründete die „Neukunstgruppe“; 1910 zog er nach Krumau und Neulengbach und kehrte erst 1912 nach Wien zurück.

⁵³ Siehe Anhang Nr. 5., S. 8.

⁵⁴ Siehe Anhang Nr. 3., S. 4.

⁵⁵ Siehe Anhang Nr. 4., S. 5-7.

⁵⁶ Fritz Hofmann-Juan (geb. 1873, gest. 1937): Deutscher Maler, Graphiker; ab 1890 Schüler der AdBK Dresden bei Leonhard Gey, Julius Scholtz, Leon Pohle; ab 1895 vielfache Reisen nach Frankreich; seit 1910 arbeitete er in München. Siehe: Rolf Günther: Fritz Hofmann-Juan, in: *Weltkunst*, 71. 2001, S. 633. [Günther 2001]

⁵⁷ Julius W. Schülein (geb. 1881, gest. 1970): Deutscher Maler, Graphiker; besuchte von 1904 bis 1907 die AdBK bei Hugo von Habermann und 1908 die Malschule „La Palette“ in Paris. Siehe: Werner J. Kahnmann: *Erinnerungen an Julius W. Schülein*, in: *Kat. Ausst. Julius W. Schülein 1881-1970*, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1973, S. 4-8, hier S. 4f. [Kahnmann 1973]

⁵⁸ Siehe Anhang Nr. 7., S. 11.

⁵⁹ Siehe Anhang Nr. 8., S. 12.

Weitere Ämter und ihre Besetzungen ließen sich nicht ausfindig machen. Ein Detail der Vereinsorganisation verzeichnet der Mitgliederprospekt der „Sema“, dem sich entnehmen lässt, dass innerhalb des Gesamtverbandes Fachgruppen gebildet wurden, die sich um spezielle Angelegenheiten kümmerten, zudem aber *„in engster Verbindung miteinander arbeiten und sich gegenseitig die erforderliche Resonanz geben“*⁶⁰ sollten. Auf diese Weise versuchte die Künstlervereinigung ihre aus verschiedenen Bereichen stammenden Mitglieder zu verknüpfen und zur Zusammenarbeit zu bewegen.

Um das Zustandekommen der „Sema“ und den Stellenwert der Gruppierung für die beteiligten Künstler nachvollziehen zu können, ist es entscheidend einige Verknüpfungen innerhalb ihres Mitgliederkreises nachzuzeichnen.

Die Verbindung zwischen Paul Klee und Alfred Kubin, die auf einige Jahre vor Gründung der „Sema“ zurückgeht, dokumentiert einen gegenseitigen sozialen und künstlerischen Einfluss. Alfred Kubin schreibt in der Autobiographie *„Dämonen und Nachtgesinnte“* über seine erste Begegnung mit Paul Klee: *„Etwa aus der gleichen Zeit [um 1903] stammt auch meine Bekanntschaft mit Paul Klee, zwischen dem und mir oft selbstgezeichnete Postkarten hin- und wiedergingen, einem ernsten und schweigsamen Manne, dessen Können mir damals schon große Achtung abnötigte.“*⁶¹ Obwohl Kubin seine Bekanntschaft mit Klee auf diese frühen Jahre zurückführt, war der Kontakt in dieser Zeit wohl noch nicht allzu intensiv, Paul Klee erwähnt Alfred Kubin in seinen Tagebüchern nicht vor dem Jahre 1907.⁶² Erst durch die erneute Vermittlung von Zina Eliasberg⁶³ im Jahre 1910, in deren Haus Alfred Kubin ein neueres Werk von Klee entdeckt hatte, wurde der Kontakt zwischen beiden enger. Paul Klee gibt in seinem Tagebuch vom Dezember 1910 einen Brief von Kubin an Eliasberg vom 22. November des selben Jahres wieder: *„Kubin schreibt an Zina: [...] Sehr verehrte gnädige Frau, in Erinnerung meines Besuches habe ich eine Bitte an Sie: [...] Ich möchte gerne eine kleine Zeichnung von Klee erwerben und ersuche Sie ihm diesen Wunsch mit Gruss von mir zu übermitteln. [...] Seine konsequente prächtige neuere Entwicklung (bei Ihnen hängt eins unter dem falschen Ensor) interessiert mich ganz besonders. Alfred K.“*⁶⁴ Dazu vermerkt Klee in seinem Tagebuch: *„Eine*

⁶⁰ Siehe Anhang Nr. 4., S. 7.

⁶¹ Alfred Kubin: *Dämonen und Nachtgesinnte. Eine Autobiographie*, München 1959, S. 28. [Kubin 1959]

⁶² Klee 1988, Eintrag 786, Tagebuch III., München 1907, Januar-April, S. 250.

⁶³ Zina Eliasberg (geb.?, gest.?): geborene Wassiliew, seit 1906 mit Alexander Eliasberg verheiratet; studierte wie auch Paul Klee an der privaten Malschule von Heinrich Knirr in München.

⁶⁴ Klee 1988, Eintrag 883, Tagebuch III., München 1910, Dezember, S. 307f.

*ausserschwabingische Anerkennung also, mir schmeichelte der Fall und ich beschickte.*⁶⁵

Dies kann als Beginn der Freundschaft zwischen Paul Klee und Alfred Kubin gesehen werden, die sich durch gegenseitige Besuche, den Austausch von Werken⁶⁶, einen regen Schriftwechsel, der sich erst nach Klees Übersiedlung an das Bauhaus in Weimar in den zwanziger Jahren reduzierte⁶⁷ sowie ihre gemeinsame Mitarbeit bei der „Sema“ und dem „Blauen Reiter“ dokumentieren lässt. Welchen Stellenwert diese Bekanntschaft mit Alfred Kubin für Paul Klee einnimmt, zeigt sich besonders deutlich in einem Brief an den befreundeten Künstler Ernst Sonderegger, den Klee kurz nach seinem Werkaustausch mit Kubin, am 24. Januar 1912, verfasst: *„Lieber Ernst, [...] ich habe in letzter Zeit manches Interesse gefunden, aber nur eins, das mich mit reiner Freude erfüllt, das Interesse Kubins.[...]“*⁶⁸

Tatsächlich hatte Paul Klee vor seiner Begegnung mit Alfred Kubin sehr zurückgezogen in München gelebt und nicht im Austausch mit der ihn umgebenden künstlerischen Avantgarde gestanden. Im Dezember des Jahres 1906 beschrieb er diesen Zustand in seinem Tagebuch: *„In der Stadt der fünftausend Maler lebe ich nun so ganz allein und für mich.“*⁶⁹ Alfred Kubin war damit der erste, der Paul Klee in München durch die Anerkennung seiner künstlerischen Entwicklung aus dieser Isolation hervorholte, nicht Wassily Kandinsky, dem dieses Verdienst mitunter zugeschrieben wird. Charles Werner Haxthausen bezeichnet Alfred Kubin als Klees *„initial personal contact with the avant-garde“*⁷⁰ und gesteht ihm somit die entscheidende Rolle in der sozialen Weiterentwicklung Paul Klees zu. Auch der Münchener Kunsthandel, „Brakl's Moderne Kunsthandlung“ und

⁶⁵ Klee 1988, Eintrag 883, Tagebuch III., München 1910, Dezember, S. 307f.

⁶⁶ Beide Künstler haben wiederholt Blätter getauscht. Die Graphische Sammlung der Albertina in Wien besitzt einen großen Teil der Privatsammlung Alfred Kubins, die mehrere Klee-Zeichnungen umfasst, zudem aber auch Werke der Sema-Mitglieder Egon Schiele und Adolf Schinnerer enthält.

⁶⁷ Peter Assmann, Annegret Hoberg (Hrsg.): Alfred Kubin - Kunstbeziehungen, Salzburg 1995, S. 166. [Assmann 1995]

⁶⁸ Bisher nicht veröffentlichter Brief von Paul Klee an Ernst Sonderegger vom 24. Januar 1912 [Im Besitz des Paul Klee-Archivs]. Ernst Sonderegger (geb. 1882, gest. 1956) war ein Schweizer Graphiker und Kunstschriftsteller, der seit 1912 in Paris lebte und der mit Paul Klee eng befreundet war.

⁶⁹ Klee 1988, Eintrag 780, Tagebuch III., München 1906, November-Dezember, S. 247.

⁷⁰ Charles Werner Haxthausen: Paul Klee. The Formative Years, London/New York 1981, S. 217. [Haxthausen 1981]

die Galerie Thannhauser, hatte sich zunächst einer Ausstellung Klees verschlossen⁷¹, Klee berichtet dies in seinem Tagebuch: „Die beiden Hebräer Brakl und Thannhauser finden keinen geschäftlichen Anreiz bei meinem kollektiven Debüt. Berühmt muss man sein, wenn man schon so frech ist, von den Durchschnittlern abzustechen. Aber wie man berühmt werden soll, ohne auszustellen, das wissen die Herrn nicht zu raten.“⁷² Tatsächlich ergaben sich nun schon bald nach dem Beginn der Freundschaft zu Kubin für Klee erste Kontakte zu seinem Münchener Umfeld, das bald Künstler, Journalisten wie auch Kunsthändler umfasste. Zina Eliasberg vermittelte Klee den Kontakt zu Wilhelm Michel⁷³, darüber berichtet Klee in seinem Tagebuch: „Zina brachte den Kunstschriftsteller Wilhelm Michel. [...] O du geliebtes Schwabing. Schnell schlug er vor, wir wollten doch zusammen etwas unternehmen. [...] Dann wurde ein Attaque geritten gegen den früheren Mass-schneider Thannhauser, jetzigen Inhaber der Modernen Galerie im Arcopalais. Derselbe Herr, der mir im directen Verkehr meine Arbeiten uneröffnet zurückgesandt hatte sagte jetzt dem ‚Pressemann am Platze‘ principiell zu. [...]“⁷⁴ Paul Klee konnte daraufhin tatsächlich im Juni 1911, im Anschluss an eine Franz Marc-Ausstellung, eine Schau mit dreißig Arbeiten in der Galerie Thannhauser zeigen.⁷⁵ Diese Ausstellung ist Paul Klees erster öffentlicher Auftritt auf dem Münchener Kunstmarkt, obwohl die Presse von der Ausstellung keine Notiz nahm und er nur zwei Arbeiten für insgesamt 180 Mark verkaufen konnte.⁷⁶ In demselben Jahr, 1911, wurde er dann zusammen mit seinem Freund Alfred Kubin Mitglied der „Sema“. In seinem Tagebuch schreibt Klee, dass Wilhelm Michel ihn dazu ermuntert habe.⁷⁷ Für Klee ist die Beteiligung an der „Sema“ seine erste Mitarbeit an einer Künstlergruppe überhaupt, auf die während seines Lebens noch einige folgen

⁷¹ Das Verhältnis zwischen Paul Klee und dem Kunsthandel beleuchtet Christian Rümelin ausführlich, siehe: Oskar Bätschmann, Josef Helfenstein (Hrsg.): Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern, Bern 2000, S. 27-37. [Rümelin 2000]

⁷² Klee 1988, Eintrag 896, Tagebuch III., München 1911/Frühjahr, S. 312.

⁷³ Der Kontakt zwischen Wilhelm Michel und Paul Klee blieb auch nach der Ausstellung in der Galerie Thannhauser bestehen und wurde durch ihre Zusammenarbeit im Rahmen der „Sema“ vertieft. Auch nachdem sich die Künstlervereinigung aufgelöst hatte, setzte sich der Publizist weiter für Paul Klee ein. Im Jahre 1917 veröffentlichte er Angaben zu Paul Klee in seinem Buch „Das Teuflische und Grotteske in der Kunst“ und zwei Jahre später einen Artikel über ihn in „Das graphische Jahrbuch“. [Haxthausen 1981, S. 313.]

⁷⁴ Klee 1988, Eintrag 889, Tagebuch III., München 1911, Januar, S. 310.

⁷⁵ Paul Klee: Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 13. [Klee 1976]

⁷⁶ Wolfgang Kersten: Paul Klees Beziehung zum „Blauen Reiter“, in: Kat. Ausst. Der Blaue Reiter. Kunstmuseum Bern, Bern 1986, S. 261-273, hier S. 265. [Kersten 1986]

⁷⁷ Klee 1988, Eintrag 902, Tagebuch III., Bern-München 1911/Sommer-Herbst, S. 319.

sollten. Diese brachte ihn erstmals in engeren Kontakt mit anderen Künstlern, aber auch mit Journalisten und Galeristen, und stellt somit eine Art Ausgangspunkt seines sozialen Netzwerkes und damit auch seiner künstlerischen Karriere dar. Interessant ist in diesem Zusammenhang zudem, dass Paul Klee im Februar 1911, also kurz nach der Kontaktaufnahme Kubins und kurz vor seiner Beteiligung an der „Sema“ mit dem detaillierten Katalog seiner Kunstwerke, in dem er Verkäufe und Ausstellungen verzeichnete, und der Dokumentation seines beruflichen Werdegangs begann. Dies spricht dafür, dass Paul Klee in dieser Zeit, durch den zunehmenden Kontakt mit seinem Umfeld, vermehrt Wert auf sein wirtschaftliches Fortkommen legte.

Die Begegnung zwischen Paul Klee und Alfred Kubin bewirkte nicht nur, dass Paul Klee in der Münchener Kunstmarktszene wahrgenommen wurde, sondern förderte auch seine künstlerische Entwicklung. Anfang Juni des Jahres 1912 besuchte er Alfred Kubin auf Schloss Zwickledt und zeigte ihm seine kurz zuvor abgeschlossenen Illustrationen zu dem satirischen Roman „Candide oder der Optimismus“, verfasst von Voltaire. Diese Beschäftigung mit der Buchillustration war wohl durch Kubin angeregt worden, der bereits im Jahre 1909 den von ihm selbst verfassten Roman „Die andere Seite“ bebildert hatte.⁷⁸ Die fertigen Candide-Illustrationen von Klee wirkten nun wiederum auf Kubin, erkennbar vor allem, wenn man einige Werke der beiden Künstler im Vergleich betrachtet.⁷⁹ Obwohl sich in den Details noch die verschiedenen Stile der beiden Künstler auffinden lassen, zeigen sich deutliche Ähnlichkeiten in den formalen Merkmalen, den Figuren und dem Hintergrund. Diese gegenseitige Beeinflussung auf formaler Ebene macht die künstlerischen Auswirkungen der Freundschaft zwischen den Sema-Mitgliedern Paul Klee und Alfred Kubin besonders deutlich.

Eine weitere bemerkenswerte Verknüpfung zwischen zwei Mitgliedern der „Sema“ ist die Freundschaft der Österreicher Egon Schiele und Max Oppenheimer, die seit Winter des Jahres 1909/1910 bestand. Beide Künstler hatten sich im Jahre 1910 in Wien ein Atelier geteilt, in dem sie gemeinsam arbeiteten und sich gegenseitig in ihrer künstlerischen Entwicklung bereicherten.⁸⁰ Als Zeugnis ihrer Freundschaft und Zusammenarbeit sind

⁷⁸ Jürgen Glaesemer: Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin, in: Kat. Ausst. Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1979/1980, S. 63-79, hier S. 65. [Glaesemer 1979]

⁷⁹ Siehe Anhang Nr. 9-12., S. 13-14.

⁸⁰ Erwin Mitsch: Egon Schiele, 1890-1918, Salzburg/Wien 1987, S. 29. [Mitsch 1987]

zwei Gemälde erhalten, in denen sie sich gegenseitig portraitierten.⁸¹ Zudem hatten die Künstler einen gemeinsamen Förderer, Arthur Roessler, einen Kunstkritiker, der seit 1905 an der Leitung der Wiener „Kunstgalerie Miethke“ beteiligt war. Seiner Vermittlung war es zu danken, dass Oppenheimer im Jahre 1911 in der Galerie Thannhauser in München ausstellen konnte.⁸² Nur ein Jahr später würde er dort abermals, als Mitglied der „Sema“, seine Arbeiten präsentieren. Allerdings kam es im Laufe des Jahres 1911 zu einem Zerwürfnis zwischen Max Oppenheimer und Arthur Roessler. Der Anlass war eine Monographie über den Künstler, die zunächst von Roessler geplant worden war, dann allerdings mit der Zustimmung Oppenheimers von Wilhelm Michel im renommierten Georg Müller Verlag in München im Sommer 1911 publiziert wurde.⁸³ Max Oppenheimer verlor damit zwar den engen Kontakt zu Arthur Roessler, verstärkte aber gleichzeitig seine Bindung zu Deutschland, insbesondere zu München. Es ist anzunehmen, dass es Wilhelm Michel in diesem Zusammenhang gelang Max Oppenheimer als Gründungsmitglied der „Sema“ zu gewinnen, zeitlich fallen die Gründung der „Sema“ und die Publikation der Monographie zusammen. Max Oppenheimer hielt sich daraufhin bis in das Jahr 1912 in München auf und beteiligte sich an der Sema-Ausstellung sowie an der Sema-Mappe. Das Engagement Oppenheimers für die Künstlervereinigung war wohl der Grund dafür, dass auch Egon Schiele kurze Zeit später ein Mitglied der Gruppe wurde, sich an der Sema-Ausstellung beteiligte und auch eine Lithographie für die Sema-Mappe entwarf.

Es bestehen weitere nachweisbare Verbindungen zwischen Mitgliedern der „Sema“, deren Bedeutung bezüglich ihres künstlerischen Austausches die beschriebenen aber nicht erreicht und die eher als Bekanntschaften gesehen werden müssen. Dem Tagebuch von Paul Klee ist zu entnehmen, dass er ein weiteres Gründungsmitglied der „Sema“, Karl Caspar, mutmaßlich schon im Jahre 1902 auf einer Italienreise kennengelernt hatte.⁸⁴ Spätestens allerdings trafen sich beide im Jahre 1911, in das auch die Gründung der

⁸¹ Siehe Anhang Nr. 13-14., S. 15.

⁸² Marie-Agnes von Puttkamer: Max Oppenheimer-MOPP (1885-1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde, Wien/Köln/Weimar 1999, S. 53ff. [Puttkamer 1999]

Die Ausstellung führte zu einem Skandal und bildete das Münchener Tagesgespräch; es gab Proteste des konservativen Publikums; die Literaten- und Künstlerbohème war allerdings begeistert und die Ausstellung wanderte in mehrere Städte weiter.

⁸³ Wilhelm Michel: Max Oppenheimer, München 1911. [Michel 1911]

⁸⁴ Klee 1988, Eintrag 387, Tagebuch II., Rom 1902, S. 120. Es ist allerdings nicht abschließend geklärt, ob es sich bei der genannten Person wirklich um Karl Caspar handelt.

„Sema“ fällt, denn während dieser Zeit sind einige Treffen zwischen Karl Caspar, seiner Frau Maria Caspar-Filser und Paul Klee nachzuweisen.⁸⁵ Über Paul Klee wurde außerdem der Amerikaner Frank S. Herrmann⁸⁶ als Mitglied der „Sema“ gewonnen, beide Künstler wohnten damals in der Ainmillerstraße in München und hatten sich wohl dort kennengelernt.⁸⁷ Herrmann berichtete seinem Jugendfreund Alfred Stieglitz in Amerika von seiner Beteiligung an der Künstlergemeinschaft: „*There are fifteen artists - all young fellows; and I am the ‚old gent‘ of the crowd.*“⁸⁸ Auch Alfred Kubin und ein weiteres Sema-Mitglied, Adolf Schinnerer⁸⁹, kannten sich, bevor sich beide der Künstlervereinigung anschlossen. Sie waren bereits vorher gemeinsam Mitglieder der Gruppe „Die Sturmflagge“ gewesen, die sich um 1900 in München gebildet hatte.⁹⁰ Schinnerer wiederum hatte mit Wilhelm Gerstel⁹¹ an der Karlsruher Akademie bei Schmidt-Reutte studiert, bevor sich beide in München wiedertrafen und sich gemeinsam an der „Sema“ beteiligten.⁹²

Erwähnenswert ist auch die Zusammenarbeit von Maximilian Rohe, August Zeh und Edwin Scharff, die kurz nach Gründung der „Sema“ mit einem gemeinschaftlichen Theaterprojekt in der Münchener „Galerie Schmidt-Bertsch“ an die Öffentlichkeit traten.

⁸⁵ Klee 1988, Eintrag 888, Tagebuch III., München 1911/Januar, S. 310; Klee 1979b, S. 759.

⁸⁶ Frank S. Herrmann (geb. 1866, gest. 1942): Amerikanischer Maler; er kam 1883 nach Europa und studierte an der AdBK in München und an der Ecole des Beaux-Arts in Paris; 1918 ging er nach Amerika zurück. Siehe: Peter Hastings Falk: Frank S. Herrmann 1866-1942. A Separate Reality, in: Frank S. Herrmann 1866-1942. A Separate Reality. The Museums Gallery of the White Plains Public Library, New York 1988, S. 7-29, hier S. 8f. [Hastings 1988]

⁸⁷ Hastings 1988, S. 16.

⁸⁸ Zit. n. Hastings 1988, S. 16.

⁸⁹ Adolf Schinnerer (geb. 1876, gest. 1949): Deutscher Maler; studierte ab 1898 Kunstgeschichte an der Universität München; von 1899 bis 1924 Schüler der privaten Malschule bei Friedrich Fehr; seit 1899 Studium an der AdBK Karlsruhe bei Ludwig Schmidt-Reutte; 1911 Übersiedlung nach München; ab 1912 Mitglied der „Vereinigung zur Förderung der Originalgraphik“. Siehe: Anna Schinnerer (Hrsg.): Adolf Schinnerer 1876-1949, München 1999, S. 93f. [Schinnerer 1999]

⁹⁰ Ernst Wilhelm Bredt: Alfred Kubin, München 1922, S. 34. [Bredt 1922]

⁹¹ Wilhelm Gerstel (geb. 1879, gest. 1963): Deutscher Bildhauer; ab 1898 Student der AdBK Stuttgart als Schüler der Bildhauerklasse bei Hermann Volz, aber auch bei Ludwig Schmidt-Reutte; von 1905 bis 1906 Studienaufhalt in Italien; 1913 Übersiedlung nach Berlin. Siehe: Arthur von Schneider: Wilhelm Gerstel. Leben und Werk, Freiburg i.Br. 1963, S. 7f. [Schneider 1963]

⁹² Adolf Schinnerer: Wilhelm Gerstel, in: Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst, XXXIII. Jg., Bd. 37, München 1918, S. 252-260, hier S. 252. [Schinnerer 1918]

August Zeh hatte einen neuen Theaterbau-Typus entwickelt, zu welchem Maximilian Rohe eine Bühnenform und Edwin Scharff zwölf Bühnenbilder entworfen hatte.⁹³ Diese Gemeinschaftsarbeit ist ein Exempel für das Ziel der „Sema“, unterschiedliche Professionen zu verknüpfen und Ideen gemeinschaftlich umzusetzen, auch wenn die Zusammenarbeit in diesem Fall außerhalb der Künstlervereinigung geschah.

Zweifelsohne bestanden zwischen den Mitgliedern der „Sema“ darüberhinaus vielfältige Verknüpfungen und Bekanntschaften, auf denen der weitreichende, internationale Künstlerkreis der Vereinigung beruhte. Allerdings ließen sich keine weiteren bemerkenswerten Verbindungen persönlicher oder künstlerischer Art aus den Quellen rekonstruieren.

4.1.4 „Sema“ – Zur Namensgebung

„Als Name unserer Organisation wurde ‚Künstlervereinigung Sema‘ - Sema - griechisch, = das Zeichen; siehe unser obiges Zeichen - gewählt; wir wollen uns unter ein gemeinsames Zeichen stellen.“⁹⁴

Dieses Zitat stammt aus dem Mitgliederprospekt der Künstlervereinigung und erläutert den Namen, den die Gruppierung für sich gewählt hat. „Sema“ wird aus dem Griechischen als „Zeichen“ übersetzt und als Grund für diese Wahl wird die Idee genannt, sich unter ein gemeinsames Zeichen zu stellen. Neben dem Namen der Künstlervereinigung wird zudem auf ein Signet verwiesen, das auf dem Titelblatt des Prospektes abgedruckt ist und die Gruppierung repräsentiert.⁹⁵

Obwohl sich keine weiteren schriftlichen Quellen finden ließen, die sich mit dieser Namenswahl auseinandersetzen, lassen sich doch einige Überlegungen zu seiner Herkunft anführen. Offensichtlich ist, dass der Begriff „Sema“ etymologisch mit der Bezeichnung für die Wissenschaft von Zeichen, der „Semiotik“ oder „Semiologie“ verwandt ist. Kurz vor und während der Gründungszeit der „Sema“, in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, entstanden einige Entwürfe zur Psychologie und Philosophie des Zeichens.⁹⁶ Diese Ideen sind zwar aus heutiger Sicht von geringem

⁹³ Helga Jörgens-Lendrum: Der Bildhauer Edwin Scharff (1887-1955). Untersuchungen zu Leben und Werk. Mit einem Katalog der figürlichen Plastik, Göttingen 1994, S. 19. [Jörgens 1994]

⁹⁴ Siehe Anhang Nr. 4., S. 7.

⁹⁵ Siehe Anhang Nr. 4., S. 5.

⁹⁶ Allein im Jahre 1901 erschienen zwei Werke zur Psychologie des Zeichens: Eduard Martinak (1859-1943) verfasste „Psychologische Untersuchungen zur Bedeutungslehre“, Richard Gätschensberger (1865-1936)

Einfluss auf die Geschichte der Semiotik geblieben, damals aber waren sie von Bedeutung für das Denken der Zeit und standen somit auch im Blickfeld der Sema-Gründer. Die Verwendung des Begriffes „Sema“ in der Namensgebung sollte vermutlich auf die Kenntnis dieser zeitgenössischen Geisteshaltung anspielen und die Künstlervereinigung damit, unterstützt durch die Wahl eines griechischen Namens, in eine gewisse Tradition einbetten.

Interessant ist dieser Bezug zu zeitgenössischen Theorien in besonderer Weise, betrachtet man die schriftlichen Äußerungen der „Sema“, die sich in ihrer Wortwahl und inhaltlichen Thematik an vielen Stellen auf gegenwärtige Theorien beziehen und als ein Hauptziel eine stärkere „Vergeistigung der Kunst“ fordern.⁹⁷ Aus diesem Zusammenhang gesehen, ist es also durchaus möglich, dass die Vereinigung auch in der Namensgebung bewusst auf theoretische Inhalte hinwies, um dem zeitgenössischen Rezipienten auch rein äußerlich schon eine gewisse Erwartung bezüglich der inhaltlichen Ebene der „Sema“ zu vermitteln.

Für die „Sema“ spielte sicherlich auch eine Rolle, sich durch ihren außergewöhnlichen, griechischen Namen von den anderen Gruppierungen ihres Umfeldes, beispielsweise „Der Brücke“ und der „Neuen Künstlervereinigung München“ oder auch der früheren Vereinigung „Scholle“ abzusetzen, deren Namen zwar auch symbolisch unterlegt waren, aber dennoch nicht in dieser Weise den Bezug zur Geisteswissenschaft assoziierten.

Zusammen mit dem Namen „Sema“ entwickelte die Künstlervereinigung ein Signet, das die Gruppierung repräsentierte. Dieses zeigt sechs nach unten gerichtete Bögen, die wie die Äste eines Baums jeweils paarig in einen Hauptstamm münden, der nach oben und unten ein Stück über die Bögen herausragt.⁹⁸ Dieses Signet lässt sich auf ihrem Briefpapier, den Postkarten und auf jedem Schriftstück der Vereinigung finden. Es zeichnet ebenfalls alle Lithographien aus, die in der Graphikmappe aus dem Jahre 1912 enthalten sind und markiert auch die Rückseiten der Bilder, die in den Sema-Ausstellungen zu sehen waren.⁹⁹ Das Sema-Signet sollte offensichtlich Markencharakter

Schrift lautet „Grundzüge einer Psychologie des Zeichens“, als weitere Zeichentheoretiker dieser Zeit sind Heinrich Gomperz (1873-1942) und Oswald Külpe (1862-1915) zu nennen. [Als Einführung diente: Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik, Stuttgart/Weimar 2000.]

⁹⁷ Siehe Kapitel 4.2.1.

⁹⁸ Siehe das Titelblatt der vorliegenden Arbeit oder beispielsweise Anhang Nr. 4., S. 5.

⁹⁹ Für diesen Hinweis danke ich Frau Felicitas Köster, Maria Caspar-Filser und Karl Caspar-Archiv, Brannenburg.

suggestieren und könnte in moderner Sprache als wesentliches Element des „Corporate Designs“ der Künstlervereinigung bezeichnet werden. Über die inhaltliche Bedeutung des Signets sind keine Äußerungen überliefert, dennoch ergeben sich aus seinem Kontext Möglichkeiten der Interpretation. Nachdem ein Hauptmotiv der Künstlervereinigung die Zusammenführung verschiedener Gedanken und Ambitionen von Mitgliedern unterschiedlicher Professionen zu einem gemeinsamen Ziel ist, ließe sich das Signet vor dieser Grundidee deuten. Es bündelt sechs einzelne Stränge zu einem gestärkten Hauptstrang und könnte die Zusammenführung von Vertretern verschiedener künstlerischer Bereiche in einer Vereinigung versinnbildlichen. Das Signet der „Sema“ würde damit die von der Gruppierung erwünschte gedankliche und ideelle Konvergenz symbolisieren und sich somit gut in das Gesamtkonzept der Künstlervereinigung einfügen.

Auch über die Herkunft des Sema-Signets ließen sich keine schriftlichen Erklärungen der Mitglieder finden, allerdings geben zwei handschriftliche Notizen von Paul Klee Anlass zur der Annahme, dass es aus seiner Hand stammt. Betrachtet man einerseits Paul Klees handschriftlichen Tagebucheintrag aus dem Herbst 1911¹⁰⁰, der die Gründung der „Sema“ zum Thema hat, so bemerkt man, dass Klee in der Mitte des Textes das Sema-Signet aufgezeichnet hat, dessen Bögen allerdings nach oben zeigen. Auch den Eintrag in seinem Oeuvre-Katalog¹⁰¹ über die Sema-Ausstellung in der Galerie Thannhauser im Jahre 1912 schmückt Paul Klee mit dem Signet, diesmal zeigen die drei Bögen in die richtige Richtung, nach unten. Die beiden Einträge zeugen von einem hervorgehobenen Interesse Paul Klees für das Sema-Signet. Betrachtet man außerdem einige seiner späteren Bilder¹⁰², so fällt auf, dass er in diesen ein dem Signet ähnliches Motiv vielfach verwendet hat. Es wäre demnach denkbar, dass Paul Klee der Gestalter des Sema-Signets war, jedoch gibt es für diese Annahme keinen eindeutigen Beweis und sie bleibt daher spekulativ.

4.1.5 Exkurs: Das Phänomen Künstlervereinigung

Um die Gründungsintentionen und das künstlerische Profil der „Sema“ einordnen und bewerten zu können, erläutert an dieser Stelle ein Exkurs die Geschichte von Künstlervereinigungen¹⁰³ und das Phänomen ihrer gehäuftten Gründung zu Beginn des

¹⁰⁰ Siehe Anhang Nr. 1., S. 2.

¹⁰¹ Siehe Anhang Nr. 15., S. 16.

¹⁰² Siehe Anhang Nr. 16-17., S. 17.

¹⁰³ Die Begriffe „Künstlervereinigung“, „Künstlergruppe“ und „Künstlergemeinschaft“ sind gängig, obwohl diesen verschiedenen Termini bisher keine verbindliche, konturenschärfende Definition zu Grunde liegt. Im

20. Jahrhunderts. Zudem werden die wesentlichen Künstlergruppen vorgestellt, die sich im Blickfeld der „Sema“ befanden, um eine Einordnung in ihr historisches Umfeld zu ermöglichen.

Historisch gesehen haben die Künstlervereinigungen ihren Ursprung in Werkgemeinschaften, die sich in den Klöstern in Europa gebildet hatten. Nachdem sich im Hochmittelalter die säkularen Handwerker insbesondere in den Städten ansiedelten, organisierte sich deren Berufsvertretung vermehrt in Zünften. Die Reichsunmittelbarkeit der Großstädte förderte zudem die Unabhängigkeit von den Höfen und verbesserte die wirtschaftliche Grundlage des Handwerkertums. Im Laufe der Zeit emanzipierten sich die Künstler von dem an Traditionen gebundenen Handwerk und als *ars liberalis* war die Kunst nun lehr- und lernbar und erlangte akademischen Rang.¹⁰⁴ Damit waren die Künstler zwar einerseits von beschränkenden Traditionen entbunden und konnten sich frei entfalten, waren jedoch andererseits auf sich gestellt und mussten sich selbst organisieren.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts vermehrte sich vor diesem historischen Hintergrund der Wunsch nach freundschaftlichem Zusammenschluss der Künstler außerhalb der Akademien. Beispielsweise die Nazarener gründeten unter der Führung Johann Friedrich Overbecks zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Lukasbund, der durch eine gemeinsame ästhetisch-religiöse Auffassung verbunden war. Angeregt durch „Schule von Barbizon“ und deren Freilichtmalerei entstanden zudem vermehrt Künstlerkolonien, von denen Neu-Dachau und Worpswede die bekanntesten geworden sind.¹⁰⁵ Diese Zusammenschlüsse von Künstlern außerhalb der an Normen gebundenen Institutionen können als Vorstufe zu den Künstlervereinigungen des 20. Jahrhunderts gesehen werden.

Die Häufung von Künstlervereinigungen ist allerdings ein Phänomen des 20. Jahrhunderts,¹⁰⁶ Felix Billeter spricht für diesen Zeitraum sogar von einer „*Inflation von*

Titel dieses Kapitels wurde bewusst die Bezeichnung „Künstlervereinigung“ verwendet, der Begriff, unter dem sich die Mitglieder der „Sema“ zusammenschlossen. „Künstlervereinigung“ wird hier verwendet als Synonym für eine lokale Gemeinschaft von Künstlern, die bestrebt ist, ihre gemeinsamen künstlerischen und gesellschaftlichen Interessen als Kollektiv durchzusetzen.

¹⁰⁴ Lothar-Günther Buchheim: Der Blaue Reiter und die „Neue Künstlervereinigung München“, Feldafing 1959, S. 18. [Buchheim 1959a]

¹⁰⁵ Wilhelmi 1996, S. 5.

¹⁰⁶ Christoph Wilhelmi hat eine Statistik entwickelt, nach der zwischen den Jahren 1910 und 1919 die häufigsten Gründungen von Künstlergemeinschaften nachzuweisen sind. Siehe: Wilhelmi 1996, S. 32.

Künstlergemeinschaften“.¹⁰⁷ Ein entscheidender Anstoß für diese vermehrten Gründungen war die zunehmend schwieriger werdende Ausstellungssituation für Künstler seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Der Andrang der Künstler auf die gleichbleibenden Ausstellungsflächen nahm kontinuierlich zu und damit der Wunsch, die wirtschaftliche Grundlage der eigenen Tätigkeit zu erweitern. In Paris gründete sich im Zuge dessen 1863 der „Salon des Réfusés“ und 1884 der „Salon des Indépendants“. Diese Salons wurden zum Vorbild aller Abspaltungen von offiziellen Ausstellungsinstitutionen, auch die deutschsprachigen Sezessionen entstanden nach diesem Muster.¹⁰⁸ Fast gleichzeitig mit dem Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten sich in verschiedenen europäischen Kunstzentren, besonders in Deutschland und Österreich Sezessionsbewegungen, die sich gegen die akademische Malerei wandten. Im Jahre 1892 wurde die „Münchener Secession“ unter anderem von Franz von Stuck, Fritz von Uhde und Wilhelm Trübner gegründet, die Berliner Sezession entstand im Jahre 1898 durch Künstler wie Max Liebermann und Walter Leistikow, die Wiener Sezession wurde im Jahre 1897 gegründet. Als deren Hauptvertreter sind Gustav Klimt, Koloman Moser und Joseph Maria Olbrich zu nennen. Die Sezessionen in Deutschland, die sich zunächst sehr fortschrittlich präsentierten, zeigten aber bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder rückwärtsgewandte Tendenzen, erstarrten in Traditionen und inneren künstlerischen Hierarchien und wurden nun ihrerseits von den jungen Künstlern, die sich als neue Avantgarde empfanden, als rückständig empfunden. Diese Avantgarde suchte nach neuen Formen des Zusammenschlusses außerhalb der institutionalisierten und akademischen Kunst. Verstärkt wurden diese Bestrebungen zudem durch die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Veränderungen des späten 19. Jahrhunderts, die durch zunehmende Industrialisierung, ein enormes Bevölkerungswachstum der Städte und eine bisher ungekannte Vermögens-Akkumulation außerhalb von Kirche und Adel gekennzeichnet waren. In dieser Gesellschaft trat neben dem Hof und der Kirche das Bürgertum als neuer Mitspieler im Kunstbetrieb auf. Die Künstler sahen sich mit dieser neuen bürgerlichen Gesellschaft und den durch sie ausgelösten sozialen Konflikten konfrontiert. Sie mussten sich zudem besonders in den Großstädten mit dem sich verändernden freien Kunstmarkt, der öffentlichen Meinung, der zunehmenden Bedeutung von Presse und Kunstkritik und dem Einfluss großer Galerien auseinandersetzen. Die fortschreitende Individualisierung des gesellschaftlichen Lebens führte zwangsläufig auch

¹⁰⁷ Felix Billeter: Gefangen im Glaspalast. Zur Situation der Münchner Maler in Zeiten des Nach-Expressionismus, in: Felix Billeter, Antje Günther, Steffen Krämer (Hrsg.): Münchner Moderne, München/Berlin 2002, S. 116-131, hier S. 123. [Billeter 2002]

¹⁰⁸ Wilhelmi 1996, S. 5f.

zu einem vermehrten Anspruch an die einzelne Künstlerpersönlichkeit. Die Vereinigung von Künstlern in neuen Gemeinschaften erfüllte daher bald, neben der Suche nach Gesinnungsgenossen, auch die Funktion einer Schutzgemeinschaft. Durch das Kollektiv versuchte man sich aus der Vereinzelung zu befreien und im Schutz der Gemeinschaft die eigenen geistigen und politischen Haltungen zum Ausdruck zu bringen.¹⁰⁹

Obwohl die inhaltlichen Gründe für Zusammenschlüsse von Künstlervereinigungen im 20. Jahrhundert sehr vielfältig sind, lassen sich dennoch einige Gemeinsamkeiten benennen. Oftmals war das verbindende Element der Künstler die gemeinsame Erfahrung, vom herrschenden Kunstbetrieb ausgeschlossen zu sein und die gleiche künstlerische und gesellschaftliche Missachtung erleiden zu müssen. Zudem waren ähnliche künstlerische Ideale und gesellschaftliche Vorstellungen ein Motiv für Zusammenschlüsse. Die gemeinsame Diskussion, der Austausch von Ideen und Zielen und sicherlich auch der gesellschaftliche Umgang waren der Gruppenbildung förderlich, man entwarf Manifeste und öffentliche Stellungnahmen, um die eigene Meinung mit Unterstützung der Gemeinschaft an die Öffentlichkeit zu tragen.¹¹⁰ In diesem Fall identifizierten sich die einzelnen Künstlervereinigungen meist mit einem charakteristischen künstlerischen Stil, den sie dem herrschenden, offiziellen Geschmack und den künstlerischen Traditionen entgegensetzten. Es ist daher nur folgerichtig, dass sich viele der Künstlergruppen in dieser Zeit aus avantgardistischen Künstlern zusammensetzten, da deren künstlerischer Stil auf besonders energischen Widerstand stieß. Zweifellos war auch die schwierige Kunstmarktsituation für junge Künstler ein entscheidender Antrieb, sich in Künstlervereinigungen zu organisieren. Der Zugang zu Ausstellungen, der allein Öffentlichkeit herstellte und Verkäufe ermöglichte, barg für die jüngeren Künstler große Schwierigkeiten, da die Auswahlgremien und Jurys der großen Ausstellungen von der älteren Künstlergeneration besetzt waren und die etablierten Juroren neue Tendenzen weitgehend ablehnten. Auch die Aufnahme in eine Privatgalerie war für einen jungen, unbekanntem Künstler fast unmöglich, da sich diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur selten auf zeitgenössische, erst recht nicht auf avantgardistische Kunstrichtungen einließen.¹¹¹ Daher war es meist das Hauptanliegen der sich zusammenschließenden Künstler, Kontakte zu Galerien und anderen Institutionen zu knüpfen, die eine Ausstellung

¹⁰⁹ Ekkehard Mai: Akademie, Sezession und Avantgarde - München um 1900, in: Thomas Zacharias (Hrsg.): Tradition und Widerspruch, 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 145-177, hier S. 146. [Mai 1985]

¹¹⁰ Bürger 1974, S. 66.

¹¹¹ Wilhelmi 1996, S. 2ff.

ermöglichen konnten, um so das Bekanntwerden und den Verkauf der eigenen Werke zu fördern.

Das Ziel, mit Hilfe einer Künstlervereinigung die eigene wirtschaftliche Basis zu erweitern und eigene künstlerische Vorstellungen oder in der Gruppe erarbeitete Programme durchzusetzen, erforderte zunächst, den Zugang zu dieser Öffentlichkeit zu finden. Ein wesentliches Merkmal von Künstlervereinigungen im beginnenden 20. Jahrhundert ist deshalb die Tendenz, in die Gruppierungen Mitglieder unterschiedlicher Professionen aufzunehmen, von denen man sich öffentliche Wirkung erhoffen konnte. Oftmals traten Kunsthistoriker, Schriftsteller oder Journalisten den Vereinigungen bei und gehörten in einigen Fällen sogar zu den Initiatoren des Zusammenschlusses.¹¹² Diese versuchten, die Gruppierung in der Öffentlichkeit bekannt zu machen und förderten die Künstler durch Besprechungen in Kunstzeitschriften und der Tagespresse. Einige verfassten Kurzaufsätze oder gar Monographien über einzelne Künstler. Die Publizisten übernahmen somit die Mittlerrolle zwischen den Produzenten der Kunst und ihrem Publikum. Diesem Anliegen diente als weiteres Spezifikum der Künstlervereinigungen außerdem die Internationalität ihrer Mitglieder. Die Aufnahme ausländischer Mitglieder hatte einerseits das Ziel, den geistigen Austausch der Gruppierung auszuweiten, andererseits ergab sich auf diese Weise die Möglichkeit, in anderen Ländern Ausstellungsmöglichkeiten zu generieren und somit den Absatzmarkt und die internationale Bekanntheit der eigenen Kunstwerke auszubauen.

Im Folgenden werden die wichtigsten Künstlergemeinschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges in aller Kürze vorgestellt, darunter vor allem die Gruppierungen in München, der Gründungsstadt der „Sema“.

Die aus heutiger Sicht wohl bedeutendsten Künstlervereinigungen zu Beginn des beginnenden 20. Jahrhunderts sind „Die Brücke“ und „Der Blaue Reiter“. „Die Brücke“ wurde im Jahre 1905 von Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmitt-Rottluff und Fritz Bleyl in Dresden gegründet. Der expressionistischen Künstlervereinigung, die bis in das Jahr 1913 bestand, traten im Laufe ihres Bestehens weitere Künstler wie Emil Nolde, Max Pechstein, der Schweizer Maler Cuno Amiet sowie Otto Müller bei. Die Künstlervereinigung „Der Blaue Reiter“ schloss sich in München im Jahre 1911 um Wassily Kandinsky und Franz Marc zusammen, nachdem beide aus der „Neuen

¹¹² Ebd., S. 10.

Künstlervereinigung München“ ausgetreten waren.¹¹³ Beide Künstlergruppen, die zu den wesentlichen Wegbereitern der modernen Kunst im 20. Jahrhundert zu zählen sind, werden in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Magisterarbeit wiederholt als Vergleichsbeispiele angeführt und finden somit nochmals Erwähnung.

Die Kunststadt München war der Gründungsort für etliche Künstlervereinigungen, von denen hier nur ein kleiner Teil berücksichtigt werden kann.¹¹⁴ Als älteste und größte Vereinigung freischaffender Künstler in Bayern ist die „Münchener Künstlergenossenschaft“ zu nennen, die sich im Jahre 1868 zusammenschloss und aus der 1892 die „Münchener Secession“ hervorging. Im Anschluss daran entstand eine Vielzahl von Künstlervereinigungen, die in ihren Ursprüngen auf die Sezession zurückzuführen sind. Zu einer der ersten zählt die Gruppierung „Neu-Dachau“, die im Jahre 1888 von Adolf Hölzel, Ludwig Dill und Artur Langhammer gegründet wurde. Im Wesentlichen aus ehemaligen Mitgliedern der „Münchener Secession“ entstand die erst vor kurzem in einem Sammelband¹¹⁵ gewürdigte „Scholle“, die von 1899 bis 1911 bestand und der unter anderem die Künstler Leo Putz, Walter Püttner und Fritz Erler angehörten. Auch die im Folgenden genannten acht weiteren Künstlervereinigungen entstanden im Umkreis der „Münchener Secession“. Die „Vereinigung graphischer Künstler“ wurde 1903 gegründet, zwei Jahre später die Künstlergruppe „Die Wanderer“. Aus der „Luitpold-Gruppe“ ging im Jahre 1907 der „Künstlerbund Bayern“ hervor, dem der Künstlerbund „Ring“ als Ausstellungsvereinigung angegliedert war. Im Jahre 1910 wurde der „Deutsche Künstlerverband München“ ins Leben gerufen, in das folgende Jahr fallen die Gründungen der „Juryfreien“ und die der Vereinigung „Die Freien Münchner Künstler“. Eine der letzten Gemeinschaften, die sich aus dem Ideal der Sezession heraus entwickelte, ist der im Jahre 1913 gebildete „Internationale Künstlerbund München“, auch

¹¹³ Annegret Hoberg/Helmut Friedel (Hrsg.): Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, München 1999. [Hoberg 1999a]

Nach aufgetretenen Spannungen wegen eines ausjuriierten Werkes mit dem Titel „Komposition V“, das Kandinsky 1911, bei der 3. Ausstellung der NKVM vom 18. Dezember 1911 bis zum 1. Januar 1912 in der Galerie Thannhauser präsentieren wollte, verließen er, Franz Marc, Alfred Kubin und Gabriele Münter die „Neue Künstlervereinigung München“ und gründeten den „Blauen Reiter“.

¹¹⁴ Insgesamt ist die Kunstszene Münchens in der hier berücksichtigten Zeitspanne zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges sehr unübersichtlich, einen groben Abriss der Künstlervereinigungen gibt die Zeitschrift „Der Sammler“ aus dem Jahre 1927 sowie „Wetschs Kunst Kalender“ wieder.

¹¹⁵ Siegfried Unterberger/Felix Billeter (Hrsg.): Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter, München 2007. [Unterberger 2007]

„Société Internationale d'Artistes“ genannt. Dieser ist mit einer Wanderausstellung von München nach Dresden, Berlin, Köln und Frankfurt bekannt geworden.¹¹⁶

Neben diesen Gruppierungen, die sich aus dem Ideal der Sezession heraus entwickelten, schlossen sich in München in dieser Zeit zudem avantgardistische Künstlergruppen zusammen.

Als eine erste Vereinigung avantgardistischer Künstler in München kann Wassily Kandinskys Versuch der Zusammenführung von vorwärtsgewandten künstlerischen Kräften im Jahre 1901 genannt werden. Er gründete zusammen mit Rolf Niczky, Waldemar Hecker, Gustav Freytag und Wilhelm Hüsgen die Ausstellungs- und Künstlervereinigung „Phalanx“, die noch im Winter desselben Jahres die „Phalanx-Malschule“ eröffnete, an der unter anderem auch Gabriele Münter Schülerin war. Im Jahre 1904 löste sich die „Phalanx“, die in den kurzen Jahren ihres Bestehens immerhin zwölf Ausstellungen veranstaltete, auf.¹¹⁷ Im Jahre 1909 gründete Kandinsky mit Adolf Erbslöh, Alexej von Jawlensky, Alexander Kanoldt, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter und den Sammlern Heinrich Schnabel und Oskar Wittenstein die „Neue Künstlervereinigung München“, der im Laufe ihres Bestehens auch Franz Marc, Albert Weisgerber und August Macke beitraten und deren erste Ausstellung 1909 in der Galerie Thannhauser stattfand. Die „Neue Künstlervereinigung München“ existierte bis in das Jahr 1912, allerdings waren zu Beginn des Jahres 1911 bereits die fortschrittlicheren Mitglieder Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, Henri Le Fauconnier und Alfred Kubin ausgetreten. Wassily Kandinsky gründete mit Franz Marc als Nachfolgeorganisation der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Dezember des Jahres 1911 den „Blauen Reiter“.¹¹⁸ Knapp ein halbes Jahr vor Gründung des „Blauen Reiters“ hatte sich bereits die „Sema“ zusammengeschlossen, beide Vereinigungen bestanden also nebeneinander in München. Diese zeitlichen Verknüpfungen lassen sich sehr deutlich anhand einer öffentlichen Stellungnahme im „Cicerone“ nachweisen¹¹⁹, die gleichzeitig auf den Eintritt weiterer Mitglieder in die „Sema“ und den Austritt von Kandinsky, Kubin, Marc und Münter aus der „Neuen Künstlervereinigung München“ aufmerksam macht. Daran ist zudem aufzuzeigen, dass Alfred Kubin, noch während er an der „Neuen Künstlervereinigung München“

¹¹⁶ Bettina Best: Sezession und Sezessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende, München 2000, S. 380f. [Best 2000]

¹¹⁷ Wilhelmi 1996, S. 291f.

¹¹⁸ Wilhelmi 1996, S. 262f.

¹¹⁹ Siehe Anhang Nr. 3., S. 4.

beteiligt war, Mitglied der „Sema“ wurde, es also auch Überschneidungen der Mitgliederzugehörigkeiten gab. In welcher Weise die „Sema“ und „Der Blaue Reiter“ miteinander in Berührung kamen, wird im Folgenden noch zu klären sein.

Im Anschluss an das Bestehen der „Sema“ und des „Blauen Reiters“ in München sei noch die Vereinigung „Münchener Neue Seceession“ genannt, die im Jahre 1913 gegründet wurde. Diese wird in Kapitel 4.4.2. vorgestellt und erfährt daher hier keine weitere Ausführung.

Betrachtet man die sezessionistischen und die avantgardistischen Künstlervereinigungen vergleichend, müssen diese inhaltlich grundsätzlich voneinander unterschieden werden. Dennoch bleibt eine zentrale Gemeinsamkeit festzuhalten, die sich auf die wirtschaftlichen Gründungsintentionen bezieht. Beide Arten von Künstlergruppierungen entstanden, um ihren Mitgliedern die Teilnahme an Ausstellungen und somit den Zugang zur Öffentlichkeit und dem Verkauf zu ermöglichen. Zudem kann als Charakteristikum von Künstlervereinigungen im Allgemeinen gelten, dass diese das Ziel verfolgten, dem Individuum den Schutz des Kollektivs zu ermöglichen. Damit weisen die sezessionistischen Vereinigungen zumindest in dieser wirtschaftlichen und sozialen Hinsicht eine Parallele zu den avantgardistischen Künstlervereinigungen auf.

4.1.6 Die Gruppenstruktur im Vergleich zu den Künstlergruppen „Der Blaue Reiter“ und „Die Brücke“

Die Zusammenführung von Mitgliedern unterschiedlicher Professionen und deren Internationalität stellt ein Charakteristikum der Künstlervereinigungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts dar. Zu fragen ist nun, wie sich das Gruppenprofil der „Sema“ zusammensetzte. Um diesem näher zu kommen, wird es aus dem Vergleich mit den umfassend erforschten Künstlergruppierungen „Der Blaue Reiter“ und die „Brücke“ erarbeitet.

Schon die Auflistung in der ersten öffentlichen Stellungnahme der Gründungsmitglieder der „Sema“ im „Cicerone“¹²⁰ betont ganz deutlich, dass sich auch ihr Mitgliederkreis aus Personen verschiedener Berufssparten zusammensetzt. Ein Hauptteil der Mitglieder lässt sich dem künstlerischen Bereich zuordnen, es finden sich Maler, Graphiker, Bildhauer, Architekten und auch ein Komponist. Der Gruppierung gehören darüberhinaus auch Schriftsteller und Journalisten an, deren Stellung Paul Klee in seinem Tagebuch folgendermaßen beschreibt: *„Außerdem gehören dazu eine Reihe von Malern, Bildhauern*

¹²⁰ Siehe Anhang, Nr. 2., S. 3.

und Dichtern. Diese, vorläufig in der Minderzahl, sollen wohl hauptsächlich Propaganda machen. (Die Kunstkritiker Michel und Rohe).¹²¹ Was Paul Klee hier als „Propaganda“ beschreibt, meint die publizistischen Tätigkeiten, die das Bestehen der „Sema“ begleiteten. Dazu sind insbesondere die Veröffentlichungen des Kunstkritikers Maximilian Rohe zu zählen, der nicht nur das Vorwort des Ausstellungskatalogs der „Sema“ verfasste, sondern auch über zahlreiche Presseartikel auf die Gruppierung und ihre Aktivitäten aufmerksam machte. Aber auch Wilhelm Michel versuchte, einzelne Künstler zu unterstützen und verfasste beispielsweise eine Monographie zu Max Oppenheimer. Die Aufnahme von Mitgliedern unterschiedlicher Professionen diente im Fall der „Sema“ dazu, deren Einfluss und Bekanntheit auszuweiten, im Besonderen wurde dies mittels der publizistischen Tätigkeiten versucht. Diese Tendenz wurde durch die besondere Situation verstärkt, dass die „Sema“ ursprünglich durch einen Journalisten, Maximilian Rohe, gegründet worden war.

„Die Brücke“ verfolgte ein spezielles Verfahren, um ihre Gruppierung zu erweitern. Sie warb um Passivmitglieder, die gegen einen jährlichen Mitgliedsbeitrag eine limitierte Jahresmappe mit Originalgraphiken der Künstler erhielten. Ausnehmend interessant erscheint diese Strategie, betrachtet man in diesem Zusammenhang die von der „Sema“ herausgegebene Graphikmappe, die einem sehr ähnlichen Modell folgt.¹²² Bis zum Zeitpunkt ihrer Auflösung hatte „Die Brücke“ auf diese Weise 68 Passivmitglieder gewinnen können, vorwiegend Intellektuelle und Angehörige des Bürgertums. Unter den Passiv-Mitgliedern befand sich beispielsweise auch die Kunsthistorikerin Dr. Rosa Schapire, die durch Publikationen und Vorträge auf „Die Brücke“ aufmerksam machte¹²³ und somit eine ähnliche Funktion innerhalb der Vereinigung erfüllte, wie Wilhelm Michel und Maximilian Rohe bei der „Sema“. Im Falle der „Brücke“ diente die Aufnahme fachfremder Mitglieder, die anders als bei der „Sema“ allerdings nicht aktiv an der Mitgestaltung der Vereinigung beteiligt waren, nicht nur der Öffentlichkeitsarbeit und der Ausweitung des Wirkungskreises, sondern auch der materiellen Unterstützung.

Auch „Der Blaue Reiter“ versammelte neben den Bildenden Künstlern Mitglieder anderer Professionen in seiner Vereinigung. Zu den Mitgliedern zählte der Komponist Arnold Schönberg, der sich allerdings auch als Maler betätigte und ein Tänzer, Alexander

¹²¹ Klee 1988, Eintrag 902, Tagebuch III., Bern-München 1911/Sommer-Herbst, S. 319.

¹²² Siehe Kapitel 4.3.3.

¹²³ Ralph Jentsch: Einführung, in: Kat. Ausst. Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus, hrsg. v. Ralph Jentsch, Käthe Kollwitz-Museum Berlin, Stuttgart 1990, S. 11-25, hier S. 12. [Jentsch 1990]

Sacharoff. Hingegen gehörten der Gruppierung keine Schriftsteller oder Journalisten an, außer Wassily Kandinsky selbst, der in Form von Schriften, beispielsweise „Über das Geistige in der Kunst“ aus dem Jahre 1911, seine Theorien an die Öffentlichkeit trug und somit auch die Programmatik des „Blauen Reiters“ wesentlich prägte. Die Künstlervereinigung veröffentlichte zudem im Jahre 1912 den Almanach „Der Blaue Reiter“, eine der wichtigsten programmatischen Schriften der Kunst des 20. Jahrhunderts, an dem sich zahlreiche Künstler aus den verschiedenen Bereichen der Bildenden Kunst, der Volkskunst, der Musik und des Theaters beteiligten. Auch der „Blaue Reiter“ versuchte folglich durch publizistische Tätigkeiten seine Bekanntheit auszubauen, in seinem Fall standen jedoch die kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen von Wassily Kandinsky im Vordergrund.

Eine weitere Gemeinsamkeit hinsichtlich der Mitgliederstruktur der beiden hier genannten Gruppierungen und der „Sema“ ist die der Internationalität ihrer Mitglieder. Neben den russischen Künstlern Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin gehörten der Vereinigung „Der Blaue Reiter“ der Österreicher Arnold Schönberg und der Franzose Robert Delaunay an. „Die Brücke“ zählte den Schweizer Cuno Amiet, den Finnen Akseli Gallen-Kallela, den Niederländer Kees van Dongen und den Tschechen Bohumil Kubišta zu ihren Mitgliedern, allerdings werden diese meist nicht zum engeren Kreis der Gruppe gezählt.¹²⁴ Die „Sema“ verband den Russen Robert Genin¹²⁵, den Amerikaner Frank S. Herrmann, den Schweizer Paul Klee, den Polen Eugène Zak¹²⁶, den Italiener Luigi Redaelli¹²⁷ mit den Österreichern Egon Schiele und Max Oppenheimer und dem Deutsch-Böhmen Alfred Kubin. Die „Sema“ war damit sehr international ausgerichtet und weit vernetzt.

¹²⁴ Hoberg 1999a oder Armin Zweite (Hrsg.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, München 1991. [Zweite 1991] sowie Gerd Presler: Die Brücke, Hamburg 2007. [Presler 2007]

¹²⁵ Robert Genin (geb. 1884, gest. 1939): Russisch-Deutscher Maler, Graphiker; wurde in Zeichenschulen in Wilna und Odessa ausgebildet; trat 1902 in die private Kunstschule von Anton Ažbé in München ein; wurde von der AdBK München abgelehnt und ging daraufhin nach Frankreich. Siehe: E. Schremmer: Robert Genin - eine Wiederentdeckung, in: Kat. Ausst. Robert Genin 1884-1939, Galerie Wolfgang Gurlitt München, München 1970, S. 1-3, hier S. 1f. [Schremmer 1970]

¹²⁶ Eugène Zak (geb. 1884, gest. 1926): Polnischer Maler; studierte ab 1901 in Paris an der Ecole des Beaux-Arts und an der Académie Colarossi; im Anschluss daran besuchte er die private Kunstschule von Anton Ažbé in München; 1904 ging er nach Paris zurück und stellte regelmäßig in den Pariser Salons aus. Siehe: Barbara Brus-Malinowska: Eugeniusz Zak, 1884-1926, Warschau 2004, S. 242. [Brus 2004]

¹²⁷ Luigi Redaelli (?): Es ließen sich keine Informationen zu diesem Mitglied der „Sema“ finden.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die drei verglichenen Gruppierungen eine ähnliche Mitgliederzusammensetzung aufweisen. Neben den Bildenden Künstlern versammelten sie Mitglieder aus anderen Berufsparten, um einerseits einen breiteren künstlerischen Austausch zu gewährleisten und um andererseits die Vernetzung der Gruppe und ihren Wirkungskreis auszuweiten. Nicht unterschätzt werden sollte dabei die Wichtigkeit von Ausstellungen, welche die einzige Möglichkeit bot, Werke auch tatsächlich verkaufen zu können. Die Aufnahme von Mitgliedern, die bereits Kontakt zum Kunstmarkt hatten, wie beispielsweise Wilhelm Michel in München,¹²⁸ steht in diesem Zusammenhang. Bemerkenswert ist vor diesem wirtschaftlichen Hintergrund auch die Herausgabe von Graphikmappen, die als Ergänzung zu den Ausstellungen funktionierten und den Wirkungskreis und den Absatzmarkt der Künstlervereinigung ausweiten sollten. Zudem ist als ein wesentliches Merkmal der Künstlervereinigungen ihre publizistische Unterstützung zu nennen, die den Bekanntheitsgrad erhöhen und die eigene künstlerische Position der Öffentlichkeit präsentieren sollte. Die „Sema“ verfügt damit hinsichtlich ihres Mitgliederprofils, wie auch der „Blaue Reiter“ und die „Brücke“, über die typischen Charakteristika von avantgardistischen Künstlervereinigungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

4.2 Die „Künstlervereinigung Sema“ – eine Künstlergruppierung mit expressionistischer Kunstauffassung?

4.2.1 Programmatik und inhaltliche Zielsetzungen

Es ließen sich insgesamt vier schriftliche Aussagen zu den inhaltlichen Zielsetzungen der „Sema“ in Archiven finden: Das Vorwort des Ausstellungskatalogs der Galerie Thannhauser¹²⁹, der einleitende Text zur Sema-Mappe¹³⁰ und ein sie ankündigender Prospekt¹³¹ und eine Broschüre zur Werbung von Mitgliedern¹³². Die drei erstgenannten schriftlichen Dokumente wurden publiziert und waren damit an die allgemeine Öffentlichkeit gerichtet. Lediglich der Prospekt zur Werbung von neuen Mitgliedern wandte sich an eine spezielle, nicht öffentliche Zielgruppe und diente dazu, potentielle

¹²⁸ „1911 vermittelte W. Michel die erste Kollektiv-Ausstellung bei Thannhauser.“, zit. n. der eigens von Paul Klee verfassten Biographie, in: Hans von Wedderkop: Paul Klee, Leipzig 1920, S. 15. [Wedderkop 1920]

¹²⁹ Siehe Anhang Nr. 42., S. 62-64.

¹³⁰ Siehe Anhang Nr. 41., S. 51.

¹³¹ Siehe Anhang Nr. 18., S. 18-21.

¹³² Siehe Anhang Nr. 4., S. 5-7.

neue Mitglieder für die Vereinigung zu gewinnen. Eine gesonderte Stellung innerhalb des Quellenmaterials hat die Broschüre zur Sema-Mappe inne, da sie weniger der Veröffentlichung kunsttheoretischer Überlegungen diene, sondern vielmehr den Verkauf der Graphikmappe verbessern sollte.

Das Vorwort zum Ausstellungskatalog ist das einzige Dokument, das einem Verfasser namentlich zugeordnet werden kann, da es von Maximilian Rohe signiert wurde. Die Autoren der drei anderen Texte wurden nicht dokumentiert. Es ist anzunehmen, dass diese Anonymisierung beabsichtigt war, um den Inhalt der ganzen Gruppierung zuzuweisen. In den folgenden Ausführungen werden alle vier schriftlichen Dokumente als kollektive Aussagen der „Sema“ betrachtet. Dies wird durch die eindeutige namentliche Zuordnung der Mitglieder zu den vier Texten begründet. Denn auf den Text des Prospekts zur Werbung von Mitgliedern folgt eine Aufzählung aller Namen der Gründungsmitglieder, die wie eine Autorenliste gesetzt ist.¹³³ In ähnlicher Weise sind dem Prospekt zur Sema-Mappe die eigenhändigen Unterschriften aller beteiligten Künstler angefügt.¹³⁴ Auch der Ausstellungskatalog und die Sema-Mappe wurden jeweils als Projekt der „Sema“ kollektiv geplant und durchgeführt. Man kann daher davon ausgehen, dass sich die Mitglieder den schriftlichen Äußerungen inhaltlich vollständig angeschlossen hatten, daher wird in den folgenden Analysen der Textverfasser mit dem Gruppenkollektiv gleichgesetzt.

Der Ausgangspunkt für die inhaltliche Betrachtung der schriftlichen Äußerungen der „Sema“ ist das Vorwort der Graphikmappe aus dem Jahre 1912. Es beinhaltet eine an die Öffentlichkeit gerichtete Erklärung und ist in Diktion und Aussagekraft wie ein Manifest gestaltet. Der Charakter eines Manifests wird durch die Präsentation des Textes unterstrichen, der auf einem eigenen Blatt der Sema-Mappe vorangestellt ist und die Funktion eines Prologs zum kollektiven Kunstwerk erfüllt.

Das Vorwort lautet wie folgt: *„Die gewaltige Umwälzung im künstlerischen Leben, die sich bald nach dem Auftreten der großen französischen Impressionisten der 70er Jahre aus deren eigenen Reihen her vorbereitete und zu der die stärksten Antriebe von dem leuchtenden Dreigestirn Cézanne, van Gogh und Gauguin ausgingen, hat im weiteren Verlauf der Entwicklung zunächst in ein Chaos der Bestrebungen geführt, aus dem heraus zu neuer Gestaltung zu gelangen das Streben aller derer bleiben muß, denen das Erbe jener Großen zufiel. Eine neue künstlerische Kultur von machtvoller Basis und weitgreifendem Umfang zu erlangen, heißt es heute aufs engste alle die Kräfte zu*

¹³³ Siehe Anhang Nr. 4., S. 7.

¹³⁴ Siehe Anhang Nr. 18., S. 21.

*verketteten, die ein gesundes Emporwachen zu den neuen Zielen verbürgen. Die Sema beabsichtigt diese Kräfte zu einen und durch ein Zusammenwirken von Vertretern aus den verschiedensten Provinzen der Kunst weitreichenden Einfluß zu erlangen. Wir sind des unfruchtbaren Ästhetentums satt, wir wollen wirken innerhalb unserer Volksgemeinschaften und unserer Rassen und all jene Mächte des Guten und Starken entfesseln helfen, die die Berührung mit dem Schönen unfehlbar frei werden lassen muss.*¹³⁵

Aus diesem Text lassen sich unterschiedliche Gedanken herausarbeiten, die in Verknüpfung mit weiteren schriftlichen Äußerungen, die Grundintentionen der „Sema“ und deren künstlerische Zielsetzungen deutlich werden lassen. Der Text stellt zunächst fest, dass im Anschluss an die großen französischen Impressionisten der 1870er Jahre, eine „gewaltige Umwälzung“ des künstlerischen Lebens stattgefunden habe. Dem „*Dreigestirn Cézanne, van Gogh und Gauguin*“ wird innerhalb dieser Entwicklung eine besondere Bedeutung zugesprochen. Dies wird durch den einleitenden Text zum Ausstellungskatalog der „Sema“ weiter differenziert. Darin heißt es: *„Unter den drei Großen, Cézanne, Van Gogh und Gauguin, die die moderne Kunst in weitaus ausgedehntestem Maße in ihren Bann gezogen haben, ist es vornehmlich wieder letzterer, der sie am direktesten beeinflusst hat. Das rührt daher, daß [...] seine Art [der] Malerei am durchsichtigsten die Normen enthüllte, die über den engbegrenzten und der Erscheinungswelt gegenüber auf Passivität angelegten Impressionismus hinaus zu einem Zeitstil von mehr aktiver Gestaltung und stärkerer Geistigkeit verhelfen konnten.*¹³⁶ Es werden insbesondere die Leistungen Gauguins betont, seine „stärkere Geistigkeit“ und seine „aktive Gestaltung“, die der Begrenztheit und der grundlegenden „Passivität des Impressionismus“ entgegengestellt wird. Dem Impressionismus werden damit zwar stilistische und thematische Neuerungen zugestanden, dennoch wird dieser nur als Vorstufe der modernen künstlerischen Entwicklung verstanden. Den entscheidenden Fortschritt sieht die „Sema“ in der „stärkeren Geistigkeit“ der Künstler Van Gogh, Cézanne und insbesondere Gauguin begründet. Von dieser Idee ausgehend definiert die „Sema“ ihr inhaltliches Ziel im Ausstellungskatalog wie folgt: *„Was die in der Sema Vereinigten herbeizuführen helfen wünschen, ist eine Kunst, die allein diesen Namen verdient: eine Erhebung des Geistes und Gemütes durch die Sinne.*¹³⁷ Die „Sema“ erklärt damit die

¹³⁵ Siehe Anhang Nr. 41., S. 51.

¹³⁶ Siehe Anhang Nr. 42., S. 62.

¹³⁷ Siehe Anhang Nr. 42., S. 64.

Forderung nach gesteigerter „Geistigkeit“ innerhalb der Kunst zur Richtschnur der eigenen Bemühungen und Zielsetzungen.

Ihr künstlerisches Umfeld charakterisiert die „Sema“ in dem Vorwort zur Graphikmappe als ein „Chaos der Bestrebungen“ und führt dies auf die Veränderungen in Folge der Impressionisten sowie der Künstler Cézanne, Van Gogh und Gauguin zurück. Auch dieses Urteil kann durch den Text des Ausstellungskatalogs vertieft werden. Darin wird festgestellt, welche gesellschaftlichen Auswirkungen die Gauguin-Schule hatte: „[...] *statt zu einer Sammlung von Kräften führte sie zu immer weitgehender Individualisierung und Differenzierung. [...] verfolgt man nur die einzelnen Etappen ihres Wirkens, so sieht man, wie sie immer tiefer in Anarchie und Chaos hineingeriet und noch gerät.*“¹³⁸ Obwohl die „Sema“ Gauguin eine Entwicklung auf künstlerischer Ebene zugesteht, kritisiert sie dennoch, dass es in seiner Folge statt zu einer „Sammlung von Kräften“ zu „Individualisierung“ und „Chaos“ gekommen sei. Diese Empfindungen der Sema-Mitglieder haben ihren Ursprung einerseits in der Tatsache, dass Gauguin eine Phase seines künstlerischen Schaffens zurückgezogen in der Südsee verlebte, fernab von der modernen Zivilisation und dem Austausch mit anderen Künstlern. Andererseits lassen sich die Aussagen der „Sema“ auch auf einen größeren Zusammenhang anwenden. Nicht umsonst wird mit der Moderne¹³⁹ ein gesellschaftlicher und sozialer Wandel assoziiert, der genau zu diesem Phänomen der Angst vor Vereinzelung des Individuums führte. Bereits thematisiert wurde diese Entwicklung in Bezug auf die Ursachen für die vermehrte Gründung von Künstlergemeinschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹⁴⁰

Im Vorwort zum Ausstellungskatalog vertiefen die Sema-Mitglieder diesen gedanklichen Ansatz und charakterisieren ihr Umfeld als Zeit, „[...] *in der vielerlei uns drängt, Werte umzuwerten, die unseren Vätern noch genügen konnten, nicht aber uns mehr* [...]“¹⁴¹. Diese Äußerung belegt, dass eben nicht nur das künstlerische Umfeld als unbeständig empfunden wurde, sondern auch die Grundlagen des gesellschaftlichen Zusammenlebens, die allgemeine Werteordnung. Aufschlussreich ist dabei die Wortwahl „Werte umzuwerten“, die sich auf Friedrich Nietzsches im Jahre 1886 geprägte

¹³⁸ Siehe Anhang Nr. 42., S. 63.

¹³⁹ Die Moderne wird im Folgenden als Umbruch in allen Bereichen des individuellen, gesellschaftlichen und politischen, technischen Lebens gegenüber der Tradition verstanden; zeitlich beginnend etwa mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert.

¹⁴⁰ Siehe Kapitel 4.1.5.

¹⁴¹ Siehe Anhang Nr. 42., S. 62.

Formulierung der „Umwertung aller Werte“ zurückführen lässt. Nietzsche bezeichnete damit die von ihm geforderte Ablösung der in seinen Augen leer und wirkungslos gewordenen traditionellen Werte.¹⁴² Der Zusammenschluss der „Sema“ und ihre inhaltlichen Forderungen ergeben sich also direkt aus dem Wandel der Werte und sind Ausdruck einer kritischen Haltung gegenüber der Verschiebung der gesellschaftlichen und sozialen Strukturen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Diesem Wertewandel zu begegnen, ist ein wesentliches inhaltliches Ziel der „Sema“. Um ihre Strategie umzusetzen, formuliert sie wie folgt: *„Nun gibt es heute einen kleinen Kreis von Schaffenden, der an die Möglichkeit der Fruktifizierung von Ideen, wie sie aus einem seit dem Gauguinschen Anstoß ins Extreme getriebenen Individualitätsprinzip heraus sich entwickelt haben, nicht glaubt. [...] Künstler solcher Anschauung haben sich in der Sema vereint und sehen ihre Hauptaufgabe darin, jene Konzentration all der lebensvollen Kräfte der Moderne herbeizuführen, die nach dem oben Angedeuteten, allein einen Aufbau von sicherer Fundamentierung gewährleistet, den Aufwand des Zusammenschlusses lohnt und jene Einwirkung auf die Zeit verspricht, die die Kunst jeder starken Epoche bisher noch immer genommen hat.“*¹⁴³ Die Mitglieder der „Sema“ versuchen also durch ihre Vereinigung der individuellen Vereinzelung in den modernen Gesellschaftsstrukturen zu entkommen, und sehen die einzige Möglichkeit, diese zu überwinden, in der organisatorischen Bündelung ihrer künstlerischen Kräfte. Sie wollen im Kollektiv dem „Chaos an Bestrebungen“ entgegentreten und auf diese Weise „auf die Zeit einwirken“.

Aufschlussreich ist auch die Beschreibung des sie umgebenden künstlerischen Stils durch die Sema-Mitglieder. Das Vorwort zur Graphikmappe verwendet dafür den Ausdruck „unfruchtbares Ästhetentum“. Diese Beschreibung lässt sich in zweierlei Richtung interpretieren: Einerseits könnte sie sich auf das Erbe des Impressionismus beziehen, dessen Passivität durch seine Betonung ästhetischer, nicht aber inhaltlicher Komponenten bereits genannt wurde. Andererseits könnte sie aber auch auf den Jugendstil bezogen sein, der gerade in München zur Zeit der Gründung der „Sema“ gegenwärtig war und seinen Schwerpunkt auf eine formale Wirkung anstatt auf inhaltliche Vertiefungen setzte. Deutlich wird, dass die „Sema“ jede künstlerische Stilrichtung, die primär die Ästhetik betont, ablehnt und sich von dieser durch die Betonung der Geistigkeit

¹⁴² Die Bezugnahme auf die Theorien und die Wortwahl Friedrich Nietzsches ist in den avantgardistischen Künstlervereinigungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vielfach nachweisbar. Beispielsweise bezog sich auch der Name der Künstlergruppierung „Brücke“ auf eine Metapher Nietzsches für die Erneuerung des Menschen. Siehe: Presler 2007, S. 10.

¹⁴³ Siehe Anhang Nr. 42., S. 64.

innerhalb ihrer Kunst abwenden will. Es bleibt also, zu beschreiben, mit welchen Forderungen auf künstlerischer Ebene die „Sema“ dem von ihr kritisierten Zustand des „unfruchtbaren Ästhetentums“ entgentreten will und welche Wirkung sie durch ihren Zusammenschluss zu erzielen erhofft.

Bezüglich des künstlerischen Programms der „Sema“ enthält der bereits zitierte Prospekt zur Werbung neuer Mitglieder eine weiterführende Aussage. Darin heißt es: *„Ein Programm dogmatischer Art stellen wir nicht auf, und wir denken keineswegs an eine engherzige Festlegung auf eine bestimmte künstlerische Richtung. Andererseits wünschen wir aber auch keine wahllose Polyphonie der Bestrebungen. [...] Es gilt uns die Besten, spezifische Neu- und Zukunftswerte in sich bergenden künstlerischen Kräfte zu sammeln und den heute gestörten Kontakt zwischen den einzelnen Künsten wieder herzustellen.“*¹⁴⁴ Auf einen künstlerischen Stil legen sich die Mitglieder der „Sema“ also nicht fest, vielmehr geht es ihnen um die Vereinigung herausragender Positionen verschiedener Künste. Auf diese Weise wollen sie neue inhaltliche Werte erarbeiten und durch diese Einfluss auf ihre Zeit ausüben. Diese Aussage findet sich bestätigt, betrachtet man die Mitgliederliste der „Sema“, die solch individuelle Künstlerpersönlichkeiten wie Paul Klee, Egon Schiele oder auch Alfred Kubin aufführt. Jene Künstler bildeten einen einzigartigen künstlerischen Stil aus und ließen sich zeitlebens nicht in eine stilistische Richtung einordnen. Dies wird auch bei der Betrachtung der im Ausstellungskatalog präsentierten Werke der „Sema“ deutlich.¹⁴⁵ Es bleibt die Frage, wodurch sich die einzelnen Mitglieder der Künstlervereinigung in ihrem künstlerischen Schaffen verbunden fühlten, wenn nicht durch ein kollektives künstlerisches Programm.

Der Prospekt der Sema-Mappe stellt zu dieser Fragestellung fest: *„Im Gegensatz zu der in den letzten Jahrzehnten vorherrschenden rein impressionistischen Kunstanschauung suchen sie [die beteiligten Künstler] eine Kunst des Ausdrucks, von welcher die junge Generation sich einen enormen Aufschwung und eine neue Blüte der Kunst erhofft. Die neue expressionistische Auffassung strebt stärkere Vertiefung und Vergeistigung der Kunst an und sucht Quintessenz und Bekrönung all der Bemühungen zu geben, die in den letzten 50 bis 60 Jahren in der Kunst angewendet worden sind. Vielerorts gährt es in deren Bereich und mannigfach sind die Bestrebungen, einer Kunst zum Aufschwung zu verhelfen, die ein vollkommener und vollgültiger Ausdruck des Empfindens und Fühlens*

¹⁴⁴ Siehe Anhang Nr. 4., S. 6-7.

¹⁴⁵ Siehe Kapitel 4.3.1.

*unserer Zeit ist.*¹⁴⁶ Hier formuliert die „Sema“ die inhaltliche Kunstauffassung, durch die ihre Mitglieder verbunden sind. Diese bezieht sich nicht auf einen kollektiven künstlerischen Stil, sondern auf eine Geisteshaltung, die eine „stärkere Vertiefung und Vergeistigung“ innerhalb der Kunst fordert. Die Sema-Mitglieder bezeichnen ihre inhaltliche Zielsetzung zusammenfassend mit dem Begriff „expressionistisch“.

Auffallend ist, dass sich die „Sema“ mit diesem künstlerischen Programm nicht als Einzelercheinung sieht, sondern als Teil einer Bewegung, denn es wird beschrieben, dass es „*vielerorts gährt*“ und die Bestrebungen „*mannigfach*“ sind. Die Sema-Mitglieder fühlen sich mit den Forderungen einer „expressionistischen Kunstauffassung“ von anderen Künstlern in ihrem Umfeld bestärkt, die das gleiche Ziel anstreben. Interessant ist allerdings in welcher Stellung sich die „Sema“ innerhalb dieser Bewegung sieht: „*Was die Sema erhofft, ist Führerschaft auf dem Wege zu jener macht- und wirkungsvollen Kunst, die in unserer Zeit heftiger denn je ersehnt wird.*“¹⁴⁷ Die „Sema“ sieht sich demnach in einer maßgeblichen Position und beansprucht für sich die „Führerschaft“ in der Durchsetzung der expressionistischen Kunstauffassung.

Um diesen Anspruch der „Sema“ diskutieren zu können, wird im Folgenden der Expressionismus als künstlerische Bewegung skizziert.

4.2.2 Exkurs: Der Expressionismus als künstlerische Bewegung

Der Terminus Expressionismus ist bereits im 19. Jahrhundert im englischen Sprachgebrauch nachzuweisen, in den Bezug zur Bildenden Kunst wird er erstmals in Frankreich bei einer Ausstellung im „Salon des Indépendents“ gebracht. In Deutschland wird seit dem Jahre 1911 in Ausstellungskatalogen und kunstkritischen Veröffentlichungen von Expressionismus gesprochen, um den Impressionismus ablehnende Tendenzen in der Malerei zu charakterisieren.¹⁴⁸ Als erster schriftlicher Beleg für den Begriff Expressionismus in Deutschland gilt das Vorwort zum Katalog der „XXII. Ausstellung der Berliner Secession“ aus dem April 1911. Darin wird mit diesem Ausdruck die jüngste französische Malerei der Fauves und der Kubisten bezeichnet.¹⁴⁹ Im Folgenden wird der Begriff Expressionismus vorrangig im Bereich der Bildenden Kunst

¹⁴⁶ Siehe Anhang Nr. 18., S. 19.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Fährnders 1998, S. 136.

¹⁴⁹ Thomas Anz, Michael Stark (Hrsg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart 1982, S. 29ff. [Anz 1982]

verwendet und beschreibt dann meist internationale und deutsche Innovationen in der Malerei. Beispielsweise verwendete der einflussreiche Kunsthistoriker Wilhelm Worringer sowie die beiden wichtigsten expressionistischen Zeitschriften „Der Sturm“ (erstmalig 1911) und „Die Aktion“ (erstmalig 1912) den Begriff, um die jüngeren Kunstbestrebungen zu charakterisieren. Paul Fechter veröffentlichte im Jahre 1914 die erste selbstständige Publikation zum Thema unter dem Titel „Der Expressionismus“ und nur zwei Jahre später erschien der Band „Expressionismus“ von Hermann Bahr.¹⁵⁰

Eine abschließende Definition von Expressionismus ist nicht möglich, denn nicht umsonst ist häufig darauf verwiesen worden, dass der Expressionismus mehr durch ein Lebensgefühl und den Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung charakterisiert werden kann als durch eine einheitliche Stilbeschreibung.¹⁵¹ Der Expressionismus kann nicht als Programmbewegung verstanden werden, da er über kein einheitliches, verbindliches künstlerisches Konzept verfügte, sondern vielmehr über eine Vielzahl von Grundsatzklärungen.¹⁵² Damit unterscheidet er sich beispielsweise von den avantgardistischen Bewegungen des Futurismus und Dadaismus. Dies kann bei Betrachtung der heterogenen Bestrebungen des deutschen Expressionismus in der Bildenden Kunst verdeutlicht werden, wenn man den „Blauen Reiter“ und „Die Brücke“ miteinbezieht, aber auch einzelne Künstlerpersönlichkeiten wie Emil Nolde, Oskar Kokoschka und Max Beckmann. Der Expressionismus als Stilbezeichnung wird zudem auch für die Gattungen der Literatur und der Musik verwendet, die hier allerdings unberücksichtigt bleiben. Vor diesem Hintergrund hat sich jeder Versuch als untauglich erwiesen, einen einheitlichen künstlerischen Stil des Expressionismus auszumachen. Dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten aufzeigen, die alle Gruppierungen, Zirkel und auch die einzelnen Künstler der expressionistischen Bewegung aufweisen.

Um diese Berührungspunkte zu erarbeiten, ist es nötig, die historische Situation vor und zur Zeit der Begründung der expressionistischen Bewegung zu skizzieren. Das vorhergehende 19. Jahrhundert war in Mitteleuropa von der Frage geprägt, auf welche Weise und in welcher Form Deutschland zu einer Nation würde. Die politischen, aber auch kriegerischen Auseinandersetzungen, wurden im Anschluss an den deutsch-französischen Krieg 1870/1871 durch die Bismarcksche Außenpolitik zugunsten einer

¹⁵⁰ Fährnders 1998, S. 136f.

¹⁵¹ Siehe beispielsweise: Fährnders 1998, S. 134ff. oder auch Geoffrey Perkins: Contemporary Theory of Expressionism, Bern/Frankfurt 1974, S. 11ff. [Perkins 1974]

¹⁵² Fährnders 1998, S. 139.

„kleindeutschen“ Lösung entschieden. Das Ergebnis war ein preußisch dominiertes Deutsches Reich unter Ausschluss der Österreicher, in dem der Drang nach politischer, wirtschaftlicher, aber auch wissenschaftlicher Expansion erheblich war, wodurch es zu enormen sozialen und kulturellen Reaktionen kam. Auf die historischen Ursachen dieses Sonderwegs der „verspäteten Nation“¹⁵³ kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Dennoch können die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts durch eine schnelle Umstellung vom bäuerlichen zum städtischen Leben, von der handwerklichen zu industriellen Produktion, vom Föderalismus mehrerer unabhängiger Staaten zum Berliner Zentralismus gekennzeichnet werden.¹⁵⁴

In der Bildenden Kunst äußerte sich diese Situation in unterschiedlicher Weise. Einerseits entwickelte sich eine historisierende, mystische Bewegung, andererseits eine Strömung, die den Spannungen des modernen Lebens mit neuen Mitteln Ausdruck verleihen wollte. Zu dieser ist auch die expressionistische Bewegung zu zählen, die sich mit der modernen Welt, den aufkommenden Veränderungen der gesellschaftlichen Struktur und der zunehmenden Isolation des Individuums auseinandersetzte. Indiz dafür ist die bereits erwähnte, vielfache Vereinigung der Künstler in Gemeinschaften.¹⁵⁵ Weiteres Merkmal der expressionistischen Kunstauffassung ist die Abkehr von einem in dieser Zeit sehr ausgeprägten Materialismus durch die Betonung der Geistigkeit. Wichtiger Wegbereiter dieser Geisteshaltung war der französische Philosoph Henri Bergson, der sich gegen den Materialismus auflehnte und die geistigen Kräfte betonte. Damit hatte er einen entscheidenden Einfluss auf die deutschen Anschauungen und im Besonderen auf die Geisteshaltung der Expressionisten. In der Kunstwissenschaft konnte Wilhelm Worringer mit seinem Werk „Abstraktion und Einfühlung“ aus dem Jahre 1907 eine große Wirkung entfalten. Worringer vertrat die Ansicht, dass alle Kunst im Grunde subjektiv und die Intuition das wichtigste Element der schöpferischen Gestaltung sei und hatte damit einen wesentlichen Anteil an der ideologischen Fundierung des Expressionismus.¹⁵⁶ Zusammenfassend kann ein Zitat aus einem zeitgenössischen Standardwerk der theoretischen Untermauerung des Expressionismus, verfasst von Hermann Bahr, die grundlegende expressionistische Anschauung deutlich machen: „*Darum geht es: Das der*

¹⁵³ Helmuth Plessner: Die verspätete Nation. Gesammelte Schriften VI., Frankfurt a.M. 1982. [Plessner 1982]

¹⁵⁴ Golo Mann: Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1958, S. 399ff. [Mann 1958]

¹⁵⁵ Siehe Kapitel 4.1.5.

¹⁵⁶ Bernard S. Myers: Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch, Köln 1962, S. 9-13. [Myers 1962]

*Mensch sich wiederfinden will. [Unsere Zeit] macht den Menschen zum bloßen Instrument, [...] er hat keinen Sinn mehr, seit er nur noch der Maschine dient. Sie hat ihm die Seele weggenommen, jetzt will er sie wiederhaben. [...] Auch die Kunst schreit mit, [...] sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus.*¹⁵⁷ Bahr charakterisiert den Expressionismus durch die Kritik an dem Wandel der Gesellschaft, deren Beeinflussung durch die rapide Industrialisierung und Mechanisierung und fordert eine neue Form der Geistigkeit, um diesen Entwicklungen entgegenzuwirken.

Anders als eine umfassende Definition ist die zeitliche Zuordnung des Expressionismus wenig umstritten. Als Frühexpressionismus werden die ersten Gruppierungen und deren Äußerungen zwischen 1910 und der Zäsur des Kriegsbeginns 1914 bezeichnet. Die Zeit des Krieges wird als eigene Periode aufgefasst, in der eine Politisierungs- und Radikalisierungsphase einsetzte, deren Höhepunkt mit der Novemberrevolution 1918 zusammenfiel. Schwieriger gestaltet sich die Frage nach dem Ende der expressionistischen Bewegung, denn die vielfache Beschränkung auf eine Dekade von 1910 bis 1920 grenzt den bis in die 20er Jahre hinein sich verbreitenden Spätexpressionismus aus. Für diese zeitliche Begrenzung würde jedoch sprechen, dass auch Zeitgenossen, wie beispielsweise der Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein, schon ab dem Jahre 1918 die expressionistische Bewegung als abgeschlossen betrachteten.¹⁵⁸ Sicher ist in jedem Fall, dass das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die produktivste Zeit der Bewegung kennzeichnet und insofern eine Beschränkung auf diese legitimiert.

4.2.3 Die Einordnung der Programmatik in ihr künstlerisches Umfeld und deren zeithistorische Bewertung

Aus den schriftlichen Äußerungen der „Sema“ ließen sich ihre inhaltlichen Grundintentionen herausarbeiten. Danach schloss sich die Künstlervereinigung einerseits zusammen, um der Vereinzelung der Moderne zu entgehen, andererseits um die nur auf Ästhetik angelegte Kunstauffassung durch die Vergeistigung der Kunst abzulösen. Allerdings legte sich die „Sema“, um ihre Ziele zu erreichen, nicht auf eine künstlerische Richtung fest, sondern förderte das individuelle künstlerische Bestreben. Diese Haltung der „Sema“ deckt sich mit der beschriebenen expressionistischen Kunstauffassung und die Künstlervereinigung kann damit eindeutig in die Bewegung des Frühexpressionismus eingeordnet werden.

¹⁵⁷ Hermann Bahr: Expressionismus, München 1916, S. 80. [Bahr 1916] Dieses Werk von Hermann Bahr erschien im gleichen Verlag wie die Sema-Mappe, im Delphin-Verlag in München.

¹⁵⁸ Fähnders 1998, S. 134f.

Zu fragen bleibt nun, welchen Platz die „Sema“ in ihrem künstlerischen Umfeld einnahm. Entscheidend dafür ist der Vergleich ihrer Programmatik mit anderen zeitgenössischen Stellungnahmen, im Besonderen mit der Auffassung des „Blauen Reiters“, der einzigen in München ansässigen expressionistischen Gruppierung. Zudem werden die Katalogtexte zu den wichtigsten Ausstellungen der expressionistischen Bewegung, des Sonderbundes in Köln im Jahre 1912 und des Ersten Deutschen Herbstsalons im Jahre 1913 in Berlin einbezogen sowie weitere zeithistorische Publikationen.

Die Betonung der Vergeistigung der Kunst und die damit einhergehende Ablehnung des Ästhetizismus durch die „Sema“ dokumentiert eine Geisteshaltung, die auch in den theoretischen Abhandlungen anderer Avantgardebewegungen eine große Rolle einnahm. Der Literaturwissenschaftler Peter Bürger beschreibt die Avantgardebewegungen allgemein als eine Antwort auf den „Ästhetizismus der bürgerlichen Gesellschaft“¹⁵⁹ und begründet dies mit deren Kritik an der bürgerlichen Gesellschaftsstruktur. Eine inhaltliche Verschränkung, der auch die „Sema“ in ihren schriftlichen Äußerungen Ausdruck verlieh. Auch den Pluralismus der künstlerischen Stile beschreibt Peter Bürger als übergreifendes Phänomen von avantgardistischen Künstlergruppierungen: *„Ein charakteristisches Merkmal der historischen Avantgardebewegungen besteht nun gerade darin, daß sie keinen Stil entwickelt haben. [...] Diese Bewegungen haben vielmehr die Möglichkeit eines epochalen Stils liquidiert, indem sie die Verfügbarkeit über die Kunstmittel vergangener Epochen zum Prinzip erhoben haben.“*¹⁶⁰ Die „Sema“ lässt sich durch ihre inhaltlichen Ziele in Bürgers Definition von avantgardistischen Künstlergruppen einreihen. Auch der „Blaue Reiter“ vertrat in einem Text aus dem ersten Ausstellungskatalog des Jahres 1911 dieselbe Offenheit hinsichtlich des künstlerischen Stils: *„Wir suchen in dieser kleinen Ausstellung nicht eine präzise Form zu propagieren, sondern wir bezwecken in der Verschiedenheit der vertretenen Formen zu zeigen, wie der innere Wunsch der Künstler sich mannigfaltig gestaltet.“*¹⁶¹ Hinsichtlich der stilistischen Selbstbestimmung und dem künstlerischen Individualitätsbestreben der einzelnen Künstler waren sich die Mitglieder der beiden Vereinigungen demnach einig. Man strebte nicht nach einem gruppeninternen Stil, sondern nach einer übergreifenden Geisteshaltung.

¹⁵⁹ Bürger 1974, S. 22.

¹⁶⁰ Ebd., S. 24.

¹⁶¹ Kat. Ausst. Die Erste Ausstellung der Redaktion der Blaue Reiter, 1911-12, Galerie Heinrich Thannhauser, München 1911, o. S. [Kat. Ausst. Redaktion 1911]

Interessant ist die Tatsache, dass sich die Künstler trotz dieser Betonung der individuellen künstlerischen Stile in einer Gemeinschaft zusammenschlossen und sich in Kollektivausstellungen präsentierten. Diese Suche nach Gemeinschaft, die sowohl die Künstler des „Blauen Reiters“ wie auch die der „Sema“ zusammenführte, ist demnach nicht auf die Verbundenheit innerhalb einer künstlerischen Stilauffassung zurückzuführen. Entscheidend waren vielmehr die Übereinstimmungen der Geisteshaltung und die sozialen und wirtschaftlichen Vorteile einer Künstlergemeinschaft. Zu diesen ist der Austausch mit anderen Künstlern, die verbesserte Beziehung zu Galeristen, Journalisten und Sammlern zu nennen, wodurch die Chance auf die Beteiligung an einer Ausstellung und den Verkauf der eigenen Werke gesteigert wurde. Diese wirtschaftlichen und sozialen Gründe für Zusammenschlüsse der avantgardistischen Künstlervereinigung zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden in der Forschung zumeist vernachlässigt.

Die Übereinstimmung der Ziele und Gründungsmotive der „Sema“ mit denen des „Blauen Reiters“ wird bei der Betrachtung von zwei Standardwerken der expressionistischen Theorie abermals deutlich. Zitiert wird die Veröffentlichung von Wassily Kandinsky „Über das Geistige in der Kunst“ und der von ihm und Franz Marc herausgegebene Almanach „Der Blaue Reiter“, die beide im Jahre 1912 veröffentlicht wurden.

Wassily Kandinsky schreibt in seiner theoretischen Schrift, die schon im Titel auf das von der „Sema“ geforderte Geistige in der Kunst eingeht: *„Nach der Periode der materialistischen Versuchung, welcher die Seele scheinbar unterlag und welche sie doch als eine böse Versuchung abschüttelt, kommt die Seele, durch Kampf und Leiden verfeinert, empor.“*¹⁶² Auch Franz Marc äußert sich im Almanach in seinem Aufsatz über „Geistige Güter“: *„Es ist merkwürdig, wie geistige Güter von den Menschen so vollkommen anders bewertet werden als materielle. Erobert z.B. jemand seinem Vaterlande eine neue Kolonie, so jubelt ihm das ganze Land entgegen. Man besinnt sich keinen Tag, die Kolonie in Besitz zu nehmen. Mit gleichem Jubel werden technische Errungenschaften begrüßt. Kommt aber jemand auf den Gedanken, seinem Vaterlande ein neues reingeistiges Gut zu schenken, so weist man dieses fast jederzeit mit Zorn und Aufregung zurück.“*¹⁶³ Diese Zitate aus den Reihen des „Blauen Reiters“ verglichen mit den Äußerungen der „Sema“ zeigen ganz deutlich, dass beiden zeitgleich in München

¹⁶² Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere der Malerei, München 1912, S. 5. [Kandinsky 1912]

¹⁶³ Franz Marc: Geistige Güter, in: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hrsg.): „Der Blaue Reiter“, München 1912, S. 1-4, hier S. 1. [Marc 1912]

bestehenden Künstlergruppierungen dieselbe Auffassung zu Grunde lag, das Streben nach Vergeistigung innerhalb der Kunst.

Auch die Katalogtexte zu den zwei wichtigsten Kollektivausstellungen der expressionistischen Bewegung, die 4. Internationale Sonderbundausstellung in Köln von Mai bis September des Jahres 1912 und der Erste Deutsche Herbstsalon in Berlin von September bis Dezember des Jahres 1913 offenbaren Übereinstimmungen mit den Ideen der „Sema“. Die Sonderbundausstellung zeigte solch bedeutende Künstler wie Kandinsky, Jawlensky, Kirchner, Macke, Marc, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Munch, Barlach und Maillol. Aber auch sieben Mitglieder der „Sema“ waren an der Ausstellung beteiligt: Schiele, Caspar, Genin, Klee, Scharff, Schinnerer und Gerstel. Die Teilnahme der Sema-Mitglieder macht deutlich, dass diese auch von ihren Zeitgenossen in die künstlerische Richtung des Expressionismus eingeordnet wurden und sich auch selbst in diesem Zusammenhang sahen. Der Katalogtext der Sonderbundausstellung besagt: *„Die diesjährige vierte Ausstellung des Sonderbundes will einen Überblick über den Stand der jüngsten Bewegung der Malerei geben, die nach dem atmosphärischen Naturalismus und dem Impressionismus der Bewegung aufgetreten ist und nach einer Vereinfachung und Steigerung der Ausdrucksformen [...] strebt, einen Überblick über jene Bewegung, die man als Expressionismus bezeichnet hat.“*¹⁶⁴ Diese Aussage enthält abermals die wesentlichen Forderungen, welche die künstlerische Bewegung des Expressionismus charakterisieren und die sich zeitgleich auch in den schriftlichen Äußerungen der „Sema“ finden lassen. Auch die Vorrede von Herwarth Walden zum Ausstellungskatalog des Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin im Jahre 1913 beinhaltet dieselben Ansprüche: *„Die großen Neuerer des neunzehnten Jahrhunderts haben ein doppeltes Erbe hinterlassen, ein materielles, das ihren Epigonen von heute zufiel und das diese angstvoll festhalten, und ein geistiges, das mit dieser Ausstellung vorgestellt wird.“*¹⁶⁵ Auch an dieser Ausstellung waren zwei Sema-Künstler beteiligt, Paul Klee und Alfred Kubin, die neben Jawlensky, Münter, Marc, Macke, Kandinsky, Feininger, Delaunay und Campendonk gezeigt wurden.

Der Vergleich der inhaltlichen Zielsetzungen der „Sema“ mit anderen Aussagen sie umgebender Zeitgenossen, die sich der expressionistischen Bewegung zuordnen lassen, verdeutlicht, dass sich die „Sema“ mit ihren künstlerischen und gesellschaftlichen

¹⁶⁴ R. Reiche: Vorwort, in: Kat. Ausst. Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln, 1912, S. 3-7, hier S. 3. [Reiche 1912]

¹⁶⁵ Herwarth Walden: Vorrede, in: Kat. Ausst. Erster Deutscher Herbstsalon, Der Sturm, unter der Leitung von Herwarth Walden, Berlin 1913, S. 5. [Walden 1913]

Forderungen gut in dieses zeithistorische Umfeld einordnen lässt. Die „Sema“ kann eindeutig als Künstlervereinigung des Expressionismus charakterisiert werden und nimmt damit chronologisch den Platz zwischen der Künstlergruppierung „Die Brücke“, gegründet 1905, und dem „Blauen Reiter“ ein, der sich im Dezember des Jahres 1911¹⁶⁶ zusammengeschlossen hatte. Die „Sema“ ist damit zu einer der ersten Künstlergruppen in Deutschland zu zählen, die sich öffentlich zu ihrem expressionistischen Kunstverständnis äußerte und ihr steht daher ein Platz in der Geschichte des Expressionismus in Deutschland zu.

Berücksichtigt man zudem, dass abgesehen von der „Brücke“ und dem „Blauen Reiter“ in unmittelbarer zeitlicher Nähe des Bestehens der „Sema“ nur noch die „Neue Künstlervereinigung München“ und die nur zu Ausstellungszwecken gegründeten Gruppierungen „Sonderbund“¹⁶⁷ und „Gereonklub“¹⁶⁸ sowie die „Berliner Neue Secession“¹⁶⁹ als weitere Vereinigungen avantgardistischer Kunst in Deutschland existierten¹⁷⁰, nimmt die „Sema“ eine wichtige Stellung in der Entwicklung der modernen Kunst in Deutschland ein.

4.3 Die „Künstlervereinigung Sema“ und ihr Verhältnis zum Kunstmarkt – Ihre Kollektivausstellungen und die Sema-Mappe

4.3.1 Die Ausstellungen in München und Mannheim

¹⁶⁶ „Der Blaue Reiter“ schloss sich im Dezember 1911 zusammen, also knapp ein halbes Jahr nach Gründung der „Sema“ im Sommer des Jahres 1911.

¹⁶⁷ „Sonderbund“: bestand von 1908 bis 1914, auch „Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ genannt; Düsseldorf, Köln; entstanden aus der Initiative Düsseldorfer Künstler, unter der Leitung von Josef Maria Olbrich, eine moderne Ausstellung in der dortigen Kunsthalle zu zeigen. Siehe Wilhelmi 1996, S. 330f.

¹⁶⁸ „Gereonklub“: bestand von 1911 bis 1913, auch: „Gereonsclub von Künstlern und Kunstfreunden“; Köln; entstand aus der Veranstaltung von literarisch-musikalisch-künstlerischen Abenden von Olga Frederike Oppenheimer, die auch Ausstellungen moderner Kunst organisierte. Siehe Wilhelmi 1996, S. 148ff.

¹⁶⁹ „Berliner Neue Secession“: bestand von 1910/1911 bis 1914; Berlin; von Max Pechstein und Karl Schmitt-Rottluff 1910/11 als Abspaltung von der „Berliner Secession“ gegründet, da diese expressionistische Gemälde zurückgewiesen hatte.

¹⁷⁰ Ich beziehe mich hier auf die Aufzählung der Künstlervereinigungen von Wilhelmi 1996.

Im April des Jahres 1912, also knapp ein Jahr nach Gründung der „Sema“, stellte sich diese in einer ersten Kollektivausstellung in der Galerie Thannhauser¹⁷¹ in München vor. Paul Klee verzeichnete die Ausstellung in seinem Oeuvre-Katalog unter dem Monat April¹⁷², ein genaueres Datum der Ausstellung ließ sich aus dem zeitgenössischen Pressematerial rekonstruieren. Die „Münchner Neuesten Nachrichten“ meldeten am 3. April 1912: *„In Vorbereitung ist eine Ausstellung der Münchener Künstlervereinigung ‚Sema‘.“*¹⁷³ Kurz danach ist die Ausstellung wohl eröffnet worden. Das Datum der Ausstellungsschließung ist genau zu bestimmen, denn die „Münchner Neuesten Nachrichten“ vom 23. April 1912 bemerkten: *„Die Ausstellung der Münchener Künstlervereinigung Sema in der Modernen Galerie Thannhauser (Arco-Palais) wird Mittwoch, 24. April, abends 6 Uhr, geschlossen.“*¹⁷⁴ Interessant ist zudem die Tatsache, dass zu derselben Zeit auch August Macke in der Galerie Thannhauser ausstellte.¹⁷⁵ Die gleichzeitige Präsentation von mehreren Künstlern in verschiedenen Räumen war allerdings nicht ungewöhnlich, auch die Vereinigung „Der Blaue Reiter“ hatte nach ihrer Abspaltung von der „Neuen Künstlervereinigung München“ parallel zu dieser in der Galerie Thannhauser ausgestellt.

Detaillierte Informationen zur Ausstellung und ihrer Vorbereitung sind aus dem Anmeldeformular der „Sema“ zu entnehmen, das von Fritz Hofmann-Juan unterzeichnet wurde.¹⁷⁶ Daraus lässt sich ersehen, dass mehrere Stationen in verschiedenen Städten Deutschlands für die Ausstellung vorgesehen waren und diese insgesamt etwa ein Jahr dauern sollte. Allerdings konnte bisher nur der Kunstverein in

¹⁷¹ Die „Moderne Galerie Heinrich Thannhauser“ war in München neben dem „Kunstsalon Neue Kunst Hans Goltz“ und „Brakl's Moderner Kunsthandlung“ eine der drei Galerien in München, die moderne Kunst förderte; sie stellte unter anderem die Künstlergruppen „Neue Künstlervereinigung München“ aus, den „Blauen Reiter“ und den „Internationalen Künstlerbund“ sowie Picasso, Braque und Delaunay; die Galerie lag im Zentrum Münchens im Arco-Palais, Theatinerstraße 7 und hatte ihren Eingang in der Maffeistraße. Siehe auch Mario-Andreas von Lüttichau: Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, in: Henrike Junge (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln 1992, S. 299-306, hier S. 299f. [Lüttichau 1992]

¹⁷² Siehe Anhang Nr. 15., S. 16.

¹⁷³ Siehe Anhang Nr. 19., S. 22.

¹⁷⁴ Siehe Anhang Nr. 20., S. 23.

¹⁷⁵ Siehe Anhang Nr. 21., S. 24.

¹⁷⁶ Siehe Anhang Nr. 22., S. 25-26.

Mannheim als weiterer Ausstellungsort der „Sema“ verifiziert werden. Aus dem Ausstellungsformular ist noch ein weiteres, wichtiges Detail zu erfahren: *„Die Jury besteht aus den anwesenden bildenden Künstlern der Sema.“*¹⁷⁷ Die Jury der „Sema“ setzte sich demzufolge nur aus den Bildenden Künstlern zusammen, die Journalisten hatten keinen Einfluss auf die künstlerische Umsetzung der Ausstellung, was hinsichtlich ihrer Stellung innerhalb der Vereinigung überrascht.

An der Sema-Ausstellung nahmen insgesamt siebzehn¹⁷⁸ Bildende Künstler teil: Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, August Fricke¹⁷⁹, Robert Genin, Frank S. Herrmann, Gustav Jagerspacher, Fritz Hofmann-Juan, Paul Klee, Wilhelm Laage¹⁸⁰, Max Oppenheimer, Edwin Scharff, Egon Schiele, Adolf Schinnerer, Julius Wilhelm Schülein, Carl Schwalbach, Eugène Zak und als einziger Bildhauer Wilhelm Gerstel.

Alfred Kubin beteiligte sich nicht an der Ausstellung, obwohl er für die zeitgleich erscheinende Sema-Mappe eine Graphik entwarf. Über die Motive Alfred Kubins, nicht auszustellen, lässt sich nur spekulieren. Ein Grund war vermutlich seine zeitgleiche Beteiligung an der „Leipziger Jahresausstellung“ mit neun Werken.¹⁸¹ Allerdings wäre es auch möglich, dass sich Alfred Kubin zu diesem Zeitpunkt schon von der „Sema“ entfernt hatte und sein Interesse dem „Blauen Reiter“ galt und ihn dies von einer Ausstellungsbeteiligung abhielt. Kubin war wie auch Klee an der „2. Ausstellung der Redaktion des ‚Blauen Reiter‘ - Schwarz-Weiß“ im „Kunstsalon Hans Goltz“ beteiligt gewesen, die vom 12. Februar bis zum 18. März 1912 gezeigt wurde, was dafür spricht, dass beide in dieser Zeit bereits eng mit dem „Blauen Reiter“ verbunden waren. Allerdings stellte Paul Klee dennoch mit in der Galerie Thannhauser aus, was gegen das Argument der Abkehr von der „Sema“ spricht. Sicher ist, dass sich Alfred Kubin erst an der Sema-Mappe beteiligte, nachdem ihn Paul Klee am 12. Dezember 1911

¹⁷⁷ Ebd., S. 25.

¹⁷⁸ Diese Zahl ergibt sich aus der Anzahl der im Ausstellungskatalog genannten Künstler und der Addition von Egon Schiele und August Fricke, da nachgewiesen werden konnte (Siehe folgende Ausführungen), dass beide an der Ausstellung teilgenommen hatten.

¹⁷⁹ August Fricke wurde zwar im Ausstellungskatalog nicht aufgeführt, dennoch ist durch eine Rezension nachzuweisen, dass er an der Ausstellung beteiligt war (Siehe Anhang Nr. 21., S. 24.).

¹⁸⁰ Wilhelm Laage (geb. 1868, gest. 1930): Deutscher Maler, Graphiker; 1890 bis 1892 Absolvent der Gewerbeschule in Hamburg; 1893 bis 1899 Schüler der AdBK Karlsruhe bei Robert Poetzelberger und Leopold von Kalckreuth; 1906 mit Kandinsky als Gast der 1. Graphikausstellung der „Brücke“ in Dresden. Siehe: Alfred Hagenlocher: Wilhelm Laage. Das graphische Werk, München 1969, S. 36f. [Hagenlocher 1969]

¹⁸¹ Karl-Heinz Meißner: Alfred Kubin. Ausstellungen 1901-1959. München 1990, S. 32. [Meißner 1990]

dazu aufgefordert hatte: „[...] im Auftrag der Sema [wende ich] mich an Sie. Dieselbe liegt allerdings noch in den ersten Zügen. Doch sind 2 Anfänge schon im Keim da, erstens eine Ausstellung nächstes Frühjahr bei Thannhauser, zweitens eine Sema-Mappe. [...] Also schreiben Sie möglichst bald zurück entweder an mich, oder an den Präsidenten Rohe wie Sie sich dazu stellen, ob sie mitthun bei der Mappe (hoffentlich!).[...]“¹⁸² Alfred Kubin beteiligte sich im daraufhin zwar an der Sema-Mappe, äußerte aber Bedenken der Gruppierung gegenüber, auf welche Paul Klee in einem Brief vom 19. Mai 1912 Bezug nahm: „[...] Ihre Sceptis dieser Gruppe gegenüber scheint auch mir leider nicht ganz unbegründet. [...]“¹⁸³ Das Kapitel 4.4.1. wird sich ausführlicher mit der Abwendung der Künstler Paul Klee und Alfred Kubin von der „Sema“ beschäftigen.

Bemerkenswert ist die Teilnahme Egon Schieles an der Sema-Ausstellung, die bisher in der Forschungsliteratur nicht dokumentiert wurde, obwohl sie für den Künstler ganz spezielle kunstmarktpolitische Folgen hatte. Seit September des Jahres 1911 hatte der Münchener Galerist Hans Goltz nach Vermittlung durch Arthur Roessler den Alleinvertrieb der Werke Egon Schieles in Deutschland übernommen.¹⁸⁴ Im April des Jahres 1912 entdeckte Hans Goltz die Beteiligung Schieles an der Sema-Ausstellung bei seinem Konkurrenten Heinrich Thannhauser und schrieb am 10. April 1912 erbost an Arthur Roessler: „[...] Ich bemerke dass in der Ausstellung der ‚Sema‘ bei Thannhauser Blätter von Egon Schiele ausgestellt sind. [...] Ich wundere mich sehr, dass ich von Ihnen gar nichts darüber erfahren habe. [...] Unter Vertretung verstehe ich nämlich nicht, dass ich nur die Mühe und die Kosten habe, während die Erfolge meiner Tätigkeit anderen zu gute kommt. [...]“¹⁸⁵ Arthur Roessler sandte daraufhin an Egon Schiele einen vorwurfsvollen Brief: „[...] Was haben Sie da wieder für eine Pantscherei gemacht? Sie wissen doch, dass Putze (Goltz) die alleinige Vertretung für Deutschland hat! Wie können Sie da ihn übergehen [...] und anderwärts ausstellen? Alle Abmachungen, die Deutschland betreffen, müssen durch Putze vollzogen werden. Das ist doch klar wie Stiefelwachs. [...]“¹⁸⁶ Egon Schiele antwortete ihm entschuldigend am 18. Mai 1912: „Ich habe an Putze geschrieben, daß ich nicht dafür kann, daß ich an die ‚Sema‘ Zeichnungen geschickt habe, und ich glaubte nicht unrecht zu tun, wenn ich auch an andere Ausstellungen meine Arbeiten sende, weil Sie selbst wußten daß mich die Sezession eingeladen hatte und

¹⁸² Klee Frühwerk 1979, S. 82.

¹⁸³ Ebd., S. 83.

¹⁸⁴ Nebhay 1979, S. 182.

¹⁸⁵ Siehe Anhang Nr. 23., S. 27.

¹⁸⁶ Siehe Anhang Nr. 24., S. 28.

*warum sollte ich da an die Sema nichts schicken die doch ebenfalls so gute Leute hat und lebendiger ist.*¹⁸⁷

Demnach ist ganz eindeutig, dass Egon Schiele an der Sema-Ausstellung teilnahm, und sein Brief offenbart, dass er Zeichnungen ausstellte. Unklar ist, warum Schiele weder im Ausstellungskatalog der „Sema“ noch in den Ausstellungsrezensionen erwähnt wird,¹⁸⁸ was bisher als Grund für die Annahme galt, dass er nicht an der Ausstellung beteiligt gewesen war. Bezeichnend ist dieser Briefwechsel aber auch, weil er deutlich macht, wie angespannt die Situation in dieser Zeit innerhalb des Münchener Kunstmarktes war. Nicht nur die Künstler konkurrierten um die Möglichkeiten, an einer Ausstellung beteiligt zu sein, ihre Werke zu verkaufen und ihre Bekanntheit zu fördern, sondern auch die Galeristen rivalisierten um die Präsentation erfolgreicher Künstler und versuchten, sich deren Alleinvertretung zu sichern.

Die inhaltliche Betrachtung der ersten Kollektivausstellung der „Sema“ kann wegen des begrenzten Rahmens nicht jedes der ausgestellten Werke umfassen. Dennoch werden einige Grundtendenzen der Ausstellung hervorgehoben, die aus dem Werkverzeichnis des Katalogs und dessen Abbildungen ersichtlich werden. Der Ausstellungskatalog, der bisher von der Forschung nicht berücksichtigt wurde, befindet sich vollständig im Anhang Nr. 42., S. 61-76.

Die erste Kollektivausstellung der „Sema“ umfasste neben der Malerei unter anderem von Karl Caspar, Maria Caspar-Filser und Julius Schülein, Plastiken von Wilhelm Gerstel, Aquarelle von Paul Klee, Holzschnitte von Wilhelm Laage, Zeichnungen von Egon Schiele und Frank S. Herrmann, Radierungen von Adolf Schinnerer sowie Lithographien von Carl Schwalbach und Edwin Scharff und präsentierte sich damit in sehr vielfältigen künstlerischen Techniken. Der Verkaufszählung dem Katalog nach zu urteilen, wurden insgesamt 73 verschiedene Arbeiten präsentiert. Diese Zahl beinhaltet allerdings noch nicht die Zeichnungen von Egon Schiele und muss um diese erhöht werden.¹⁸⁹ Die Sema-Ausstellung war damit deutlich umfangreicher als die erste Ausstellung des „Blauen

¹⁸⁷ Nebehay 1979, S. 222.

¹⁸⁸ Siehe Anhang Nr. 21., S. 24. und Nr. 42., S. 77.

¹⁸⁹ Christian Nebehay weist in seinen Publikationen zu Egon Schiele wiederholt darauf hin, dass auch die Sema-Mappe in der Ausstellung bei Thannhauser zu sehen gewesen sei, allerdings führt er dafür keine Nachweise an. Dies erscheint auch als unwahrscheinlich, da die Sema-Mappe nicht im Ausstellungskatalog erwähnt wird und sich auch sonst keine Hinweise dafür finden ließen. [Siehe Nebehay 1980, S. 92.]

Reiters“ in der Galerie Thannhauser vom 18. Dezember 1911 bis zum 1. Januar 1912, die insgesamt nur 49 Werke zeigte.

Betrachtet man die im Ausstellungskatalog abgedruckten Werke der einzelnen Künstler, so fällt auf, dass diese nicht nur hinsichtlich ihrer Technik, sondern auch ihres künstlerischen Stil sehr vielfältige Positionen einnahmen. Man vergleiche nur exemplarisch die Werke von Edwin Scharff und Julius W. Schüle¹⁹⁰, um eindeutig zu erkennen, dass die „Sema“ innerhalb ihrer Gruppierung keinen einheitlichen künstlerischen Stil verfolgte. Die formale Präsentation der Künstlervereinigung entsprach damit ihren inhaltlichen Zielsetzungen, die keine stilistische Festlegung vorsahen. Damit steht die „Sema“ im Gegensatz zu der Künstlergruppe „Die Brücke“, die als ein Beispiel für die Ausbildung eines gruppeninternen Stils gelten kann. Der künstlerische Pluralismus der „Sema“ ist vielmehr vergleichbar mit dem künstlerischen Profil der „Neuen Künstlervereinigung München“, die ebenfalls keinen gemeinsamen Stil ausbildete, sondern solch verschiedene künstlerische Positionen wie die von Wassily Kandinsky und Alexander Kanoldt miteinander verband, was letztendlich auch zu ihrer Spaltung führte.¹⁹¹

Die Galerie Thannhauser in München war nach dem Anmeldeprospekt zu urteilen nur die erste Station der Ausstellung, die im Anschluss daran in einer Dauer von einem Jahr durch verschiedene Städte in Deutschland wandern sollte.¹⁹² Eine auf München folgende Ausstellungsstation konnte nachgewiesen werden, da der Catalogue Raisonné von Paul Klee¹⁹³ den Mannheimer Kunstverein im Januar 1913 als weitere Station angibt und sich im Paul Klee-Archiv als Beweis dafür eine Ausstellungsrezension der Mannheimer Ausstellung erhalten hat.¹⁹⁴ Jürgen Glaesemer¹⁹⁵ verweist auf eine weitere Ausstellungsstation der Sema-Ausstellung in Dresden, für die sich allerdings keine Belege finden ließen.

4.3.2 Die Rezeption der Ausstellungen in der zeitgenössischen Presse und die Meinung der Zeitgenossen

¹⁹⁰ Siehe Anhang Nr. 42., S. 74.

¹⁹¹ Buchheim 1959a, S. 48.

¹⁹² Siehe Anhang Nr. 22., S. 25.

¹⁹³ Klee Catalogue Raisonné 1998, S. 519.

¹⁹⁴ Siehe Anhang Nr. 25., S. 29.

¹⁹⁵ Jürgen Glaesemer: Paul Klee. Handzeichnungen I., Kindheit bis 1920, Bern 1973, S. 305. [Glaesemer 1973]

Das allgemeine Publikumsinteresse an der ersten Ausstellung der „Sema“ spiegelt sich in den zeitgenössischen Presserezeptionen wider. Eine Kritik des „Cicerone“ schreibt: *„Die Schau ist aber stärkstem Interesse des Publikums begegnet.“*¹⁹⁶ Die Ausstellung war demnach gut besucht, unklar ist, zu welchen Preisen die Werke angeboten und wie viele Werke tatsächlich verkauft wurden.

Maximilian Rohe schrieb in seiner Funktion als Kunstkritiker der „Münchner Neuesten Nachrichten“ und des „Cicerone“ Berichte über die Ausstellung der „Sema“. Er war Vorsitzender der „Sema“ und mutmaßlich weniger der Objektivität als Kunstkritiker verpflichtet als dem Wunsch, die Bekanntheit der Vereinigung zu erhöhen und das Publikum auf die Ausstellung aufmerksam zu machen. Vor diesem Hintergrund müssen auch seine lobenden Rezensionen gesehen werden, auf die in diesem Zusammenhang aus deren Mangel an Objektivität nicht näher eingegangen wird.¹⁹⁷

Zwei Ausstellungsrezensionen aus unabhängiger Feder, eine aus München und eine aus Mannheim, zeigen die unverhüllte Kritik an der Sema-Ausstellung und am Vorwort des Ausstellungskatalogs. Fritz von Ostini¹⁹⁸ schreibt in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ vom 23. April 1912: *„In Thannhausers Moderner Galerie debütiert die Künstlervereinigung ‚Sema‘ mit einer Ausstellung. Geheimnisvoll, wie ihr griechischer Name - Sema, das Zeichen -, ist ihre Absicht. [...] Gerade aber weil in der ‚Sema‘ fraglos sehr beachtenswerte Talente versammelt sind, muß man hier offen reden: an der Darbietung des Künstlerkreises ist manches nicht erfreulich. Von den Lehren Gauguins, dessen Erscheinung man gewiß würdigen kann, ohne ihn für einen Messias anzusehen, ist vor allem eine befolgt: Meidet das allzu Fertige! Das ist von meisten allerdings gründlich vermieden. [...] das Ganze ist aber so wenig, so leicht gewonnen, so allzu unfertig, daß in der Tatsache der Ausstellung eben das verstimmende Moment liegt. Das kann alles für die Entwicklung des Künstlers selbst hohen Wert haben - was soll es aber vor der Öffentlichkeit? Das ist doch kein Kunstwerk! [...] Das Wort ‚Ausdruck‘ ist hier reichlich mit Vorsicht zu gebrauchen, denn just der Begriff der Ausdruckskunst, des Expressionismus, den die ‚Sema‘ sehr pathetisch auf ihre Fahne schreibt, gehört zu den ganz gefährlichen, vieldeutigen und darum im Grunde inhaltsarmen Redensarten. [...] Am weitesten von allen, was man bis jetzt unter malerischen Ausdrucksmitteln verstanden hat, entfernt sich wohl Paul Klee in seinen Federzeichnungen - das sind nur mehr*

¹⁹⁶ Siehe Anhang Nr. 21., S. 24.

¹⁹⁷ Siehe Anhang Nr. 21., S. 24 und Nr. 26., S. 30.

¹⁹⁸ Fritz von Ostini war Feuilletonchef der „Münchner Neuesten Nachrichten“.

*„Anspielungen‘ auf die Wirklichkeit, ja so wenig reell, daß man sie durch geschriebene Notizen ersetzen könnte. Man kann wohl sagen: dorthinaus führt kein Weg! [...]*¹⁹⁹ Fritz von Ostini kritisiert den künstlerischen Stil der ausgestellten Werke sehr deutlich, insbesondere beanstandet er deren „Unfertigkeit“ und „Wirklichkeitsferne“. Er geht sogar so weit, diesen ihren Wert als Kunstwerk abzusprechen. Dies spricht dafür, dass die gezeigten Arbeiten in ihrer Gesamtheit sehr progressiv auf das zeitgenössische Publikum wirkten. Auch die inhaltlichen Zielsetzungen der „Sema“ und ihre Festlegung auf den Expressionismus werden von Ostini kritisiert. Dies beweist, dass die „Sema“ auch von ihren Zeitgenossen in die künstlerische Richtung des Expressionismus eingeordnet wurde. Somit war die Programmatik der „Sema“ in dieser Hinsicht erfolgreich, auch wenn die Haltung an sich abschätzig betrachtet wurde.

Noch deutlicher wird eine Rezension eines unbekanntens Autors, die sich im Schülein-Nachlass der Stadtbibliothek Monacensia finden ließ: *„Sema nennt sich eine neue Künstlergruppe, deren Plakat zurzeit an allen Straßenecken prangt und ein ornamentales Motiv zeigt, das manchen so wunderbar vorkommen wird wie der Name. Es ist nichts anderes als das, was Sema aus dem Griechischen ins Deutsche übertragen bedeutet, ein Zeichen nämlich, eine Art Schutzmarke, die ihren Zweck erfüllt hat, wenn sie mit dekorativem Aplomb auf junge Talente aufmerksam macht, die unter diesem Zeichen siegen wollen [...] die Ausstellung ist als solche eine Nieme, obwohl sie einzelne Werke von Bedeutung aufzuweisen hat. [...] Was unangenehm vorwiegt, sind Erzeugnisse jenes hier immer und grundsätzlich zurückgewiesenen übermodernen Getues, dem mit einer ausführlichen Widerlegung zu viel Ehre geschähe. [...] Der dem Naturalismus entgegengesetzte geistige und zum Monumentalen drängende Kunstwille, auf den sich auch diese Gruppe berufen dürfte, zeitigt Verrenkungen, Unzulänglichkeiten, Häßlichkeiten einer Art, die schon ihrer Unselbstständigkeit halber unfruchtbar sind. Wir stehen angewidert vor Sinnlosigkeiten, wie den ‚Zeichnungen‘ Paul Klees. [...]*²⁰⁰ Die von der „Sema“ ausgestellten Werke und deren künstlerischer Stil werden hier sehr drastisch kritisiert und auch die Sema-Ausstellung in Mannheim wurde von der zeitgenössischen Presse in dieser ablehnenden Haltung beurteilt: *„Modernstes Gepräge trug die Januar-Ausstellung: Die Münchener Künstlervereinigung ‚Sema‘, eine Gruppe von Künstlern, die den Weg vom Impressionismus zum Expressionismus gingen. Allerdings konnten manche Arbeiten nur mehr Atelierbesuche, denn fertige Kunstwerke vorstellen. Das ist überhaupt eines der unangenehmsten Symptome der allzu reichlichen Gelegenheit zum Ausstellen,*

¹⁹⁹ Siehe Anhang Nr. 27., S. 31.

²⁰⁰ Siehe Anhang Nr. 28., S. 32.

*sei es in Kunstvereinen, sei es in den vielen von Stadt, Staat oder Künstlerorganisationen veranstalteten Kunstausstellungen. Die Künstler besitzen gar nicht mehr die Ruhe, ein Kunstwerk zu vollenden, denn sie sagen sich: ‚Wenn wir verkaufen wollen, muß unser Name oftmals genannt werden. Wir müssen deshalb auf möglichst vielen Kunstausstellungen vertreten sein‘. Resultat: Die Herausgabe unfertiger Arbeiten, die häufig von starkem Wollen, manchmal auch vom Können zeugen, die aber den reinen Genuß einer fertigen Arbeit nicht aufkommen lassen. Das Unglaubliche ist nur, daß manche Kunstfreunde sich durch solche unfertige Malerei verblüffen lassen, diese für Offenbarung halten, während sie zweifellos bei der Baukunst z.B. in Entsetzen geraten würden, wollte ein Architekt ein Haus im Rohbau fertig stehen lassen mit dem Bemerkten, daß dieser Zustand seinem künstlerischen Gefühl Befriedigung gebe. Doch nun wiederum zur Sache. Die Künstlervereinigung ‚Sema‘ mag etwas zufällig zusammengekommen sein, wie sich ja häufig selbst nicht immer gleichartige Künstler zwecks gemeinsamer Ausstellungsmöglichkeit zu einer Gruppe vereinigen. Hier staunte man, wie Karl Caspar neben Adolf Schinnerer, wie Gustav Jagerspacher grausige Themen neben wildglühenden Landschaften Fritz Hoffmann-Juans sich vertragen. Da finden wir die stilisiert einfachen Köpfe eines Edwin Scharff, die Symbole eines Carl Schwalbach, die leidenschaftlichen Portraits des Wieners Max Oppenheimer und schließlich Zeichnungen eines Paul Kleh [sic!], die aber kaum mehr als das kindliche Stammeln eines nicht ganz normalen Menschen bedeuten. [...]*²⁰¹

Insgesamt lässt sich festhalten, dass alle hier aufgeführten zeitgenössischen Rezensionen, außer den von Maximilian Rohe verfassten, sehr abschätzig über die Ausstellung der „Sema“ urteilten, sowohl in München als auch in Mannheim. Kritisiert wird vor allem der als „modern“ bezeichnete, künstlerische Stil der ausgestellten Werke und das inhaltliche Programm der Vereinigung, das sich auf den Expressionismus festlegte. Die Kritiken zeigen, wie sehr sich die Ausstellung der „Sema“ von dem zeitgenössischen Kunstgeschmack absetzte und in welcher Weise diese auch durch ihre Programmatik provozierte. Das zukunftsweisende, avantgardistische Moment ist der „Sema“ an dieser Stelle wohl nicht abzuerkennen.

Interessant ist, dass die Rezensenten wiederholt versuchten, ihr negatives Urteil im Besonderen an dem Frühwerk Paul Klees nachzuweisen, dessen künstlerische Bedeutung aus heutiger Sicht nicht mehr zu bestreiten ist. Diese Ablehnung Paul Klees durch die zeitgenössische Kunstkritik spricht im Nachhinein gerade für seine

²⁰¹ Siehe Anhang Nr. 25., S. 29.

zukunftsvisionäre, moderne Kunstauffassung. Auf den exzeptionellen Stellenwert der Künstlerpersönlichkeit Paul Klee in der Weiterentwicklung der modernen Kunst ist nicht umsonst in einer Fülle von Forschungsarbeiten hingewiesen worden.

Es muss erwähnt werden, dass die drastische Pressekritik der Sema-Ausstellung kein Einzelphänomen war und sich sehr gut in die Kunstkritik zu Beginn des 20. Jahrhunderts einfügt, die den jüngeren, modernen Kunstbestrebungen im Ganzen sehr kritisch gegenüberstand. Die Rezension einer Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“, die vom 1. bis 14. September 1910 in der Galerie Thannhauser stattfand, verdeutlicht diese Ablehnung: *„Diese absurde Ausstellung zu erklären, gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder man nimmt an, daß die Mehrzahl der Mitglieder und Gäste der Vereinigung unheilbar irrsinnig ist, oder aber, daß man es mit schamlosen Bluffern zu tun hat, denen das Sensationsbedürfnis unserer Zeit nicht unbekannt ist und die die Konjunktur zu nutzen versuchen. [...]“*²⁰² Diese Kritik wurde ausgerechnet von Maximilian Rohe verfasst. Es ist heute unbegreiflich, dass der Autor nur ein Jahr später Vorsitzender einer Künstlervereinigung wurde, die nicht weniger avantgardistische Künstler zu ihren Mitgliedern zählte. Besonders merkwürdig erscheint die Tatsache, dass Alfred Kubin in dieser Zeit Mitglied der „Neuen Künstlervereinigung München“ war und nur kurz darauf der „Sema“ beitrug. An dem Vorsitz der Vereinigung durch Maximilian Rohe, der ihn kurz zuvor mit einer verächtlichen Kritik bedacht hatte, störte sich Kubin dabei offensichtlich nicht.²⁰³

Der Briefwechsel zweier prominenter Zeitgenossen der „Sema“, Wassily Kandinsky und Franz Marc, soll die Haltung anderer Künstler zur Ausstellung verdeutlichen. Darüberhinaus offenbaren ihre Briefe auch allgemeine Meinungsäußerungen über die „Sema“ und deren Stellung innerhalb des Münchener Kunstmarktes. Die erste Erwähnung der „Sema“ innerhalb des Briefwechsels erfuhr diese am 20. April 1912, also noch während ihrer Ausstellung in der Galerie Thannhauser. Franz Marc schrieb: *„Lieber Kandinsky, [...] Bei Thannhauser scheint etwas Stimmung gegen uns. Bl. Reiter-Direktion und eine Reihe Ausstellungsvorschläge rund abgelehnt. Nur mir schenkt er, wohl als Butterbrot, 14 Tage im Januar 1913. Ich glaube die Sema arbeitet ziemlich gegen uns.“*

²⁰² Siehe Anhang Nr. 29., S. 33.

²⁰³ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie die Kunstkritik in dieser Zeit im Allgemeinen zu bewerten ist. Die publizierten Kritiken, die sich gegen avantgardistische Kunstströmungen richteten, erscheinen allesamt sehr hitzig und direkt formuliert zu sein. Zudem ist festzustellen, dass einzelne Rezensenten durchaus in der Lage waren, in kürzester Zeit ihre Meinung radikal zu ändern. Vor diesem Hintergrund sollten die teils drastischen Kritiken auch nicht überbewertet werden.

*Lassen wir ihn nur etwas warten, er kommt schon wieder. [...]*²⁰⁴ Drei Tage später, am 23. April 1912, ergänzte er diese Aussage: *„L. K., [...] Ich habe das Gefühl, daß die Sema bei Thannhauser hinter uns herhüpft wie die Krähen hinterm Pflug. [...]*²⁰⁵ Diese Äußerungen von Franz Marc haben nicht primär die Sema-Ausstellung zum Thema, sondern beschäftigen sich zunächst mit ihrem Auftreten auf dem Münchener Kunstmarkt. Der „Blaue Reiter“ hatte im Jahr zuvor, vom 18. Dezember 1911 bis zum 1. Januar 1912, in der Galerie Thannhauser ausgestellt und vom 12. Februar bis 18. März 1912 in der Kunsthandlung Hans Goltz. Der „Blaue Reiter“ verfolgte nun wohl das Ziel, sich erneut in der Galerie Thannhauser präsentieren zu können. Dass dieser Wunsch abgelehnt wurde, führt Franz Marc auf den Einfluss der Sema-Mitglieder zurück, beschreibt sie als „Krähen, die hinter dem Pflug herhüpfen“ und formulierte damit eine Konkurrenzsituation zwischen der „Sema“ und dem „Blauen Reiter“, die den Ausstellungsraum in der Galerie Thannhauser betraf. Anders als Franz Marc in seinem Brief erhofft hatte, kam es auch in der folgenden Zeit nicht zu einer Ausstellung des „Blauen Reiters“ in der Galerie Thannhauser. Dem „Blauen Reiter“ sollte es nach seiner Ausstellung in der Kunsthandlung Hans Goltz nicht noch einmal gelingen, in München auszustellen. Dies macht deutlich, dass in München unter den modernen, jüngeren Künstlern ein großer Wettstreit um Ausstellungsmöglichkeiten herrschte. Umso erstaunlicher ist es, dass es der „Sema“ gelang, in einer der renommiertesten Galerien in München ihre erste Kollektivausstellung zu präsentieren und sie damit sogar dem „Blauen Reiter“ Konkurrenz machen konnte.

Vor diesem Hintergrund sind auch die folgenden Äußerungen Franz Marcs und Wassily Kandinskys zur Sema-Ausstellung zu betrachten, die sich in ihren Briefen finden lassen. Einen Tag nach Schließung der Ausstellung der „Sema“, am 25. April 1912, schrieb Wassily Kandinsky an Franz Marc: *„Lieber Marc, [...] Klee wurde bei der Sema überhaupt unschön behandelt: 12 Zeichnungen, wie Briefmarken, aneinander dicht geklebt auf der dunklen Wand. Hauptplatz gehört den sehr billigen und leeren Akten von Scharff. Die erste Frage von Goltz war: ‚Nun wie ist die Sema? Nix? Das hab ich mir gedacht!‘ Der Schwalbach ahmt sie ungeschickt und leblos nach. Der beste ist vielleicht der Fricke, der aber doch ganz schwach ist: er will was, kann aber nichts. [...]*²⁰⁶ Franz Marc antwortete Wassily Kandinsky am folgenden Tag, dem 26. April 1912: *„L.K. [...] Die gute Sema! Ebenso perfid als plump, sehr plump. Den komplizierten Glorienschein, den sie sich*

²⁰⁴ Lankheit 1983, S. 161.

²⁰⁵ Lankheit 1983., S. 162.

²⁰⁶ Ebd., S. 163.

zurechtkonstruieren, werden sie nicht lange behalten, wenn sie keine bessern Bilder malen. Scharff's Bilder vor 3 Jahren in der Juryfreien waren viel besser als das im Katalog, das ganz Mache ist; mit ein bisschen Gemüt dabei, Genin das gleiche. Die übrigen sind waschechte Secessionisten. Und Klee? Warum ist er nicht reproduziert? Das würde allerdings ein bisschen herausfallen. Die Ähnlichkeit mit der M.N.K.V. [Neue Künstlervereinigung München] ist doch mehr im Katalog und äußerlich. Fabelhaft ist die ungebildete ‚Berichtigung‘ die der Rezensent²⁰⁷ heute brachte!! [...] Den Sema-Katalog schicke ich Köhler [Bernhard Köhler] zur Ansicht, der ihn Ihnen zusenden soll; ich schreibe ihm etwas darüber.“²⁰⁸

Franz Marc und Wassily Kandinsky beurteilen die Sema-Ausstellung ablehnend, sie charakterisieren sie mit Worten „billig“, „leer“, „perfid“ und „plump“, zudem sprechen sie dem künstlerischen Stil der „Sema“ das zukunfts zugewandte, moderne Moment ab, wenn sie diese als überwiegend „secessionistisch“ beschreiben. Auch der Vergleich mit der „Neuen Künstlervereinigung München“ fällt auf, wird die „Sema“ doch mit der Gruppierung verglichen, die Kandinsky, Marc, aber auch Kubin, wegen der Ausjurierung eines abstrakten Gemäldes von Kandinsky kurz zuvor verlassen hatten und als dementsprechend rückständig empfanden.

Interessant ist zudem, dass Kandinsky in seinem Brief auch auf die Vorbehalte von Hans Goltz gegenüber der Sema-Ausstellung zu sprechen kommt. Hans Goltz hatte schon aus wirtschaftlichen Gründen, die Vertretung Egon Schiele betreffend, eine kritische Einstellung hinsichtlich der Ausstellung, die bei seinem Konkurrenten Heinrich Thannhauser stattfand. Es überrascht daher nicht, dass er sich auch Wassily Kandinsky gegenüber negativ über die Ausstellung der „Sema“ äußerte.

Auffallend ist, dass beide Künstler, Marc und Kandinsky, in ihren Briefen Paul Klee gesondert erwähnen. Sein künstlerisches Werk wird von beiden sehr anerkennend herausgestellt, kritisiert wird allerdings, dass dieser innerhalb der Gruppe nicht hervorgehoben werde, weder innerhalb des Katalogs noch in der Ausstellungshängung. Dies muss vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass sich Paul Klee in diesem Zeitraum dem „Blauen Reiter“ annäherte, jedoch auch das Interesse der anderen Seite zunahm und Kandinsky versuchte, ihn an den Projekten des „Blauen Reiters“ zu beteiligen. Kandinsky selbst äußerte sich im Jahre 1930 zu seinen ersten Begegnungen mit Paul Klee: *„Mein Nachbar in Schwabing war Paul Klee. Er war damals noch sehr*

²⁰⁷ Gemeint ist hier Maximilian Rohe.

²⁰⁸ Lankheit 1983, S. 164.

*„klein‘. Ich kann aber mit berechtigtem Stolz behaupten, daß ich in seinen damaligen ganz kleinen Handzeichnungen (er malte noch nicht) den späteren großen Klee gewittert habe.“*²⁰⁹ Die zunehmenden Bemühungen des „Blauen Reiters“, Paul Klee für die Gruppe zu gewinnen, werden in Kapitel 4.4.1. näher ausgeführt. Bei einer Bewertung der negativen Kritik von Marc und Kandinsky an der „Sema“ ist daher zu bedenken, dass der „Blaue Reiter“ mit der „Sema“ nicht nur um Ausstellungsmöglichkeiten konkurrierte, sondern ebenfalls um einzelne Mitglieder, besonders um Paul Klee, aber auch um Alfred Kubin.

Die Kritik von Franz Marc und Wassily Kandinsky traf insbesondere den als „ungebildet“ bezeichneten Kritiker Maximilian Rohe. Sicherlich spielt dabei auch eine Rolle, dass dieser im Jahre 1910 eine vernichtende Kritik über die Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ verfasst hatte. Franz Marc, damals noch nicht Mitglied der Gruppierung, hatte daraufhin offen Stellung gegen Maximilian Rohe bezogen und eine Gegendarstellung verfasst, die von der „Neuen Künstlervereinigung München“ in einer Broschüre den Vorwürfen des Kunstkritikers entgegengestellt und veröffentlicht wurde.²¹⁰ Es erstaunt daher nicht, dass Marc und Kandinsky Rohe ablehnten und sich über ihn lustig machten, umso mehr, als dieser sich offiziell entschuldigen musste, da ihm in einer Rezension über die Sema-Ausstellung ein inhaltlicher Fehler unterlaufen war. Die „Münchener Neuesten Nachrichten“ veröffentlichten seine Richtigstellung, auf die Marc in seinem Brief vom 25. April 1912 an Kandinsky Bezug nahm: *„Zum Bericht über die Sema-Ausstellung schreibt uns der Verfasser: Zu meinem Bedauern ist mir im Bericht über die Sema-Ausstellung durch eine flüchtig geschriebene und falsch gelesene Notiz ein Mißverständnis unterlaufen. Ich schrieb den Bericht hier außen auf dem Lande und hatte das Katalogvorwort zum Vergleiche nicht mehr zur Verfügung. Wie ich nun sehe, ist da nicht Gauguin als das Vorbild der Künstler der Sema aufgestellt, sondern nur überhaupt die Rede davon, daß besonders er die moderne Kunst am direktesten beeinflußt hat. Jene Künstler halten im Gegenteil das Verhalten seiner Epigonen für ‚unheilvoll und*

²⁰⁹ Wassily Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler, hrsg. v. Max Bill, Stuttgart 1974, S. 127. [Kandinsky 1974]

²¹⁰ Christine Hopfengart (Hrsg.): Kat. Ausst. Der Blaue Reiter. Kunsthalle Bremen, Bremen 2000, S. 11f. [Hopfengart 2000] Siehe auch Anhang Nr. 29., S. 33-34.

Im Übrigen wurde im Zuge dieser Veröffentlichung Wassily Kandinsky auf Franz Marc aufmerksam, was der Beginn einer engen Freundschaft war, die sich in deren gemeinsamer Mitarbeit in der „Neuen Künstlervereinigung München“ und dem „Blauen Reiter“ widerspiegelt.

verworren“.²¹¹ Vor diesem Hintergrund ist es wohl nicht verwunderlich, dass Franz Marc der „Sema“ ihren „konstruierten Glorienschein“ abspricht.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Wassily Kandinsky und Franz Marc der „Sema“ aus ihrer künstlerischen Sicht kein avantgardistisches Programm zugestanden, sondern nur einen Einfluss auf kunstmarktpolitischer Ebene. Dennoch hielten sie die Ausstellung für so wichtig, dass sie diese besuchten, einige Briefe ihrer Kritik widmeten und zudem den Ausstellungskatalog zur Ansicht auch an ihren Förderer Bernhard Köhler sandten.

Zusammenfassend zeigt sich, dass die zeitgenössische Rezeption der Ausstellungen der „Sema“ in München und Mannheim widersprüchlich ausfiel. Während die konservativen Kunstkritiker dem künstlerischen Werk einiger Sema-Mitglieder wegen ihres modernen Stils den Wert eines Kunstwerkes an sich absprachen, äußerten sich Franz Marc und Wassily Kandinsky entgegengesetzt und kritisierten den Stil als zu wenig avantgardistisch. Es bleibt festzuhalten, dass die Ausstellungen der „Sema“ aus verschiedenen künstlerischen Positionen ihrer Zeitgenossen heraus abgelehnt wurden, aber sicherlich nicht unbemerkt blieben.

4.3.3 Das kollektive Kunstwerk – die Sema-Mappe

Die Graphikmappe der „Sema“ erschien im April des Jahres 1912 im renommierten Delphin-Verlag²¹² und beinhaltete insgesamt fünfzehn Lithographien²¹³, die eigens dafür

²¹¹ Siehe Anhang Nr. 30., S. 35.

²¹² Der Delphin-Verlag galt als angesehen; er brachte bedeutende Publikationen zur Kunst des 19. Jahrhunderts, namentlich der Münchener Malerei, heraus. Hier erschienen auch Standardwerke zur Kunst der Moderne, u.a. die für die theoretische Untermauerung des Expressionismus so gewichtigen Bücher von Paul Fechter „Der Expressionismus“ aus dem Jahre 1914 und Hermann Bahr „Expressionismus“ von 1916. Nach Anhang Nr. 31., S. 36 und Nr. 32., S. 37 waren Dr. Richard Landauer und Ernst Th. Zutt die Inhaber des Delphin-Verlags, der sich in der Giselastraße 25 in München befand.

²¹³ Karl Caspar: Pietà, Maria Caspar-Filser: Römische Landschaft, August Fricke: Die Einfältigen, Robert Genin: Am Brunnen, Frank S. Herrmann: Italienischer Hof, Fritz Hofmann-Juan: Notre-Dame de Paris, Gustav Jagerspacher: Bettler, Paul Klee: Flusslandschaft, Alfred Kubin: Der Flüchtling, Max Oppenheimer: Anatomie, Edwin Scharff: Gehende Männer, Egon Schiele: Akt, Adolf Schinnerer: Badende Frauen, Julius W. Schüle: Netzflicker, Carl Schwalbach: Liebespaar. Die Lithographien haben die Maße von ca. 40 : 45 cm; die Vorzugsausgabe ist mit römischen Zahlen nummeriert, die Normalausgabe mit arabischen Zahlen.

Die Sema-Mappe ist in ihrer Gesamtheit im Anhang Nr. 41., S. 49-60 abgedruckt.

Es ist unklar, welche Mitglieder der „Sema“ mit der Mappenangelegenheit betraut waren. Eindeutig ist aber, dass es nicht Maximilian Rohe, der Vorsitzende der Vereinigung war. Dies geht aus einem Brief Maximilian Rohes an Egon Schiele hervor. Siehe Anhang Nr. 33., S. 38.

angefertigt wurden. Zudem enthielt die Mappe auf gesonderten Blättern, die den Lithographien voran gestellt waren, ein Titelblatt mit dem Sema-Signet, einen Text, der auf die Erscheinungsform der Mappe hinwies, ein Inhaltsverzeichnis und ein Vorwort. In Letzterem äußerte sich die „Sema“ zu den inhaltlichen Zielsetzungen, auf die bereits im Einzelnen eingegangen wurde.

Die Sema-Mappe kombinierte einen programmatischen Text mit künstlerischen Werken und ermöglichte auf diese Weise dem Rezipienten einen Einblick in die inhaltlichen Zielsetzungen der „Sema“ und deren künstlerische Umsetzung. Hauptaufgabe der Sema-Mappe, die zeitgleich mit der ersten Kollektivausstellung in München erschien, war, die Gruppierung der Öffentlichkeit vorzustellen, die Bekanntheit der „Sema“ und ihren wirtschaftlichen Ertrag zu steigern und letztlich wohl auch den Verkauf ihrer in der Galerie Thannhauser ausgestellten Werke zu erhöhen. Diese ökonomischen Funktionen der Graphikmappe, die über einen rein künstlerischen Anspruch hinaus gingen, wurden auch von den beteiligten Künstlern erkannt, Paul Klee weist in einem Brief an Alfred Kubin vom 12. Dezember 1911 auf den „Propagandazweck“²¹⁴ der Sema-Mappe hin.

Die Idee, eine Künstlergruppierung durch eine Graphikmappe der Öffentlichkeit vorzustellen, war nicht neu. Als Vorbild für die Sema-Mappe dienten wahrscheinlich die limitierten Jahresmappen der „Brücke“, die von der Gruppierung seit 1906 herausgegeben wurden und unter einer Titelgraphik jeweils drei signierte Arbeiten eines oder mehrerer Mitglieder der Gemeinschaft enthielten.²¹⁵ Über deren Funktion äußerte sich Erich Heckel wie folgt: *„Die Überzeugung, daß es für das, was wir malten, zeichneten und druckten, Freunde gäbe, wenn man sie nur fände, um sie daran teilnehmen zu lassen, und auch der Wunsch nach einer finanziellen Beihilfe für unsere Pläne waren der Anlaß, passive Mitglieder zu werben, die gegen einen Mitgliedsbeitrag graphische Blätter erhalten sollten.“*²¹⁶ Demnach hatten die Mappen nicht nur die Funktion auf die künstlerischen Werke und auf die Ideen der Vereinigung aufmerksam zu machen, sondern auch Mitglieder für diese zu werben und sie durch die finanziellen Einnahmen des Verkaufes zu unterstützen.²¹⁷ Auch die „Sema“ verfolgte mit der Herausgabe ihrer Mappe sowohl

²¹⁴ Klee Frühwerk 1979, S. 82.

²¹⁵ Lothar-Günther Buchheim: Graphik des deutschen Expressionismus, Feldafing 1959, S. 40. [Buchheim 1959b] Siehe auch Kapitel 4.1.5.

²¹⁶ Zit. n. Buchheim 1959b, S. 40.

²¹⁷ Hinsichtlich ihrer Zielsetzungen erinnert die Sema-Mappe auch an den von der Vereinigung des „Blauen Reiters“ herausgegebenen „Almanach“, der die Ideen der Gruppierung vorstellte und diese mit Werken ihrer Mitglieder, sowie mit anderen Kunstwerken, untermalte.

propagandistische als auch finanzielle Ziele. Belegt wird dies neben dem Vorwort durch detaillierte Angaben über den Vertrieb der Mappe im Prospekt: *„Es werden 200 Drucke eines jeden Blattes unter Überwachung des Urhebers hergestellt, außerdem je 15 Drucke auf Japanbütten. Die Drucke wurden von dem Künstler handschriftlich gezeichnet, die Platten nach dem Druck abgeschliffen. - Die Japandrucke wurden in eine Ganzpergamentmappe gelegt und eine Handzeichnung (die meisten sind farbig) von einem der 15 Künstler beigelegt, ein Exemplar dieser Vorzugsausgabe kostet für Subskribenten 120 Mark, nach Erscheinen 150 Mark. Die andern Drucke kommen in einer eigenartig ausgestatteten Pappmappe zum Verkauf, der Subskriptionspreis ist 25 Mark, später 35 Mark.“*²¹⁸ Der Prospekt zur Sema-Mappe vermittelt eindeutig deren Funktion als finanzielle Einnahmequelle. Die Drucke waren limitiert auf eine Auflage von zweihundert, da die Platten im Anschluss an den Druck abgeschliffen wurden und vom jeweiligen Künstler auf dem Blatt signiert waren, was zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht selbstverständlich war. Dies spricht dafür, dass die „Sema“ großen Wert auf die Einzigartigkeit der einzelnen Graphiken und somit auch der Mappe insgesamt legte, um deren künstlerischen Wert und damit den finanziellen Ertrag zu steigern. Dieses Prinzip wurde noch ausgeweitet mit der Herstellung von fünfzehn Ganzpergamentmappen. Diese Sondermappen enthielten auf Japanbütten gedruckte Lithographien, den jeweils eine originale Handzeichnung eines Sema-Mitglieds beigelegt wurde. Während die normalen Mappen für 35 Mark²¹⁹ zum Verkauf angeboten wurden, waren es für diese exklusiven Mappen 150 Mark. Zusätzlich gab es noch die Möglichkeit die Mappe vorab ermäßigt zu erwerben, der Subskriptionspreis betrug 25 für die Standardmappe bzw. 120 Mark für die Exklusivmappe. Die „Sema“ verfolgte mit dieser Preisstaffelung ein bestimmtes Verkaufskonzept, das einerseits die Aussicht bot, auch weniger vermögenden Käufern einen Erwerb zu ermöglichen, den Absatzmarkt also breit anlegte, andererseits auch für potentielle Sammler und Förderer durch die Zugabe einer Originalzeichnung einen Anreiz schuf, die Sema-Mappe zu kaufen. Die Mappe ergänzte damit die Verkaufsausstellung der „Sema“ in der Galerie Thannhauser. Diese bot zwar auch Zeichnungen und Graphiken zum Verkauf an, die im Vergleich zu Gemälden günstiger waren, dennoch waren die in einer Galerie ausgestellten Werkpreise schon durch die Beteiligung des Galeristen höher als der freie Verkauf einer Graphikmappe. Die Graphikmappe eröffnete

²¹⁸ Siehe Anhang Nr. 18., S. 20. Der Prospekt beinhaltet sogar ein Bestellformular für die Sema-Mappe.

²¹⁹ Zum Vergleich: Der Preis des ersten Buchs der Künstlervereinigung „Der Blaue Reiter“ betrug in der allgemeinen, gebundenen Ausgabe 14 Mark, die Luxus-Ausgabe kostete 30 Mark und die Museums-Ausgabe, die eine Originalarbeit eines der Künstler beilag, 100 Mark. Siehe: Kat. Ausst. Der Blaue Reiter, Kunstmuseum Bern. Bern 1986, S. 203. [Kat. Ausst. Bern 1986]

der „Sema“ die Möglichkeit die Bekanntheit der Vereinigung und den Absatzmarkt ihrer Werke auszuweiten.

Interessant ist zudem die Tatsache, dass alle der Sema-Mappe zugehörigen Graphiken links unterhalb des Bildes das Sema-Signet enthalten.²²⁰ Dies hatte zum Ziel, dass auch die einzelne Graphik als der Mappe zugehörig gekennzeichnet wurde und stützt die Theorie des Markencharakters des Sema-Signets.²²¹ Allerdings sind heute nur noch wenige Sema-Mappen vollständig erhalten²²², da die Graphiken der bekanntesten und damit den höchsten Ertrag erreichenden Künstler, insbesondere die von Paul Klee, Egon Schiele, Max Oppenheimer und Alfred Kubin, zumeist von der Mappe getrennt zum Verkauf angeboten wurden. Das Sema-Signet und die Zugehörigkeit zu der Kollektivmappe wurden dabei ignoriert, obwohl einige Werkverzeichnisse²²³ auf die Einordnung der Graphiken in die Sema-Mappe hinweisen.

Auch die für die Graphiken gewählte Technik der Lithographie lässt einige Schlüsse bezüglich der Funktion der Sema-Mappe zu. Während die Graphikmappen der „Brücke“ nicht auf eine Technik begrenzt waren und unterschiedliche Verfahren, den Holzschnitt, die Radierung und die Lithographie, verwendeten,²²⁴ beinhaltete die Sema-Mappe ausschließlich Lithographien. Diese Technik stellte einige der Sema-Mitglieder vor eine schwierige Aufgabe. Paul Klee schreibt diesbezüglich an Alfred Kubin am 12. Dezember 1911: *„[...] Die Mappe ist freilich der recht schwierige Teil, wenigstens in meinen Augen. Jeder soll einen Beitrag liefern, u. zwar eine Lithographie (signiert) da eine Photomechanische Arbeit nicht genug Liebhaber fände, und nicht viel Geld einbrächte. Das leuchtet ja ein und man erklärt sich einverstanden. Tiefdrucke, Radierungen etc. andererseits kommen zu teuer, auch würde prinzipiell für mich, u. wohl auch für sie nichts an der Unbequemlichkeit geändert, in einer Reproduktionstechnik selber zu arbeiten. Wenn einer die Lithographie schon mit Erfolg betrieben hat gut, aber extra sich hinsetzen und lithographieren, u. womöglich sein Bestes geben zum Propagandazweck, das ist entschieden zu viel verlangt. [...] In der Befürchtung, dass es Ihnen ähnlich gehen dürfte,*

²²⁰ Siehe beispielsweise Anhang Nr. 41., S. 55 und S. 58. Die im Anhang abgebildeten Blätter der Sema-Mappen enthalten nicht alle das Signet, da sie teilweise beschnitten wurden.

²²¹ Siehe Kapitel 4.1.4.

²²² Jeweils eine vollständige Mappe befindet sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung und in der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

²²³ Kornfeld 2005, S. 120/121; Klee Catalogue Raisonné 1998, S. 414; Kallir 1998, S. 647; Kallir 1970, S. 84/85, Hoberg 1999b, S. 40/41; Hindelang 1985, S. 18.

²²⁴ Buchheim 1959b, S. 40.

*frage ich Sie um Rat, ob man nicht irgend eine von unseren schon vorhandenen Handzeichnungen photographieren oder sonst mechanisch auf den Stein übertragen könnte? [...]*²²⁵ Diese kritische Äußerung Paul Klees enthält einige Gründe für die Wahl der Lithographie als graphische Technik für die Sema-Mappe. Er nennt die günstigen Herstellungskosten der Lithographie sowie deren höheren Verkaufswert im Vergleich zu den photomechanischen Techniken. Paul Klee erkennt diese wirtschaftlichen Beweggründe zwar an, bezeichnet es aber als „unbequem“ und „schwierig“, sich mit der Lithographie zu beschäftigen, insbesondere da die Graphikmappe nur dem „Propagandazweck“ diene. Dazu muss ergänzt werden, dass sich Paul Klee vor seiner Beteiligung an der Sema-Mappe nicht mit dem lithographischen Druckverfahren beschäftigt hatte²²⁶, sein Medium war wie auch bei Alfred Kubin und Egon Schiele vorwiegend die Zeichnung gewesen. Diese Künstler stellte der Entwurf einer Lithographie nun vor eine große Herausforderung, da sie sich erstmalig mit dieser Technik auseinandersetzen mussten, die es unter anderem verlangte seitenverkehrt auf die Druckplatte zu zeichnen. Rein künstlerisch wurden diese Bedenken einiger Künstler im Vorfeld der Sema-Mappe durch das „Umdruckverfahren“ gelöst, bei welchem die Original-Zeichnungen auf die Platte umgedruckt wurden, um erst im Anschluss daran als Lithographien vervielfältigt zu werden. Nachweislich verwendeten neben Paul Klee auch Egon Schiele und Alfred Kubin dieses Verfahren für ihre Beiträge zur Sema-Mappe.²²⁷ Paul Klee selbst bezeichnete die auf diese Weise entstandenen Blätter in seinem Oeuvre-Katalog dennoch als Lithographien, obwohl es sich streng genommen um gedruckte Zeichnungen handelte. Egon Schiele allerdings hatte, um den Ursprung seiner Lithographie zu betonen, diese zunächst unter dem Titel „Zeichnung“ an den Delphin-Verlag nach München gesendet, worauf er als Rückantwort erhielt: „[...] *Es erscheint nämlich uns wie diesen [den Herren der Sema] unmöglich, Ihr Blatt einfach Zeichnung zu nennen, da ja ein jedes Blatt so heißen könnte. [...] Wir möchten deshalb Ihr Blatt zum*

²²⁵ Klee Frühwerk 1979, S. 82. Nach Glaesemer 1974, S. 25 ist kaum eine zweite Äußerung bekannt, in der Paul Klee so offen zur Frage des Handelswertes seiner Kunst Stellung nimmt.

²²⁶ Siehe Kapitel 4.3.4.

²²⁷ Das Umdruckverfahren brachte allerdings auch Nachteile mit sich, es ergaben sich beispielsweise automatisch Zwänge im Hinblick auf die Struktur der Liniensetzung, da ein präzise konzipiertes Bildmotiv nötig war, wodurch die Hintergrundgestaltung reduziert werden musste. Zudem waren übereinander gelagerte Linien nur schwer möglich, was dazu führte, dass Alfred Kubin seine Zeichnungen, für die das Herausarbeiten von Gegenstandsformen aus einer Linienstruktur typisch ist, nur schwer auf die Lithographie übertragen konnte.

*mindesten ‚Akt‘ nennen und hoffen sie damit einverstanden.*²²⁸ Dies verdeutlicht abermals, wie wichtig Egon Schiele der zeichnerische Ursprung seiner Lithographie war. Sein Beitrag wurde daraufhin allerdings in „Akt“ umbenannt. Die Vorbehalte von Paul Klee und Egon Schiele hinsichtlich des Steindruck-Verfahrens zeigen, dass es den Künstlern der „Sema“ bei der Herausgabe ihrer Mappe primär nicht um das künstlerische Interesse an den Ausdrucksmöglichkeiten der Lithographie ging. Vielmehr diente diese Technik zunächst nur der günstigeren Vervielfältigung und dem höheren Verkaufsertrag. Allerdings muss man der Wahl der Lithographie als Technik für die Sema-Mappe zugestehen, dass sich die anfängliche Skepsis vor dem Steindruck-Verfahren bei einigen Künstlern der „Sema“, unter anderem bei Paul Klee, im Anschluss an die ersten Versuche zu einem verstärkten Interesse und zur Weiterverfolgung der lithographischen Technik wandelte.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die „Sema“ mit der Herausgabe der Graphikmappe auch die Hoffnung auf kommerziellen Erfolg verband. Andererseits konnte die Künstlergemeinschaft auf diese Weise ihr Programm und deren künstlerische Umsetzung einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen. Neben der Kollektivausstellung in der Galerie Thannhauser stellte die Graphikmappe für die „Sema“ eine weitere Möglichkeit dar, sich in ihrem künstlerischen Umfeld und auf dem Kunstmarkt zu etablieren.

Unklar ist allerdings, welchen Erfolg die „Sema“ mit ihrer Strategie hatte und welchen Umsatz die Mappe erwirtschaftete. Ein Indiz könnte eine Veröffentlichung des Delphin-Verlags²²⁹ sein, die aus dem Jahre 1913 stammt, und in der mehr als anderthalb Jahre nach Veröffentlichung der Sema-Mappe noch für diese geworben wurde. Dies spricht dafür, dass der Absatz der Graphikmappe die Erwartungen nicht erfüllt hatte.²³⁰ Heute ist die vollständige Mappe auf dem Kunstmarkt eine gesuchte Rarität und befindet sich in bedeutenden Kunstsammlungen.

4.3.4 „Flusslandschaft“ von Paul Klee und „Akt“ von Egon Schiele als exemplarische Beiträge zur Sema-Mappe

²²⁸ Siehe Anhang Nr. 31., S. 36.

²²⁹ Siehe Anhang Nr. 34., S. 39. [Für die Übermittlung des Archivmaterials danke ich Frau Felicitas Köster, Maria Caspar-Filser und Karl Caspar-Archiv, Brannenburg]

²³⁰ Siehe auch: Holger Fischer, Rolf Günther (Hrsg.): Fritz Hofmann-Juan, 1873-1937, Kat. Ausst. Städtische Sammlungen Freital, Freital 2001, S. 9. [Fischer 2001]

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann nicht auf jede der fünfzehn Lithographien der Sema-Mappe gesondert eingegangen werden. Dennoch werden zwei Werke hervorgehoben, da sie einen exemplarischen Charakter für das gesamte Mappenwerk aufweisen und zudem zu den heute herausragenden Beiträgen der Sema-Mappe zu zählen sind, „Flusslandschaft“²³¹ von Paul Klee und „Akt“²³² von Egon Schiele.

Paul Klees Beteiligung an der Sema-Mappe im April des Jahres 1912 stellt seine erste Beschäftigung mit der Lithographie in seinem bisherigen künstlerischen Werk dar. „Flusslandschaft“ steht damit ganz am Anfang seiner Verwendung der lithographischen Technik, dem Ausdrucksmittel, welchem er daraufhin bis in das Jahr 1925 das Primat einräumen wird.²³³ Seine Lithographie für die Sema-Mappe entstand im Umdruckverfahren nach einer dem Motiv der „Flusslandschaft“ identischen Zeichnung mit demselben Titel aus dem Jahre 1911.²³⁴ Der Verbleib der Zeichnung ist unbekannt, der von Paul Klee angelegte Oeuvre-Katalog verzeichnet allerdings „getauscht mit Robert Genin“²³⁵ im Provenienzregister. Robert Genin war auch Mitglied der „Sema“, daher ist es wahrscheinlich, dass dieser Tausch im Rahmen der Mitarbeit beider Künstler an der Mappe erfolgte.

Paul Klee entwarf während der Vorbereitungen zur Sema-Mappe eine weitere Lithographie mit dem Titel „Akt“²³⁶, die wie die „Flusslandschaft“ auch durch den Umdruck einer Zeichnung²³⁷ entstand, allerdings nicht für die Mappe ausgewählt wurde. Dass die Lithographie auch im Zusammenhang mit der Sema-Mappe entstanden ist, lässt sich durch die Verwendung des gleichen Druckpapiers und die Provenienz eines zweiten bekannten Exemplars belegen, das im Besitz des Sema-Mitglieds Frank S. Herrmann

²³¹ Verzeichnet als „Blick auf einen Fluss“ in: Kornfeld 2005, S. 120/121 und in Klee Catalogue Raisonné 1998, S. 414. Siehe Anhang Nr. 41., S. 56.

²³² Verzeichnet in: Kallir 1998, S. 647; Kallir 1970, S. 84/85. Siehe Anhang Nr. 41., S. 58.

²³³ Kornfeld 2005, S. 11.

²³⁴ Klee Catalogue Raisonné 1998, S. 388. Zu dieser Zeichnung existiert keine Abbildung.

Das Verfahren mechanischer Kopien von Handzeichnungen hatte Paul Klee auch bei der Herausgabe seiner schon erwähnten Buchillustrationen zu Voltaires „Candide“ angewendet.

²³⁵ Klee Catalogue Raisonné 1998, S. 545.

²³⁶ Siehe Anhang Nr. 35., S. 40. Verzeichnet in: Kornfeld 2005, S. 122/123 und Klee Catalogue Raisonné 1998, S. 415.

²³⁷ Siehe Anhang Nr. 36., S. 41.) Diese ist als „Aktskizze“ verzeichnet in Klee Catalogue Raisonné 1998, S. 415.

aufgefunden wurde.²³⁸ Paul Klee legte einem Brief an seinen Freund Ernst Sonderegger vom 24. Januar 1912 einen Abzug der Lithographie „Akt“ bei und schrieb diesbezüglich: „[...] Für heute verbinde ich damit zwar auch eine kleine Gabe, nämlich eine meiner ersten Lithographien von der ich aber nicht weiss ob sie zu meinen besten Arbeiten gehört oder nicht. [...]“.²³⁹ Diese Aussage macht deutlich, wie unsicher Paul Klee hinsichtlich seiner ersten Versuche im Steindruck-Verfahren war und belegt zudem, dass er sich bereits drei Monate vor Erscheinen der Sema-Mappe im April 1912 mit seinen Entwürfen zu dieser befasste. In diesen Zusammenhang passt auch die Tatsache, dass Paul Klee vor der Sema-Mappe Probedrucke der „Flusslandschaft“ machte, die etwas weicher und zarter in den Zwischentönen sind und teilweise auch ein anderes Format als die Lithographien der Sema-Mappe aufweisen.²⁴⁰

Auch Egon Schiele entwickelte im Vorfeld des Erscheinens der Sema-Mappe zwei unterschiedliche Entwürfe für seine Lithographie. Die Konzeptionen, die beide Aktstudien sind, versandte er nach München, was Maximilian Rohe mit einer Postkarte bestätigte.²⁴¹ Man entschied sich, eine der beiden Aktdarstellungen in die Sema-Mappe aufzunehmen, während die andere für mehr als fünfzig Jahre als verschollen galt.²⁴² Der bis heute einzige bekannte Druck dieser abgelehnten Arbeit fand sich erst durch einen Zufall in den 1960er Jahren im Besitz von Julius W. Schüle in Wien,²⁴³ der sich auch an der Sema-Mappe beteiligt hatte.

Die Entstehungsgeschichten der beiden Lithographien „Akt“ und „Flusslandschaft“ zeugen von experimenteller Arbeit der Künstler mit der lithographischen Technik. Damit stehen sie als Exempel für viele der anderen an der Sema-Mappe beteiligten Künstler und deren Werke, denn nachweislich verwendeten mehrere bereits vorhandene zeichnerische oder

²³⁸ Kornfeld 2005, S. 122.

²³⁹ Bisher nicht veröffentlichter Brief von Paul Klee an Ernst Sonderegger vom 24. Januar 1912, der sich im Besitz des Paul Klee-Zentrums befindet.

²⁴⁰ Kornfeld 2005, S. 120.

Vier dieser Probedrucke befinden sich heute in Kunstsammlungen: 1 Exemplar im Museum of Modern Art, NY; 1 Ex. in der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen Weimar, Graphische Sammlung; 2 Ex. in Privatsammlungen in Bern.

²⁴¹ Siehe Anhang Nr. 33., S. 38.

²⁴² Siehe Anhang Nr. 37., S. 42.

²⁴³ Kallir 1970, S. 14.

malerische Werke als Vorlagen für ihre Lithographien.²⁴⁴ Diese enge Verbindung zwischen dem zeichnerischen, malerischen und dem druckgraphischen Werk erstaunt nicht, bedenkt man, dass im Falle von mindestens vier der beteiligten Künstler, Paul Klee, Egon Schiele, Alfred Kubin²⁴⁵ und Max Oppenheimer²⁴⁶, die Arbeit für die Sema-Mappe deren erste Beschäftigung mit der Lithographie in ihrem künstlerischen Werk überhaupt darstellt. Für Egon Schiele ist die Sema-Mappe gar der Auslöser, sich erstmals mit der Graphischen Technik als solche zu befassen. Die Sema-Mappe nimmt demnach für einige der beteiligten Künstler eine entscheidende Stellung innerhalb ihres künstlerischen Werdegangs ein. Vor allem Paul Klee konnte im Anschluss an seine Beteiligung an der Sema-Mappe durch unterschiedliche Auftragsarbeiten seinen Ruf als Graphikkünstler kontinuierlich ausbauen. Sein lithographisches Schaffen erreichte während seiner Zeit am Bauhaus in Weimar ab den 1920er Jahren seine volle künstlerische Entfaltung. Seine zusammen mit Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky und Johannes Itten publizierten Bauhaus-Mappen gehören heute zum Bedeutendsten, was die Graphik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat und trugen den Ruf Paul Klees als Graphiker in die ganze Welt.²⁴⁷

Vergleicht man die Lithographien „Flusslandschaft“ von Paul Klee und „Akt“ von Egon Schiele hinsichtlich ihrer stilistischen Eigenschaften, so fällt deren Unterschiedlichkeit ins Auge, die beispielhaft für die Vielfalt der künstlerischen Stile innerhalb der Sema-Mappe insgesamt gesehen werden kann.

Paul Klees Lithographie „Flusslandschaft“ gehört zu einer Reihe landschaftlicher Arbeiten seines Frühwerkes, die zwischen den Jahren 1910 und 1913 entstanden sind und sich noch nicht mit der Farbe beschäftigen. Diese frühen Naturstudien sind zwar noch von einer impressionistischen Sichtweise beeinflusst, indem sie mehr einen Eindruck und eine Stimmung wiedergeben als ein Abbild der Natur, deuten jedoch durch ihren hohen Grad

²⁴⁴ Es wurden bereits die zeichnerischen Vorlagen von Klee, Schiele und Kubin benannt, zudem verwendeten Maria Caspar-Filser und Gustav Jagerspacher schon bestehende Gemälde als Muster für ihre Lithographie der Sema-Mappe (Maria Caspar-Filser: „Palatin“ 1911, siehe: Die Kunst, 37. Bd., Monatshefte für freie und angewandte Kunst, München 1918, S. 392 / Gustav Jagerspacher: „Bettlervolk“, siehe: Die Kunst, 31. Bd. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, München 1918, S. 316.)

²⁴⁵ Hoberg 1999, S. 40-41.

²⁴⁶ Pabst 1993, o. S. Bei Max Oppenheimer handelt es sich genau genommen um die zweite Lithographie seiner künstlerischen Laufbahn, die erste entstand für sein Plakat zur Ausstellung in der Galerie Thannhauser. Allerdings handelt es sich dabei nicht um ein künstlerisches Werk als solches.

²⁴⁷ Kornfeld 2005, S. 6f.

an Abstraktion bereits auf die immaterielle Stilentwicklung Paul Klees voraus.²⁴⁸ Bezieht man Paul Klees komplexe Schrift über seine Graphik aus dem Jahre 1919 in die Betrachtung mit ein, so könnte ein Zitat aus dieser die Herangehensweise an seine Naturstudien verdeutlichen: „[...] *ein Fluss will uns Schwierigkeiten machen, wir müssen uns eines Bootes bedienen (Wellenbewegung)...wir durchqueren einen frischgepflügten Acker (Fläche von Linien durchzogen)...die verschiedensten Linien. Flecken. Tupfen. Flächen glatt. Flächen durch Tupfen, durch Strichelung belebt. Wellenbewegung. Gegliederte, gehemmte Bewegung. Gegenbewegung. [...]*“²⁴⁹ Dieses Zitat zeigt die Systematik, mit der sich Paul Klee seine graphischen Werke erarbeitet. Es kommt ihm dabei nicht auf Perspektive oder Genauigkeit an, sondern auf die Umsetzung seines Eindrucks in graphische Sprache. Vergleichbar sind diese frühen Landschaftstudien in ihrer Linienführung auch mit den Illustrationen zu Voltaires „Candide“, die im Jahre 1911 entstanden sind.²⁵⁰

Betrachtet man den „Akt“ von Egon Schiele und versucht man diesen in sein Gesamtwerk einzuordnen, so findet man eine starke Verwandtschaft mit den Zeichnungen, in denen sich der Künstler wie kaum ein anderer mit dem Thema des Selbstbildnisses beschäftigt hat.²⁵¹ Es lassen sich einige Zeichnungen der Jahre 1910 bis 1912 benennen, die dem „Akt“ der Sema-Mappe ähneln, beispielsweise die Zeichnung „Aktskizze“ aus dem Jahre 1912²⁵², die denselben dünnen Körper in Dreiviertel-Position mit gespreizten Beinen zeigt. Da für das künstlerische Werk von Egon Schiele das Aktselfbildnis von zentraler Bedeutung ist, ist anzunehmen, dass er sich in dem „Akt“ der Sema-Mappe selbst portraitierte und wohl auch der zweite „Akt“²⁵³, der nicht für die Mappe ausgesucht wurde,

²⁴⁸ Charles Werner Haxthausen: Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre, in: Kat. Ausst. Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1979/1980, S. 98-130, hier S. 100. [Haxthausen 1979]

²⁴⁹ Paul Klee: Graphik, Bern 1956, S. 16. [Klee 1956]

²⁵⁰ James Thrall Soby: The prints of Paul Klee, New York 1945, S. X. [Soby 1945]

²⁵¹ In diesem Rahmen ist es nicht möglich auf die komplexen Hintergründe der Selbstbildnisse im Oeuvre von Egon Schiele einzugehen, die darin eine entscheidende Stellung einnehmen. Weiterführende Analysen bietet unter anderem das Kapitel „Vielfalt und Identität in Schieles Selbstdarstellungen“ in der Dissertation von Helena Pereña: Egon Schiele. Wahrnehmung, Identität und Weltbild, voraussichtlich 2008 [Pereña 2008] sowie der Kat. Ausst. Egon Schiele - Horst Janssen. Selbstinszenierung, Eros und Tod, Leopold Museum Wien/Horst-Janssen Museum Oldenburg, Oldenburg 2004 [Kat. Asst. Schiele 2004] und Alessandra Comini: Egon Schiele's Portraits, Berkeley/Los Angeles/London 1974. [Comini 1974]

²⁵² Siehe Anhang Nr. 38., S. 43.

²⁵³ Siehe Anhang Nr. 37., S. 42.

den Künstler selbst zeigt.²⁵⁴ Ein formales Charakteristikum der Selbstbildnisse dieser Jahre ist Schieles Verzicht auf jegliche Art von Requisiten, wodurch er allein die menschliche Gestalt durch ihre Haltung und Stellung sprechen lässt. Der Akt, dessen Posen erstarrt und unnatürlich wirken, scheint in den Bildnissen völlig autonom in einem abstrakten Raum zu schweben, die Figur allein ist Schieles Ausdrucksträger. Diese selbstoffenbarenden Bildnisse Egon Schieles verlieren auch nach ihrer Übertragung in das Medium der Graphik nichts von ihrer Expressivität. Betrachtet man nur im Vergleich den „Akt“ Paul Klees²⁵⁵, so wird die Verschiedenheit der beiden künstlerischen Stile überaus offensichtlich.

Anders als bei Paul Klee ist bei Egon Schiele und Alfred Kubin im Anschluss an deren Beteiligung an der Sema-Mappe kein verstärktes Interesse an der Druckgraphik festzustellen. Für beide Künstler blieb die Zeichnung das erfüllende künstlerische Medium.

So wenig wie es möglich ist die künstlerischen Stile von Egon Schiele und Paul Klee zu einem stilistischen Konsens zusammenzubringen, so wenig lassen sich die fünfzehn Lithographien der Kollektivmappe und deren individueller Gestaltung durch die beteiligten Künstler einem gemeinsamen künstlerischen Stil zuordnen. Diese Stilpluralität der Sema-Mappe steht damit beispielsweise im Gegensatz zu den Graphikmappen der „Brücke“, deren Werke sich stilistisch deutlich aneinander orientierten. Betrachtet man die Sema-Mappe, aber auch die Abbildungen des Ausstellungskatalogs der Galerie Thannhauser, so ist ganz eindeutig, dass innerhalb der „Sema“ eine Annäherung hinsichtlich des künstlerischen Stils der beteiligten Künstler ausgeblieben ist. Damit wurde eine inhaltliche Zielsetzung der Künstlervereinigung erfüllt, die der individuellen künstlerischen Freiheit.

Dieses Kapitel abschließend sei festgehalten, dass sich die „Sema“ durch die Graphikmappe und ihre Ausstellung in der Galerie Thannhauser in München einen Platz auf dem sie umgebenden Kunstmarkt sicherte. Die Graphikmappe und die Ausstellung markieren den Stellenwert der „Sema“ in ihrem kunsthistorischen Umfeld am Beginn des 20. Jahrhunderts.

4.4 Die Auflösung der „Künstlervereinigung Sema“ – Die Ursachen und Folgen

²⁵⁴ Dafür spricht rein formal zusätzlich der typische Oberlippenbart des Künstlers.

²⁵⁵ Siehe Anhang Nr. 35., S. 40.

4.4.1 Die Auflösung und ihre Ursachen

Es gibt in den schriftlichen Äußerungen von Mitgliedern und dem Quellenmaterial der „Sema“ keine Hinweise auf ein dezidiertes Datum ihrer Auflösung, so dass dieses nur aus dem Zusammenhang anderer gesicherter Geschehnisse rekonstruiert werden kann. Letzte nachzuweisende öffentliche Handlung der „Sema“ ist ihre Ausstellung im Januar des Jahres 1913 im Kunstverein in Mannheim.²⁵⁶ Daher ist anzunehmen, dass die Gruppierung mindestens bis zu diesem Zeitpunkt bestand. Aufschlussreich ist ein Brief von Wassily Kandinsky an das ehemalige Sema-Mitglied Julius W. Schülein vom 2. Dezember 1913, in dem Kandinsky die „Sema“ in einer Auflistung bereits aufgelöster Künstlergruppen nennt.²⁵⁷ Demnach bestand die Gruppierung zu diesem Zeitpunkt nachweislich nicht mehr. Die Sema-Mitglieder trennten sich demzufolge zwischen Januar und Dezember des Jahres 1913, ein genauere Zeitpunkt ließ sich nicht bestimmen.

Zu fragen ist nun, wodurch das vergleichsweise kurze Bestehen der „Sema“ von etwa anderthalb bis zwei Jahren zu erklären ist und worin die Gründe für deren Auflösung im Laufe des Jahres 1913 liegen könnten.

Bereits kurz nach Gründung der „Sema“, im Herbst des Jahres 1911, vermerkte Paul Klee in seinem Tagebuch: „[...] *Caspar machte optimistische Mienen. Und ich? Nun, es ist wenigstens einmal ein Zeichen, dass man doch nach aussen nicht ewig isoliert bleiben wird, ein schwacher Anfang sich zusammenzuschliessen. Nach innen sehe ich wenig Zusammenhang. Aber wie gesagt, man probiert.*“²⁵⁸ Paul Klee kritisiert die fehlende innere Verbundenheit der „Sema“, wenngleich er dem Zusammenschluss als solchem die Beendigung seiner Isolation zugesteht.

Zweifelsohne waren in der „Sema“ sehr unterschiedliche Künstler und vielfältige Kunstbestrebungen verbunden. Die Auflistung ihrer Mitglieder,²⁵⁹ die beispielsweise Paul Klee, Egon Schiele und Julius W. Schülein aufführt, verdeutlicht die ungleichen künstlerischen Positionen. Die formalen wie inhaltlichen Gegensätze offenbaren sich in der Sema-Mappe ebenso wie in ihren Ausstellungskatalogen, was auch von den zeitgenössischen Rezipienten wahrgenommen wurde. Der Kritiker der Ausstellung im Kunstverein Mannheim schrieb im Jahre 1913 dazu: „[...] *Die Künstlervereinigung ‚Sema‘*

²⁵⁶ Siehe Anhang Nr. 25., S. 29.

²⁵⁷ Siehe Anhang Nr. 39., S. 44-47, hier S. 45.

²⁵⁸ Klee 1988, Eintrag 902, Herbst 1911, Tagebuch III., Bern-München 1911/Sommer-Herbst, S. 319.

²⁵⁹ Siehe Anhang Nr. 6., S. 9-10.

mag etwas zufällig zusammengekommen sein, wie sich ja häufig selbst nicht immer gleichartige Künstler zwecks gemeinsamer Ausstellungsmöglichkeit zu einer Gruppe vereinigen. Hier staunte man, wie Karl Caspar neben Adolf Schinnerer, wie Gustav Jagerspacher grausige Themen neben wildglühenden Landschaften Fritz Hofmann-Juans sich vertragen. [...]“²⁶⁰ Offenbar ist in den beschriebenen formalen Gegensätzen der Hauptgrund für die Trennung der „Sema“ zu sehen. Obwohl sich die Künstler den kollektiven inhaltlichen Zielsetzungen der Gruppierung unterordneten, vertraten sie letztlich zu unterschiedliche künstlerische Positionen. Verstärkt wurde die Gegensätzlichkeit innerhalb der „Sema“ auch durch die Aufnahme fachfremder Mitglieder, wie den Architekten, Komponisten und Journalisten. Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass das Mitgliederprofil der „Sema“, das auf Internationalität und Vielfältigkeit der Professionen ausgerichtet war, zwar einen breiten Wirkungskreis und einen regen Austausch innerhalb der verschiedenen Sparten ermöglichte, andererseits aber auch zu mangelndem inhaltlichem Zusammenhang führte und damit eine nachhaltige Entwicklung der „Sema“ verhinderte und zu ihrer Auflösung beitrug.

Die zitierte Ausstellungsrezension des Mannheimer Kunstkritikers enthält aber darüberhinaus noch ein weiteres Argument, das die schwierige Ausgangslage der „Sema“ beschreibt. So heißt es darin, die Gruppierung vereinige *„nicht gleichartige Künstler [...] zwecks gemeinsamer Ausstellungsmöglichkeit“*. Der „Sema“ wird unterstellt, sie habe sich nicht aus künstlerischer Verbundenheit, sondern ausschließlich aus kunstmarktpolitischen Interessen zusammengeschlossen. Verfolgt man ihre Aktivitäten auf dem Kunstmarkt, so hat dieser Vorwurf seine Berechtigung, obgleich sich die „Sema“ in ihren öffentlichen Äußerungen dezidiert gegen diese Annahme wendet. Sie betont, dass ihr *„nicht soziale und wirtschaftliche Berufsinteressen, sondern gemeinsame kulturelle und künstlerische Ziele [zur Unterlage] dienen.“*²⁶¹ Die Veröffentlichungen der „Sema“ und ihre Festlegung auf die expressionistische Kunstauffassung sprechen für ihre inhaltlichen Absichten und es wäre falsch, den Zusammenschluss der Gruppierung nur auf ökonomische Motive zu reduzieren. Sicher ist allerdings, dass die „Sema“ neben ihren inhaltlichen Zielen auch den wirtschaftlichen Interessen hohe Bedeutung beimaß. Diese ungleichen Positionen führten vermutlich zu inneren Spannungen zwischen den einzelnen Beteiligten und können damit als ein Grund für ihre baldige Auflösung genannt werden.

²⁶⁰ Siehe Anhang Nr. 25., S. 29.

²⁶¹ Siehe Anhang Nr. 2., S. 3.

Vorsitzender der „Sema“ war der Journalist Maximilian Rohe, seine Beteiligung an der Künstlervereinigung scheint umstritten gewesen zu sein. Während es mit dem Journalisten Wilhelm Michel nicht zu Komplikationen innerhalb der Gruppierung kam, zog die Person Maximilian Rohe manche Kritik auf sich. Einen seiner über die Sema-Ausstellung verfassten Presseartikel musste er öffentlich berichtigen, da er fälschlicherweise Paul Gauguin als das Vorbild der Vereinigung dargestellt hatte.²⁶² Zudem beanstandete man Maximilian Rohes inkonstante Haltung gegenüber der modernen Kunstbestrebungen. Schließlich hatte er sich noch ein Jahr vor Gründung der „Sema“ radikal gegen die moderne Kunstauffassung der „Neuen Künstlervereinigung München“ gestellt.²⁶³ Seine rasche Wandlung zu einem Förderer der modernen Kunst provozierte manche kritische Äußerung der Zeitgenossen und war für die Glaubwürdigkeit der „Sema“ nach außen sicherlich nicht dienlich. Nicht nur Franz Marc und Wassily Kandinsky, sondern auch Theodor Brodersen²⁶⁴, der Sekretär des Deutschen Künstlerbundes, äußerten sich Maximilian Rohe gegenüber äußerst ablehnend. So schrieb Brodersen an das Sema-Mitglied Karl Caspar am 13. Juni 1912: „[...] *Ich freue mich, daß Sie beide aus der Sema heraus sind. Die Mitgliedschaft des Kritikers Rohe erschien mir schon bedenklich.* [...]“²⁶⁵ Dieser Brief belegt neben der negativen Haltung gegenüber Rohe, dass Karl Caspar und Maria Caspar-Filser bereits Mitte des Jahres 1912, bald nach ihrer Beteiligung an der Ausstellung in der Galerie Thannhauser und der Graphikmappe, die „Sema“ verließen. Dennoch war Karl Caspar nachweislich in der Ausstellung im Mannheimer Kunstverein im Januar 1913 vertreten.²⁶⁶

Der Austritt des Künstlerehepaares war jedoch nicht der einzige während des Bestehens der „Sema“. Auch zwei ihrer heute meistbeachteten Mitglieder, Paul Klee und Alfred Kubin, wendeten sich von der Künstlervereinigung ab. In diesem Zusammenhang kommt

²⁶² Siehe Anhang Nr. 30., S. 35.

²⁶³ Siehe Anhang Nr. 29., S. 33-34.

²⁶⁴ Theodor Brodersen: Sekretär des Deutschen Künstlerbundes und Ausstellungsleiter des Kunstvereins Magdeburg; später am Kunstverein Hamburg, sowie Geschäftsführer der Firma Brodersen GmbH zur Organisation von regionalen und internationalen Ausstellungen verschiedener Künstler und Künstlervereinigungen. [Für diesen Hinweis danke ich Frau Felicitas Köster, Maria Caspar-Filser und Karl Caspar-Archiv, Brannenburg]

²⁶⁵ Unveröffentlichter Brief von Theodor Brodersen an Karl Caspar [Für die Transkription dieses Briefes danke ich Frau Felicitas Köster, Maria Caspar-Filser und Karl Caspar-Archiv, Brannenburg]

²⁶⁶ Siehe Anhang Nr. 25., S. 29.

der Konkurrenz des „Blauen Reiters“ eine wichtige Bedeutung zu, im Besonderen deren führenden Mitgliedern Wassily Kandinsky und Franz Marc.

Bereits im Januar 1912 schrieb Paul Klee an den befreundeten Künstler Ernst Sonderegger: *„Lieber Ernst, [...] Anschluss habe ich gefunden bei der Sema, einer Gesellschaft von Künstlern unter dem Vorsitz von Rohe. Doch bin ich mit dem Herzen nicht ganz dabei, mein Herz ist mehr bei Kandinsky, wenn Du weißt, wer das ist. Damit will ich nicht die engere Persönlichkeit Kandinskys meinen, sondern die Ideen, welche diese ganze Gesellschaft vermählt. [...]“*²⁶⁷ Paul Klee interessiert sich demnach bereits seit Beginn des Jahres 1912 für Wassily Kandinsky und den „Blauen Reiter“ sowie deren inhaltliche Zielsetzungen. Obwohl sich beide Künstler schon um die Jahrhundertwende in der Malerei-Klasse von Franz von Stuck begegnet waren²⁶⁸, lernte Paul Klee Wassily Kandinsky erst im Jahre 1911 durch Louis Moilliet²⁶⁹ näher kennen. So kommt es, dass Paul Klee bald darauf in seinem Tagebuch vermerkt: *„Im Laufe des Winters [des Jahres 1911] schloss ich mich dann seinem [Kandinskys] blauen Reiter an.“*²⁷⁰ Im Januar 1912 nahm Paul Klee an der Ausstellung des „Blauen Reiters“ in der Galerie Goltz teil,²⁷¹ stellte aber dennoch im April desselben Jahres mit der „Sema“ in der Galerie Thannhauser aus und beteiligte sich an ihrer Graphikmappe. Er blieb nachweislich bis zu Beginn des Jahres 1913 Mitglied der „Sema“.²⁷² Es ist demnach zwar eindeutig, dass sich Paul Klee hinsichtlich seiner inhaltlichen Zielsetzungen mehr dem „Blauen Reiter“ verbunden fühlte,

²⁶⁷ Bisher nicht veröffentlichter Brief von Paul Klee an Ernst Sonderegger vom 24. Januar 1912, der sich im Besitz des Paul Klee-Zentrums befindet.

²⁶⁸ Felix Klee: Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich 1960, S. 26. [Felix Klee 1960]

²⁶⁹ Louis Moilliet (geb. 1880, gest. 1962): Schweizer Maler, Glasmaler und Aquarellist; war seit der Schulzeit mit Paul Klee befreundet und begleitete diesen auch auf der legendären Reise nach Tunis im Jahre 1914.

²⁷⁰ Klee 1988, Eintrag 903, Tagebuch III., München 1911-1912/Herbst-Januar, S. 320.

Allerdings muss dazu noch bemerkt werden, dass sich der „Blaue Reiter“ mehr als eine lockere Gruppe Gleichgesinnter, ausgehend von dem redaktionellen Kontext der Vereinigung, nicht als feste Gemeinschaft verstand. Daher ist der Begriff des „Mitglieds“ hier eigentlich nicht präzise und beschreibt hier mehr einen „Gesinnungsgenossen“.

²⁷¹ Hans Konrad Roethel: Paul Klee in München, Bern 1971, S. 19. [Roethel 1971]

²⁷² Siehe Anhang Nr. 25., S. 29.

deren Ideen er als „weiter und internationaler“²⁷³ empfand, dennoch beteiligte er sich aber auch noch an den Projekten der „Sema“.

Die Abwendung Paul Klees von der „Sema“ und seine Annäherung an den „Blauen Reiter“ erfolgten demnach aus Gründen, welche die inhaltliche Ausrichtung der beiden Künstlervereinigungen betrafen. Obwohl die „Sema“ und der „Blaue Reiter“ Parallelen innerhalb ihrer inhaltlichen Zielsetzungen aufwiesen, war es der „Sema“ nicht gelungen, mit dem „Blauen Reiter“ zu konkurrieren. Zwei ihrer Gründungsmitglieder, Klee und Kubin, sahen in dem Konzept, das Kandinsky und seine Mitstreiter entwickelten, eine größere Übereinstimmung mit ihren Vorstellungen.

In diesem Zusammenhang der Konkurrenzsituation zwischen der „Sema“ und dem „Blauen Reiter“ müssen auch die bereits zitierten kritischen Äußerungen Wassily Kandinskys und Franz Marcs²⁷⁴ gegenüber der „Sema“ und deren Behandlung des Künstlers Paul Klee gesehen werden. Es ist eindeutig, dass der „Blaue Reiter“ Paul Klee als Mitglied gewinnen wollte und in dieser Hinsicht mit der „Sema“ konkurrieren musste. Klar ist aber auch, dass Paul Klee selbst der „Sema“ gegenüber einige, im Besonderen inhaltliche, Beanstandungen äußerte, die ihn näher in den Kreis um den „Blauen Reiter“ rückten. Darunter litt sicher der Zusammenhalt der „Sema“, der damit eine wichtige ideelle Unterstützung verlor. Die Annäherung Paul Klees an den „Blauen Reiter“ kann als eine wesentliche Ursache für die Auflösung der „Sema“ bezeichnet werden. Eine Aussage des Zeitgenossen Hans von Wedderkop verdeutlicht die Lage: „*Klee reitet uns Blau davon, sagten die Semiten.*“²⁷⁵

Das galt auch für Alfred Kubin als weiteres Mitglied der „Sema“, zumal Kubin bereits bis Dezember des Jahres 1911 gemeinsam mit Wassily Kandinsky und Franz Marc Mitglied der „Neuen Künstlervereinigung München“ gewesen war. Nach Aufforderung durch Gabriele Münter war Kubin gemeinsam mit Kandinsky und Marc aus dieser Vereinigung ausgetreten, um den „Blauen Reiter“ zu gründen. Schon einige Monate zuvor jedoch war Kubin Gründungsmitglied der „Sema“²⁷⁶. Daneben ist nachzuweisen, dass er gegenüber dem „Blauen Reiter“ einige Vorbehalte hatte. In einem Brief vom 8. Dezember 1911 berichtet Wassily Kandinsky Franz Marc von diesen: „[...] Heute ein Brief von Kubin: er ist

²⁷³ Felix Klee: Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich 1960, S. 26.

²⁷⁴ Siehe Kapitel 4.3.2.

²⁷⁵ Wedderkop 1920, S. 15.

²⁷⁶ Siehe Anhang Nr. 2., S. 3.

[aus der Neuen Künstlervereinigung München] *ausgetreten. [...] Kubin schreibt: den ‚B.R.‘ erwarten vier Möglichkeiten: 1) Krach 2) Versanden 3) Compromiß 4) Erstarren. Der kann einem Mut einflößen! [...]*²⁷⁷ Trotzdem beteiligte sich Alfred Kubin im Jahre 1912 am Almanach des „Blauen Reiters“, jedoch nicht an dessen erster Ausstellung in der Galerie Thannhauser, sondern erst an der zweiten Ausstellung in der Galerie Goltz. Alfred Kubin nahm demnach genau an den Projekten des „Blauen Reiters“ teil, denen sich auch Paul Klee anschloss.

Wiederholt versuchte der „Blaue Reiter“ in den Jahren 1911 bis 1912, Alfred Kubin in die Gruppierung zu integrieren. In einem Brief vom 26. Juni 1912 schreibt Kandinsky: „[...] Klee erzählte mir, daß sie viele gute Sachen gemacht haben. Ich denke immer mit großem Vergnügen und warmen Gefühl an alle ihre Arbeiten. [...]“²⁷⁸ Im Jahre 1913 dann konnte Franz Marc sowohl Alfred Kubin als auch Paul Klee für ein gemeinschaftliches Projekt des „Blauen Reiters“ begeistern: eine illustrierte Bibel. Er schrieb ihm diesbezüglich am 5. März 1913: „[...] Ihre Ausstellung bei Thannhauser war herrlich. Ich war öfters mit meiner Frau dort; [...] heut komme ich mit einem großen, gewichtigen Plan: Haben Sie Lust, irgend etwas aus der Bibel zu illustrieren? Großformat, sehr reich; Mitarbeiter: Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka u. ich. [...] Wie denken Sie darüber? Ich zittere vor Freude, wenn die Idee wirklich Gestalt gewönne! [...]“²⁷⁹ Dieses Projekt wurde allerdings durch den Weltkrieg und den Tod Franz Marcs unterbrochen, die Illustrationen Alfred Kubins, der das Buch Daniel übernommen hatte, erschienen erst im Jahre 1919.²⁸⁰ Dennoch erkennt man sehr deutlich, dass die führenden Persönlichkeiten des „Blauen Reiters“, Wassily Kandinsky und Franz Marc, großes Interesse an den Sema-Mitgliedern Paul Klee und Alfred Kubin zeigten, diese aber trotzdem Mitglieder der „Sema“ blieben und sich zu keinem Zeitpunkt ausschließlich einer Vereinigung zuordneten.

Die Konkurrenzsituation mit dem „Blauen Reiter“ schadete dem Mitgliederzusammenhalt der „Sema“. Der Umstand, dass sich Paul Klee und Alfred Kubin auch an Projekten des „Blauen Reiters“ beteiligten, kann sicher als ein wesentlicher Grund ihrer Auflösung im Laufe des Jahres 1913 gesehen werden.

²⁷⁷ Lankheit 1983, S. 81f.

²⁷⁸ Alfred Kubin: Leben. Werk. Wirkung. Im Auftrag v. Dr. Kurt Otte, Kubin Archiv Hamburg zusammengestellt v. Paul Raabe, Hamburg 1957, S. 36. [Kubin 1957]

²⁷⁹ Kubin 1957, S. 38.

²⁸⁰ Hans Bisanz: Alfred Kubin. Zeichner, Schriftsteller und Philosoph, München 1980, S. 42. [Bisanz 1980]

Zusammenfassend lassen sich als Gründe für die Auflösung der „Sema“ ihre Konkurrenz mit dem „Blauen Reiter“, die heterogene Mitgliederzusammensetzung sowie der Vorsitz von Maximilian Rohe nennen. Außerdem wurde im Jahre 1913 in München eine weitere Künstlervereinigung gegründet, die „Münchener Neue Secession“, in der sich einige der Sema-Mitglieder wiederfinden lassen. Diese ist das Thema des folgenden Kapitels.

4.4.2 Die Zusammenarbeit ehemaliger Mitglieder

Auch nach Auflösung der „Sema“ sind zwischen ihren ehemaligen Mitgliedern weitere Verknüpfungen nachzuweisen. In diesem Rahmen werden allerdings nur die Projekte ehemaliger Mitglieder vorgestellt, die weitere Erkenntnisse über die Auflösung der Künstlervereinigung ermöglichen.

Als eine aufschlussreiche Zusammenarbeit ehemaliger Sema-Mitglieder ist die Künstlervereinigung „Münchener Neue Secession“²⁸¹ zu nennen, da sie in direktem Zusammenhang mit der Auflösung der „Sema“ gesehen werden kann. Die „MNS“ wurde am 27. November 1913 in München von dem Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein²⁸² und den Künstlern Albert Weisgerber²⁸³, Karl Arnold²⁸⁴ und Heinz Braun²⁸⁵ gegründet,²⁸⁶ also gegen Ende des Jahres, in dem sich die „Sema“ aufgelöst hatte. Die „MNS“ bestand als

²⁸¹ Im Folgenden wird „Münchener Neue Secession“ als „MNS“ abgekürzt. Zur Namensgebung muss ergänzt werden, dass sich die Gruppe zwischen 1913 und 1916 „Neue Münchener Secession“ nannte und dann ihren Namen in „Münchener Neue Secession“ änderte.

Insgesamt ist festzustellen, dass die „MNS“ von der Forschung bisher ebenso wenig beachtet wurde, wie die „Sema“.

²⁸² Wilhelm Hausenstein (geb. 1882, gest. 1957): Deutscher Schriftsteller, Kunstkritiker, Kunsthistoriker, Publizist.

²⁸³ Albert Weisgerber (geb. 1878, 1915 gefallen): Deutscher Maler und Graphiker; von 1894 bis 1897 Schüler der Kunstgewerbeschule in München; von 1897 bis 1901 Studium an der AdBK München, zunächst bei Gabriel von Hackl und später als Meisterschüler bei Franz von Stuck; seit 1897 Zeichner für die Zeitschrift „Die Jugend“.

²⁸⁴ Karl Arnold (geb. 1883, gest. 1953): Deutscher Zeichner, Karikaturist und Maler; veröffentlichte u.a. Zeichnungen im „Simplicissimus“.

²⁸⁵ Heinz Braun war der Assistent von Hugo von Tschudi an der Münchener Staatsgemäldesammlung.

²⁸⁶ Best 2000, S. 392.

Künstlervereinigung bis in das Jahr 1937²⁸⁷ und an ihren Ausstellungen beteiligten sich Künstler wie Max Beckmann, Erich Heckel, Alexej von Jawlensky, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, August Macke und Max Pechstein.²⁸⁸

Aus dem Gründungszirkular der „MNS“ sind die Motive ihres Zusammenschlusses zu erfahren: *„Euer Hochwohlgeboren! München als Kunststadt und Münchens junge aufstrebende Talente brauchen eine neue Organisation, die die Besten aus vielen kleinen Gruppen zu einem Bunde zusammenfasst. Dies war der leitende Gedanke bei der Gründung der ‚MNS‘. [...] Es gehört ihr unter anderem an: ehemalige Mitglieder der Münchner Secession, der Scholle, der Neuen Künstlervereinigung München, der Sema, des Internationalen Künstlerbundes.“*²⁸⁹ Die „MNS“ verfolgte demnach das Ziel, Künstler aus aufgelösten Vereinigungen zu einer großen Gruppe zusammenzufassen. Auch die „Sema“ wird als Künstlervereinigung genannt und tatsächlich gehörten der „MNS“ immerhin neun ihrer ehemaligen Mitglieder an: Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Paul Klee, Alfred Kubin, Edwin Scharff, Adolf Schinnerer, Julius W. Schüle²⁹⁰, Robert Genin und Gustav Jagerspacher.²⁹¹ Zudem ist durch einen Ausstellungskatalog nachzuweisen, dass sich auch das ehemalige Sema-Mitglied Wilhelm Gerstel an einer Ausstellung der „MNS“ beteiligte.²⁹² Ein Großteil der ehemaligen Mitglieder der „Sema“ gehörte also ab Ende des Jahres 1913 der „MNS“ an. Die „MNS“ wäre demnach als eine Nachfolgevereinigung der „Sema“ zu verstehen. Interessant ist nun die Frage, inwieweit sich die beiden Künstlervereinigungen ähnelten oder in welchen Hinsichten sie sich voneinander unterschieden. Um das zu klären, werden die „Sema“ und die „MNS“ in aller Kürze verglichen.

Bemerkenswert ist, dass das Mitgliederprofil der „MNS“ dem der „Sema“ sehr ähnelt, denn auch die „MNS“ vereinigte Bildende Künstler, die sehr unterschiedliche künstlerische

²⁸⁷ „Gemäß §1 der Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat vom 28. Februar 1933“ wurde der Verein der „MNS“ am 21. Dezember 1937 aufgelöst (siehe: Meißner 1999, S. 331). Ihre Nachfolgeorganisation war „Die Neue Gruppe“, die noch heute besteht.

²⁸⁸ Kat. Ausst. Neue Münchener Secession, Erste Ausstellung, 30. Mai bis 1. Oktober 1914, München 1914. [Kat. Ausst. Secession 1914]

Die Ausstellung fand wohl im Ausstellungsgebäude am Hofgarten, Galeriestraße 26, statt.

²⁸⁹ Meißner 1999, S. 330, zit. n. dem Gründungszirkular, das sich im Archiv von Karl-Heinz Meißner befindet.

²⁹⁰ Siehe Anhang Nr. 40., S. 48.

²⁹¹ Wilhelm Hausenstein: Die Münchner Neue Secession, in: Kunstchronik, Heft Nr. 27/ 3, 27. März 1914, Sp. 414-416. [Hausenstein 1914]

²⁹² Kat. Ausst. Secession 1914.

Auffassungen verkörperten. Zudem erweiterte die „MNS“ ihren Mitgliederkreis, wie auch die „Sema“, um Personen unterschiedlicher Professionen, wie beispielsweise den Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein oder auch den Mitarbeiter der Münchener Staatsgemäldesammlung Heinz Braun. Die „MNS“ suchte sich also, genau wie die „Sema“, auch außerhalb der Bildenden Kunst ideale, aber auch wirtschaftliche Förderer, auf die sie in ihren Ausstellungskatalogen dezidiert hinwies.²⁹³ Das Konzept der Aufnahme fachfremder Mitglieder als Ausweitung der Öffentlichkeit und Verbesserung der wirtschaftlichen Lage, hatte sich wohl bewährt, obwohl im Falle der „Sema“ die dadurch entstehende inhaltliche Diskrepanz die Auflösung der Gruppe befördert hatte. Die Frage ist nun, warum es der „MNS“ trotz eines ähnlichen Mitgliederprofils gelang, nicht auch in kurzer Zeit an inhaltlichen Gegensätzen zu zerfallen. Der Grund dafür besteht wohl in dem unterschiedlichen Ansatz hinsichtlich der inhaltlichen Ziele der beiden Vereinigungen. Denn während die „Sema“ trotz aller Gegensätzlichkeit ihrer Mitglieder ein kollektives künstlerisches Programm zu erarbeiteten versuchte, das sich auf eine expressionistische Kunstauffassung festlegte, äußerte sich die „MNS“ wie folgt: *„[Die Bestrebungen der ‚MNS‘] sind so vielgestaltig, daß man ihnen kein gemeinsames positives Motto geben kann, höchstens ein negatives: man wollte Anderes, als die Generation, die vor zwanzig Jahren die Secession ins Leben gerufen hatte. [...]“*²⁹⁴ Die „MNS“ legte ihrer Vereinigung demnach gerade kein ganzheitliches Konzept zu Grunde, sondern akzeptierte die unterschiedlichen Bestrebungen innerhalb ihrer Reihen. Und während sich die „Sema“ noch gegen den Vorwurf einer wirtschaftlichen Absicht ihrer Gruppierung wehrte und ihre inhaltlichen Bestrebungen verteidigte, formulierte die „MNS“ ganz offen ihr Ziel als *„[...] die Zusammenfassung bildender Künstler zur Pflege und Wahrung gemeinsamer Interessen und zur Veranstaltung gemeinschaftlicher Ausstellungen.[...]“*²⁹⁵ Das wichtigste Anliegen der „MNS“ war demnach die Veranstaltung von Verkaufsausstellungen und mit fast einhundert Gruppenschauen während ihres Bestehens bis in das Jahr 1937 wurde die Gruppierung dieser Zielsetzung gerecht.²⁹⁶

²⁹³ Die Ausstellungskataloge der Jahre 1914, 1916 und 1918 enthalten eine Liste der Stifter und Förderer der „MNS“.

²⁹⁴ Adolf Schinnerer: Die Münchner Neue Secession, in: Die Kunst für alle, 40. Jg. München April 1925, S. 209-219, hier S. 209. [Schinnerer 1925]

²⁹⁵ Zit. n. Billeter 2002, S. 125.

²⁹⁶ Karl-Heinz Meißner: Karl Caspar - Maler der Hoffnung. Leben und Werk, in: Kat. Ausst. „München leuchtete“. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Haus der Kunst, München 1984, S. 231-253, hier S. 243. [Meißner 1984]

Eine im Vergleich zur „Sema“ auffallende Ähnlichkeit der „MNS“ ist ihr Gebrauch der Druckgraphik, um öffentliche Wirksamkeit herzustellen. Die „MNS“ setzte dies durch die Herausgabe einer vereinsinternen künstlerisch-literarischen Zeitschrift mit dem Titel „Zeit-Echo“ während der Jahre 1914 bis 1917 um.²⁹⁷ Das „Zeit-Echo“ beinhaltete eine Kombination von Texten und Druckgraphik, um auf die Künstlervereinigung „MNS“ aufmerksam zu machen und ermöglichte verschiedenen Künstlern die Mitarbeit, da man sich nicht auf ein einheitliches künstlerisches Programm festlegte. So beteiligten sich beispielsweise auch die ehemaligen Sema-Mitglieder Paul Klee, Alfred Kubin, Edwin Scharff, Karl Caspar, Maria Caspar-Filser und Adolf Schinnerer am „Zeit-Echo“. Zudem veranstaltete die „MNS“ im Jahre 1918 eine Graphikausstellung, in der auch Original-Lithographien gezeigt wurden. Betrachtet man den Katalog zur Ausstellung, in dem die Lithographien gesondert abgedruckt wurden, so fühlt man sich an die Idee der Sema-Mappe erinnert.

Die vergleichende Betrachtung der „Sema“ und der „MNS“ als zeitlich aufeinanderfolgende Künstlervereinigungen in München macht deutlich, dass einige Grundideen der „Sema“ übernommen wurden, andere nicht. Die „Sema“ stellt somit eine Art Vorstufe dar, auf deren Basis die „MNS“ aufbauen konnte.

Im Juni des Jahres 1918 wurde eine weitere Vereinigung gegründet, „Die Mappe“. Ihr gehörten unter anderem die Sema-Mitgliedern Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Alfred Kubin, Edwin Scharff, Adolf Schinnerer an, zusammen mit beispielsweise Karl Arnold, Olaf Gulbransson und Thomas Theodor Heine. Als Zweck ihrer Vereinigung gab „Die Mappe“ *„die Veranstaltung von Ausstellungen und die Herausgabe von Mappen“*²⁹⁸ an. Diese versuchte sich folglich mit derselben Taktik wie die „Sema“ auf dem Kunstmarkt zu positionieren und skizziert damit ein weiteres Projekt ehemaliger Sema-Mitglieder, das Parallelen zu der aufgelösten „Sema“ aufweist.

Betrachtet man die Zusammenarbeit ehemaliger Sema-Mitglieder über die Auflösung der Künstlervereinigung hinaus, so fällt auf, dass aus einigen ihrer ehemaligen Mitglieder ein Personenkreis zusammenfand, der vielfach gemeinsam arbeitete. Zu diesem können die befreundeten Künstler Paul Klee und Alfred Kubin gezählt werden sowie Karl Caspar und

²⁹⁷ Es existiert bisher erst eine Publikation über das „Zeit-Echo“: Vera Grötzinger: Der Erste Weltkrieg im Widerhall des „Zeit-Echo“ (1914-1917). Zum Wandel im Selbstverständnis einer künstlerisch-politischen Literaturzeitschrift, Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u.a. 1993. [Grötzinger 1993]

²⁹⁸ Karl-Heinz Meißner: Lebenschronik, in: Kat. Ausst. Karl Caspar, 1879-1956. Zum hundertsten Geburtstag, Museum Langenargen, Langenargen 1979, S. 47-105, hier S. 68. [Meißner 1979]

seine Frau Maria Caspar-Filser, Edwin Scharff und Adolf Schinnerer. Diese Künstler fanden sich erstmals in der „Sema“ vereint, blieben jedoch auch im Anschluss an ihr Bestehen verbunden und gründeten gemeinsam einige neue Vereinigungen. Die „Sema“ fungierte als ein Ausgangspunkt für diese Entwicklungen und ist daher als eine wichtige historische Grundlage zu betrachten.

5. Fazit und Forschungsausblick

Nachdem der Weg der „Sema“ von ihrer Gründung im Jahre 1911 bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1913 historisch nachgezeichnet wurde und ihre Kunstauffassung und ihr Verhältnis zum Kunstmarkt deutlich geworden ist, bleibt zu klären, welche kunsthistorische Bedeutung der Künstlervereinigung zugestanden werden kann.

Dem Anspruch einer endgültigen kunsthistorischen Einordnung der „Sema“ steht entgegen, dass es im Rahmen der vorliegenden Magisterarbeit nicht möglich war, die „Sema“ in ihrer Gesamtheit zu untersuchen. Um einen umfassenden Einblick in die künstlerischen Positionen der Sema-Mitglieder zu ermöglichen, wäre es nötig, Leben und künstlerischen Werdegang der beteiligten Künstler eingehend zu schildern und ihre einzelnen Werke nicht nur aufzulisten, sondern auch unter kunsthistorischen Gesichtspunkten zu untersuchen. Der Verzicht auf eine eingehende künstlerische Würdigung aller Mitglieder der Künstlervereinigung und ihrer Werke, deren ausführliche Analyse den Rahmen einer Magisterarbeit gesprengt hätte, war unvermeidbar. Das Fazit dieser Untersuchung kann also allenfalls Anspruch auf eine erste historische Annäherung beanspruchen.

Die wesentliche Leistung der „Sema“ war, eine Vereinigung außergewöhnlicher Künstlerpersönlichkeiten zu ermöglichen, von denen einige im Nachhinein Weltruhm erlangten, wie beispielsweise ihre Mitglieder Paul Klee und Egon Schiele. Es ist möglich, dass diese Künstler ihren Weg auch ohne die Beteiligung an der „Sema“ beschritten hätten, mindestens für Paul Klee aber ist eindeutig zu belegen, dass ihm die Mitarbeit an der Künstlervereinigung einen ersten Kontakt mit dem Kunstmarkt verschaffte und der Anstoß für seinen Austausch mit den ihn umgebenden avantgardistischen Strömungen war. Zudem brachte die Arbeit an der Sema-Mappe die Künstler Paul Klee, Egon Schiele und Alfred Kubin dazu, sich erstmals mit dem Medium der Lithographie zu beschäftigen. Für Paul Klee nimmt dieser erste Kontakt mit dem Steindruck-Verfahren in seiner davon ausgehenden künstlerischen Entwicklung eine gewichtige Stellung ein. Insofern kommt der Sema-Mappe eine besondere kunsthistorische Bedeutung zu, die von der Forschung bisher nicht zur Kenntnis genommen wurde.

Obwohl die „Sema“ als Künstlervereinigung nur eine kurze Zeit bestand, können an ihrem Beispiel einige grundlegende Tendenzen dieser Zeit aufgezeigt werden. Dazu zählt zunächst ihre programmatische Festlegung auf den Expressionismus als künstlerische Bewegung und die Forderung nach Geistigkeit innerhalb der Kunst. Diesem Anspruch

konnten die Künstlervereinigung zwar inhaltlich nicht gerecht werden, ihre schriftlichen Äußerungen müssen allerdings als eine der frühesten Definitionen der expressionistischen Kunstauffassung überhaupt betrachtet werden. Obgleich die programmatischen Schriften der „Sema“ denen Wassily Kandinskys deutlich nachstehen, sollten sie als zukunftsgerichtetes Stellungnahmen ihrer Zeit anerkannt werden. Am Beispiel der „Sema“ lassen sich auch die sozialen und wirtschaftlichen Erwägungen verdeutlichen, die zu der vermehrten Gründung von Künstlervereinigungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts geführt haben. Diese Komponenten, die eine der wesentlichen Motivationen von Künstlergruppen darstellten, bleiben in der heutigen Forschung zumeist unbeachtet und stehen hinter den inhaltlichen Zielsetzungen der Künstlergruppen zurück. Die Betrachtung der „Sema“ hat jedoch gezeigt, dass die wirtschaftlichen und sozialen Komponenten der Gründungen von Künstlervereinigungen nicht vernachlässigt werden sollten.

Andererseits ist deutlich geworden, dass die „Sema“ ihre inhaltlichen Ziele nicht umzusetzen vermochte, was letztendlich auch zu ihrer baldigen Auflösung führte. Obwohl es der Künstlervereinigung durch ihre Verbindungen im Münchener Kunstmarkt gelang, mit dem „Blauen Reiter“ um Ausstellungsmöglichkeiten zu konkurrieren, fühlten sich ihre Mitglieder Paul Klee und Alfred Kubin zunehmend von der Gruppierung um Wassily Kandinsky und deren künstlerischen Intentionen auf der Suche nach dem Geistigen in der Kunst angezogen und wandten sich von der „Sema“ ab. Die Künstlervereinigung löste sich daraufhin im Jahre 1913 auf und blieb seitdem fast einhundert Jahre unbeachtet.

Die „Sema“ war somit nur eine Station auf dem langen Weg der Kunst in die Moderne. Ihr Mangel war die fehlende Umsetzung ihrer Visionen, den Paul Klee in seinem Tagebuch umschrieb: *„Nach innen sehe ich wenig Zusammenhang. Aber wie gesagt, man probiert.“*²⁹⁹

²⁹⁹ Tagebucheintrag von Paul Klee aus dem Herbst des Jahres 1911, siehe Anhang Nr. 1., S. 2.

6. Quellen- und Literaturverzeichnis

Archive

- Alfred Kubin-Archiv der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München (AK-A)
- Egon Schiele-Archiv in der Albertina, Wien (ES-A)
- Handschriftenabteilung, Bayerische Staatsbibliothek, München (BSB)
- Karl Caspar-Archiv von Karl-Heinz Meißner, München (KCA)
- Maria Caspar-Filser und Karl Caspar-Archiv von Frau Felicitas Köster, Brannenburg (MCF-A)
- Paul Klee-Archiv, Bern (PK-A)
- Staatliche Graphische Sammlung, München (SGS)
- Stadtarchiv, München (SAM)
- Stadtbibliothek Monacensia, München (SBM)

Archivalische Quellen

- Anmeldeformular zur Ausstellung der „Künstlervereinigung Sema“ in der Galerie Thannhauser, München, April 1912. (Nr. 129a, ES-A)
- Ausstellungskatalog der „Künstlervereinigung Sema“, Galerie Thannhauser, 1912 (BSB)
- Brief von Maximilian Karl Rohe an Egon Schiele, 26. November 1911. (Nr. 120, ES-A)
- Brief von Paul Klee an Ernst Sonderegger, 24. Januar 1912. (PK-A)
- Brief von Richard Landauer (Inhaber Delphin-Verlag, München) an Egon Schiele, 12. März 1912. (Nr. 205, ES-A)
- Brief von Hans Goltz an Arthur Rössler, 10. April 1912. (Nr. 767, ES-A)
- Brief von Arthur Rössler an Egon Schiele, 12. April 1912. (Nr. 521, ES-A)
- Brief von Fritz Hofmann-Juan an Julius Wilhelm Schülein, 12. April 1912. (Nachlass Julius W. Schülein, SBM)
- Brief von Theodor Brodersen an Karl Caspar, 13. Juni 1912. (MCF-A)
- Brief von Richard Landauer (Inhaber Delphin-Verlag, München) an Egon Schiele, 19. Juni 1912. (Nr. 478, ES-A)
- Brief von Wassily Kandinsky an Julius Wolfgang Schülein, 2. Dezember 1913. (Nachlass Julius W. Schülein, SBM)
- E.: Sema, in: unbekanntes Zeitung, April 1912 (Nachlass Julius W. Schülein, SBM)

- Gründungszirkular der „Münchner Neuen Secession“, 1913 (KC-A)
- Mentor, in: Jahrbuch Mannheimer Kultur 1913, hrsg. v. Dr. Karl Hönn, Mannheim 1914, S. 248f. (PK-A)
- Mitgliederliste der „Münchner Neuen Secession“, Oktober 1923. (AK-A)
- Mitgliederprospekt der Künstlergemeinschaft Sema. (Nachlass Julius W. Schülein, SBM)
- Münchner Neueste Nachrichten, 65. Jg., Nr. 171, Mittwoch, 3. April 1912, Morgenblatt. (SAM)
- Münchner Neueste Nachrichten, Jg. 65, Nr. 205, Dienstag, 23. April 1912, Vorabendblatt, S. 3. (SAM)
- Ostini, Fritz von: Sema, in: Münchner Neueste Nachrichten, 65. Jg., Nr. 206, Dienstag, 23. April 1912, Morgenblatt. (SAM)
- Klee, Paul: Eintrag in den Oeuvre-Katalog, 1912, S. 56/57 (PK-A)
- Klee, Paul: Tagebucheintrag, Eintrag 902, Herbst 1911, S. 125. (PK-A)
- Rohe, Maximilian Karl/Franz Marc: Zwei Kritiken. Zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München, 1910. Achtseitige Broschüre. (AK-A)
- Rohe, Maximilian Karl: Zum Bericht über die Sema-Ausstellung, in: Münchner Neueste Nachrichten, 65. Jg., Nr. 210, 25. April 1912, Morgenblatt. (SAM)
- Postkarte von August Fricke an Egon Schiele, 1912. (Nr. 129b, ES-A)
- Postkarte von Maximilian Karl Rohe an Egon Schiele. ? 1912. (Nr. 344, ES-A)
- Prospekt der Sema-Mappe, Delphin-Verlag, München, April 1912. (Nr. 873, ES-A)
- Prospekt des Delphin-Verlags für die Sema-Mappe, wohl 1913. (MCF-A)
- Sema-Mappe, Delphin-Verlag, 1912. (SGS)

Veröffentlichte Quellen

- Biermann, Georg (Hrsg.): Der Cicerone. Halbmonatige Zeitschrift für die Interessen des Kunstforschens und Sammelns, III. Jahrgang, Leipzig 1911, S. 563. [Cicerone 1911]
- Biermann, Georg (Hrsg.): Der Cicerone. Halbmonatige Zeitschrift für die Interessen des Kunstforschens und Sammelns, VI. Jahrgang, Leipzig 1912, S. 29. [Cicerone 1912a]
- Biermann, Georg (Hrsg.): Der Cicerone. Halbmonatige Zeitschrift für die Interessen des Kunstforschens und Sammelns, hrsg. v. Georg Biermann, VI. Jahrgang, Leipzig 1912, S. 355. [Cicerone 1912b]
- Hausenstein, Wilhelm: Die Münchner Neue Secession, in: Kunstchronik, Heft Nr. 27/3, 27. März 1914, Sp. 414-416. [Hausenstein 1914]

- Hausenstein, Wilhelm: Gustav Jagerspacher, in: Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst, XXI. Jg., Bd. 31, München 1915, S. 314-320.
[Hausenstein 1915]
- Kampmann-Carossa, Eva (Hrsg.): Hans Carossa. Briefe I. 1886-1918, Frankfurt a.M. 1978. [Kampmann 1978]
- Kat. Ausst. Die Erste Ausstellung der Redaktion der Blaue Reiter, 1911-12, Galerie Heinrich Thannhauser, München 1911. [Kat. Ausst. Redaktion 1911]
- Kat. Ausst. Erster Deutscher Herbstsalon, Der Sturm, unter der Leitung von Herwarth Walden, Berlin 1913. [Kat. Ausst. Sturm 1913]
- Kat. Ausst. Neue Münchener Secession, Erste Ausstellung, 30. Mai bis 1. Oktober 1914, München 1914. [Kat. Ausst. Secession 1914]
- Klee, Felix (Hrsg.): Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich 1960. [Felix Klee 1960]
- Klee, Felix (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Köln 1957. [Felix Klee 1957]
- Klee, Paul: Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976. [Klee 1976]
- Klee, Paul: Briefe an die Familie 1893-1940, Band 1: 1893-1906, hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979. [Klee 1979a]
- Klee, Paul: Briefe an die Familie 1893-1940, Band 2: 1907-1940, hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979. [Klee 1979b]
- Klee, Paul: Briefe von Paul Klee an Alfred Kubin, in: Kat. Ausst. Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1979/1980, S. 80-95. [Klee Frühwerk 1979]
- Klee, Paul: Tagebücher 1898-1918, hrsg. v. d. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988. [Klee 1988]
- Kubin, Paul: Leben. Werk. Wirkung. Im Auftrag v. Dr. Kurt Otte, Kubin Archiv Hamburg zusammengestellt v. Paul Raabe, Hamburg 1957. [Kubin 1957]
- Lankheit, Klaus: Wassily Kandinsky. Franz Marc. Briefwechsel, München/Zürich 1983. [Lankheit 1983]
- Marc, Franz: Geistige Güter, in: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hrsg.): „Der Blaue Reiter“, München 1912, S. 1-4. [Marc 1912]
- Michel, Wilhelm: Max Oppenheimer, München 1911. [Michel 1911]
- Nebehay, Christian M.: Egon Schiele. 1890-1918. Leben Briefe Gedichte, Salzburg/Wien 1979. [Nebehay 1979]

- Nebehay, Christian M.: Egon Schiele. Leben und Werk, Salzburg/Wien 1980. [Nebehay 1980]
- Reiche, R.: Vorwort, in: Kat. Ausst. Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln, 1912, S. 3-7. [Reiche 1912]
- Rohe, Maximilian Karl: Von Ausstellungen, in: Die Kunst für alle, XXVIII., 1912, 12, S. 410.
- Schinnerer, Adolf: Wilhelm Gerstel, in: Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst, XXXIII. Jg., Bd. 37, München 1918, S. 252-260. [Schinnerer 1918]
- Schinnerer, Adolf: Die Münchner Neue Secession, in: Die Kunst für alle, 40. Jg. München April 1925, S. 209-219. [Schinnerer 1925]
- Walden, Herwarth: Vorrede, in: Kat. Ausst. Erster Deutscher Herbstsalon, Der Sturm, unter der Leitung von Herwarth Walden, Berlin 1913. [Walden 1913]

Sekundärliteratur

- Angermair, Elisabeth: München als süddeutsche Metropole. Die Organisation des Großstadtausbaus 1870 bis 1914, in: Richard Bauer (Hrsg.): Geschichte der Stadt München, München 1982, S. 307-336. [Angermair 1982]
- Anz, Thomas/Michael Stark (Hrsg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart 1982. [Anz 1982]
- Assmann, Peter/Annegret Hoberg (Hrsg.): Alfred Kubin - Kunstbeziehungen, Salzburg 1995. [Assmann 1995]
- Bahr, Hermann: Expressionismus, München 1916. [Bahr 1916]
- Bauer, Reinhard/Ernst Piper: München. Die Geschichte einer Stadt, München 1993. [Bauer 1993]
- Best, Bettina: Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende, München 2000. [Best 2000]
- Beyme, Klaus von: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005. [Beyme 2005]
- Billeter, Felix: Gefangen im Glaspalast. Zur Situation der Münchner Maler in Zeiten des Nach-Expressionismus, in: Felix Billeter, Antje Günther, Steffen Krämer (Hrsg.): Münchner Moderne, München/Berlin 2002, S. 116-131. [Billeter 2002]
- Bisanz, Hans: Alfred Kubin. Zeichner, Schriftsteller und Philosoph, München 1980. [Bisanz 1980]
- Bredt, Ernst Wilhelm: Alfred Kubin, München 1922. [Bredt 1922]

- Brus-Malinowska, Barbara: Eugeniusz Zak, 1884-1926, Warschau 2004. [Brus 2004]
- Buchheim, Lothar-Günther: Der Blaue Reiter und die „Neue Künstlervereinigung München“, Feldafing 1959. [Buchheim 1959a]
- Buchheim, Lothar-Günther: Graphik des deutschen Expressionismus, Feldafing 1959. [Buchheim 1959b]
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974. [Bürger 1974]
- Büttner, Frank: Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt, in: zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2, [19.09.06], URL: http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index_html, (12.07.2008). [Büttner 2006]
- Comini, Alessandra: Egon Schiele's Portraits, Berkeley/Los Angeles/London 1974. [Comini 1974]
- Die Kunst, 37. Bd., Monatshefte für freie und angewandte Kunst, München 1918, S. 316, 392.
- Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933, Stuttgart/Weimar 1998. [Fähnders 1998]
- Fischer, Holger/Rolf Günther (Hrsg.): Kat. Ausst. Fritz Hofmann-Juan, 1873-1937, Städtische Sammlungen Freital, Freital 2001. [Fischer 2001]
- Glaesemer, Jürgen: Paul Klee. Handzeichnungen I, Kindheit bis 1920, Bern 1973. [Glaesemer 1973]
- Glaesemer, Jürgen: Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin, in: Kat. Ausst. Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1979/1980, S. 63-79. [Glaesemer 1979]
- Grötzinger, Vera: Der Erste Weltkrieg im Widerhall des „Zeit-Echo“ (1914-1917). Zum Wandel im Selbstverständnis einer künstlerisch-politischen Literaturzeitschrift, Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u.a. 1993. [Grötzinger 1993]
- Günther, Rolf: Fritz Hofmann-Juan, in: Weltkunst, 71. 2001, S. 633. [Günther 2001]
- Hagenlocher, Alfred: Wilhelm Laage. Das graphische Werk, München 1969. [Hagenlocher 1969]
- Hastings Falk, Peter: Frank S. Herrmann 1866-1942. A Separate Reality, in: Frank S. Herrmann 1866-1942. A Separate Reality. The Museums Gallery of the White Plains Public Library, New York 1988, S. 7-29. [Hastings 1988]
- Haxthausen, Charles Werner: Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchner Jahre, in: Kat. Ausst. Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922,

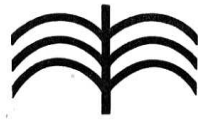
- Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1979/1980, S. 98-130.
[Haxthausen 1979]
- Haxthausen, Charles Werner: Paul Klee. The Formative Years, London/New York 1981. [Haxthausen 1981]
 - Hindelang, Eduard (Hrsg.): Karl Caspar. Das druckgraphische Werk. Gesamtverzeichnis, bearb. v. Karl Theodor Köster u. Felizitas Köster, Sigmaringen 1985. [Hindelang 1985]
 - Hoberg, Annegret/Helmut Friedel (Hrsg.): Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, München 1999. [Hoberg 1999a]
 - Hoberg, Annegret (Hrsg.): Alfred Kubin. Das lithographische Werk, München 1999. [Hoberg 1999b]
 - Christine Hopfengart (Hrsg.): Kat. Ausst. Der Blaue Reiter. Kunsthalle Bremen, Bremen 2000, S. 11f. [Hopfengart 2000]
 - Jentsch, Ralph: Einführung, in: Kat. Ausst. Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus, hrsg. v. Ralph Jentsch, Käthe Kollwitz-Museum Berlin, Stuttgart 1990, S. 11-25. [Jentsch 1990]
 - Jörgens-Lendrum, Helga: Der Bildhauer Edwin Scharff (1887-1955). Untersuchungen zu Leben und Werk. Mit einem Katalog der figürlichen Plastik, Göttingen 1994. [Jörgens 1994]
 - Kahnmann, Werner J.: Erinnerungen an Julius W. Schülein, in: Kat. Ausst. Julius W. Schülein 1881-1970, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1973, S. 4-8. [Kahnmann 1973]
 - Kallir, Jane: Egon Schiele. The Complete Works, New York 1998. [Kallir 1998]
 - Kallir, Otto: Egon Schiele. Das Druckgraphische Werk, Wels 1970. [Kallir 1970]
 - Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere der Malerei, München 1912. [Kandinsky 1912]
 - Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler, hrsg. v. Max Bill, Stuttgart 1974, S. 127. [Kandinsky 1974]
 - Kat. Ausst. Paul Klee. Das graphische und plastische Werk, Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg 1974. [Kat. Ausst. Klee 1974]
 - Kat. Ausst. Der Blaue Reiter. Kunstmuseum Bern. Bern 1986. [Kat Ausst. Bern 1986]
 - Kat. Ausst. Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus, hrsg. v. Ralph Jentsch, Käthe Kollwitz-Museum Berlin, Stuttgart 1990. [Kat. Ausst. Expressionismus 1990]

- Kat. Ausst. Egon Schiele - Horst Janssen. Selbstinszenierung, Eros und Tod, Leopold Museum Wien/Horst-Janssen Museum Oldenburg, Oldenburg 2004. [Kat. Ausst. Schiele 2004]
- Kat. Ausst. Edwin Scharff. Die Weite seines Himmels. Stationen und Weggefährten eines deutschen Künstlers der Moderne. Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm 2005. [Kat. Ausst. Scharff 2005]
- Kersten, Wolfgang: Paul Klees Beziehung zum „Blauen Reiter“, in: Kat. Ausst. Der Blaue Reiter. Kunstmuseum Bern, Bern 1986, S. 261-273. [Kersten 1986]
- Klee-Stiftung, Paul (Hrsg.): Paul Klee. Catalogue Raisonné, Band 1, 1883-1912, Kunstmuseum Bern 1998. [Klee Catalogue Raisonné 1998]
- Klee, Paul: Graphik, Bern 1956. [Klee 1956]
- Kornfeld, Eberhard W.: Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 2005. [Kornfeld 2005]
- Köster, Felicitas E. M.: Maria Caspar-Filser - Biographie und Dokumentation, in: Kat. Ausst. Maria Caspar-Filser. 1878-1968, Galerie der Landesgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986, S. 9-15. [Caspar-Filser 1986]
- Kubin, Alfred: Dämonen und Nachtgesinnte. Eine Autobiographie, München 1959. [Kubin 1959]
- Lüttichau, Mario-Andreas von: Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, in: Henrike Junge (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln 1992, S. 299-306. [Lüttichau 1992]
- Mai, Ekkehard: Akademie, Sezession und Avantgarde - München um 1900, in: Thomas Zacharias (Hrsg.): Tradition und Widerspruch, 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 145-177. [Mai 1985]
- Manheim, Ron: Expressionismus: Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 49, H. 1 (1986), S. 73-91. [Manheim 1986]
- Mann, Golo: Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1958. [Mann 1958]
- Meißner, Karl-Heinz: Lebenschronik, in: Kat. Ausst. Karl Caspar , 1879-1956. Zum hundertsten Geburtstag, Museum Langenargen, Langenargen 1979, S. 47-105. [Meißner 1979]
- Meißner, Karl-Heinz: Karl Caspar - Maler der Hoffnung. Leben und Werk, in: Kat. Ausst. „München leuchtete“. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in

- München um 1900, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Haus der Kunst, München 1984, S. 231-253. [Meißner 1984]
- Meißner, Karl-Heinz: Alfred Kubin. Ausstellungen 1901-1959. München 1990. [Meißner 1990]
 - Meißner, Karl-Heinz: Künstler der „Neuen Künstlervereinigung München“ nach 1914 bei der „Neuen Münchener Secession“, in: Annegret Hoberg/ Helmut Friedel (Hrsg.): Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, München 1999, S. 329-331. [Meißner 1999]
 - Mitsch, Erwin: Egon Schiele, 1890-1918, Salzburg/Wien 1987. [Mitsch 1987]
 - Myers, Bernard S.: Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch, Köln 1962. [Myers 1962]
 - Natter, Tobias G./Thomas Trummer: Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis, Köln 2006. [Natter 2006]
 - Nerdinger, Winfried: Die „Kunststadt“ München, in: Kat. Ausst. Die Zwanziger Jahre in München, Münchner Stadtmuseum, München 1979, S. 93-119. [Nerdinger 1979]
 - Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik, Stuttgart/Weimar 2000.
 - Pabst, Michael: Max Oppenheimer. Verzeichnis der Druckgraphik, München 1993. [Pabst 1993]
 - Pereña, Helena: Egon Schiele. Wahrnehmung, Identität und Weltbild, voraussichtlich 2008. [Pereña 2008]
 - Perkins, Geoffrey: Contemporary Theory of Expressionism, Bern/Frankfurt 1974. [Perkins 1974]
 - Plessner, Helmuth: Die verspätete Nation. Gesammelte Schriften VI., Frankfurt a.M. 1982. [Plessner 1982]
 - Presler, Gerd: Die Brücke, Hamburg 2007. [Presler 2007]
 - Prinz, Friedrich: Die Geschichte Bayerns, München 1997. [Prinz 1997]
 - Puttkamer, Marie-Agnes von: Max Oppenheimer-MOPP (1885-1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde, Wien/Köln/Weimar 1999. [Puttkamer 1999]
 - Roethel, Hans Konrad: Paul Klee in München, Bern 1971. [Roethel 1971]
 - Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1998. [Ruppert 1998]

- Rümelin, Christian: Klee und der Kunsthandel, in: Oskar Bättschmann, Josef Helfenstein (Hrsg.): Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern, Bern 2000, S. 27-37. [Rümelin 2000]
- Schinnerer, Anna (Hrsg.): Adolf Schinnerer 1876-1949, München 1999. [Schinnerer 1999]
- Schneider, Arthur von: Wilhelm Gerstel. Leben und Werk, Freiburg i.Br. 1963. [Schneider 1963]
- Schremmer, E.: Robert Genin - eine Wiederentdeckung, in: Kat. Ausst. Robert Genin 1884-1939, Galerie Wolfgang Gurlitt München, München 1970, S. 1-3. [Schremmer 1970]
- Soby, James Thrall: The prints of Paul Klee, New York 1945.
- Söhn, Gerhard: Handbuch der Original-Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern, Katalogen, 1890-1933, Band III., Düsseldorf 1991. [Söhn 1991]
- Unterberger, Siegfried/Felix Billeter (Hrsg.): Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter, München 2007. [Unterberger 2007]
- Wedderkop, Hans von: Paul Klee, Leipzig 1920. [Wedderkop 1920]
- Wilhelmi, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996. [Wilhelmi 1996]
- Zweite, Armin (Hrsg.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, München 1991. [Zweite 1991]

Ludwig-Maximilians-Universität München
Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Institut für Kunstgeschichte



S E M A

**Die „Künstlervereinigung Sema“ –
Eine Künstlergruppierung zwischen expressionistischer
Kunstauffassung und den Mechanismen des Kunstmarktes**

Anhang

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium (M.A.)
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München im Fach Kunstgeschichte

vorgelegt von
Susanne M. I. Kaufmann

Referent: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Korreferent: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

München, den 2. Oktober 2008

7. Anhang

Die Anhänge dieses Verzeichnisses folgen ihrer chronologischen Erwähnung im Text, lediglich die „Sema-Mappe“ (Anhang Nr. 41.) und der Ausstellungskatalog der „Künstlervereinigung Sema“ (Anhang Nr. 42.) befinden sich in ihrer Gesamtheit am Ende des folgenden Anhangs, um das Durchblättern zu Vereinfachen. Die Hinweise zu den Bildquellen werden in eckigen Klammern im Anschluss an den Titel verzeichnet.

Es war bei den historischen Quellen nicht immer möglich eine gute Bildqualität zu gewährleisten.

aussteht.
 Auf der Rückreise nach Bern stehen wir abermals beim Ostel
 Juli ab und trafen die mit August Macke und seiner Frau
 zusammen. Nach mittags ward gerüstet und gegesst. Felice schien glücklich
 und war brav, was zu verwundern ist. Ich riefste ein allerletztes
 Bad, sehr kalt war jetzt das See, sehr kalt. Felice im Schiff's boden
 stehend betrachtete mich ernst, wie ich da schwam. Abends war es
 schon ganz dunkel, als wir Gärten verließen. Der kleine Trug die Laternen.
 Im Zug gab ich Thun und Bern gab er dann eine Ruhe, indem dass
 ihm ein starker Schlaf beim zarten Krage packte. So ein fürchterliches,
 so ein armes Kerlchen.

In letzter Sommer. In diesem Sommer hat sich in München eine Gruppe
 junger Künstler zu einer Vereinigung zusammen getan, die den Namen
 "Sema, das Geichen" führen sollte. Ich gehöre zu diesen
 Gründungsmitgliedern, nämlich durch den Schriftsteller Wilhelm
 Mühl. Außerdem gehören dazu eine Reihe von Malern, Bildhauern
 und Dichtern. Diese, vorläufig in der Minorität, sollen wohl haupt-
 sächlich Propaganda machen. Die Künstler sind (Mühl und Böhm)
 Kubi, Oppenheimer, Scharff, Genin, Caspar. In einem
 Briefe zwischen sie mir gerade einfallt.
 In einem Briefe & Brief. Ich bin mir ein paar mal zusammen
 gekommen und wissen über Gesso einig war darüber, dass wir alle kein
 Geld hatten.
 Man hat schon, man die Ausgabe eines Klappes mit Original-
 Graphie und man soll mindestens 100 Subskribenten sammeln, dreißig hätte
 man schon.
 Dann wurde Herr Janhäuser für eine erste Ausstellung gewonnen.
 Caspar machte optimistische Aussagen. Und ich? Nun, es ist wenigstens
 einmal ein Zeichen, dass man doch nach außen nicht ewig Bitterkeit bleiben
 wird. Ein schwacher Anfang sich zusammenzuschließen. Nach innen
 sehr in wenig Zusammenhang. Aber wie gesagt, man probiert.

902

Herbst

*

Imnd Kubi ist für ein paar Tage bei uns. Er ist verärgert die
 August Mackes haben ihn in einem öffentlichen Lokal seine Hut
 auf dem Kopfe hängen. Er verlässt sein Quartier und zieht
 zu uns in die Speisekammer. Müllchen kammer.
 X. Müllinsky, von dem früher schon der oft erzählt war, und der

903

aus Maillet

Paul Klee: Tagebuch, Eintrag 902, Herbst 1911, S. 125.

[Das Paul Klee-Archiv in Bern überließ mir freundlicherweise den Scan dieses Tagebucheintrags von Paul Klee.]

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

MÜNCHEN Unter dem Namen „Künstlervereinigung Sema“ hat sich eine freie Gesellschaft von Angehörigen der verschiedenen Künste gebildet, die ihren Sitz in München hat, und der zur Unterlage nicht soziale und wirtschaftliche Berufsinteressen, sondern gemeinsame kulturelle und künstlerische Ziele dienen.

Das wesentliche Merkmal der neuen Vereinigung liegt darin, daß sie engste Zusammenarbeit der verschiedenen Künste und ihrer Vertreter im Auge hat.

Bis jetzt gehören der Vereinigung an: die Schriftsteller W. Michel, Dr. M. K. Rohe, Dr. Hans Carossa, Dr. R. Prévot; die Maler A. Fricke, M. Oppenheimer, A. Kubin, P. Klee, E. Scharff, C. Schwalbach, C. Caspar, M. Caspar-Fischer, G. Jagersbacher; die Architekten August Zeh, P. L. Troost; der Komponist A. Haag.

Aufnahmen erfolgen nur auf Einladung der Gesellschaft.

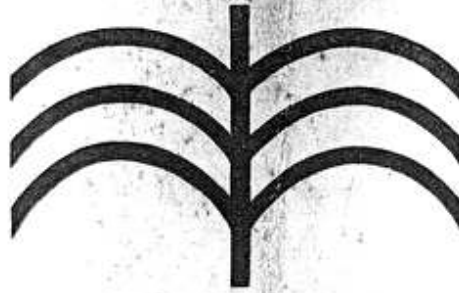
[In: Georg Biermann (Hrsg.): Der Cicerone. Halbmonatige Zeitschrift für die Interessen des Kunstforschens und Sammelns, III. Jahrgang, Leipzig 1911, S. 563.]

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

MÜNCHEN Der Künstlervereinigung „Sema“, die engsten Zusammenschluß der verschiedenen Künste anstrebt und künstlerische Neuwerte zu organisieren sucht, sind neuerdings beigetreten: die Maler E. Zack und O. Weber (Paris), Rob. Genin, Frank Herrmann, J. Schülein und J. Hofmann-Juan (München), Egon Schiele (Neulenggenbach bei Wien), der Bildhauer J. Unterholzer (Paris), der Schriftsteller Dr. Luigi Redaelli (Rom) und der Kom-

ponist und Schriftsteller Dr. Artur Neißer (Berlin).

Aus der Neuen Künstlervereinigung München sind die Herren Hartmann, Kandinsky, Kubin, Le Fauconnier, Marc, Münter ausgetreten.



SEHR GEEHRTER HERR!

AUS DEM KREISE DER UNTERZEICHNETEN ERGING vor kurzem die Anregung zur Gründung einer von den bisher bestehenden sich wesentlich unterscheidenden, neuen Künstlervereinigung. Ihrem ganzen Schaffen nach dürften auch Sie unserer Sache Sympathie und Interesse entgegenbringen, und so gestatten wir uns, Sie in nachstehendem mit den Ideen bekannt zu machen, die unserem Unternehmen zugrunde liegen: Bisher war das, was Künstler zu korporativem Zusammenschluß trieb, in fast allen Fällen speziell fachkünstlerisches oder rein wirtschaftliches Interesse. Maler gründeten ihre Ausstellungsgenossenschaften, Schriftsteller ihre Berufsvereine usw., Organisationen, die ihr Dasein meist nur äußerlichen Zusammengehörigkeitsgefühlen verdanken. Zweifellos haben diese Korporationen ihr Gutes geleistet und werden auch für die Zukunft nicht zu entbehren sein. Mit dem innersten Wesen des Künstlertums

jedoch haben sie wenig oder gar nichts zu tun. Diesem dient weit mehr eine Klasse von Zusammengehörigkeitsgefühlen, die sich nicht auf Gemeinsamkeit des Berufes oder auf eine gemeinsame soziale oder wirtschaftliche Lage gründet, sondern auf die Gemeinsamkeit der Gedanken, der künstlerischen Weltanschauung, auf die Übereinstimmung gegenüber den prinzipiellen Fragen und Aufgaben, welche Zeit und Kultur dem Künstler stellen. Angehörige aller möglichen künstlerischen Berufe werden durch solche Gemeinsamkeit gewissermaßen innerlich verbunden und eine Gruppierung dieser Art ist für den Künstler mindestens von derselben, wenn nicht von ausschlaggebenderer Wichtigkeit, wie die reine Fachorganisation. Maler, Schriftsteller, Architekten, Musiker usw., deren künstlerische Weltanschauung sich deckt, und die gemeinsame kulturelle Ziele verfolgen, sind sich gegenseitig wichtigere Bundesgenossen, als Kollegen, die außer den künstlerischen Darstellungsmitteln und rein sozialen Berufsinteressen nichts gemeinsam haben. Über dem Fachinteresse steht der Kulturgedanke. Die Geschichte, zumal der neueren Kunst – es sei hier nur an die Romantiker, an die Nazarener, die Präraphaeliten, die Impressionisten erinnert – kennt Fälle, in denen kulturelle Gruppenbildungen solcher Art eine höchst fühlbare, ja geradezu entscheidende Wirkung entfaltet haben, und zur Schaffung einer breiten kulturellen Basis können sie wohl überhaupt nicht entbehrt werden. De facto waren sie auch stets vorhanden, wenn auch nicht in äußerer, organisierter Form. Durch letztere aber kann Energie und Wirkungskraft einer solchen Gruppierung nicht unbedeutend gesteigert werden und aus der Erkenntnis dieser Tatsache heraus haben die Unterzeichneten ihre neue Organisation ins Leben gerufen. Dabei würden wir es freudigst begrüßen, auch Sie, sehr geehrter Herr, als Mitglied der neuen Vereinigung gewinnen zu können; da wir der Meinung sind, daß Ihr Schaffen sich dem Gesamtbilde der hier Vereinigten gut einfügt, und daß Sie zur Erwerbung der Mitgliedschaft vielleicht dieselben Gründe bestimmen werden, die uns zum Zusammenschluß veranlaßt haben. Ein Programm dogmatischer Art stellen wir nicht auf, und wir denken keineswegs an

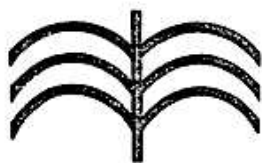
eine engherzige Festlegung auf eine bestimmte künstlerische Richtung. Andererseits wünschen wir aber auch keine wahllose Polyphonie der Bestrebungen. Unsere Tendenzen sind wohl am besten aus dem Überblick über die Namen derjenigen Künstler ersichtlich, die Sie hier aufgezählt finden und die wir, auf Vorschlag aus unserem Kreise heraus, zunächst noch zur Mitgliedschaft aufzufordern beabsichtigen. (Siehe anliegende Liste.) Es gilt uns die besten, spezifische Neu- und Zukunftswerte in sich bergenden künstlerischen Kräfte zu sammeln und den heute gestörten Kontakt zwischen den einzelnen Künsten wieder herzustellen. In welcher Weise wir unser Programm praktisch durchzuführen bestrebt sind, darüber werden wir Sie des näheren unterrichten, wenn Sie uns erst Ihre prinzipielle Zustimmung zu unserer Sache bekanntgegeben haben; zur ersten Orientierung teilen wir Ihnen nur mit, daß innerhalb des Gesamtverbandes Fachgruppen gebildet werden sollen, von denen zwar jede ihre speziellen Fachangelegenheiten für sich besorgt, die aber in engster Verbindung miteinander arbeiten und sich gegenseitig die erforderliche Resonanz geben sollen. Als Name unserer Organisation wurde „Künstlervereinigung Sema“ (Sema – griechisch, = das Zeichen; siehe unser obiges Zeichen) gewählt; wir wollen uns unter ein gemeinsames Zeichen stellen. Als Geschäftsstelle der Vereinigung gilt zunächst die Wohnung unseres Vorsitzenden, Dr. Maximilian K. Rohe, München, Clemensstr. 105^{II}. Wir bitten um Ihre gefällige Antwort! Mit vorzüglichster Hochachtung!

Dr. H. Carossa, Schriftsteller / M. Caspar-Filser, Malerin / A. Haag, Komponist / P. Klee, Maler / W. Michel, Schriftsteller / Dr. R. Prévôt, Schriftsteller / E. Scharff, Maler / P. L. Troost, Architekt / C. Caspar, Maler
A. Fricke, Maler / G. Jagersbacher, Maler / A. Kubin, Maler
M. Oppenheimer, Maler / Dr. M. K. Rohe, Schriftsteller
C. Schwalbach, Maler / August Zeh, Architekt

Mitgliederprospekt der Künstlergemeinschaft Sema

[Nachlass Julius W. Schüle, Stadtbibliothek Monacensia, München]

KÜNSTLERVEREINIGUNG SEMA



Sehr geehrter Herr!

Unsere Vereinigung hat mit großer Befriedigung in ihrer letzten
Mitgliederversammlung von Frau Reichert Kenntnis genommen
und beglückt Sie aufs herzlichste. Unsere Statuten, die eben
unter Druck sind, erhalten Sie demnächst, ebenso werden wir
in nächster Zeit einen gleichzeitigen Bericht darüber zu er-
statten, was die Sema bisher getan ^{hat} und in nächster Zeit
zu tun gedenkt.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ergebendster

26. XI. 1911.

M. K. Rohe. F. A. J. Sema.
Clemensstr. 105 II. München.

Brief von Maximilian Karl Rohe an Egon Schiele, 26. November 1911.

[Egon Schiele - Archiv, Nr. 120, Albertina, Wien]

Nr. 6.**Mitgliederliste Künstlervereinigung Sema**

GM = Gründungsmitglied, Mappe = Beteiligt an Sema-Mappe, Ausstellung = Ausstellungsbeteiligt

Name	Beruf	Nationalität	GM	Mappe	Ausstellung
Dr. Hans Carossa	Schriftsteller und Arzt	Deutsch	X		
Karl Caspar	Bildender Künstler	Deutsch	X	X	X
Maria Caspar-Filser	Bildende Künstlerin	Deutsch	X	X	X
August Fricke	Bildender Künstler	Deutsch	X	X	X
Robert Genin	Bildender Künstler	Russisch		X	X
Wilhelm Gerstel	Bildender Künstler	Deutsch			X
A. Haag	Komponist	?	X		
Frank S. Herrmann	Bildender Künstler	Amerikanisch		X	X
Fritz Hofmann-Juan	Bildender Künstler	Deutsch		X	X
Gustav Jagerspacher	Bildender Künstler	Deutsch	X	X	X
Paul Klee	Bildender Künstler	Schweizerisch	X	X	X
Alfred Kubin	Bildender Künstler	Böhmisch	X	X	
Wilhelm Laage	Bildender Künstler	Deutsch			X
Wilhelm Michel	Schriftsteller, Kunstkritiker	Deutsch	X		

Name	Beruf	Nationalität	GM	Mappe	Ausstellung
Max Oppenheimer	Bildender Künstler	Österreichisch	X	X	X
Dr. Rene Prévot	Schriftsteller	Deutsch	X		
Dr. Luigi Redaelli	Schriftsteller	Italienisch ?			
Dr. Maximilian Karl Rohe	Schriftsteller, Kunstkritiker	Deutsch	X		
Edwin Scharff	Bildender Künstler	Deutsch	X	X	X
Egon Schiele	Bildender Künstler	Österreichisch		X	X
Adolf Schinnerer	Bildender Künstler	Deutsch		X	X
Julius Wilhelm Schüle	Bildender Künstler	Deutsch		X	X
Carl Schwalbach	Bildender Künstler	Deutsch	X	X	X
Paul Ludwig Troost	Architekt	Deutsch	X		
J. Unterholzer	Bildender Künstler	Französisch ?			
O. Weber	Bildender Künstler	Französisch ?			
Eugène Zak	Bildender Künstler	Polnisch			X
August Zeh	Architekt	?	X		

KÜNSTLERVEREINIGUNG SEMA



München, 12/IV 12.

Lieber Herr Schülerin;

Wie hast du es mit, das von den
engländer arbeiten für die I. An-
stellung zu dir

= Kontakt =

auszuweisen würde.

Mit besten Grüßen

für = Semma =

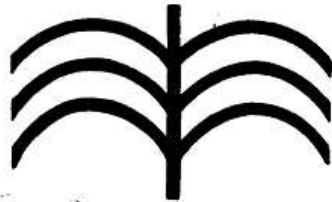
5. April 1912

I. Hofmann

Brief von Fritz Hofmann-Juan an Julius Wilhelm Schülein, 12. April 1912.

[Nachlass Julius W. Schülein, Stadtbibliothek Monacensia, München]

POSTKARTE



Herr Egon Schiele
Hr. Müller

Wien VII

129b

Neupulgerg. 9.

KÜNSTLERVEREINIGUNG SEMA

Gruß an Sie

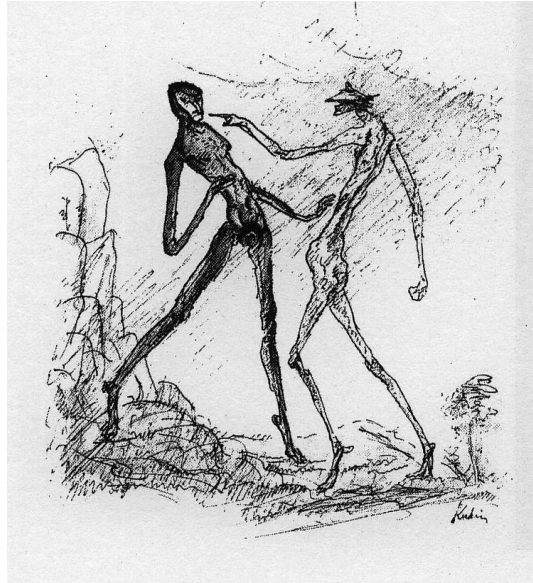
Wieder ein Gruß an Sie, der 10 oder 12 Gruppen
zusammenfasst für die Ausstellung. Wenn
Sie sich beteiligen wollen, ist dies die
richtige Gelegenheit für Sie, Ihre
Leistungen zu zeigen und Ihre
Arbeiten zu verkaufen. Die
Ausstellung wird in Wien
abgehalten und Sie sind
hierzu eingeladen.

August Fricke
Künstlervereinigung Sema
Romansch. 14

Postkarte von August Fricke an Egon Schiele, 1912.

[Egon Schiele-Archiv, Nr. 129b, Albertina, Wien]

Nr. 9.



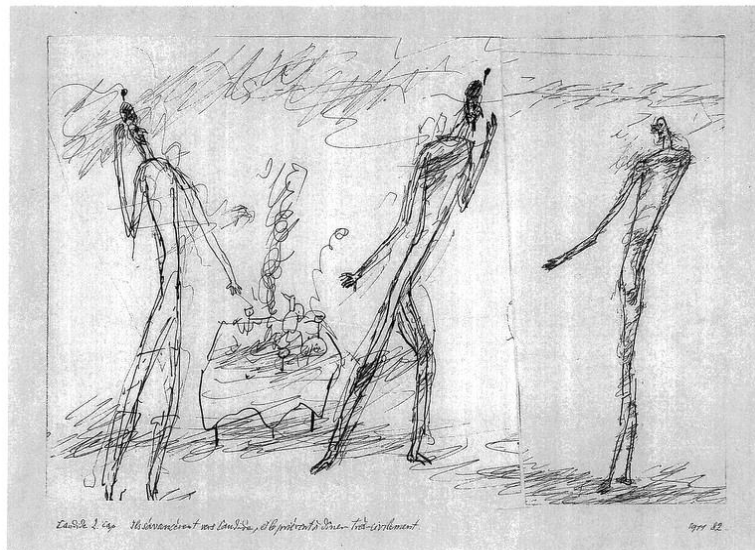
Alfred Kubin: Rechthaberei, Tusche, aquarelliert, 1912-15, Wien, Graphische Sammlung Albertina. [Kat. Ausst. Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1979-1980, S. 66.]

Nr. 10.



Alfred Kubin: Phäaken, Tuschfeder, aquarelliert, 1912-15, Wien, Graphische Sammlung Albertina [Kat. Ausst. Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1979-1980, S. 70.]

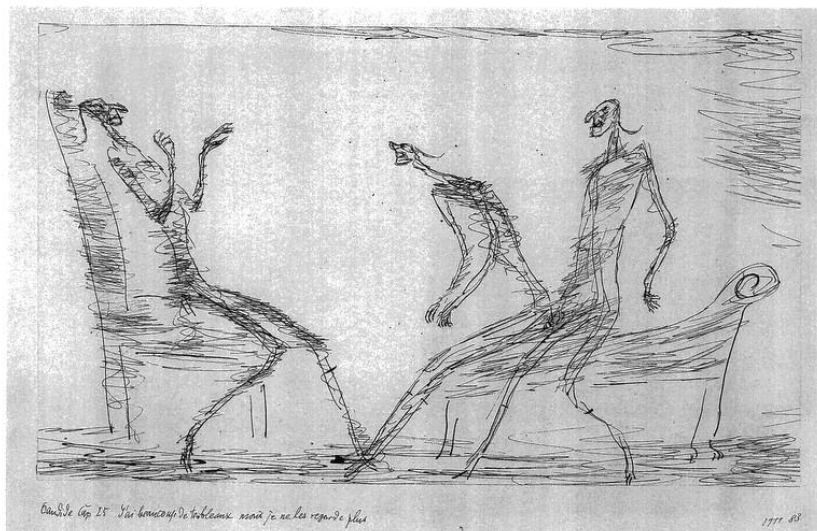
Nr. 11.



Paul Klee: Candide, Feder auf Papier auf Karton, 1911.

[Paul Klee. Catalogue Raisonné, Band 1, 1883-1912, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1998, S. 403]

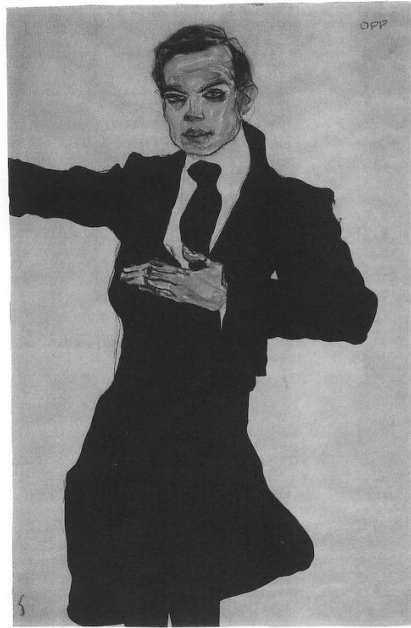
Nr. 12.



Paul Klee: Candide, Feder auf Papier auf Karton, 1911.

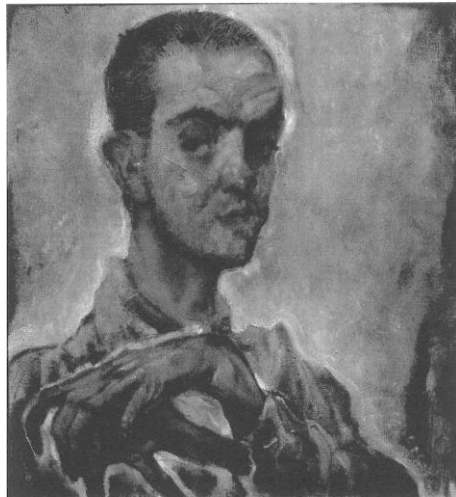
[Paul Klee. Catalogue Raisonné, Band 1, 1883-1912, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern 1998, S. 403.]

Nr. 13.

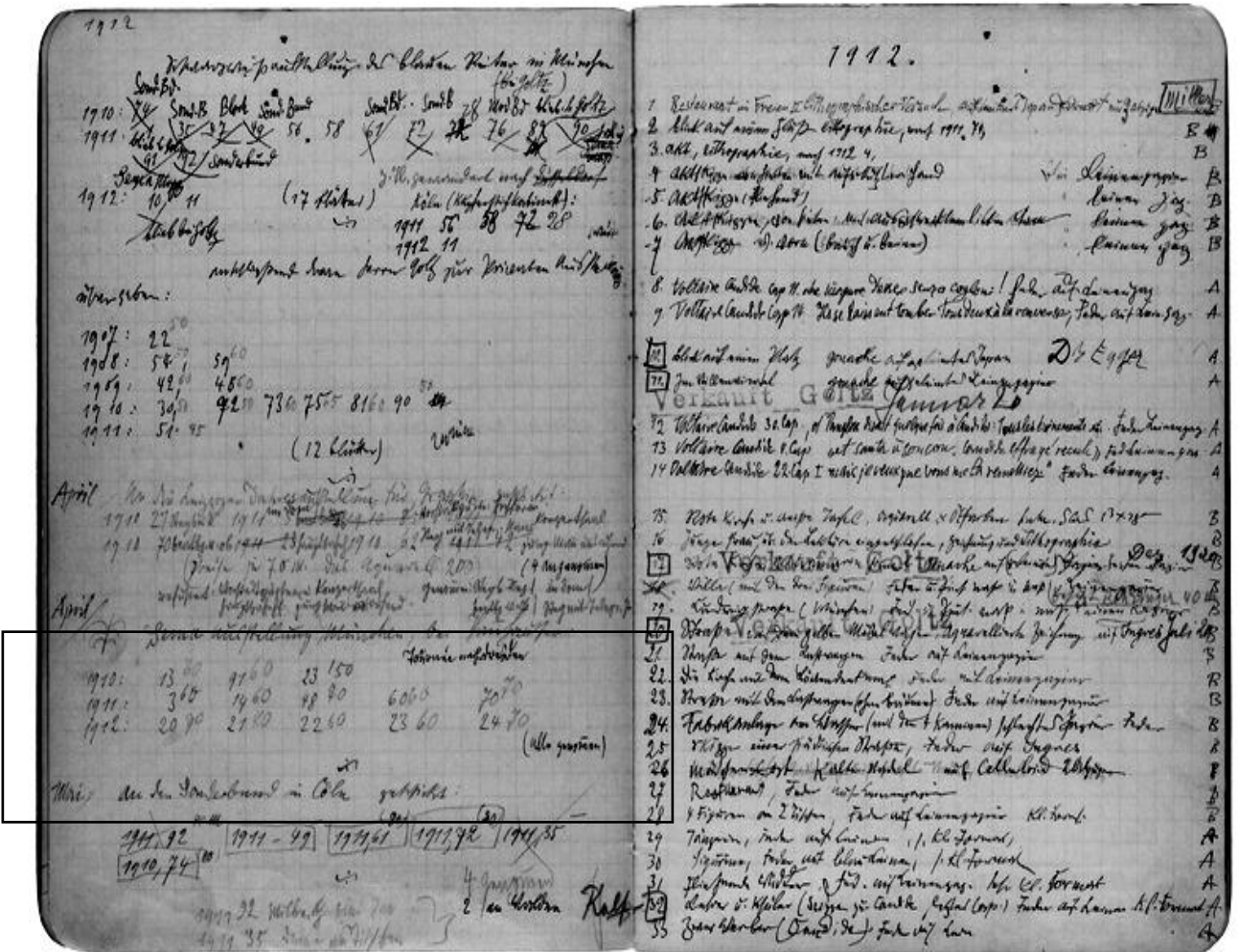


Egon Schiele: Bildnis Max Oppenheimer, Wasserfarbe, Tusche, Kreide auf Papier, 1910, Albertina, Wien. [Tobias G. Natter/Thomas Trummer: Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis, Köln 2006, S. 170.]

Nr. 14.



Max Oppenheimer: Bildnis Egon Schiele, Öl auf Leinwand, 1910, Wien Museum, Wien. [Tobias G. Natter/Thomas Trummer: Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis, Köln 2006, S. 172.]



Paul Klee: Oeuvre-Katalog, 1912, S. 56/57

[Das Paul Klee-Archiv in Bern überließ mir freundlicherweise den Scan dieses Eintrags aus dem Oeuvre-katalog von Paul Klee.]

Nr. 16.



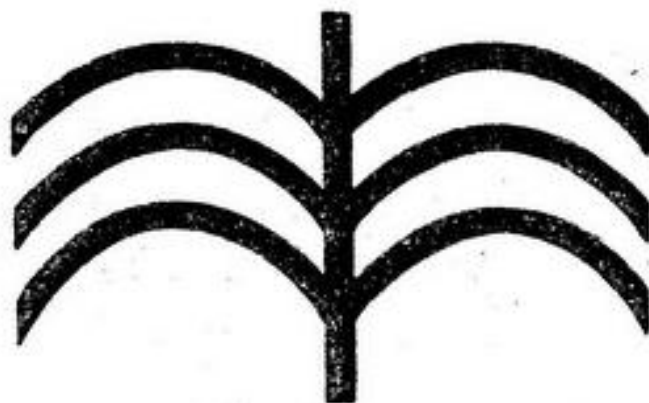
Paul Klee: Klettern, Aquarell auf Papier auf Karton, 1935.
[Online-Datenbank, Paul Klee-Zentrum, Bern]

Nr. 17.



Paul Klee: Schneckenwege, Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 1937.
[Online-Datenbank, Paul Klee-Zentrum, Bern]

Nr. 18.



Im unterzeichneten Verlag erscheint im April 1912 ein Mappenwerk

» S E M A «

15 ORIGINALLITHOGRAPHIEN

unveröffentlichte Arbeiten von Mitgliedern der diesen Namen tragenden Künstlervereinigung. Diese verfolgt das Ziel, die wertvollsten künstlerischen Kräfte der Moderne zu sammeln und spezifische Neuwerte auf den verschiedensten Gebieten der Kunst zu organisieren; sie wurde im Sommer 1911 ins Leben gerufen und besteht heute aus 24 bildenden Künstlern, Schriftstellern und Musikern, die den stärksten und eigenartigsten Begabungen der Gegenwart zugezählt werden müssen. So verschieden und künstlerisch selbständig die am Zustandekommen der Mappe der SEMA beteiligten Künstler im einzelnen auch sind, es ist das Ziel, das sie alle vor Augen haben, doch ein unverkennbares. Im Gegensatz zu der in den letzten Jahrzehnten vorherrschenden rein impressionistischen Kunstanschauung suchen sie eine Kunst des Ausdrucks, von welcher die junge Generation sich einen enormen Aufschwung und eine neue Blüte der Kunst erhofft. Die neue expressionistische Auffassung strebt stärkste Vertiefung und Vergeistigung der Kunst an und sucht Quintessenz und Bekrönung all der Bemühungen zu geben, die in den letzten 50 bis 60 Jahren in der Kunst aufgewendet worden sind. Vielerorts gährt es in deren Bereich und mannigfach sind die Bestrebungen, einer Kunst zum Aufschwung zu verhelfen, die ein vollkommener und vollgültiger Ausdruck des Empfindens und Fühlens unserer Zeit ist. Was die Sema erhofft, ist Führerschaft auf dem Wege zu jener macht- und wirkungsvollen Kunst, die in unserer Zeit heftiger denn je erlehnt wird.

Die Sema-Mappe enthält folgende für sie neugeschaffenen Blätter:

Karl Caspar	Pietà	Alfred Kubin	Der Flüchtling
Maria Caspar-Filler	Römische Landschaft	Max Oppenheimer	Anatomie
August Fricke	Die Einfältigen	Edwin Scharff	Gehende Männer
Robert Genin	Am Brunnen	Egon Schiele	<i>männlicher</i> Akt
Frank S. Herrmann	Italienischer Hof	Adolf Schinnerer	Badende Frauen
Fritz Hofmann-Juan	Notre-Dame de Paris	Julius Wolfgang Schülein	Netzflicker
Gustav Jägerpacher	Bettler	Carl Schwalbach	Taufe
Paul Klee	Flußlandschaft		

Die Erscheinungsweise ist folgende: Es werden 200 Drucke eines jeden Blattes unter Überwachung des Urhebers hergestellt, außerdem je 15 Drucke auf Japanbüten. Die Drucke wurden von dem Künstler handschriftlich gezeichnet, die Platten nach dem Druck abgekliffen. — Die Japandrucke wurden in eine Ganzpergamentmappe gelegt und eine Handzeichnung (die meisten sind farbig) von einem der 15 Künstler beigelegt; ein Exemplar dieser Vorzugsausgabe kostet für Subskribenten 120 Mark, nach Erscheinen 150 Mark. Die andern Drucke kommen in einer eigenartig ausgestatteten Pappmappe zum Verkauf; der Subskriptionspreis ist 25 Mark, später 35 Mark.

Bestellungen auf beiliegender Karte nimmt jede Buch- und Kunsthandlung entgegen, wenn keine erreichbar, der unterzeichnete Verlag.



DELPHIN-VERLAG/MÜNCHEN

Punklee Ad. Schinnerer.

Wald Caspar. *Max Oppenheimer*

Rgenin Edwin Scharff

Maria Caspar-Filser

Egon Schiele. Reproduktion
Hofmann-Juan

F. S. Herrmann. *Hofmann-Juan*

Carl Schwabach

G. Jagerspacher

Dr. Fricke



Ich bestelle aus dem DELPHIN-VERLAG
MÜNCHEN / Giselstraße 25

SEMA-MAPPE

15 ORIGINAL-STEINZEICHNUNGEN

DER KÜNSTLER: K. CASPAR / M. CASPAR-FILSER / A. FRICKE / R. GENIN
FR. HERRMANN / FR. HOFMANN-JUAN / G. JAGERSPACHER / P. KLEE
A. KUBIN / M. OPPENHEIMER / E. SCHARFF / E. SCHIELE
A. SCHINNERER / J. SCHÜLEIN / C. SCHWALBACH

..... Expl. der Vorzugsausgabe mit einer Handzeichnung in Ganzpergament-
mappe (Nr. 1-15): Subskriptionspreis 120 M, nach Erscheinen 150 M.
..... Expl. der einfachen Ausgabe in Pappmappe (Nr. 16-215): Subskriptions-
preis 25 M, nach Erscheinen 35 M.

Zusendung erbeten durch die Buchhandlung:

Datum und Ort:

Name und Adresse:

Prospekt der Sema-Mappe, Delphin-Verlag, München, April 1912.

[Egon Schiele - Archiv, Nr. 873, Albertina, Wien]

stannen erinnern. Weiden Künstlern wurde denn auch der Beifall von Publikum und Presse in reichem Maße zuteil. U. R.

Münchner Konzerte und Vorträge

Heute Mittwoch, abends 7 1/4 Uhr findet in der Konzerthalle die Aufführung des zweiten Aufzuges aus dem ersten Teil: Raim, der Wort- und Tonblücher in sieben Akten: Raim, der Wort- und Tonblücher, von Professor Meißner Ernst Sachs statt. Das ausführende Koncertensemble dirigiert steht unter Leitung von Kapellmeister Paul Ball. — Karten bei Schmid.

Kunstchronik

W. B. Die Leipziger Gruppe hat in Bratislava bemerkenswerte Kunstausstellung eine Ausstellung von etwa 80 Werken ihrer Mitglieder veranstaltet. Es sind durchaus die gleichen Namen, die man in den Salen der Gruppe im Glaspalast auch antrifft; neue Namen befinden sich nicht darunter. Und doch muß hervorgehoben werden, daß die Ausstellung auf einem durchweg hoch zu bewertenden künstlerischen Niveau, einem höheren sogar als im vorjährigen Glaspalast, steht. Ein reichliches, ernsthaftes Streben nach Vollkommenheit, das jedem Arbeiter mit unläuterem Mitteln zur Täuschung des Publikums feind ist, war ja immer das Ziel der Künstler; auch diese Ausstellung gibt hierüber wieder Rechenschaft.

Die frische Unmittelbarkeit des künstlerischen Erlebens, die sich in Vera v. Bartels Kindergruppen ausdrückt, haftet auch ihrem Selbstbildnis an. Auch sonst ist das Portraittisch gut vertreten. Robert Knoebels prächtig gemalter weiblicher Studentkopf würde allerdings durch das Weglassen des in das Bild gemalten Bildes an numerer Geschlossenheit gewinnen, an Unruhe verlieren. R. Boeninger ist mit dem herben, kraftvollen Kopf einer Bäuerin vertreten, Heinrich Bräunle mit dem farbigen, grün und blau, gut zusammengesetzten Männerbild. Marie von Rodhagens Mädchenkopf ist trotz des feinen auf den grünen Hintergrund gefesteten rosa Kleides und gleichfarbiger Hutgarnitur etwas leer und glatt im Ausdruck. Peter Kalman's bravours gemalte ungarische Tänzerin, Henrik Mors Portrait eines kleinen Mädchens, das trotz seiner Ungewöhnlichkeit, garben, der Unreinheit der Farbe, den kindlichen Ausdruck in Gesicht und Stellung überzeugend wiedergibt, und Amalie Rans Bauer verdienen gleichfalls hervorgehoben zu werden. Professor Fritz Baxer, der Vorhänge, hat eine leicht dekorative Alpenlandschaft „Aus der Silberkette“ beigeleuchtet; monumental,

breit hingelagert, streckt das Bergmassiv seine Spitzen in den dunkelblauen Himmel, den keine Wolke trübt. Toni Eisters „Häutenburg“ ist etwas zu dunkel im Ton, um von der Heiterkeit dieses herzoglichen Lustschlosses einen richtigen Begriff zu geben. In Form und Farbe — die letztere erinnert ein wenig an Delacroix — vorzüglich ist Professor Julius Erters „Brennendes Bauernhaus“. Hans Heider ist mit zweien, Karl Leopold mit einer hübsig gemalten Ansicht von „Santa Maria della Salute“ in Venedig, während sein Hofenbild mehr eine angelegte Graphit als ein Delbild. Rudolf Hettels Landschaft ist famos und entschieden besser als sein Altbild, dessen hinter Oberhäfen statt eines Köhrentochens aus einem Gummischlauch zu bestehen scheint. Lichtes, frisches Maigrün ist durch Otto Pippels „Frühlingssonne“ hervorgehoben worden. Max Hein-Neufeldts „Sonnwölke“ ist ein gut gemaltes Bild mit schlecht gewähltem, weit zu literarischem Titel, baggen schmücken die Hunde auf Alfons Puffingers Biibe „Auf warmer Fahrt“ zu sehr nach Momentaufnahme in den einzelnen Bewegungsmotiven der Tiere. Gute Marinemalerei geben Grüner und Georg Schulz, bei dem nur auf einem Bild das Wasser ein gotz zu gallertartiges Aussehen bekommen hat. Koch gar viele Künstler und auch Künstlerinnen mit bedeutenden Bildern, zu denen auch Georg Faub „Vorfrühling“ zu rechnen ist, trotz des im Vordergrund nicht bemalten Kartons, wären zu nennen, aber die einzelnen Namen aufzuführen ist unmöglich; mögen sie, ebenso auch die Malerier und die beiden Plastikler der Gruppe, August Heer und Rudolf Schwarz, sich mit jenem oben der Gesamtansstellung gespendeten Lobe bescheiden in der Gewissheit, auch zu ihrem Teile an der harmonischen Geschlossenheit und künstlerischen Bedeutung der Ausstellung mitgewirkt zu haben.

Germaus Eißfeld, Mitglied der Münchner Sektion, wurde zum Direktor der großherzoglichen Gemäldegalerie in Mannheim ernannt. Eißfeld ist am 27. Februar 1845 in Karlsruhe geboren. Er hat sich als Landschaftler einen Namen gemacht.

Klein Kunstschichten. In der Modernen Galerie Hanshauser (Arcopalais) ist neu ausgestellt eine Kollektion Gemälde von August Baxer. Die Kollektion Gemälde von August Baxer wird nur noch bis 9. dieses Monats dauern. In Vorbereitung ist eine Ausstellung der Münchner Künstlervereinigung „Soma“. — Die Witwe des verstorbenen Malers Stem listete die

Summe von 100,000 Francs auf Verteilung an arme Künstler, um so das Andenken ihres verstorbenen Gemahls zu ehren. — Bei der Auktion der Sammlung Dollfus in Paris erzielte ein Bild aus der Werkstatt Stephan Dohmers „Besuch Jesus“ im Tempel“ den hohen Preis von 156,000 Francs; ein anderes Bild, „Maria Selbtritt“ aus der Sorester Schule, brachte 60,000 Francs. — Vom 5. bis 8. April findet in Klagen der zweite Delegiertentag der deutschen Kunstgewerbeteknehmer statt.

Literatur und Wissenschaft

Ein Maßstab für Radium. Die internationale Kommission zur Feststellung eines normalen Maßstabes für Radium nahm einen von Frau Curie angefertigten Maßstab an, welcher aus einem 22 Milligramm Radiumchlorid enthaltenden Glasröhrchen besteht. Nach einer vergleichenden Prüfung mit dem Präparat Königshardt (Wien) gilt er endgültig als internationaler Maßstab. Die Kommission wird das internationale Bureau für Maße und Gewichte ersuchen, den Maßstab in Verwahrung zu nehmen. Der österreichische Maßstab von 31 Milligramm wird als Referenzmaßstab angesehen und soll in Wien aufgehoben werden.

Das Buch vom **Osterröhen** heißt eine gar schöne und liebenswerte Ostergabe, die Josef Wehber und Fritz Kracher unteren Kleinen darbieten. Das Buch, das bei Dr. F. R. Datterer & Co., München-Kreuzing, erschienen ist, kostet 8 Mark. Josef Wehber hat sich darin von neuem als ein berufener Kinderdichter bewährt. Seine Verse sind leicht verständlich und von einem einprägsamen Rhythmus bewegt. Sie kommen der Vorstellungsgröße und Einbildungskraft des Kindes entgegen, ohne aber auf literarische Würde und künstlerische Sauberkeit zu verzichten, soweit es Stoff und Form gestattet. Die kleinen Geschichten vom Osterhasen, seinem Reide, seinem wunderbaren Wesen und Wirken und seinen süßen gauerischen Gaben sind von einer Art, daß sich die Kleinen daran herzlich ergötzen können, daß ihre Phantasie regsam beschäftigt wird und daß auch überall ein guter erzählerischer Zweck damit erreicht werden kann. Dazu kommen die bunten Zeichnungen Krachers. Zeichnungen von ganz außerordentlichem künstlerischem Werte. Es ist ersichtlich, wie es diesem Künstler hier gelang, sein großes Können im Kreise einer kindlichen Vorstellungswelt zu bewahren. Bester, fröhlicher Märchengestalt bricht aus diesen Illustrationen. So kam durch das Zusammenwirken Wehbers und Krachers ein Buch zustande, das in recht viele Osterhasenstücken verteilt werden sollte.

▪ **Kleine Kunstnachrichten.** In Bralls Moderner Kunsthandlung (Goethestraße 64) kommen neu zur Ausstellung 50 figurliche Studienzeichnungen, die von Hubert Wilm zu größeren graphischen Arbeiten entworfen wurden. — Die Ausstellung der Münchner Künstlervereinigung Sema in der Modernen Galerie Thannhauser (Arco-Palais) wird Mittwoch, 24. April, abends 6 Uhr, geschlossen. In Vorbereitung sind Ausstellungen des Münchner Malers Ludwig Bock sowie neuer Arbeiten des seit dem vorigen Jahre der Darmstädter Künstlerkolonie angehörenden Malers Hanns Bellar. — Die Gemälde-Kollektion George Spencer Watson, London, kann nur noch bis einschließlich Montag, 22. April, in der Galerie Heinemann ausgestellt bleiben. — Anlässlich der gegenwärtigen 37. Jahresausstellung in Wien wurde eine der drei von Erzherzog Karl Ludwig gestifteten goldenen Preis-Medaillen dem Maler Fritz Banerlein in München-Gern für sein Oelgemälde „Winter im Park“ (Nymphenburg) zuerkannt.

MÜNCHEN In H. THANNHAUSERS MODERNE GALERIE IM ARCOPALAIS hat die Gruppe der bildenden Künstler der „Sema“, über deren künstlerische und kulturelle Absichten schon früher hier geredet worden ist, zum erstenmal kollektiv ausgestellt. Die Ausstellung war als eine Art erstmaliger Heerschau gedacht, über die Potenzen, die sich da zu gemeinsamer Arbeit zusammengetan haben, und konnte so keineswegs vollendeter Ausdruck der Endziele der Vereinigung sein; im allgemeinen beabsichtigt letztere ja, mit dem Paradiere vor der Öffentlichkeit zunächst noch zurückzuhalten und erst einmal tüchtige innere Arbeit zu tun. Die Schau ist aber stärkstem Interesse des Publikums begegnet und brachte deutlich die hauptsächlichsten Bestrebungen dieser neuen Vereinigung in Erscheinung: einem Zeitstil von umfassenderer Allgemeinheit die Wege zu ebnet und eine starke Vergeistigung der bildnerischen Mittel zu erzielen. Vertreten waren die Herren Caspar, Fricke, Genin, Gerstel, Herrmann, Hofmann-Juan, Jagerspacher, Klee, Laage, Oppenheimer, Scharff, Schinnerer, Schülein, Schwalbach, Zak und Frau Caspar-Filser; ich verjage mir aber auf die Leistungen der Mitglieder im einzelnen hier einzugehen, da über die Ideen der Sema späterhin noch ausführlich zu reden sein wird. Interessant war bei Thannhauser diesmal auch die Ausstellung des Bonner Malers Macke, die eine sehr empfindsame Begabung erkennen ließ und treffliche koloristische und kompositionelle Fähigkeiten ihres Urhebers offenbarte.

* * *

(Wahrscheinlich verfasst von Maximilian Rohe) Georg Biermann (Hrsg.): Der Cicerone. Halbmonatige Zeitschrift für die Interessen des Kunstforschens und Sammelns, hrsg. v. Georg Biermann, VI. Jahrgang, Leipzig 1912, S. 355.

KUENSTLERVEREINIGUNG SEMA



SEHR GEEHRTER HERR!

In der Anlage beehren wir uns, Ihnen die Papiere der I. Ausstellung der Künstlervereinigung SEMA zu übersenden, zu der wir Ihre Beteiligung erbitten.

1. ZEIT UND ORT DER AUSSTELLUNG: München, Hof. Gal. Tumbauer
Die Ausstellung geht weiter nach versch. Häusern Süddeutschlands
und dauert im Ganzen ca. 1 Jahr
2. DIE ANMELDUNG hat ausschließlich vom ausstellenden Künstler, unter Verwendung der beiliegenden Anmeldeformulare, in 2 Exemplaren zu erfolgen und muß spätestens bis 15. April an untenstehende Adresse eingesandt werden.
3. DIE EINLIEFERUNG muß zwischen 1. u. 5. April erfolgen und zwar an die Adresse: Gebäude Eoniam, 36 Schwabacher Str.
4. FRACHTFREIHEIT. Bei auswärtigen Mitgliedern der Sema trägt, wenn die Werke angenommen werden, die Sema die Hälfte der gewöhnlichen Frachtkosten vom Absendungsort bis zum 1. Ausstellungsort.
Für die Fracht vom ersten Ausstellungsort zu den weiteren und für die Rückfracht, an den Absendungsort tritt für alle Werke Frachtfreiheit ein.
5. TRANSPORT. Post- und Eilgut-Sendungen werden nur frankiert angenommen.
Transportversicherung, Platzspesen und Verpackungskosten sind vom Aussteller selbst zu tragen.

6. VERPACKUNG. Jedes Kunstwerk ist einzeln, in starker Kiste verpackt, zu senden. Zur Verpackung sind nicht Nägel, sondern ausschließlich Schrauben zu verwenden. Jedes einzelne Kunstwerk ist entsprechend dem Anmeldeformular mit Namen und Vornamen des Künstlers, dessen Wohnort und der Bezeichnung des Gegenstandes, sowie dessen Wert oder Versicherungswert deutlich zu versehen! Ölgemälde sind eingerahmt einzuliefern. Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle und Radierungen sind außerdem unter – mit Stoff verklebtem – Glas einzuliefern.
7. JURY. Die Jury besteht aus den anwesenden bildenden Künstlern der Sema. Annahme von Werken von Nichtmitgliedern bedeutet Aufnahme als Mitglied der Sema.
8. VERKAUF. Vom Verkaufspreis wird eine Provision von 15% erhoben, von denen 5% an die Sema fallen. Die Kunstwerke können – auch im Verkaufsfalle – nur in besonderen Fällen, mit Genehmigung des Ausschusses, vor Schluß der Ausstellungen zurückgezogen werden.

9. SONSTIGE BEMERKUNGEN:

*Die Ausstellung müsste kunststände
haben auf einen früheren Termin als ursprünglich
bestimmt verlegt werden.*

In Fällen, wo das künstlerische Interesse dringend ein Abgehen von den obigen Bestimmungen erfordert, behält sich der Ausschuss eine diesbezügliche Entscheidung vor.

10. ERKLÄRUNG DES AUSSTELLERS: Der Aussteller erklärt sich durch Besichtigung der Ausstellung mit sämtlichen vorstehenden Bestimmungen einverstanden.

Brief-Adresse: KÜNSTLERVEREINIGUNG SEMA

zu Händen:

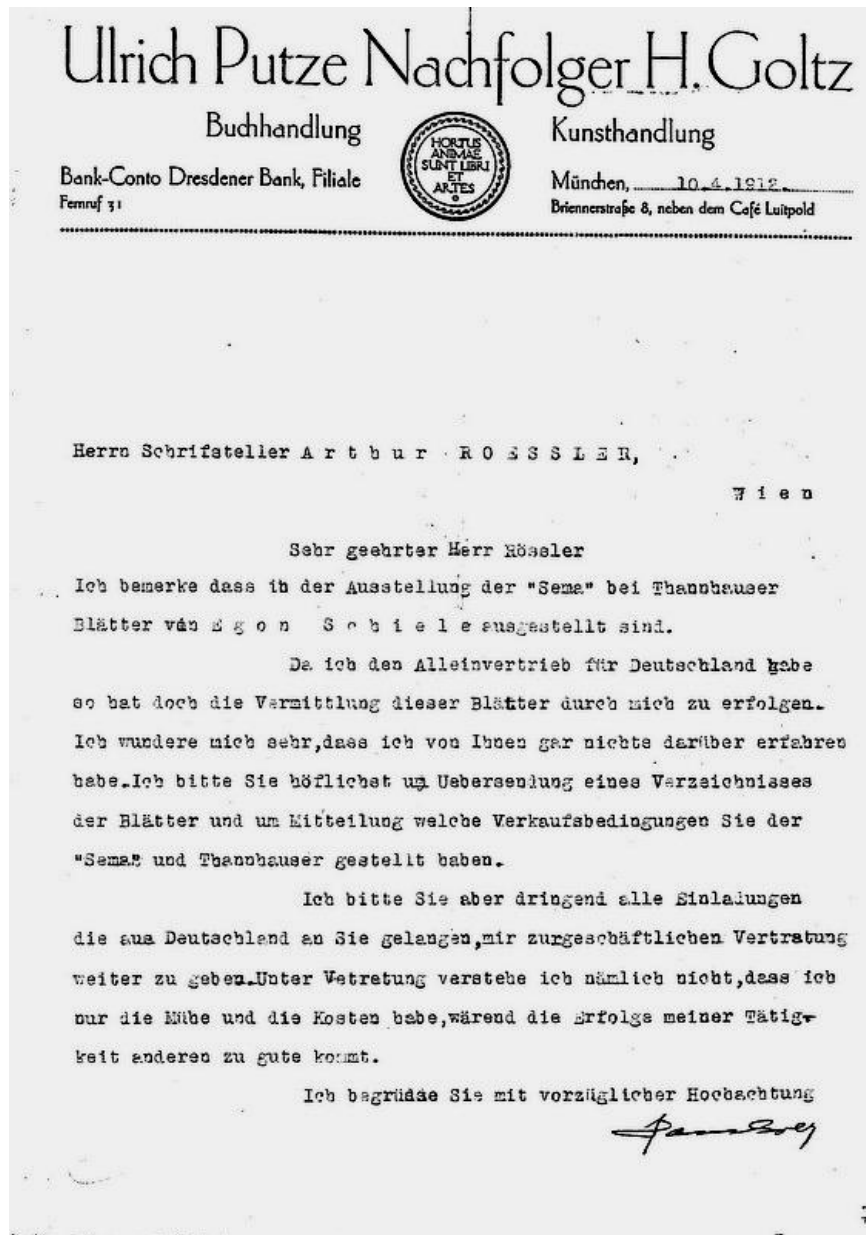
Hofmann - Thann

MÜNCHEN.

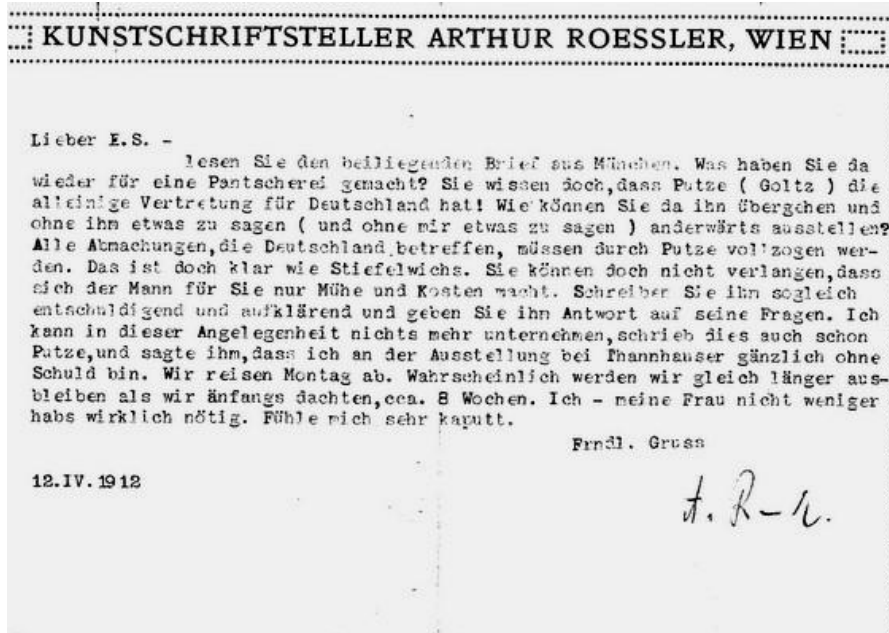
61 II Georgstr. - W.

Anmeldeformular zur Ausstellung der „Künstlervereinigung Sema“ in der Galerie Thannhauser, München, April 1912.

[Egon Schiele - Archiv, Nr. 129a, Albertina, Wien]



Brief von Hans Goltz an Arthur Rössler, 10. April 1912.
[Egon Schiele - Archiv, Nr. 767, Albertina, Wien]



Brief von Arthur Rössler an Egon Schiele, 12. April 1912.

[Egon Schiele - Archiv, Nr. 521, Albertina, Wien]

Nr. 25.

„Modernstes Gepräge trug die Januar-Ausstellung: Die Münchener Künstlervereinigung ‚Sema‘, eine Gruppe von Künstlern, die den Weg vom Impressionismus zum Expressionismus gingen. Allerdings konnten manche Arbeiten nur mehr Atelierbesuche, denn fertige Kunstwerke vorstellen. Das ist überhaupt eines der unangenehmsten Symptome der allzu reichlichen Gelegenheit zum Ausstellen, sei es in Kunstvereinen, sei es in den vielen von Stadt, Staat oder Künstlerorganisationen veranstalteten Kunstausstellungen. Die Künstler besitzen gar nicht mehr die Ruhe, ein Kunstwerk zu vollenden, denn sie sagen sich: ‚Wenn wir verkaufen wollen, muß unser Name oftmals genannt werden. Wir müssen deshalb auf möglichst vielen Kunstausstellungen vertreten sein.‘ Resultat: Die Herausgabe unfertiger Arbeiten, die häufig von starkem Wollen, manchmal auch vom Können zeugen, die aber den reinen Genuß einer fertigen Arbeit nicht aufkommen lassen. Das Unglaubliche ist nur, daß manche Kunstfreunde sich durch solche unfertige Malerei verblüffen lassen, diese für Offenbarung halten, während sie zweifellos bei der Baukunst z.B. in Entsetzen geraten würden, wollte ein Architekt ein Haus im Rohbau fertig stehen lassen mit dem Bemerkten, daß dieser Zustand seinem künstlerischen Gefühl Befriedigung gebe. Doch nun wiederum zur Sache. Die Künstlervereinigung ‚Sema‘ mag etwas zufällig zusammengekommen sein, wie sich ja häufig selbst nicht immer gleichartige Künstler zwecks gemeinsamer Ausstellungsmöglichkeit zu einer Gruppe vereinigen. Hier staunte man, wie Karl Caspar neben Adolf Schinnerer, wie Gustav Jagerspacher grausige Themen neben wildglühenden Landschaften Fritz Hofmann-Juans sich vertragen. Da finden wir die stilisiert einfachen Köpfe eines Edwin Scharff, die Symbole eines Carl Schwalbach, die leidenschaftlichen Portraits des Wienerers Max Oppenheimer und schließlich Zeichnungen eines Paul Kleh, die aber kaum mehr als das kindliche Stammeln eines nicht ganz normalen Menschen bedeuten. Man hat aber diese Ausstellung nicht verlassen, ohne zum mindesten durch den Ernst der Arbeit gepackt worden zu sein. Gleichzeitig gab es wieder ruhigere Kollektionen, deren Sicherheit gerade neben den unfertigen Arbeiten von Mitgliedern der Sema umso deutlicher und schärfer in die Erscheinung traten. [...]“

Autor: Mentor, in: Jahrbuch Mannheimer Kultur 1913, hrsg. v. Dr. Karl Hönn, Mannheim 1914, S. 248f.

[Dieser Text konnte nicht als Originaldokument angefügt werden, da sich das Original im Besitz des Paul Klee-Archivs befindet und nicht kopiert werden konnte.]

VON AUSSTELLUNGEN

Farbflächen gemauert und ganz aus einer einheitlichen Tonskala gebaut ist dieses Bild, eine „komponierte“ Landschaft, neben der alle früheren Landschaften Cézannes gleichsam etwas Zufälliges, etwas noch Vedutenhaftes behalten, so sehr auch sie schon abstrahierend die Eindrücke verarbeiten. Geisterhaft, wie ein schwerer Traum wirkt dieses Bild, die Formen scheinen sich zu verdichten, das Sonnenlicht schwindet, und ein neuer Rhythmus von Farben und Flächen entsteht. Diese Bilder sind es, an die die jüngsten in Paris anzuschließen versuchen, und eines von ihnen wenigstens hätte man an der Stelle zeigen müssen, an der man zum ersten Male diese Versuche vorführte. Neben Landschaften sind vor allem Porträts diesmal ausgestellt. Die Stillleben waren es, die zuerst den Namen Cézannes in weitere Kreise trugen. Die Landschaften folgten. Nun sind wir bei den Köpfen angelangt. Aber es bleibt noch der Weg zu den Kompositionen zurückzulegen, von denen nur eine — eine der großartigsten allerdings — vor ein paar Jahren in Berlin in der Ausstellung der Secession gezeigt und damals noch viel zu wenig verstanden wurde.

Was sonst bei Cassirer zu sehen ist, leidet allzu schwer unter der Nachbarschaft eines Großen, um neben ihm gewürdigt werden zu können. Und es soll hier nur noch von einer anderen Ausstellung kurz die Rede sein, der zweiten, die die Zeitschrift „Der Sturm“ veranstaltet, und in der die so viel beredeten italienischen Futuristen zu Worte kommen. Zu Worte kommen im eigentlichen Sinne, denn die Bilder, die sie zeigen, sind nicht viel mehr als eine Illustration ihres Programmes, das ein Literat ausgeheckt hat, und das mit dem visuellen Erfassen der Welt, das doch nun einmal das Gebiet der Malerei ist, nicht das mindeste zu tun hat. Daß man die verschiedenen Stadien eines Vorgangs, das vage Erinnerungsbild komplexer Erscheinungen wohl in den Zeitkünstlern, vor allem der Dichtung, wiedergeben kann, nie aber mit den Mitteln der Malerei, deren Gebiet das Räumliche ist, damit muß der bildende Künstler sich abfinden, und jede Bewegungsdarstellung muß sich auf das Bild eines einzigen bewegten Momentes beschränken. Die Futuristen haben ein neues Mittel erfunden, sie zerschneiden die Dinge und setzen die Stücke willkürlich aneinander, so glauben sie Teile, die verschiedenen Zeitmomenten angehören, visuell zu vereinigen, aber will man ihre Bilder verstehen, so kann man sie nur lesen, wie man Worte einer Erzählung nacheinander liest, und wirklich verstehen kann man sie nur, wenn man die Erklärung des Programmbüchleins zur Hand hat. Daß man für solche Kunstbetätigung nicht mehr braucht, als eben auf irgend eine Weise malen gelernt zu haben und dann brav die Regeln des Manifestes zu befolgen, liegt auf der Hand. So gibt es angenehme Modemaler, biedere Segantinisöhler und rechte Kitschkünstler unter den Futuristen, wenn man über die etwas äußerlichen Extravaganzen hinwegsieht. Einer von ihnen, SEVERINI mit Namen, hat ein sehr großes Bild eines Pariser Tanzlokales gemalt. Man sieht Stücke von Zuschauern, von Tischen, Gläsern, Gesichtern, Hüten, Kleidern, dazwischen Beine von Tänzerinnen, das Ganze ein Teppich hübscher Farbflächen, und ein modernes Café könnte nichts Besseres tun als diese Leinwand zu erwerben, die ein farbiger Wand schmuck wäre, und mit deren »Lektüre« zugleich die Gäste sich besser unterhalten könnten, als mit allen Witzblättern und illustrierten Zeitschriften.

Aber ernst nehmen kann man diesen mit geschickter Reklame inszenierten Witz nicht, und so viele „ismen“ unsere Zeit schon hat entstehen sehen, der Futurismus wird gewiß so rasch verschwinden, so unvermittelt er in die Welt gesetzt wurde. GLASER

MÜNCHEN. In H. Thannhausers *Moderner Galerie* im Arcopalais hat während des Monats April die Gruppe der bildenden Künstler der „Sema“ zum erstenmal eine Kollektivausstellung veranstaltet. Diese Vereinigung, deren Namen mit dem gemeinsamen Zeichen in Zusammenhang steht, mit dem alle Mitglieder ihre Arbeiten zu signieren gehalten sind und unter dem sie ihr vorgeseztes Programm zu erfüllen hoffen, strebt engsten Zusammenschluß der verschiedensten Künste an und sucht die verheißungsvollsten Kräfte der Moderne zu organisieren. Durch gegenseitige Anregung soll immer stärkere Vertiefung des künstlerischen Willens erreicht werden und es ist der Vereinigung, die nun schon fast ein Jahr existiert, daher zunächst auch weniger darum zu tun, viel und oft vor der Öffentlichkeit zu paradiere, als vorerst einmal tüchtige innere Arbeit zu leisten. Die Ausstellung bei Thannhauser sollte nur einen Ueberblick über die Potenzen verschaffen, die sich in der Gruppe zu gemeinschaftlicher Tätigkeit zusammengetan haben. Vertreter waren die Herren CASPAR, FRICKE, GENIN, GERSTEL, HERRMANN, HOFMANN-JUAN, JAGERSPACHER, KLEE, LAAGE, OPPENHEIMER, SCHARFF, SCHINNERER, SCHÖLEIN, SCHWALBACH, ZAK und Frau CASPAR-FILSER, und der Gesamteindruck der eingeschickten Bilder, Plastiken und graphischen Schöpfungen war der ausgesprochen expressionistischer Absichten und des Hinstrebens nach einer zu einem geschlossenen Zeitstil führenden Synthese der bildnerischen Mittel. Ich versage mir hier, auf die Leistungen der Semamitglieder im einzelnen einzugehen, es wird sich im Laufe des heurigen Jahres wohl noch Gelegenheit bieten, über die Ideen, von denen sich die Vereinigung leiten läßt, und ihr Programm ausführlicher zu sprechen.

Interessant war bei Thannhauser diesmal auch die Ausstellung des Bonner Malers MACKE, dessen Kollektion manch fein empfundenes Werk aufwies und bei dem man vor allem seinen koloristischen und kompositionellen Fähigkeiten Anerkennung zu zollen Veranlassung fand.

Bei *Brakl* kommen G. LEHMANN und H. BING zu Wort, zwei jüngere Künstler, die meines Wissens in München ebenfalls zum erstenmal mit Sammelausstellungen auftreten. Bing ist als Karikaturenzeichner von unseren bedeutenden Witzblättern her ja schon ziemlich bekannt, er führt eine Serie Pariser Ansichten in Tuschzeichnung vor, die demnächst zu einer Mappe vereinigt werden sollen und eine schon souveräne Sicherheit in den technischen Mitteln erweisen. Das Wesentliche ist mit knappen und kraftvollen Strichen rassig und geistreich zur Anschauung gebracht, in einer Manier, die sich zwar an französische Vorbilder anschließt, immerhin aber in persönlicher Weise verarbeitet ist. Lehmann ist eine der Hoffnungen der neueren Malerei. Seine neoimpressionistisch hingesezten Bilder sind von bestrickender Unmittelbarkeit und ungeheurer Frische; besonders hervorgehoben werden müssen einige Veduten italienischer Städte, bei denen sich wärmste Farbenpracht mit bestem struktivem Gefühl für das Bildganze eint. ROHE

hätte. Er war beim Aufspringen auf die Stro-
hockenbahn zu Fall gekommen und hatte sich dabei
acht Rippen angebrochen. Für den Verlust for-
derde er 100,000 Mark (Schweizerfr.) die Ge-
schworenen bewilligten ihm indessen nur 48,000
Mark, d. h. 6000 A für jeden verletzten Sohn.

Theater und Musik

— **Volltheater.** Die am nächsten Sonntag, den
28. April, vormittags 11 1/2 Uhr, stattfindende
Ratisee ist Besichtigung erwidmet. Nach
einleitenden Worten Direktor Schrupps fol-
gen: 12 Variationen über ein Thema aus dem
Oratorium „Judas Maccabäus“ von Händel für
Klavier und Cello die Herren Rauchsien
und Fuchs; Arié der Margarine aus der Oper
„Fidelio“, Op. 138 (Hr. G. Müller-
Bath); drei Lieder: „Ich liebe dich“, „Der
trene Johne“, „Mit einem gewissen Band.“ (Hr.
Bertho Wena); zum Schluß: „Das Geisterlied“
für Klavier, Violin und Cello die Herren
Rauchsien, Haber und Fuchs.

* **Stein Uraut.** Die Handschuster Sieder-
tafel, welche sich in den letzten Jahren zur
besonderen Aufzucht gestellt hat, auch Entwürfen
und größere Werke auszuführen, wird am 12. Mai
nachmittags 6 Uhr das hiesige Chorwerk
Quo vadis von Rosenfeldt mit gegen
400 Mitwirkenden zur Durchführung bringen. Die
Leitung des Werkes liegt in den Händen des
Chormeisters Hans Lehner. Die Hauptrolle hat
Kamerflänger Maria Eberbacher aus Weibach
übernommen, der auch in der Uraufführung in
Amsterdam einen glänzenden Erfolg erlangen
hätte. Die übrigen Rollen singen Kamerflängerin
Friedlein Hülse aus München und Kamerflänger
Dr. Hell aus Aromach.

Hochhauspielerin Emma Bernoldi ist vom Her-
zog von Anhalt eingeladen worden am 28. April in
Dessau die Penthesilea zu spielen.

Bei den deutschen Wagner-Aufführungen in der
Stadtoper Kolltoper wird von Münchner Künst-
lern auch Herr Dr. Paul Kuhn mitwirken.

Kamerflängerin E. Schabbel-Jobber (München)
wurde gelegentlich eines Golden-Gastspiels im
Volltheater Dessau vom Herzog von Anhalt durch
Vertreibung des Lebens für Wälscholl und
Runkl in Gold mit der Krone ausgezeichnet.

Kunstchronik

So „Sema“. In Thomanners Reduziert Ge-
lerie debütiert die Künstlervereinigung „Sema“
mit einer Ausstellung. Geheimnisvoll, wie ihr

griechischer Name — Sema, das Seiden — ist ihre
Absicht. Ein Bormort des Kataloges gibt freilich
einige Aufklärungen; sie haben aber die Eigentüm-
lichkeit, die Sache fast noch dunkler zu machen.
Nach diesem Bormort ist der Hauptzweck dieser
literarischen Untergruppe von den drei Gruppen
Gegenstand, den „Geist, Sema“ der letztere. Also
der Gefühlsgehalt, Komplimente und in seinem
Wesen wenigstens Befunde von allen Dingen, der Kul-
turgeschichte, dessen angenommenes Bild einzu-
zeichnen in seiner extremen Form nur nach wohl
mit einigem Erfolg zu machen, auch auf die
die Gefahr hin, gelegentlich als Rückfächer an-
genommen zu werden. Gerade aber, weil in die-
sem „Sema“ traglos sehr beachtenswerte Talente
versammelt sind, muß man hier offen reden: an der
Darbietung dieses Künstlerkreises ist manches nicht
erfreulich. Von den Lehren Gunguis, dessen Er-
scheinung man gewiß würdigen kann, ohne ihn für
einen Meister anzusehen, ist vor allem eine be-
sorgt: Wer weidet das alles fertig!
Das ist von den meisten allerdings gründlich ver-
merkt. Einer der Begabtesten der Sema, Edwin
Schärf, der das Zeug dazu hat, einmal ein her-
vorragender Monumentalmaler zu werden, läßt
aber solche Bemerkungen stehen, auf denen je drei
höchst unermessliche Schritte auf dem letzten möglichen
Weg zum Leben. Nichts ist er den Figuren, auch
die Farbe, hat besondern Reiz — das Ganze ist
aber so wenig, so nicht gewonnen, so allen unartig,
daß in der Tat die Verbilligung eben das ver-
stärkende Moment liegt. Das kann alles für die
Entwicklung des Künstlers selbst hohen Wert haben
— was soll es aber vor der Öffentlichkeit? Das
ist doch noch sein Kunstwert — es kann erit in
einem solchen führen! Weiter getrieben und nicht
ohne Größe des Ausdrucks sind ein paar Lüste
Schärf, wie bei dem Man- und gelben Ge-
winnel. Das Wort „Ausdruck“ ist hier freilich mit
Vorlicht zu gebrauchen, denn jult der Begriff der
Ausdrucksform, des Expressionsismus, den die
„Sema“ sehr patheisch auf ihre Fahne schreibt, ge-
hört zu den ganz geschickten, notwendigen und
heut zu Tage in der Kunst in allerorten.
Wie jede gute Malerei überhaupt im Grunde im-
pressionsistisch ist, ist auch jede expressionsistisch.
Einen Eindruck festzuhalten und einen Ausdruck
zu darzustellen — danach strebt doch eigentlich jeder
Künstler; und ein jeder sieht dabei — gelöst —
etwas anderes als das Objekt, etwas anderes
als das Nebenwärtliche an! Auch jeder von den
„drei Gruppen“! Sehr bewagt in Stil und Tenor
— nicht unbeeindruckt von Edwin Schärf —
sind die drei Mitglieder von Paul Schabbel-Jobber.
Die Kreise an seinem freilich besten Zeichnen
wird freilich durch die erhebliche Vergrößerung
der Form fast beeinträchtigt. Man sehr einmal

den lebenden Rastkraft auf dem recht plötzlichen
Winkel Würde der „Ausdruck“ milder stark
sein, wenn die Demen Knochen unter ihrem
Fleisch und aneinander menschliche Proportionen
hätten? Der eben genannte Künstler schließt sich in
der Absicht Fritz Hofmann-Juan an, der
sich bemüht, das Gewollte mit noch geringeren
Rahmen zu errichten. Ein paar sehr lebensvolle
Kompositionen, Delberg und Stimm-
setzung sind von Karl Kaspar-Hiller gilt wohl
schaffen von Maria Kaspar-Hiller gilt wohl
wiederholt Gelegentlich. Der mit hiesigen Tempera-
ment gemalte Fortschrittsbild ist keine die
Reizung in einem Versuch in Anblikung voran-
setzen. August Fieders „Unter Richter“ ist in
einem arten, exortien und reichen Farben so
schön, wie seine Arbeiten in der Gessellion waren,
in seiner Anbetung verliert man eine etwas ge-
wollte Schlichtheit. Ihren eigenen geschlossenen
Stil haben die Altcompositionen von Robert
Gexin — sie sind ja auch wohl nicht sehr
„fertig“ und geben kaum über gute Skizzen hinaus
— in dem feinen Formal, das gewählt ist, führt
das aber kann, so es ist damit ein großer Zug im
Innigen Rahmen genommen. Der „Wald“, die
„Wälder“ seien besonders hervorzuheben. In drei
Bildnissen von Max Oppenheim erwidelt sich
Dürer mit Göttern — es ist wieder die lebhaft
betonte Absicht, die verstimmt, man kann von
Kandinskij nicht weiter weg sein wie Oppen-
heimer — er ermetet und zu, das wir Aben-
dungen, die frische „Sprache der Hände“, für et-
was Ungeordnetes, Menschliches halten, selbst
Unter Wolf Schinners Art steht ein schon
geriffeltes Können — wir sehen das nicht nur
an seinen intimen, einfach-noblen und technisch
meisterlichen Malereien — „Berger“ J. A. —
auch an seinem großen Bild „Gebirge“ kann die
dogmatische Bildtheit der Malerei, die Qualität
der Farbgebung eine wohlverstandene und ge-
diegene Form nicht verbergen. E. B. Schäfer
mit seinem trefflich beobachteten Fortschrittsbild,
Franz Scherzmann mit seinem innerlich ge-
sehenen Winterabend im Gebirge und gar der
einige Maler der Gruppe B. Gerstl mit seiner
ernst und fleißig moderierten Frauenbühne
halten sich allen Erwartungen fern. Eine Aus-
sicht „In der Regenstraße“ von Wil-
helm Raabe, der auch häufige Gekochtheite sehen läßt,
ist eine große malerische Kraft, ein Fremdenbild
in Rolle und Mittel von Eugen Rad betont die
Form so klar, wie nur irgend ein italienischer
Lunaticentist. Im weitesten von allen, was man
bis jetzt unter malerischen Ausdrucksmitteln ver-
standen hat, entfernt sich wohl Paul Klee in sei-
nen Federzeichnungen — doch sind nur wahr „An-
spielungen“ auf die Wirklichkeit, so wenig recht

das man sie seit durch gezeichnete Notizen er-
teilen könnte. Man kann wohl sagen: dorthin
führt kein Weg! Gustav Jaeger'scher stillt
mit seinen Bildern eigentlich ganz nach der Ge-
samtschönheit der Sema heraus. Wenig, auch
er hat sich andere, Branzosen und vielleicht auch
Belgier angesehen — aber eine eigene, gesund
reife Persönlichkeit bringt durch und es ist kein
Dogma, sondern die Natur, auf der er aufbaut.
Das wertwürdige, vielleicht vom Greco beeinflusste
Ecco homo ist auch lotistisch bedeutsam, arm
in der Farbe, jedoch aber durch Wucht des Vor-
trags, Wucht und Stimmung sind die Fälligkeit,
die Bergarbeiter und Einzelheiten an, dem großen
Bild „Die Bettler“, das nur vielleicht in der Kom-
position ein wenig geschlossener sein könnte. Man
sieht, die Natur gibt dem Künstler immerhin noch
einige brauchbare Mittel — zum Ausdruck an die
Hand!

Literatur und Wissenschaft

* Das Bestehen Strindbergs hat sich, wie sehr
genauisch aus Stockholm berichtet wird, so ver-
schlimmert, daß die Kräfte jede Hoffnung auf-
gegeben haben, ihn am Leben zu erhalten. Die
Schmerzen des Dichters haben angenommen und
die Morphiumeinrichtungen haben keine Wirkung
mehr auf Strindberg hat schon seit mehreren
Tagen keine Nahrung mehr zu sich genommen und
bedringt die Nächte schlaflos.

C. E. Deibel in italienischer Sprache. Friedrich
Deibel ist in Italien so gut wie gar nicht bekannt;
es gibt von den Werken des großen Dramatikers
nur wenige und unvollständige italienische Ueber-
setzungen, deren erste aus dem Jahre 1903 stammt.
Im Jahre 1910 erschien dann, von H. Loevo und
Silvio Clataper überseht, das Drama
„Jubith“, jetzt erscheint, gleichfalls in einer Ueber-
setzung von Clataper, das „Tagebuch“, und in
aller nächster Zeit sollen Uebersetzungen der Dramen
„Maria Magdalena“ und „Volod“ erschei-
nen. Clataper, ein junger Gelehrter, der aus
Triest stammt, hat zu seinen Uebersetzungen eine
kritische und biographische Einleitung geschrieben,
der Klarheit und Gründlichkeit nachgerühmt wird.

* **Hochschulausschritt.** Die Technische Hochschule
zu Charlottenburg hat dem Geheimrat Professor
Karl Busch in Berlin die Würde eines Doktor-
Ingenieurs ehrenhalber verliehen. Die Anzei-
gung erfolgte in Anerkennung Buschs hervor-
ragender Verdienste um die Wissenschaft und die
deutsche Industrie sowie seine Förderung von hoch-
vermerkt und Ausstellungen.

Fritz von Ostini: Sema, in: Münchner Neueste Nachrichten, 65. Jg., Nr. 206, Dienstag, 23.
April 1912, Morgenblatt. [Stadtarchiv München]

Zwei Kritiken.

Zweite Ausstellung der Neuen Künstler- vereinigung München

In H. Thannhausers Moderner Galerie im Arco-Palais.

Diese absurde Ausstellung zu erklären, gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder man nimmt an, daß die Mehrzahl der Mitglieder und Gäste der Vereinigung unheilbar irrsinnig ist, oder aber, daß man es mit schamlosen Bluffern zu tun hat, denen das Sensationsbedürfnis unserer Zeit nicht unbekannt ist und die die Konjunktur zu nutzen versuchen. Ich für meinen Teil neige, trotz gegenteiliger heiliger Versicherungen, letzterer Ansicht zu, will aber aus Gutmütigkeit einmal die erste akzeptieren und dem Symptomatischen dieser Schau einige Worte widmen. Unseren Vätern ist — und zwar nicht bloß auf dem Gebiete der bildenden Künste — das fatale Mißgeschick unterlaufen, daß sie ein paarmal kurz hintereinander in der Wertung großer und starker künstlerischer Talente sich besonders böß verhalten haben. In Konvention und bequemer Tradition verknöchert, hatten sich ihre Gehirne als unfähig erwiesen, rasch und energisch junge und revolutionäre künstlerische Ideen, wie sie gerade in ihrer Epoche aufgingen, Raum fassen zu lassen. Dafür — die Sünden der Väter rächen sich bekanntlich ja an den Kindern — sollen nun wir Heutigen die Strafe erleiden, und es gibt nichts so Unsinniges, was man uns in Hinsicht auf jene Tatsache nicht vorzuenthalten wagte: „Nehmt

1

euch in acht, es geht euch wie jenen, ihr werdet euch ebenso blamieren!“

Auf diese Weise muß natürlich ein wahnwitziger Snobismus gezüchtet werden, umso mehr, als die Teilnahme, die man künstlerischen Dingen entgegenbringt, heute eine weit vielseitigere ist, als es vielleicht im eigenen Interesse gelegen ist. Man stellt nicht nur, um nur ja nicht in den Verdacht des Banausens zu kommen, jeden Unsinn aus und bewundert ihn, ja man kauft ihn sogar, wie die Beispiele lehren, um phantastische Preise. Das Satyrspiel nach der Tragödie!

Nun könnte man ja das Ganze ruhig auf sich beruhen lassen, es Herrn Snob (auch in der Kritik treibt er sich heute mehr als wünschenswert herum) ruhig gönnen, daß er auf den Leim geht, aber die Sache hat doch außer der komischen auch eine verteuft ernste Seite. Einmal gilt es, diejenigen Künstler in Schutz zu nehmen, die wirkliche Befähigung besitzen, es noch ernst und ehrlich mit ihrer Kunst nehmen und natürlich ob der jeder vornehmen Natur innewohnenden Selbstachtung und Scham außerstand gesetzt sind, mit Sensationen solcher Art in Konkurrenz zu treten, weiterhin aber auch denjenigen Teil des Publikums, der nicht gerade aus übermächtigen künstlerischen Neigungen und Verständnis heraus, wohl aber nur aus einem schönen Bildungsdrange heute gerne Ausstellungen besucht. Die Kollektion soll ja, wie ich höre, eine längere Tournee durch Deutschland machen, und da wird sie zweifelsohne in Städten, wo man weniger wie etwa hier in München weiß, woran man ist, großen Schaden tun. Wie die Sache schon einmal liegt, wird das Publikum anzunehmen geneigt sein, daß an der Sache wohl etwas sein müsse, da man solche Umstände damit macht. Den Gedanken, daß es sich hier schlechtweg um Dupierung oder um eine jener Arten von Wahnsinn handeln könne, wie er im Werdegang der Künste und auch sonst im Kulturleben von Zeit zu Zeit immer wieder in Erscheinung tritt, faßt man nicht allzu gerne. Und schließlich läßt sich auch in alles etwas hineininterpretieren. Ueber die Ausstellung selbst kann ich mich nach dem Voranstehenden wohl kurz fassen. Es

2

genügt, glaube ich, wenn ich einige Sätze aus den Worten des Katalogs (er hat deren fünf) zitiere:

„Zu unbestimmter Stunde, aus einer heute uns verschlossenen Quelle, aber unvermeidlich kommt zur Welt das Werk. Kalte Berechnung, planlos springende Flecken, mathematisch genaue Konstruktion (klar daliegend oder versteckt), schweigende, schreiende Zeichnung, skrupulöse Durcharbeitung, Fanfaren der Farbe, das Geigenpianissimo derselben, große, ruhige, wiegende, zersplitterte Flächen.

Ist das nicht die Form?

Ist das nicht das Mittel?“

— — — — — oder:
„Ein ‚numerisches Kunstwerk‘ muß im konstruktiven Sinne Zeichen darstellen, und diese Zeichen sind die Anordnung und der Ausdruck im allgemeinen.

In der Anordnung ist ‚die Zahl‘ einfach oder zusammengesetzt. Einfach ist sie dann, wenn eine Gruppe von numerischen Quantitäten den Maßen der ebenen oder bildlichen Weiten entspricht, die zwischen einer Reihe von zusammengehörigen Punkten existieren u. s. w.“ Dies wird genügen.

Wer solchen Gallimathias schreibt, von dem wird man mir auch ohne weiteres glauben, daß er Stuß malt. „Synthese“, eines der Schlagwörter dieser Münchner Vereinigung östlicher Europäer, ist hier voll realisiert. Einmal ist ihre Ausstellung, als Ganzes genommen, konzentrierter Unsinn, dann aber findet man außerdem noch eine Synthese aus sämtlichen Unzulänglichkeiten und nichts weniger als entwicklungsfähigen Manierismen der Kunst aller Völker und Zonen vor, von den kannibalischsten Naturvölkern an bis herauf zu den Neuparisier Decadents.

Auf einen Punkt muß ich aber noch zu sprechen kommen. Wenn auch ganz sporadisch, so stößt man innerhalb der Kollektion doch auch auf ein paar Arbeiten, deren Schöpfer wirklich begabte und wahrhaft künstlerisch empfindende Menschen sind. So ist ein Marmorkopf „Diana“ von S. Soudbinine da, der seiner feinen Materialbehandlung wegen und der delikaten Modellierung als ein Meisterwerk anzusprechen ist; auch die Plastiken B. Hoetgers offenbaren, trotz ihres üppigen Eklektizismus, ein starkes Vermögen,

3

ebenso sind die Sachen eines Moyses Kogan und A. Nieder wertvoll. Wie kommen diese Leute unter diese Horde von Stümpfern (deren Geniewahnsinn sollte die einzige Ueberlegung abkühlen, daß das Genie noch nie herdenweise wie sie aufgetreten ist)? — Ich kann mich des Verdachtes nicht erwehren, daß es sich hiebei um einen Opportunismus übelster Sorte handelt, und daß sie die Sensation als Vehikel zu nützen gedenken, rascher in der Leute Mund zu kommen. Gerade heute aber, wo überall Ueberzeugungslosigkeit Trumpf ist, sollte der Künstler, der doch zu den Führern der Kultur zählen will, mehr als je den „perfect gentleman“ repräsentieren und wie dieser sich nicht um persönlicher Vorteile willen in eine üble Gesellschaft begeben. Wenn ein Mann wie A. Kubin hier neuerdings mit ausstellt, so nimmt mich das weniger wunder. Ich habe Kubin, dessen Bedeutung lediglich in einem, wenn auch pathologischen, so doch immerhin originellen und starken Erlebnisgehalt seiner Arbeiten liegt, technisch stets nur als Dilettanten gewertet und so reißt er sich hier zwanglos ein.

Doch damit Schluß der Debatte! Sollte ich, wie das in unseren Zeitläuften nicht als ausgeschlossen erscheint, durch meine absprechende Beurteilung dieser Ausstellung für sie unter dem sensationsbedürftigen Teil des Publikums Reklame machen, so sollte mir dies aufrichtig leid tun.

M. K. ROHE.

Münchner Neueste Nachrichten, 63. Jahrg., Nr. 424 v. 10. IX. 10.

4

Zur Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung“ bei Thannhauser.

Gegenüber der allgemeinen Ablehnung, die die „Neue Künstlervereinigung“ in München erfährt, ist es vielleicht angebracht, auch eine andere Stimme und Meinung laut werden zu lassen.

An etwas stößt sich hier das Publikum augenscheinlich: es sucht Staffeleikunst und wird nervös und zweifelnd, wenn es kaum ein reines Staffeleibild von gewohntem Stil in dieser Ausstellung findet. Bei allen Bildern ist noch ein Plus im Spiel, das ihm die reine Freude nimmt, aber jedesmal den Hauptwert des Werkes ausmacht: die völlig vergeistigte und entmaterialisierte Innerlichkeit der Empfindung, der im „Bild“ beizukommen unsere Väter, die Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, nie auch nur versuchten. Dies kühne Unterfangen, die „Materie“, an der sich der Impressionismus festgebissen hat, zu vergeistigen, ist eine notwendige Reaktion, die in Pont-Aven unter Gauguin begann und bereits unzählige Versuche aufweist. Was bei diesem Neuen, das die „Neue Künstlervereinigung“ macht, uns so aussichtsreich erscheint, ist, daß ihre Bilder neben ihrem aufs höchste vergeistigten Sinn höchst wertvolle Exempel für Raumaufteilung, Rhythmus und Farbentheorie enthalten.

Ein Nebengedanke drängt sich hier auf: wird nicht vielleicht das kommende Kunstgewerbe einen glücklichen Anschluß an diese Werke, die voll Rhythmus und ornamentaler Farbe sind, finden können? Einen Anschluß, den es seit dem Biedermeier entbehrt und den wir alle sehnsüchtig verlangen. Dieser doppelte Sinn, der geistige und der ornamentale, sollte uns doch zur Besinnung bringen, diese echten Künstler mit dem Ernst anzusehen, den sie verdienen.

Es ist schade, daß man Kandinskys große Komposition und manches andere nicht neben die muhammedanischen Teppiche im Ausstellungspark hängen kann. Ein Vergleich

5

wäre unvermeidlich und wie lehrreich für uns alle! Worin besteht unsere staunende Bewunderung vor dieser orientalischen Kunst? Zeigt sie uns nicht spottend die einseitige Begrenztheit unserer europäischen Begriffe von Malerei? Ihre tausendfach tiefere Farben- und Kompositionskunst macht unsere konventionellen Theorien zu schanden. Wir haben in Deutschland kaum ein dekoratives Werk, geschweige einen Teppich, den wir daneben hängen dürfen. Versuchen wir es mit Kandinskys Kompositionen. — sie werden diese gefährliche Probe aushalten und nicht als Teppiche sondern als „Bilder“. Welch künstlerische Einsicht birgt dieser seltene Maler! Die große Konsequenz seiner Farbe hält seiner zeichnerischen Freiheit die Wage, — ist dies nicht zugleich eine Definition der Malerei?

In der großen Marées-Ausstellung empfanden wir dankbar die Erlösung vom Kleinkram unserer Staffeleimalerei; Bechtejef wandelt in seinen und Feuerbachs Bahnen. Glaubt man denn wirklich im Ernst, daß Bechtejef ein ungeschickter Aktzeichner ist? Er erkannte, was Marées Ringen tragisch hemmt und die großen Ideen Feuerbachs verdarb; beide gingen an die Darstellung des Menschen mit den gänzlich ausgeschöpften Mitteln der italienischen Renaissance und wagten nicht die letzte Konsequenz, ihn als Linienornament in ihre ornamentalen Kompositionen einzuführen; hier liegt einer der Wege für die moderne Wandkunst. Mit welcher bewußter Sicherheit wählt ihn Bechtejef! Seine Amazonschlacht vorigen Jahres ist wie eine heitere Erfüllung von Feuerbachs und Trübners Versuchen an demselben Thema.

Mancher tote Meister würde vor Erbslöh's mächtigem Frauenakt erschauern und einen fernen Stil ahnen, den er vergeblich gesucht. Die Erfüllung steht noch weit vor uns, aber diese Künstler reißen den Boden mutig auf für eine gute Saat.

Warum lacht man vor Girieuds köstlichen Jahreszeiten? Ich glaube, man belächelt sich dabei selber traurig. Ist die Phantasie heute so verbiedermeiert und verstopft, daß sie hier versagt? Man sammelt wütend alte Japandrucke

6

und persische Liebesbücher — warum schreckt man vor Girieuds aristophanischer Laune zurück? —

Man ist vor allem enttäuscht, auch unter den Stilleben nicht die gewohnten Staffeleibilder zu finden. Sie wollen es auch kaum sein. Ihre konsequent durchgeführte Aufteilung der Fläche, die geheimnisvollen Linien des einen, der Farbenklang des anderen, sucht geistige Stimmungen auszulösen, die mit der Materie des Dargestellten wenig zu tun haben, aber einer neuen sehr vergeistigten Ästhetik den Boden bereiten. Auch hieraus könnte das Kunstgewerbe, wenn es einst will, — und es wird wollen, die wertvollsten Anregungen holen. Vielleicht versteht man in diesem Gedankengang besser, warum Le Fauconnier an den Anfang seiner Kunst Zahlen und Maße setzt.

Hodler und Klimt, den großen Neuerern unserer Kunst, stehen diese Künstler verhältnismäßig fern. Es erhöht in unseren Augen ihr Verdienst, daß sie absichtslos von diesen Meistern einen eigenen Weg suchen. Daß sie dabei ihrerseits nicht traditionslos sind, schmälert dieses Verdienst nicht. Marées, Cézanne, Gauguin, die russische Gotik und der Orient, der heute eine der Säulen europäischer Kunsttradition geworden ist, sind ihre Manen, — ein schwer zu verwaltendes Erbe. Wir sollten mitun und helfen und nicht durch blödes Gelächter entmutigen.

Die Art, wie das Münchener Publikum die Aussteller abtut, hat fast etwas Erheiterndes. Man benimmt sich, wie wenn es sich um vereinzelte Auswüchse kranker Gehirne handele, während es schlichte und herbe Anfänge auf einem noch un bebauten Lande sind. Weiß man nicht, daß an allen Enden Europas heute der gleiche, neuschaffende Geist tätig ist, trotz und bewußt? Man denke sich die kleine Ausstellung ergänzt durch ein paar Deutsche wie Barlach, Metzner, Tornprikker, Brühmann, Weiß, Hofer (der selbst Mitglied ist) und Ausländer wie Matisse, Minne, Manguin, Puy u. a. — Wer Augen hat, muß hier den machtvollen Zug der neuen Kunst sehen.

FRANZ MARC.

SINDELSDORF (Oberbayern).

7

Maximilian Karl Rohe/Franz Marc: Zwei Kritiken. Zweite Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München, 1910. Achtseitige Broschüre.
[Archiv, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München]

Kunstchronik

* Zum Bericht über die Sema-Ausstellung schreibt uns der Verfasser aus Wöding: „In meinem Bedauern ist mir im Bericht über die Sema-Ausstellung durch eine flüchtig geschriebene und falsch gelesene Notiz ein Mißverständnis unterlaufen. Ich schrieb den Bericht hier außen auf dem Lande und hatte das Katalogwort zum Vergleiche nicht mehr zur Verfügung. Wie ich nun sehe, ist da nicht Gauguin als das Vorbild der Künstler der Sema aufgestellt, sondern nur überhaupt die Rede davon, daß besonders er die moderne Kunst am direktesten beeinflusst hat. Jene Münchner Künstler halten im Gegenteile das Verhalten seiner Epigonen für ‚unheilvoll und verworren‘. — Jener Irrtum konnte freilich gerade dadurch unbemerkt bleiben, daß verschiedene der gefährlichsten Lehren der Gauguin-Schule hier doch ganz auffallend wieder befolgt erscheinen, die ‚Vermeidung des Allzufertigen‘, d. h. das Sichgenügen am Unfertigen, die Arbeit aus der Tiefe des Gemüts, statt auf Grund unmittelbar beobachteter Wirklichkeit u. s. w. Die Sema will erfreulicherweise der Scholastik des reinen Theoretisierens entgegenarbeiten, dem Spielen mit Formproblemen um des Spieles willen — und doch beobachtet man gerade in ihrer Ausstellung, daß Hochbegabten die Theorie und das Spielen mit Problemen genau so gefährlich wird wie jenen anderen.“

Maximilian Karl Rohe: Zum Bericht über die Sema-Ausstellung, in: Münchner Neueste Nachrichten, 65. Jg., Nr. 210, 25. April 1912, Morgenblatt. [Stadtarchiv München]

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

(INHABER: DR. RICHARD LANDAUER & ERNST TH. ZUTT)

GISELASTRASSE 25
POSTSCHECKKONTO Nr. 3589
FERNRUF Nr. 32736



BANKKONTO BEI DER
DRESDNER BANK FILIALE
MÜNCHEN

L/F

12.3.12.

Herrn Egon SCHIELE

NEU-LENGBACH b/ Wien/

Sehr geehrter Herr !

Wir empfangen Ihre freundl. Nachricht und haben deswegen mit den Herrn der Sema Rücksprache genommen . Es erscheint nämlich uns wie diesen unmöglich, Ihr Blatt einfach Zeichnung zu nennen, da ja ein jedes Blatt so heissen könnte und das Inhaltsverzeichnis einen Ueberblick und eine Vorstellung von dem Inhalt der Mappe oder wenigstens dem gegenständlichen Inhalt der Blätter geben soll.

Wir möchten deshalb Ihr Blatt zum mindesten ~~Akt~~ nennen und hoffen Sie damit einverstanden.

Mit ausgezeichnete Hochachtung
DELPHIN-VERLAG

Landauer

Brief von Richard Landauer (Inhaber Delphin-Verlag, München) an Egon Schiele, 12. März 1912. [Egon Schiele-Archiv, Nr. 205, Albertina, Wien]

U

DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

(INHABER: DR. RICHARD LANDAUER & ERNST TH. ZUTT)

GISELASTRASSE 25
POSTSCHECKKONTO Nr. 3589
FERNRUF Nr. 32736



BANKKONTO BEI DER
DRESDNER BANK FILIALE
M Ü N C H E N

L/F/V

19.6.12.

Herrn Egon S C H I E L E

N E U L E N G B A C H b/ Wien.

Sehr geehrter Herr !

Beifolgend senden wir Ihnen das für Sie bestimmte Exemplar der Sema-
Mappe . Wir hätten natürlich gerne schon längst Ihnen die Mappe
geschickt, sollten jedoch immer von der Sema // Mitteilung erhalten,
in welchem Format die Mappe und Blätter, die auf besonderem Papier
gedruckt sind, erwünscht sind, konnten jedoch trotz mehrmaliger Er-
innerung erst jetzt Bescheid erhalten. Daher die Verzögerung.

Wir begrüssen Sie mit ausgezeichnetener Hochachtung

DELPHIN-VERLAG

Richard Landauer

Brief von Richard Landauer (Inhaber Delphin-Verlag, München) an Egon Schiele, 19. Juni 1912.

[Egon Schiele - Archiv, Nr. 478, Albertina, Wien]



zu, Ihnen den Empfang
der 2 Plakate mitzugeben.
Ich habe, die beiden Ar-
beiten, die wieder sehr gut
sind an die Herrn weiter-
gegeben, die Sie und der
Kappenangelegenheit be-
traut sind. Herzl. Dank
für Ihre Sendung!
Mit viel Grüssen
Ihr Max K. Rohe.

Postkarte von Maximilian Karl Rohe an Egon Schiele. ? 1912.
[Egon Schiele - Archiv, Nr. 344, Albertina, Wien]

Graphische Originalwerke Moderner Kunst

ROBERT GENIN, ZWANZIG FIGÜRLICHE KOMPOSITIONEN
Originallithographien in zwei Serien: Mensch in Landschaft und Arbeit.
Begleitwort von W. Riezler, Stettin. Nr. 1—15 mit Originalzeichnung
in Pergamentmappe 150 Mk.; Nr. 16—25 in Pappmappe 70 Mk.

CARL SCHWALBACH, ZEHN ORIGINALLITHOGRAPHIEN
Liebespaar, Judith, Grablegung, Taufe, Kindheit, Der Morgen, Tröstende,
Die Ungleichem, Vertreibung, Klage. Nr. 1—15 mit Originalzeichnung
in Pergamentmappe 150 Mk.; Nr. 16—25 in Pappmappe 70 Mk.

**LEONHARD FRANK, FREMDE MÄDCHEN AM MEER UND
EINE KREUZIGUNG.** Sechs farbige Lichtdrucke nach Originalen.
Nr. 1—100 in vornehmer Pappmappe 50 Mk.; Nr. 1—X als Luxus-
ausgabe mit farbiger Originalzeichnung in Pergamentmappe 200 Mk.

KARL CASPAR, ZEHN PASSIONSBILDER. Originallithographien,
die Passion Jesu Christi darstellend. Nr. 1—15 als Luxusausgabe
mit Originalhandzeichnung in Pergamentmappe 150 Mk.; Nr. 16—25
in vornehmer Pappmappe 70 Mk.

**SEMA-MAPPE, FÜNFZEHN ORIGINALLITHOGRAPHIEN DER
KÜNSTLERVEREINIGUNG „SEMA“.** Beiträge von Kubin, Caspar,
Schiele, Jagenspacher, Genin, Schinnerer, Oppenheimer, Klee, Caspar-
Filser, Herrmann u. a. Nr. 1—XV mit Originalhandzeichnung in
Pergamentmappe 150 Mk.; Nr. 1—200 in Pappmappe 35 Mk.

**WALZE-MAPPE, DREIZEHN GRAPHISCHE ARBEITEN DER
VEREINIGUNG SCHWEIZER GRAPHIKER „WALZE“.** Albert Weiti,
C. Th. Meyer-Basel, Dr. O. Gampert, A. Riedel, M. Cunz, E. Vallet,
K. Häny, E. Würtenerger, E. Kreidolf, G. Giacometti, M. Bucherer,
B. Mangold. Begleitwort von Prof. Paul Ganz, Basel. Nr. 1—150 in
Pappmappe 70 Mk.

ILLUSTRIERTE PROSPEKTE KOSTENLOS

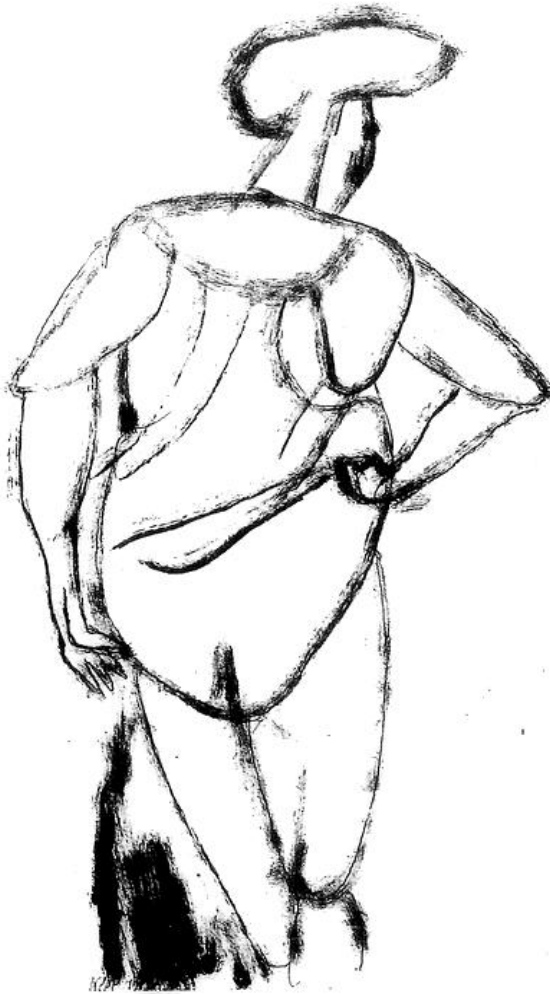
DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN NO

DRUCK VON MÄNICHKE UND JAHN IN RUDOLFSSTADT

Prospekt des Delphin-Verlags für die Sema-Mappe, wohl 1913.

[Maria Caspar-Filser und Karl Caspar-Archiv, Brannenburg]

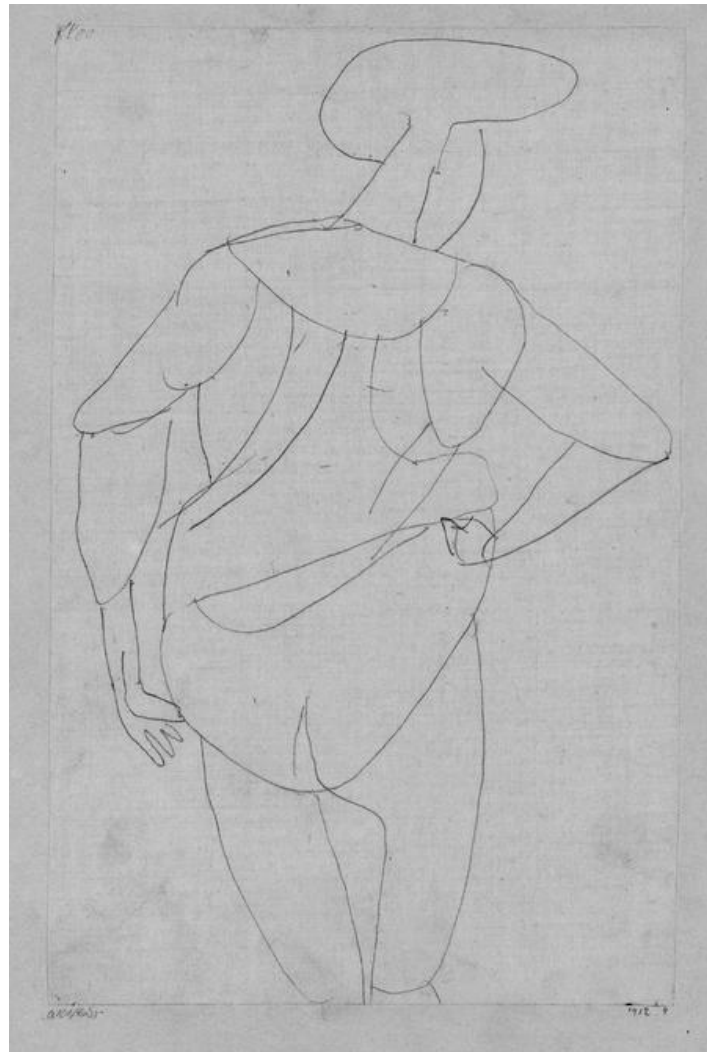
Nr. 35.



Paul Klee: Akt, Lithographie, 1912.

[Paul Klee. Catalogue Raisonné, Band 1, 1883-1912, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern 1998, S. 415]

Nr. 36.



Paul Klee: Aktskizze, Bleistift auf Papier auf Karton, 1912.
[Online-Datenbank Paul Klee-Zentrum, Bern]

Nr. 37.



Egon Schiele: Männlicher Akt (Selbstbildnis II.), Lithographie, 1912.
[Otto Kallir: Egon Schiele. Das Druckgraphische Werk, Wels 1970, S. 90.]

Nr. 38.



Egon Schiele: Selbstbildnis als Akt, Lithographie, 1912.

[Jane Kallir: Egon Schiele: The Complete Works, New York 1998, S. 481]

W. KANDINSKY
 ANMILLERSTR. 26 I
 BERLIN - 22.

11 x 13

Ich suchte kein Doctum

als ich Prof. Broune schrieb, aber ich
 an. Sp er Unen meinen Brief jetzt
 ob davon erzählt. Dort habe ich ich
 ausführlich meine Erfahrungen in Vereins-
 fundungen mit Tatsachen beschrieben.
 Ich bin aus allen Vereinen, wo ich Mit-
 glied war, ausgestiegen (Deutschland, Paris,
 Russland). Wenn ich jetzt noch in
 der "Berliner Secession" und in "Deutscher
 Künstlerbund" geblieben bin, so ist es
 zufällig nur auf dem Papier: ich be-
 zürke diese Vereine schon lange nicht

mehr. Ich für die ein Gemein, sp
die Vereine ^{die Kunst} für mich schädlich, wie
unfähig sind und sp die Zeit
für sie verlore ist. Daher alle Ver-
bindungen und Auflösungen:

Nachfolge

Sonderbrud,

Nachfolge

Brüche

Nach Künstler-Vereinigung,

Sema,

Scholle

oder Scheinexistenzen.

Unsere Zeit ist die Zeit der Lockerung,

der Befreiung der Entwicklung der Pri-
vative der Sprengung der Verbindungen

usw.

2

Nun zu Persönliche. Meine Gefährten
(viele!) haben mich schon längst zum
Inhaltlich gemacht, vicarior welt in
Vereine einzuführen. Dabei meine Anstöße.
Seit dem fahre ich mich in den
(Anstellung) angelegentlich frei und gut.
Ich stelle es aber gar nicht aus oder so,
wie ich es richtig finde. Wenn ich
eingeladen werde, stelle ich meine An-
sichtungen (6-8 Meter Wandfläche usw.).
Wenn sie nicht angenommen werden
(cupress), tue ich nicht mit. Ohne
jedenfalls zu sein kann ich gestehen, ob
es tatsächlich für mich wenig Zweck
hat, auf 3 Metern 1-2 Bilder zu
hängen. - Wirklich kann ich mich

diesem Gesichtes auch wohl zur
Sitzung kommen. Wie würde ich
mit dort innerlich fühlen! Sie
werden es doch selbst verstehen.

Denn möchte ich mich, Ihnen
zu schreiben, ob sie jemal mitausstellen
wird, wenn man sie als Mitglied
wünscht.

Haben Sie Albert Bloch auf der Ver-
einliste? Ich denke, ob er der Ver-
einigen, und sie ihm mitglied sein
kann. Für jeden Fall meine Adresse:

Kurfürstent., Sg. ^{IV}

mit bestem Gruß von dem
zu Hause

W. K.

Kandinsky



Münchsner
Neue Secession
Graphische Ausstellung
in der
Modernen Galerie Thannhauser
Oktober 1923



Mitglieder

Karl Arnold	Alfr. Kubin
Bernh. Blecker	M. Lauterburg
Heinr. Bruns	H. Lichtenberger
Heinr. Campendonk	Walter Püttner
Karl Caspar	Edwin Scharff
Maria Caspar-Filser	A. Schinnerer
Friedr. Claus	J. W. Schüle
Oskar Coester	Richard Seewald
Josef Eberz	Walter Teutsch
Theodor Fischer	G. Schrimpf
Hans Gött	Thom Prikker
Rudolf Großmann	Hugo Troendle
Julius Hefz	Max Urold.
Paul Klee	
Otto Kopp.	

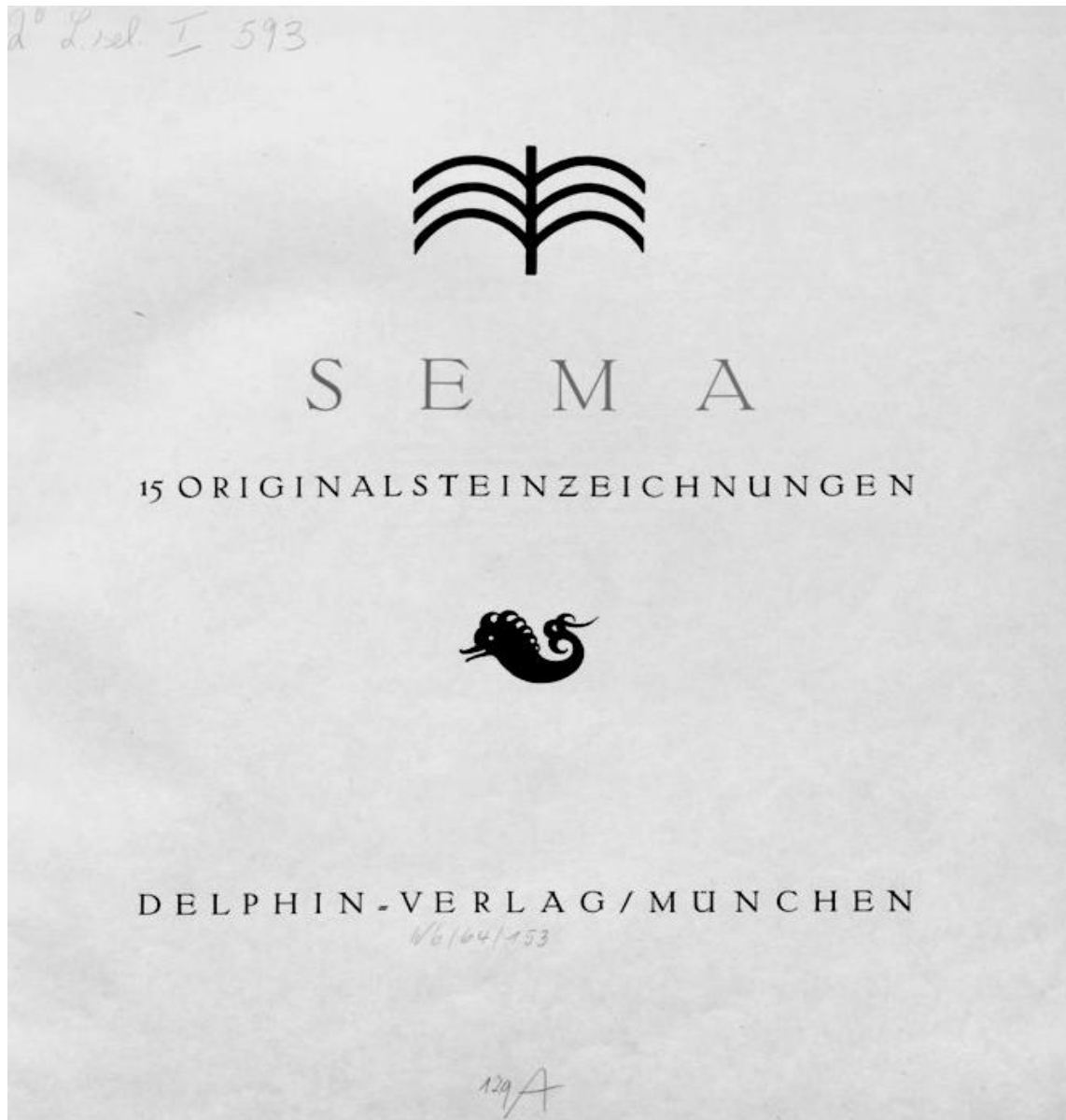
Mitgliederliste der „Münchener Neuen Secession“ vom Oktober 1923.

[Alfred Kubin-Archiv der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München.]

Nr. 41.

Sema-Mappe, Delphin-Verlag, 1912.

[Staatliche Graphische Sammlung, München]



Von jedem Blatt wurden unter persönlicher Leitung des Uebersetzers 215 Drucke hergestellt, davon 15 auf Japanböten. Alle Blätter wurden von den Künstlern handschriftlich gezeichnet. 15 mit römischen Ziffern bezeichneten Vorzugsexemplaren wurde eine Handzeichnung eines der Künstler beigelegt, ein solches Exemplar kostet in Ganzpergamentmappe 150 Mark. Ein Neudruck findet nicht statt, vielmehr wurden die Platten nach dem Druck abgegriffen. Einzeln kommen die Blätter nicht zum Verkauf. Dieses Exemplar trägt die Nummer **205**.

Die gewaltige Umwälzung im künstlerischen Leben, die sich bald nach dem Auftreten der großen französischen Impressionisten der 70er Jahre aus deren eigenen Reihen her vorbereitete und zu der die stärksten Antriebe von dem leuchtenden Dreigestirn Cézanne, van Gogh und Gauguin ausgingen, hat im weiteren Verlauf der Entwicklung zunächst in ein Chaos der Bestrebungen geführt, aus dem heraus zu neuer Gestaltung zu gelangen das Streben aller derer bleiben muß, denen das Erbe jener Großen zufiel. Eine neue künstlerische Kultur von machtvoller Basis und weitgreifendem Umfang zu erlangen, heißt es heute auf engste alle die Kräfte zu verketteten, die ein gesundes Emporwachsen zu den neuen Zielen verbürgen. Die Sema beabsichtigt diese Kräfte zu einen und durch ein Zusammenwirken von Vertretern aus den verschiedensten Provinzen der Kunst weitreichenden Einfluß zu erlangen. Wir sind des unfruchtbaren Ästhetentums satt, wollen wirken innerhalb unserer Volksgemeinschaften und unserer Rassen und alle jene Mächte des Guten und Starken entfesseln helfen, die die Berührung mit dem Schönen unfehlbar frei werden lassen muß.

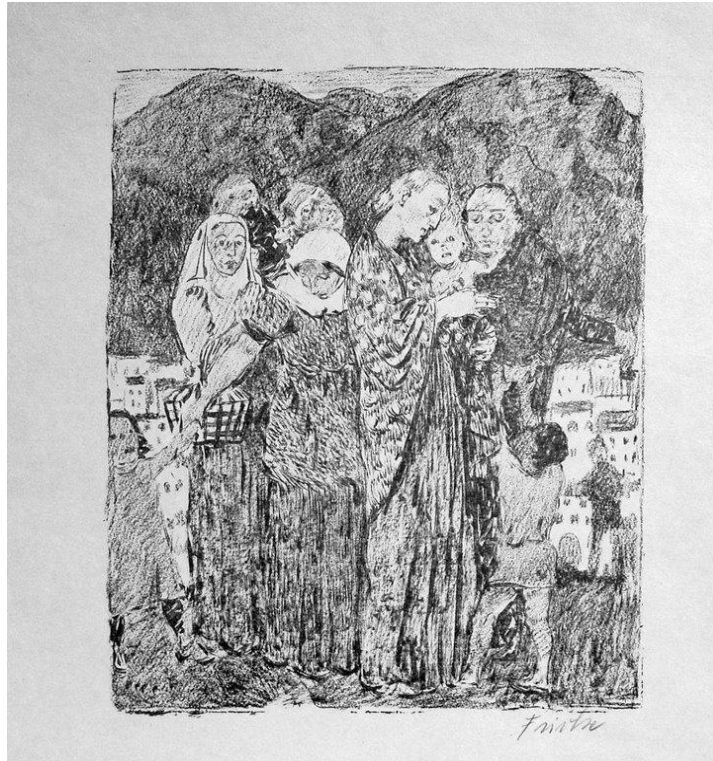
Karl Caspar	Pietà
Maria Caspar-Filser	Römische Landschaft
August Fricke	Die Einfältigen
Robert Genin	Am Brunnen
Frank S. Herrmann	Italienischer Hof
Fritz Hofmann-Juan	Notre-Dame de Paris
Gustav Jägerpacher	Bettler
Paul Klee	Flußlandschaft
Alfred Kubin	Der Flüchtling
Max Oppenheimer	Anatomie
Edwin Scharff	Gehende Männer
Egon Schiele	Akt
Adolf Schinnerer	Badende Frauen
Julius Wolfgang Schüle	Netzflicker
Carl Schwalbach	Liebespaar



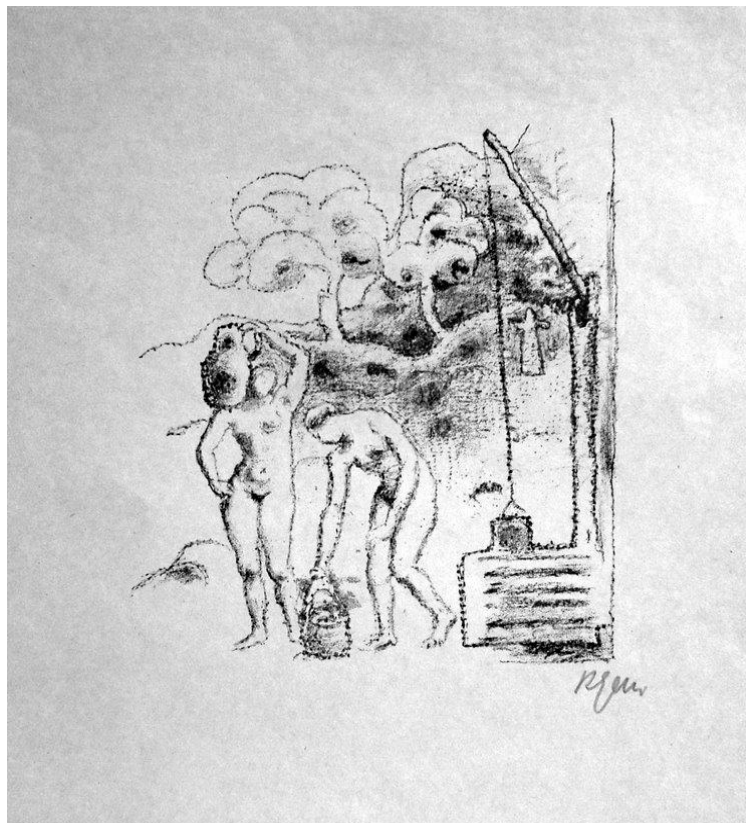
Karl Caspar: Pietà



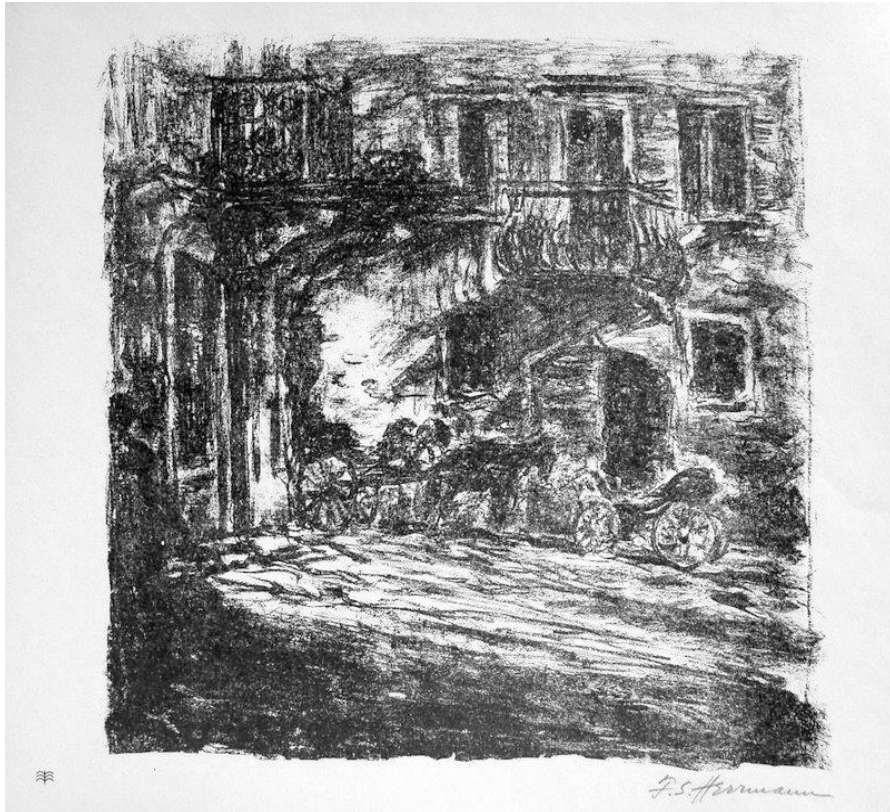
Maria Caspar-Filser: Römische Landschaft



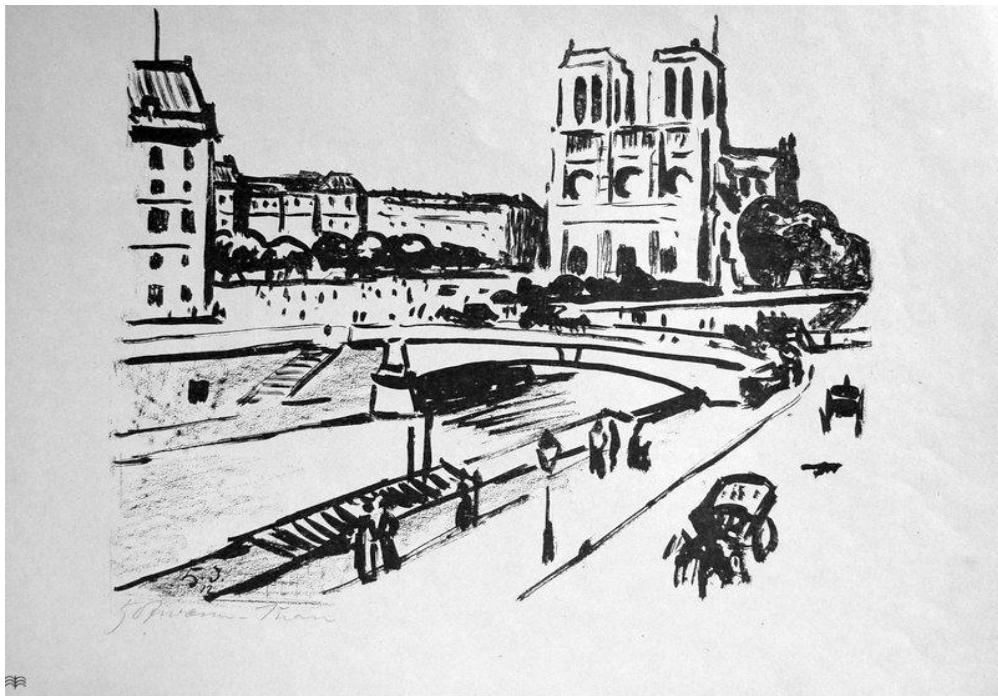
August Fricke: Die Einfältigen



Robert Genin: Am Brunnen



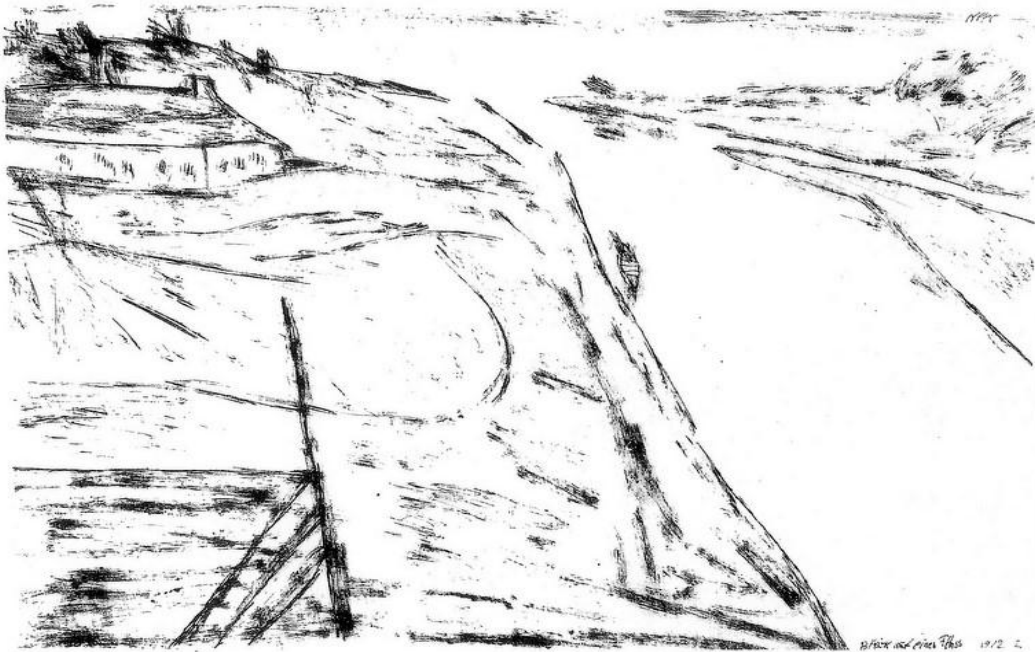
Frank S. Herrmann: Italienischer Hof



Fritz Hofmann-Juan: Notre-Dame de Paris



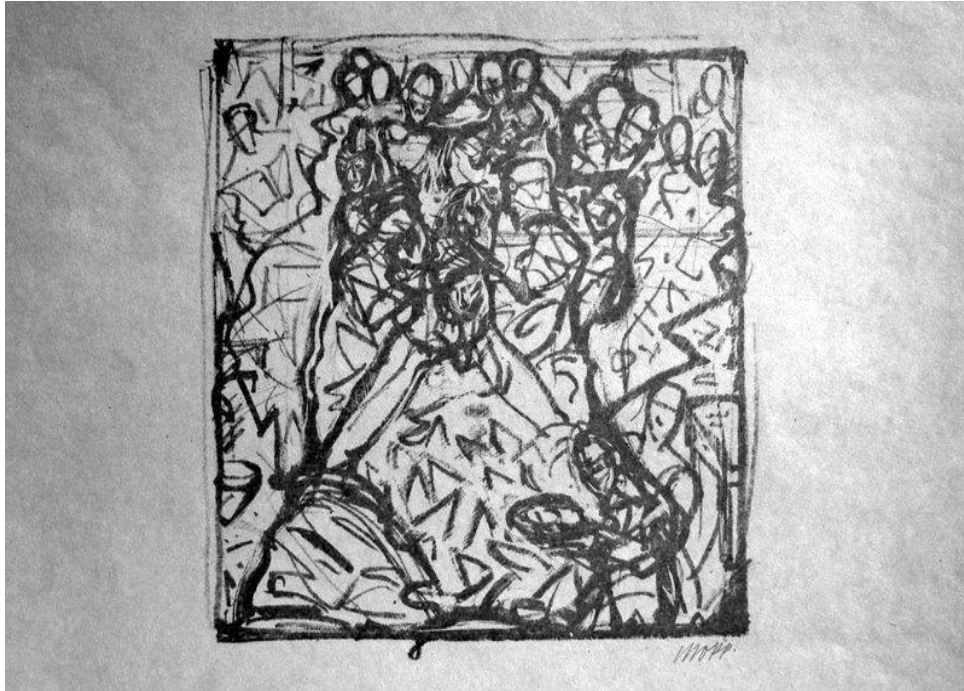
Gustav Jagerspacher: Bettler



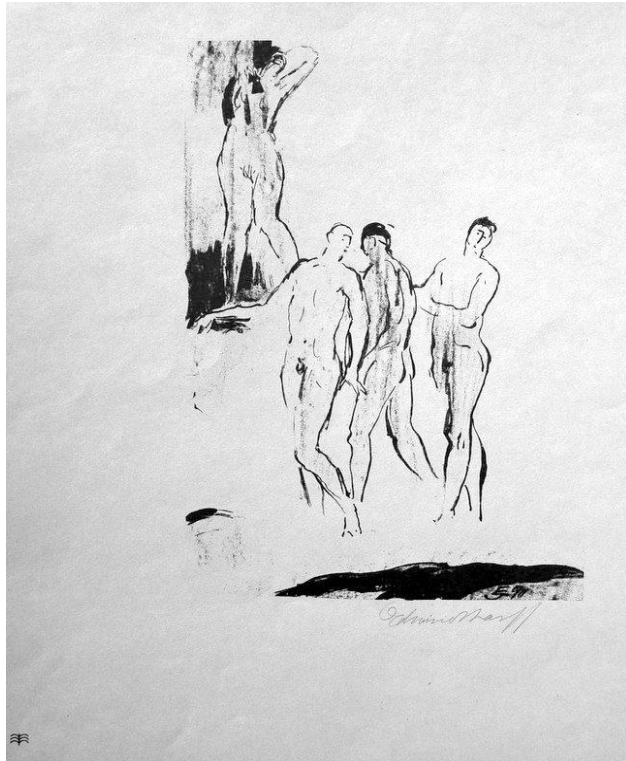
Paul Klee: Flusslandschaft



Alfred Kubin: Der Flüchtling



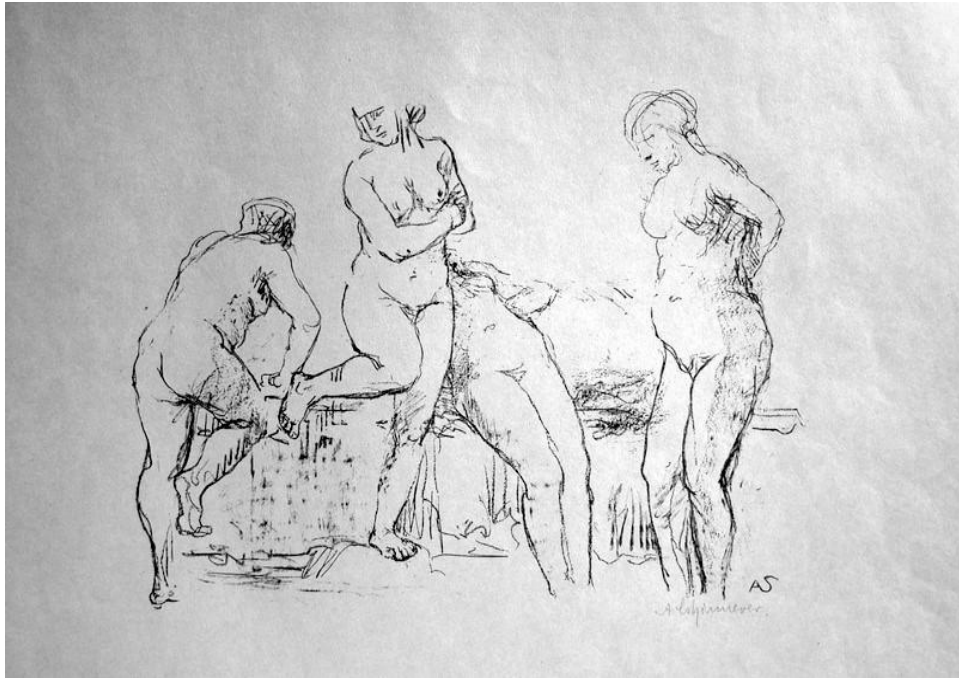
Max Oppenheimer: Anatomie



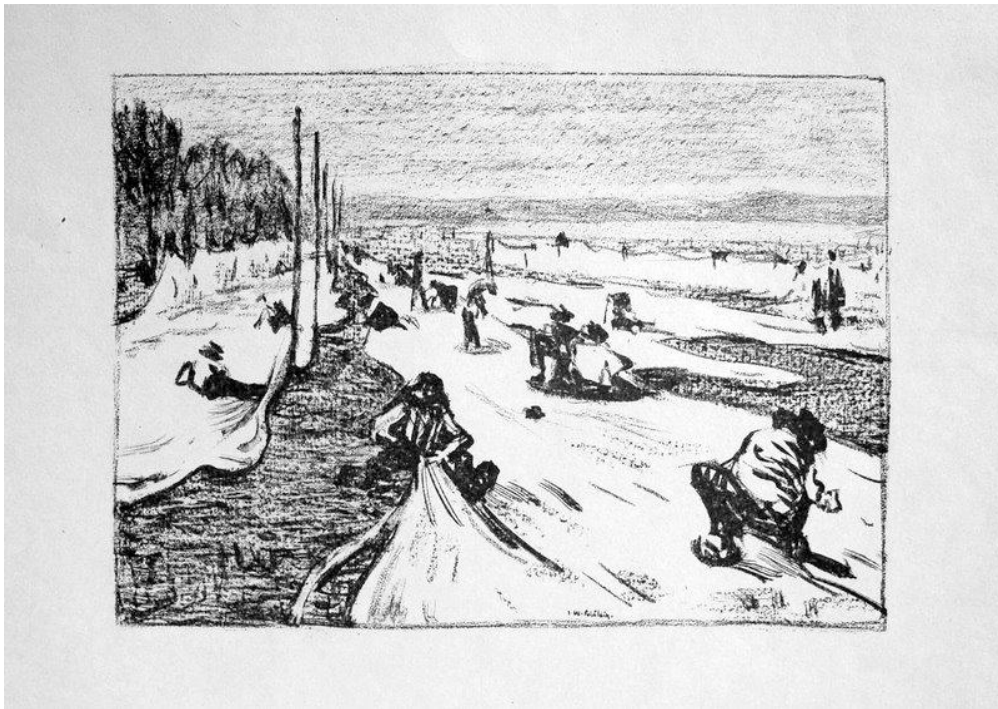
Edwin Scharff: Gehende Männer



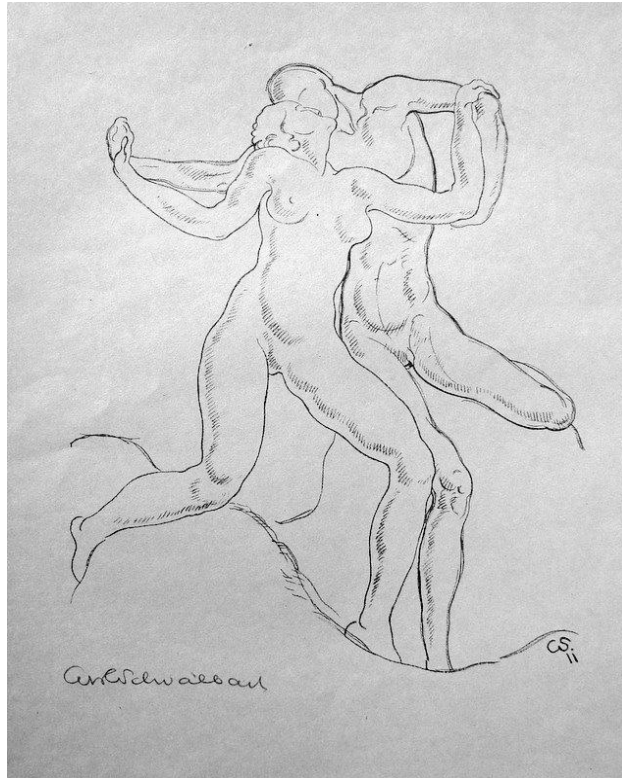
Egon Schiele: Akt



Adolf Schinnerer: Badende Frauen



Julius Wolfgang Schüle: Netzflicker



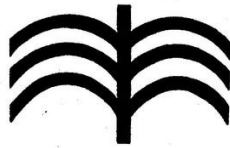
Carl Schwalbach: Liebespaar

Nr. 42.

Ausstellungskatalog der „Künstlervereinigung Sema“, Galerie Thannhauser, 1912

[Handschriftenabteilung, Bayerische Staatsbibliothek, München]

Bayer, 5120 e/v



<36636723740011

<36636723740011

Bayer. Staatsbibliothek

47 A

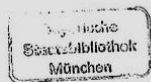
I. AUSSTELLUNG
DER KÜNSTLER-
VEREINIGUNG
SEMA

I 9 I 2

Gd 170/62

Bavar. 5120 e (1)

DIE WANDERAUSSTELLUNG BE-
GINNT IN DER MODERNEN GA-
LERIE THANNHAUSER, MÜNCHEN



2

Werke der Kunst sollten wohl für sich selbst sprechen und eines Kommentares nicht bedürfen; — in einer Zeit aber, wie unsere, in der vielerlei uns drängt, Werte umzuwerten, die unseren Vätern noch genügen konnten, nicht aber uns mehr, und wo wir mit klarem Bewußtsein uns für Dies oder Jenes zu entscheiden haben, muß, ob wir nun wollen oder nicht, des öfteren auch über Dinge geredet werden, die einer reiferen und reicheren Zeit mehr Angelegenheit des sinnlichen Erfassens sind, denn theoretischer Betrachtung.

Es empfiehlt sich, will man die Absichten erkennen, von denen sich die in der Sema vereinigten bildenden Künstler leiten lassen, daß man, ehe man an ihre Arbeiten herantritt, sich rasch vorher noch einmal eines der interessante-

3

sten Kapitel moderner Kunstgeschichte ins Gedächtnis zurückruft: die Geschichte der Malerschule von Pont-Aven. Zu ihrer Gründung haben wir heute immerhin schon einigen Abstand gewonnen und das Verhältnis zur frühesten Phase ihrer Entwicklung ist ein schon historisches. Man stößt da auf Tatsachen, die laut und vernehmlich genug reden und dem kritischen Geiste Winke geben, wohin die Kunst der Gegenwart sich zu wenden habe, wenn anders sie all die Hoffnungen erfüllen soll, die ihre Vertreter von heute auf sie setzen:

Unter den drei Großen, Cézanne, Van Gogh und Gauguin, die die moderne Kunst in weitaus ausgedehntestem Maße in ihren Bann gezogen haben, ist es vornehmlich wieder letzterer, der sie am direktesten beeinflusst hat. Das rührt

4

daher, daß Gauguin erstens einmal noch persönlich einer Schule vorstand, die anfangs in Pont-Aven, in der Bretagne, ihren Standort hatte, später aber in dem stilleren Pouldu, und daß seine Art Malerei am durchsichtigsten die Normen enthüllte, die über den engbegrenzten und der Erscheinungswelt gegenüber auf Passivität angelegten Impressionismus hinaus zu einem Zeitstil von mehr aktiver Gestaltung und stärkerer Geistigkeit verhelfen konnten, wie ihn mit dem Meister einige wenige seiner künstlerisch intensiver empfindenden Zeitgenossen ersehnten.

Aber Gauguin war trotz manchem, was an ihm darnach aussah, nichts weniger als Dogmatiker und im Gegensatz zu Manet etwa, völlig ungeeignet, einer Schule Konzentration zu geben. Ein vor-

5

wiegend intuitives Temperament von Beweglichkeit, Einbildungskraft, Ideenreichtum und fruchtbaren Instinkten hat er eine Reihe von Lehrmeinungen aufgestellt, die für ihn wohl volle Gültigkeit besaßen und der leidenschaftlichen Formulierung wegen, auf empfängliche Gemüter auch von höchst werbender Kraft sein mußten, die aber, von minderen Potenzen, wie er eine war, befolgt und in Praxis umgesetzt, sich als sehr zweischneidige Instrumente erwiesen. Sätze wie: »Es ist für junge Leute gut, ein Modell zu haben, aber zieht, während ihr malt, den Vorhang darüber. Besser ist aus dem Gedächtnis zu malen, so wird euer Werk euch gehören« oder »Vermeidet das allzu Fertige; ein Eindruck ist nicht so robust, daß der Versuch, ihn mit kleinlichen Details zu ver-

6

stärken, nicht dem ersten Wurf schade«, sind beifallswürdige Manifestationen einer selbstsicheren, von innerer Fülle und visionärer Erregung getriebenen Persönlichkeit, aber kaum geeignet, Zucht und Sinn für Tradition in einer Schule zu wecken, die doch offenkundig als solche keinen anderen Sinn haben kann, als dem Niveau zu dienen und durch die Zusammenarbeit mehrerer eine Vollendung der Mittel auszubilden, die für den einzelnen wieder von größtem Vorteil sein kann und ihm, je nach Maßgabe seiner inneren Berufung, eben des vorliegenden Maßstabes wegen, gestattet, sich über die imposante Höhe der durch die kollaborative Arbeit errichteten Basis noch emporzuheben. Die Gauguin-Schule hat solche Früchte nicht getragen und sie konnte dies auch nicht,

7

ihrer ganzen Anlage wegen. Statt zu einer Sammlung der Kräfte führte sie zu immer weitergehender Individualisierung und Differenzierung davon und verfolgt man nur die einzelnen Etappen ihres Wirkens, so sieht man, wie sie immer tiefer in Anarchie und Chaos hineingeriet und noch gerät. Zu glauben aber, daß eine in Permanenz erklärte Anarchie der richtige Boden für das kommende Neue sei, erscheint doch als ein sehr verfänglicher Irrtum; es steht solche Annahme zu sehr in Widerspruch mit aller historischen Erfahrung und bedenklich ist die Tatsache, daß die »Wilden«, wie man den Gauguinschen Anhang zweiter und dritter Hand mit einem Sammelnamen wohl genannt hat und der nun schon auf eine zwei Jahrzehntelange Tätigkeit zurückblickt, bis jetzt als Niveaubildner

8

auch kaum die Spur positiver Leistung aufzuweisen hat. Dem gegenüber steht die Erfahrung, daß das wenige Positive, was zum Vorschein gekommen ist, sich da spüren läßt, wo Tradition aufgenommen und diese nach ihrer entwicklungsfähigen Seite hin im modernen Sinne weitergestaltet worden ist. Es ist dies auch der natürliche Weg; die natürliche Art des Wachstums jedes Organismus, bei dem jedes Glied auf ein vorher erschienenes sich beziehen muß und nicht in der Luft hängen kann. Schon Gauguin war es, bald nach Beginn seiner Lehrtätigkeit, bei dem Anblick der Geister, die er gerufen, nicht ganz geheuer gewesen und der Verdacht, der neuerdings ausgesprochen worden ist, daß er eben deswegen mit, seine Schule schon so bald wieder im Stich ließ und sich nach

9

Tahiti zurückzog, ist sicher kein ganz unbegründeter und wird bestätigt durch die pessimistische Auffassung, die er gegen Ende seines Lebens von dem Wert jeder Schule überhaupt hatte. Er hat da allerdings das Kind mit dem Bad ausgeschüttet, selbst die wertvollen Seiten der Schule geleugnet und einem Individualismus schärfster Prägnanz das Wort geredet.

Nun gibt es aber heute einen kleinen Kreis von Schaffenden, der an die Möglichkeit der Fruktifizierung von Ideen, wie sie aus einem seit dem Gauguin'schen Anstoß ins Extreme getriebenen Individualitätsprinzip heraus sich entwickelt haben, nicht glaubt, noch glauben kann. Und ihm erscheint das Verhalten der engeren und weiteren Nachfolge des Meisters, die außer seinen

natürlich noch eine Menge anderer Einflüsse aufgenommen hat, so originell es scheinbar auch aussieht, als unheilvoll und verworren.

Künstler solcher Anschauung haben sich in der Sema vereint und sehen ihre Hauptaufgabe darin, jene Konzentration aller lebensvollen Kräfte der Moderne herbeizuführen, die nach dem oben Angedeuteten, allein einen Aufbau von sicherer Fundamentierung gewährleistet, den Aufwand des Zusammenschlusses lohnt und jene Einwirkung auf die Zeit verspricht, die die Kunst jeder starken Epoche bisher noch immer genommen hat. Eines der Hauptziele ist insonderheit jener Scholastik des reinen Theoretisierens entgegenzuarbeiten, die, das Zeichen einer innerlich verarmten Ära, lediglich dem Gehirn entspringt,

dieses allein befriedigt, und sich darin gefällt, ständig neue und individuelle Theorien, die sich natürlich ins Ungehemmte vermehren lassen, auf den Schild zu heben, die in den meisten Fällen in ein Spielen mit Formproblemen, lediglich um des Spieles wegen, auslaufen. So wertvoll das Formale an sich auch ist und so wenig es sich von dem Inhalt trennen läßt, es gibt eine Grenze für seine Bedeutung; dort hört es auf das natürliche und ebenmäßige Gewand des Inhaltes zu sein und hat seinen Wert für die Kunst ebenso dahin, wie der ungeformte Stoff.

Was die in der Sema Vereinigten herbeizuführen helfen wünschen, ist eine Kunst, die allein diesen Namen verdient: eine Erhebung des Geistes und Gemütes durch die Sinne, eine Kunst, die alle rein

artistischen Vergnügungen weit hinter sich lassend, der Zeit und Zukunft dient und ein inneres Schicksal erfüllt, — nicht bloß vortäuscht. M. K. ROHE.

KATALOG

CASPAR, KARL
MÜNCHEN

- 1 Christus am Ölberg *1910*
- 2 Stigmatisation S. Francisci
- 3 Noli me Tangere

17

CASPAR-FILSER, MARIA
MÜNCHEN

- 4 Vorfrühjahr
- 5 Vorstadtfrühling
- 6 Obststilleben
- 7 Zwei Lithographien

18

FRICKE, AUGUST
MÜNCHEN

- 8 Der gute Richter 1912 ✓ *7*
- 9 Landschaft „Spaziergänger“ 1910
- 10 Anbetung 1911 *1911*
- 11 Die Einfältigen 1912

19

GENIN, ROBERT
MÜNCHEN

- München*
12 Müller
13 Wäscherinnen 1912
14 Bau
15 Original-Steinzeichnung
CM 16 Figürliche Komposition
17 Figürliche Komposition
18 Figürliche Komposition

20

GERSTEL, WILHELM
KARLSRUHE

- 19 Italienerin, Büste Plastik
20 Weiblicher Kopf Plastik

21

HERRMANN, FRANK S.
MÜNCHEN

- 21 Winterabend im Gebirge
22 Crablegung

Zchg.

HOFMANN-JUAN, FRITZ
MÜNCHEN

- 23 Versuchung 1912
24 Landschaft aus Südfrankreich I 1907
25 Landschaft aus Südfrankreich II 1912
26 Weibl. Rückenakt 1912

22

23

JAGERSPACHER, GUSTAV
MÜNCHEN

- 27 Die Bettler *me 5 2 4 5 4 11*
 28 Bergarbeiter *2 y ~ 7 L*
 39 *Lyp* Die Füsilierung
Joel
 30 Ecce homo *Wsp. 10 1 5 2*
Sie w. 10/1

KLEE, PAUL
MÜNCHEN

- 31 Lektüre auf dem Bett Zchg.
 32 Manicure Zchg.
 33 Dampfschiffe im Hafen „
 34 Galoppierender Reiter „
 35 Pferderennen „
 36 Straße einer Stadt „
 37 Zwei Façaden „
 38 Straße mit Möbelwagen Aquarell
 39 Straße mit Lastwagen Zchg.
 40 Kirche mit dem Löwendenkmal „
 41 Straße mit Lastwagen (ohne Bäume) Zchg.
 42 Fabrikanlage am Wasser „
 43 Gärtnerei Aquarell

LAAGE, WILHELM
BETZINGEN IN WÜRTTEMBERG

- W. Laage*
 44 In der Mergelgrube
 45 Erste Regentropfen *Japan* Holzschn.
 46 Seiltänzer bei Nacht Holzschn.
 47 Sonnenuntergang in der Heide Holzschn.

OPPENHEIMER, MAX
WIEN

- 48 Porträt I *FP 19 L.*
 49 Porträt II *h. de!*
 50 Porträt III
2 V. Laage

SCHARFF, EDWIN
MÜNCHEN

- 22 A
126/5
- 51 } Farbiges Entwurf für ein Fresko 1912
52 }
53 Abend 1911 *22.6.1911*
54 Mädchen 1911 *HA.*
55 Rasende 1912

Lith.

28

SCHINNERER, ADOLF
MÜNCHEN

- 56 Badende Frauen
57 Badende *3 FA. 10. d. 7. 11*
58 Ansteigende Straße
59 Wasserrad
60 Kirchentreppe Radierung
61 Maure Radierung
62 Via Senese I Radierung
63 Bergfest Radierung
64 Neubau Radierung

29

SCHÜLEIN, F.W.
MÜNCHEN

- 65 Die Vorstadt *7. 2. 11*

30

SCHWALBACH, CARL
MÜNCHEN

- 66 Badende 1912 7
67 Ruhende 1912 2
68 Drei Frauen 1912 3
69 Mädchenkopf 1912 *12. 2. 11*
70 Liebespaar 1912 Zehg.
71 Pietà 1911 Zehg.
72 Grablegung 1911 Lith.

31

ZAK, EUG.
PARIS

75 Frauenkopf

Zchg.

Klein

32

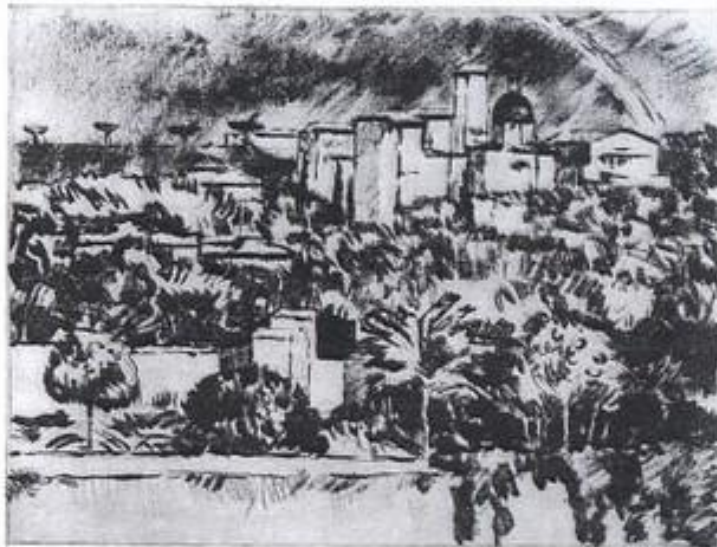
ABBILDUNGEN

33



CASPAR, KARL

NOLI ME TANGERE.



CASPAR-FILSER, MARIA

LITHOGR.



FRICKE, AUGUST

DIE EINFÄLTIGEN



GENIN, ROBERT

MÜLLER



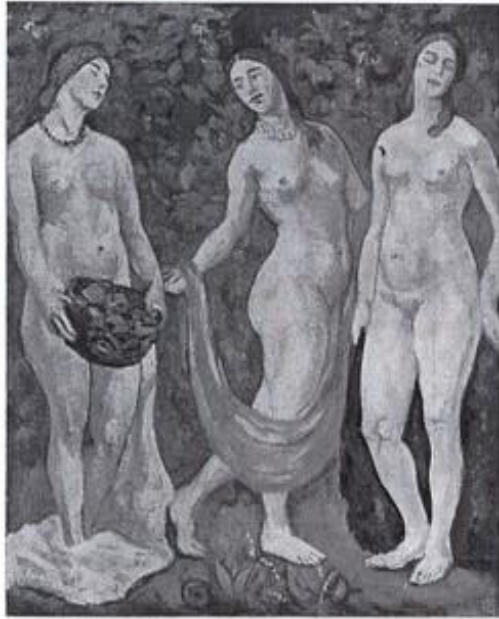
GERSTEL, WILHELM

ITALIENERIN



HERRMANN, FRANK, S.

WINTERABEND IM GEBIRGE



HOFMANN-JUAN, FRITZ

HESPERIDEN



JAGERSPACHER, GUSTAV BERGARBEITER



SCHARFF, EDWIN

ABEND



SCHÜLEIN, F. W.

DIE VORSTADT



SCHWALBACH, CARL

BADENDE



ZAK, EUG.

WEIBLICHER KOPF

ADRESSEN DER AUSSTELLER

CASPAR, KARL, München,
Elisabethstr. 38

CASPAR-FILSER, MARIA, München,
Elisabethstr. 38

FRICKE, AUGUST, München,
Romanstr. 1

GENIN, ROBERT, München,
Ruffinstr. 2b/IV

GERSTEL, WILHELM, Karlsruhe,
Bunsenstr. 6

HERRMANN, FRANK S., München,
Ainmillerstr. 5

HOFMANN-JUAN, FRITZ, München,
Georgenstr. 61/IV

47

JAGERSPACHER, GUSTAV,
München, Ainmillerstr. 9

KLEE, PAUL, München,
Ainmillerstr. 32/II, Gartenhaus

LAAGE, WILHELM, Betzingen in
Württemberg

OPPENHEIMER, MAX, Wien,

SCHARFF, EDWIN, München,
Frundsbergstr. 8/III

SCHINNERER, ADOLF, München,
Lipowskystr. 24/0

SCHÜLEIN, F.W., München,
Leopoldstr. 21/IV

SCHWALBACH, CARL, München,
Klugstr. 10

ZAK, EUG., Paris,
17 rue Campagne Première

F. Bruckmann A.-G., München