

LEIDENSCHAFT PAPIER

KLASSISCHE MODERNE

THOLE ROTERMUND
KUNSTHANDEL

DANKE | THANKS

Für ihre Unterstützung bei der Arbeit an diesem Katalog danken wir herzlich

We would like to thank all those who have made this catalogue possible

Alle Maße Höhe vor Breite, wobei in der Regel die Blattgröße angegeben wird. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in Klammern () angegeben.

Measurements are given height by width, the size refers to the sheet. Where that differs from the image, the dimensions of the sheet follow in parentheses ().

Volker Adolphs, Agapi, Anna Augstein, Reinhard Behrenbeck, Adolf Dammann, Andrea Firmenich, Sabina Fliri, Andrea Helfenrath, Sabine Helms, Karsten Heussmann, Jens Hoffmann-Samland, James Hofmaier, Jeanine Isin, Nicola Keglevich, Daniel Lamprecht, Mathias von Marcard, Elke Ostländer, Gerlinde Römer, Elvira und Josef Rotermund, Lisa Schmidt, Kyoko Shimono, Lucia Titgemeyer-Heck, Barbara Töpfer, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München

INHALT | CONTENT

Ernst Oppler	1
Lovis Corinth	2
Edvard Munch	3
Moriz Melzer	4
Lyonel Feininger	5 6
August Macke	7 8 9 10
Alexej von Jawlensky	11
Hans Reichel	12
Oskar Schlemmer	13 19 20
Martel Schwichtenberg	14
Gabriele Münter	15 16
Karl Schmidt-Rottluff	17
Béla Kádár	18
Ernst Wilhelm Nay	21
Eduard Bargheer	22
Werner Tübke	23
Max Ackermann	24

ERNST OPPLER

Hannover 1867 – 1929 Berlin

1 | „Feuerwerk“, 1911

Aquarell auf Velin, 24 x 18,9 cm,
unten rechts signiert und datiert: E Oppler 11.

1 | „Fireworks“, 1911

Watercolour on wove paper, 24 x 18,9 cm,
signed and dated lower right: E Oppler 11.

Provenienz:
Privatsammlung, Berlin

Kaum ein Betrachter kann sich der besonderen Faszination eines Feuerwerks entziehen. Vor beinahe 1000 Jahren in China erfunden, erlebt es in Europa zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert bei den höfischen Vergnügungen seine Blütezeit.¹ Alle bedeutenden europäischen Herrscher veranstalten im Barock Feuerwerke als Zeichen der übergeordneten Repräsentation, absolutistischer Macht oder einfach verschwendbaren Reichtums. Die Anlässe sind vielfältig: Siege, Geburtstage, Taufen, Hochzeiten, Krönungen etc. Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts wird es zudem Bestandteil von Theateraufführungen oder als Abschluß von Konzerten arrangiert. So geschieht es auch in den Charlottenburger Schloßgärten, wo der Berliner Maler Ernst Oppler unser „Feuerwerk“ vermutlich aufgreift.

Im Vordergrund der Darstellung erkennen wir eine eng gedrängte Menschenmenge, die uns den Rücken zukehrt. Festlich gekleidete Damen mit großem Kopfputz und ein Herr im vornehmen Gehrock kennzeichnen die Veranstaltung als gesellschaftliches „event“. In die Ferne hinein werden die Figuren nur noch als Punkte wahrgenommen, dahinter erscheint in tiefem Grünblau die geschwungene Form einer Baumreihe. Über ihr entfaltet sich auf leuchtendblauem Grund die rote Illumination eines Feuerwerkskörpers, die nach unten versprenkelt die Dynamik des Lichtspiels verdeutlicht. Geheimnisvoll spiegelt sich diese auf der Kleidung der Rückenfigur, die sich fast in der Mittelachse befindet, sowie auf einigen Köpfen der Zuschauer zur Linken. Die dichte und spannungsgeladene Atmosphäre, die hier zum Ausdruck kommt, überträgt das nächtliche Dunkelblau, der Grundton des Blattes, aus dem sich subtil gesetzte, glanzvolle rote und gelbe Farbtupfer abheben.

Im Jahr der Entstehung unseres Aquarells ist Ernst Oppler Mitglied der Berliner Secession, wo er sich mit seinen Künstlerkollegen Paul Baum, Max Liebermann und Lovis Corinth intensiv auseinandersetzt. Besonders mit letzterem verbinden ihn viele Gemeinsamkeiten: Ohne völlig zu abstrahieren, löst der Künstler das Bildmotiv in autonome Farb- und Formwerte auf – und entspricht damit dem dargestellten Ereignis. Denn auch ein Feuerwerk ist nicht als geschlossene Form greifbar, sondern gewinnt einen großen Teil seines Reizes durch seine veränderte, momenthafte Erscheinung, sein ephemeres Wesen. So erhebt Ernst Oppler hier die rein sinnliche Wahrnehmung zum eigenen Thema und entfacht für uns sein Feuerwerk der Malerei.

¹⁾ Vgl. Georg Kohler u. Alice Villon-Lechner (Hrsg.): Die schöne Kunst der Verschwendung, Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte. Zürich und München 1988.



LOVIS CORINTH

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort/Holland

2 | „Walchensee“, 1918

Aquarell auf festem Velin, 24,5 x 36 cm,
unten rechts mit Feder signiert, bezeichnet und datiert:
Lovis Corinth / Walchen See / 20 Juli 1918

2 | „Walchensee“, 1918

Watercolour on firm wove paper, 24,5 x 36 cm,
signed, inscribed and dated with pen and ink lower right:
Lovis Corinth / Walchen See / 20 Juli 1918

Literatur:

Werner Timm: Corinth am Walchensee.

In: Ausst.-Kat. Lovis Corinth – Die Bilder vom Walchensee –
Vision und Realität. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg
und Kunsthalle Bremen, 1986, S. 67

Ausstellung:

Lovis Corinth – Die Bilder vom Walchensee – Vision und Realität.
Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg und
Kunsthalle Bremen, 1986, Kat.-Nr. 79, Abb. S. 189;
Lovis Corinth am Walchensee, Späte Bilder.
Galerie Pels-Leusden, Berlin/Zürich 2002, Kat.-Nr. 10

Im Sommer 1918 kommt Lovis Corinth das erste Mal in die „Sommerfrische“ an den Walchensee. Er ist „sogleich von der Schönheit der Landschaft – vom Zauber der Bergkulisse, des Lichts und der Luft – gepackt“, wie seine Frau Charlotte berichtet.¹ Die völlige Abgeschiedenheit des Ortes lässt Corinth das Alltagsgeschehen vergessen, hier fühlt er sich ganz unmittelbar mit der Natur verbunden. Doch nicht nur die reizvolle Landschaft ist es, die ihn anzieht, vielmehr ihre in allen Facetten zum Ausdruck kommende Ambivalenz: „Wunderschön ist der Walchensee, wenn der Himmel schön ist, aber unheimlich, wenn die Naturgewalten toben. Wenn die Steinlawinen von den Bergspitzen herunterrollen und die stärksten Bäume wie Streichhölzer knicken, kennzeichnen sie die Spur ihres Unheils in grauenvoller Verwüstung bis in den See hinein. Es ist keine Seltenheit, derartige Naturkatastrophen zu erleben.“²

Corinth hat den Walchensee immer wieder von verschiedenen Standpunkten aus neu entdeckt und in vielfältigen Varianten dargestellt. Doch sind diese Bilder jeweils unverwechselbare Niederschriften eines stets anders erlebten Moments, worauf auch die Datumsangabe verweist. Am „20 Juli 1918“ – dem Vortag seines 60. Geburtstags – entstanden, ist unser Aquarell die früheste exakt zu bestimmende Arbeit von diesem Ort.

Von einem leicht erhöhten Standpunkt geht der Blick über eine schräg abfallende Wiese hinweg auf den See. Im Hintergrund liegt die tiefblau leuchtende Bergkette der Alpen, am rechten Rand eine kleine Kapelle, von Baum- und Buschwerk halb verdeckt. Die ganze Szene ist in warmes Licht getaucht, und über dem Gipfelpanorama schimmert die Abendröte, die sich wie ein transparenter Schleier auf dem Wasser spiegelt. Die letzten Sonnenstrahlen lassen auch den Feldweg im Vordergrund glutrot leuchten, der so einerseits mit dem Himmel korrespondiert, andererseits einen subtilen Komplementärkontrast zu den Grüntönen der Vegetation im rechten Bildteil setzt.

Äußerst virtuos nutzt Corinth hier die Freiheit des Aquarells; mit Leichtigkeit bewegt er den Pinsel über die Papieroberfläche und schafft so den Ausdruck größter Dynamik. Eine innere Ergriffenheit vor der Natur schlägt sich in dieser Arbeit nieder. Form, Faktur und Farbe lösen sich vom Gegenstand und verselbständigen sich, gestalten die malerische Vision des Künstlers. Malerei wird zum Thema der Malerei.



1) Zitiert nach: Kerstin Englert (Hrsg.): Lovis Corinth, Gesammelte Schriften. Charlotte Berend-Corinth, Mein Leben mit Lovis Corinth. Berlin 1995,

S. 200f. | 2) Corinth im Vorwort der graphischen Mappe „Am Walchensee“. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin 1920. WVZ Schwarz 432, II-IX.

EDVARD MUNCH

Løten/Norwegen 1863 – 1944 Ekely bei Oslo

3 | „Zwei Menschen“, 1920

Lithographie in Rot auf cremefarbenem Velin,
auf dünnes Velin aufgezogen, 63 x 55 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert: EMunch (ligiert)

3 | „Two People“, 1920

Lithograph in red on cream coloured wove paper,
laid down on thin wove paper, 63 x 55 cm,
signed lower right with pencil: EMunch (joined)

Literatur:

Gerd Woll: Edvard Munch, The complete Graphic Works.
London 2001, Nr. 659, wohl b (von c);
Gustav Schiefeler: Edvard Munch, Das graphische Werk.
Bd. II, Berlin 1928, Nr. 504 b (von b)

Einer von ca. 30 Abzügen dieses Zustands

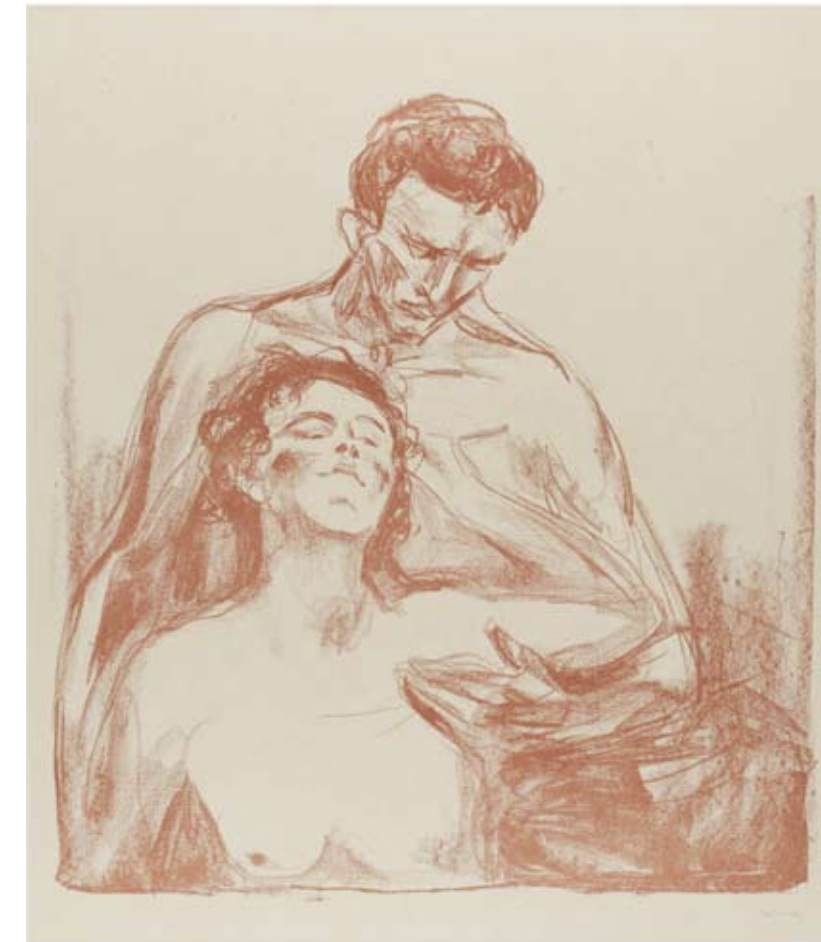
One of ca. 30 impressions of this state

Edvard Munchs umfangreiches druckgraphisches Œuvre zählt zum Faszinierendsten und Aussagekräftigsten, was im vergangenen Jahrhundert in diesem Kunstbereich hervorgebracht wurde. Es ist nicht nur die technische Perfektion, sondern – und das im Besonderen – ihr künstlerischer und psychologischer Gehalt, der seinen Arbeiten ihre zeitlose Identität verleiht. So steht dieses Medium gleichwertig neben Munchs malerischem und zeichnerischem Werk.

Mit der Forderung nach einer neuen seelischen Empfindung verändert der Künstler bahnbrechend die vorherrschende Ansicht zur Funktion der Kunst: „Man sollte keine Interieurs mehr malen, keine Leute, die lesen, keine Frauen, die stricken. Es sollen lebendige Menschen sein, die atmen und fühlen und leiden und lieben.“¹

„Zwei Menschen“ ist ein bemerkenswertes Beispiel für Munchs künstlerischen Ansatz. Äußerst sensibel fängt er hier ein Paar in einem besonders intimen Moment ein: Zärtlich legt die Frau ihren Kopf und Arm an die Brust des Mannes, der sich zu ihr neigt und sie liebevoll umarmt. Die Augen geschlossen, geben sich beide allein diesem Augenblick hin. Intensiviert wird der Eindruck von tiefer Innigkeit überdies durch das kompositorische Element der beinahe verschmelzenden, nackten Körper. Mit weichen, fließenden Strichen sind die Figuren derart eindringlich dargestellt, daß wir unseren gebannten Blick dem nicht entziehen können.

Das Motiv des „Liebespaares“ bearbeitet der Künstler während seines gesamten druckgraphischen Schaffens in mehreren Varianten und Fassungen, in denen er unterschiedliche Botschaften und Stimmungen zum Ausdruck bringt. Dabei belegt er es in den späten Jahren – wie bei „Zwei Menschen“ zu sehen – immer weniger mit Symbolen und nutzt es vielmehr als Gegenstand seiner Lebensbejahung. Das demonstrieren besonders seine Aktdarstellungen, vor allem die weiblichen Aktbilder. Während er in seiner Jugend die Frau als Dämon darstellt oder zum Kultbild erhebt, zeigt er nun eindringlich die Schönheit ihrer Erscheinung. Munch selbst sieht seine Arbeiten als Teil eines übergeordneten Ganzen, dem „Fries des Lebens“. Jedes Bild dieses Zyklus spiegelt die Höhen oder Tiefen des modernen Menschendaseins wider: „Wenn sie zusammengestellt wurden, ging plötzlich ein Klang von ihnen aus, sie wurden zu etwas ganz anderem, als sie vorher gewesen waren. Sie wurden zu einer Symfonie.“² (bt)



1) Edvard Munch, zitiert nach Werner Timm: ...sie sollen von Leben und Tod handeln. Über Munchs Werke von 1885 bis 1930. In: Ausst.-Kat. Edvard Munch, Graphik aus dem Munch-museet, Oslo. Stadtmuseum Jena u.a. 1995/96, S. 7. | 2) Edvard Munch, zitiert nach ebenda, S. 11.

MORIZ MELZER

Albendorf/Riesengebirge 1877 – 1966 Berlin

4 | „Frühlingslandschaft mit Bäumen“, um 1911
Aquarell auf J. Whatman-Velin, 23 x 28,7 cm,
unten links mit Bleistift signiert: Moriz Melzer

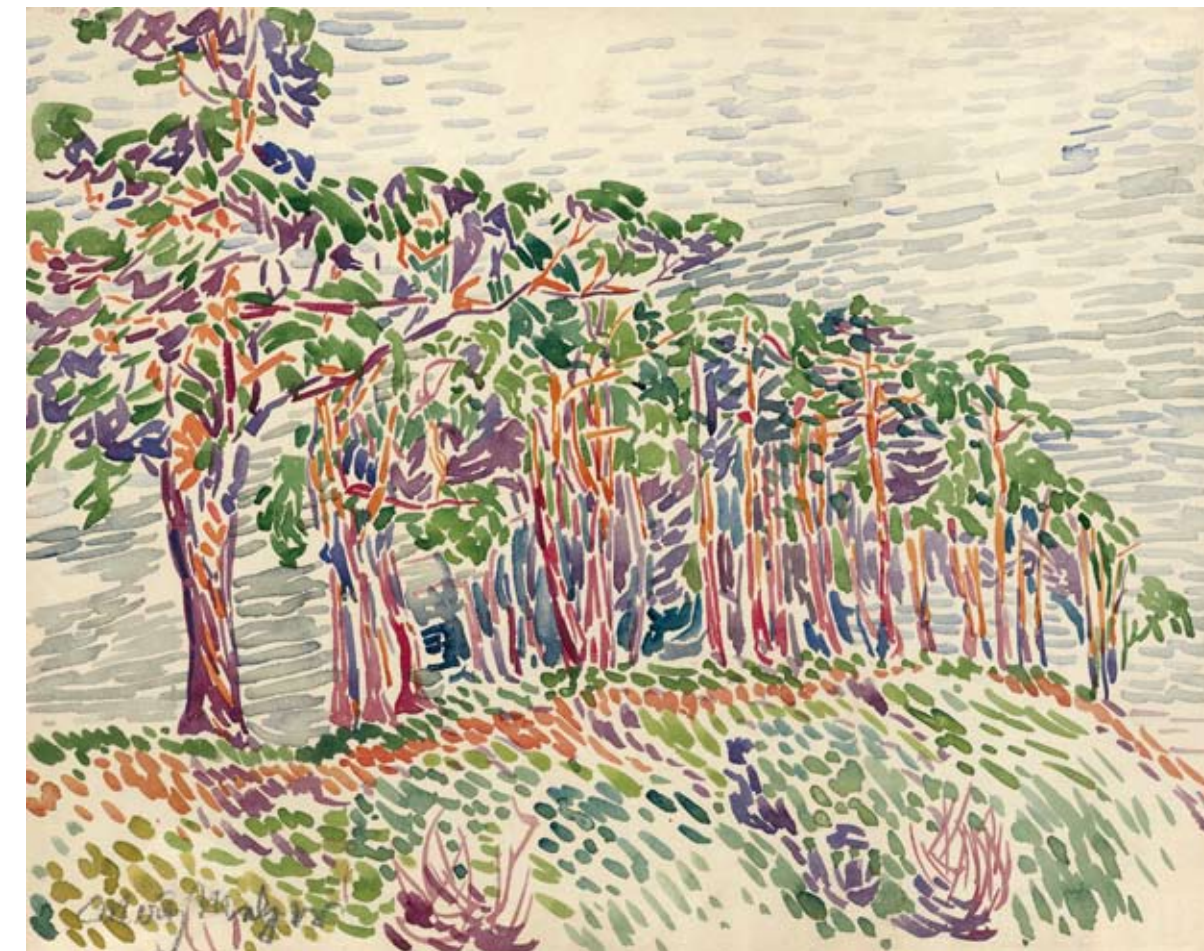
4 | „Spring Landscape with Trees“, ca. 1911
Watercolour on J. Whatman wove paper, 23 x 28,7 cm,
signed with pencil lower left: Moriz Melzer

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehört Moriz Melzer zu den engagiertesten Künstlern in Berlin. Hier stellt der Schüler Ludwig von Hofmanns seit seinem Umzug von Weimar 1908 auf Ausstellungen u.a. der „Berliner Secessi-on“, der „Neuen Sezession“ – deren Mitbegründer er ist –, der „Freien Sezession“ und dem „Sturm“ aus. 1918 ist er einer der Hauptinitiatoren der „Novembergruppe“ und übernimmt 1922 ihren Vorsitz. Zudem lehrt er von 1921 bis 1933 an der Reimann-Schule und der „Hochschule für bildende Künste“. Als „entarteter“ Maler, muß er dann den Kunstbetrieb verlassen. Seine Werke werden aus den Museen entfernt und größtenteils vernichtet.

Die stilistische Bandbreite seines Schaffens spannt sich vom Neoimpressionismus über einen expressiven Naturalismus hin zum abstrakten Kubismus. 1914 schreibt Melzer über seine Malerei: „Was ich anstrebe – Eine reine Kunst – Das komponierte Bild. Frei von äusserlicher Modepolitik, initiativ geschöpft aus eigenstem Erlebnis [...] Die Natur zu suchen, ohne einseitigen Ausgangspunkt, ohne erquälte Sinnfälligkeit, soll meinen Arbeiten Leben und Richtschnur geben.“¹

In diesem Sinne gestaltet Melzer auch die vorliegende frühe Arbeit. So folgt er nicht dem gesehenen Naturvorbild, sondern seinem inneren Auge und arrangiert das Bildgefüge nach eigenen Gesetzen: Mit kurzen, spontanen Pinselstrichen bannt er die Landschaft auf das Papier. Naturfern setzt er auch die Palette ein, die er auf die Sekundärfarben Grün, Orange und Violett reduziert. Kraft des rhythmischen Duktus und leuchtenden Kolorits gibt uns der Künstler eindrucksvoll sein Erleben eines warmen, windigen Tages im Frühjahr wieder.

Werke wie dieses weisen Melzer als einen Wegbereiter der Klassischen Moderne in Deutschland aus, von dem heute durch Kriegseinfluß nur noch wenige Werke erhalten sind. Unser Blatt ist eine besondere Rarität, denn Aquarelle des Malers sind äußerst selten. (bt)



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

5 | „Spaziergänger am Strand“, 1911

Bleistift auf Skizzenbuchpapier,
16,5 x 20,4 cm, unten rechts datiert: 3. July 1911,
am Oberrand vom Künstler gelocht

5 | „Walkers on the beach“, 1911

Pencil on a sheet from a sketchbook,
16,5 x 20,4 cm, dated lower right: 3. July 1911,
perforated by the artist on the upper margin

Provenienz:

Achim Moeller Fine Arts, New York;
Privatsammlung, Süddeutschland



Die intensiv erlebten Aufenthalte an der See prägen Feiningers Leben ebenso wie sein Kunstschaffen. So fährt er, wann immer möglich, an die Ostseeküste und verbringt die Sommer 1909 bis 1912 in Heringsdorf auf Usedom. In den hier entstehenden Natur-Notizen, zu denen „Spaziergänger am Strand“ gehört, hält er subtil das Treiben der Badegäste, Schiffe und Boote, die Landschaft sowie den Blick auf den Himmel und das offene Meer fest. Diese Einzelmotive bilden das bestimmende, vielfach variierte Thema im Œuvre des Künstlers. Bis 1910 erarbeitet Feininger seine Ölarbeiten direkt vor der Natur und nutzt die Notizen allein als Material für seine Karikaturen. Nun jedoch fertigt er nur noch Skizzen vom Gesehenen und Erlebten an. Aus dem so gewonnenen Vorrat schöpft er dann bei den später im Atelier gemalten Bildern. Denn aus der Distanz zur Natur kann er die für ihn wichtigen Klärungsprozesse beginnen und die Gemälde ihren eigenen Gesetzen gehorchend entstehen lassen. (bt)

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

6 | „Zirchow“, 1914

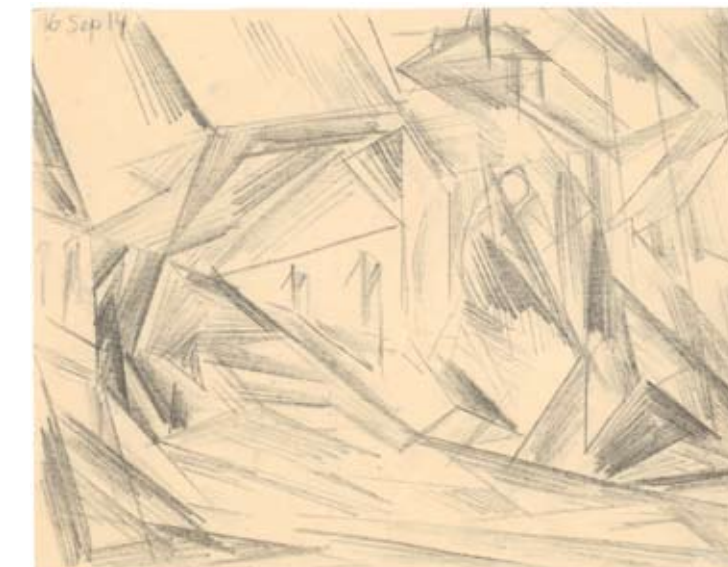
Schwarze Kreide auf Velin,
15,8 x 20,2 cm, oben links datiert: 16 Sep 14

6 | „Zirchow“, 1914

Black chalk on wove paper,
15,8 x 20,2 cm, dated upper left: 16 Sep 14

Provenienz:

Achim Moeller Fine Arts, New York;
Privatsammlung, Süddeutschland



Die Architektur zählt zu Feiningers Hauptmotiven, wobei ihn vor allem die romanischen und gotischen Sakralbauten anziehen. Ihre schlichte Schönheit und das Mystische ihrer Kirchtürme sind ihm Sinnbild einer geistigen Kraft. Dies gilt auch für die Kirche St. Jacobus in Zirchow auf Usedom.¹

Mit sparsamen Konturen erfaßt er in unserem Blatt alles Wesentliche (Kirchenschiff, Turm, Baum, Feld) und schraffiert die entstandenen Flächen mal stärker, mal schwächer. Auf diese Weise reduziert er das Vorbild zu kürzelhaften Flächen-volumen, die das Gesehene aus verschiedenen Blickwinkeln simultan wiedergeben. Basierend auf dem Prinzip von Monumentalität und Konzentration sucht Lyonel Feininger so der Natur die Geheimnisse der atmosphärischen Perspektive, Licht und Schattenuancen, wie auch Rhythmus und Balance zwischen den Objekten abzurufen. Aber noch ein weiteres Moment scheint in dieser Skizze von Bedeutung: Die wirbelsturmartige Dynamik mag auch die tiefe Erschütterung Feiningers angesichts des gerade ausgebrochenen Ersten Weltkrieges widerspiegeln. (bt)

¹⁾ In mehreren Werken hat sich Feininger mit diesem Motiv beschäftigt. Das Gemälde „Zirchow III“ (WVZ Hess 128) und der Holzschnitt „Zirchow“ (spiegelverkehrt, WVZ Prasse W 225), beide von 1913, stehen direkt mit unserer Zeichnung in Zusammenhang.

AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes les Hurlus

Kaum ein anderer Künstler der Klassischen Moderne erreicht mit seinen Aquarellen eine derartige Popularität wie August Macke. In nahezu jeder Werkphase aquarelliert er, wobei diese Arbeiten keineswegs nur Vorstudien darstellen, vielmehr kommt ihnen eine völlig autonome und gleichwertige Stellung neben seinen Gemälden zu. Und nicht selten – etwa bei den farbkraftigen Blättern der Tunisreise – übertreffen sie diese sogar an Ausdruckskraft. Schließlich bietet das Medium ganz spezifische formale und farbliche Möglichkeiten, die sich nicht in die Malerei übertragen lassen. Bei diesem Experiment, den technischen Eigenarten des Aquarells unermüdlich nachzuspüren und sie herauszubilden, entwickelt August Macke eine ungeahnte Meisterschaft.

Zu einer der fruchtbarsten Schaffensphasen des Künstlers zählt das Jahr 1913. In dieser Zeit gelangen seine unterschiedlichsten schöpferischen Auseinandersetzungen mit den avantgardistischen Kunstrichtungen – dem Kubismus, Futurismus, Expressionismus und dem Orphismus Robert Delaunays – zu einer vollendeten, eigenständigen Synthese.

Den Werken der frühen Kubisten war Macke bereits seit 1910 verschiedentlich begegnet. Als er im Mai 1912 die Kölner Sonderbundausstellung besucht, löst ein Maler besondere Euphorie aus: „Picasso! Picasso! Picasso!“¹ Vor allem schätzt Macke ihn als „Ordner der Überschneidungen, der Flächen“², eine Methode, die er sich in der Folgezeit zueigen macht.

Auf die italienischen Futuristen, deren Arbeiten er im Oktober desselben Jahres in Köln sieht, reagiert er begeistert: „Man hat nie fallende Regentropfen in der Luft stehend dargestellt, sondern als Streifen. [...] Nun malt man eine rüttelnde Droschke, flimmernde Lichter, tanzende Menschen so (man sieht die Bewegungen so). Das ist der ganze, furchtbar einfache Futurismus. [...] Ein Bild (ursprünglich eine dumme leere Fläche) wird im Laufe seiner Entstehung mit einem rhythmisch abgemessenen Netz von Farben, Linien und Punkten überzogen, das in seiner endgültigen Form eine Summe lebendiger Bewegungen hervorruft.“³ Dieses Prinzip erprobt Macke in einer Reihe von Zeichnungen und Aquarellen aus dem Ende des Jahres 1912 (vgl. Abb. S. 17). Hier entsteht das dynamische Element durch die simultane Reihung mehrerer aufeinander folgender Bewegungsmomente, wobei sich die Formen ohne Rücksicht auf gegenständliche Begrenzung überschneiden.

1) Macke in einem Brief vom 25.5.1912 an Franz Marc, zitiert nach: Wolfgang Macke (Hrsg.): August Macke – Franz Marc, Briefwechsel. Köln 1964,

S. 123. | 2) Macke in einem Brief vom 20.3.1913 an Eberhard Grisebach, zitiert nach: Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde. München 1987, S. 300. | 3) Macke in einem Brief vom 20.3.1913 an Eberhard Grisebach, zitiert nach: ebenda, S. 300.

Doch schon bald erkennt Macke, daß ihm die futuristischen Ansätze nicht weit genug gehen. Während diese vornehmlich formalästhetischen Fragestellungen folgen, tritt der Faktor der reinen Farbe weitestgehend in den Hintergrund. Konsequenter scheinen ihm Robert Delaunays malerische Experimente – sein Orphismus, in dem Farbe, Licht, Raum und Bewegung ineinandergreifen. Während eines Aufenthaltes in Paris im Oktober 1912 lernt Macke den französischen Künstler persönlich kennen und ist fasziniert von dessen Ansatz, eine eigenständige, bildimmanente Dynamik zu erzeugen, „die Bewegung selbst gibt“, wohingegen die Futuristen sie nur „illustrieren“.⁴ „Diese Bilder sind vor allen anderen imstande, einen mit einer geradezu himmlischen Freude an der Sonne und am Leben zu überschütten – sie sind gar nicht abstrakt, sondern größte Wirklichkeit, ich sehe es ganz genau [...]“⁵ Delaunay erwidert im Januar 1913 den Atelierbesuch und reist nach Bonn. Es entwickelt sich eine freundschaftliche Beziehung, die in Mackes Kunst einen nachhaltigen Niederschlag findet. All diese Entwicklungen finden 1913 ihr Resultat in unserem „Akt, stehend“, der gleichsam als Schlüsselbild für den neuen, autarken Stil des jungen August Macke gelten kann.

Ein weiblicher Akt steht inmitten einer paradisiisch anmutenden abstrahierten Landschaft. Den Kopf leicht geneigt, die Arme auf dem Rücken verschränkt und das rechte Bein leicht angewinkelt, scheint die Frau gedankenversunken durch die Natur zu spazieren. Man möchte meinen, daß sie im Moment der „Bild-Aufnahme“ kurz innehält. Durch die Anschnitte der oberen und unteren Blattkanten erhält die Gestalt eine außerordentliche Präsenz und wird zugleich ins Monumentale erhöht. Malerisch ist sie eindrucksvoll umgesetzt: Das Inkarnat besteht aus transparenten, vielfach überlagerten Farbschichten, die geradezu changieren und dem Körper eine anmutige Leichtigkeit verleihen. Umfängen wird er von einer spannungsreich angelegten Kontur; auch diese Linie beinhaltet mehrere Farben, die fließend ineinander übergehen und so die Form umschließen, ohne sie einzuschränken.

Die Umgebung ist mit einem unglaublichen Formenreichtum gestaltet – Mackes Auseinandersetzung mit dem Orphismus findet hier ihre Vollendung: Vegetabile Strukturen sind in Dreiecksfiguren, Halbkreisen und schwungvollen Bögen angedeutet. Aus der Distanz betrachtet, kristallisieren sich in der oberen rechten Ecke sogar architektonische Elemente heraus. Jede der Farbflächen ist mit bewegtem Pinselduktus gestaltet und besitzt ihr eigenes

4) Macke in einer Antwort auf eine Rundfrage von ‚Kunst und Künstler‘ (Bd. XIII, 1914) über ‚Das Neue Programm‘, zitiert nach: Gustav Friesen: August

Macke. Stuttgart 1957², S. 262. | 5) Macke in einem Brief vom 16.3.1913 an Bernhard Köhler, zitiert nach: Frese u. Güse, a.a.O., S. 293.

Ausstellung:

August Macke, Gedächtnisausstellung, Museen der Stadt

Köln in der Alten Universität, Köln 1947, Kat.-Nr. 125;

August Macke, Gedächtnisausstellung des Museumsvereins,

Suermond-Museum, Aachen 1948, Kat.-Nr. 88;

August Macke, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen,

Kunstverein Oldenburg 1948/49, Kat.-Nr. 47;

August Macke, Gedächtnisausstellung, Richard-Baltz-Haus,

Bochum 1949, Kat.-Nr. 47;

August Macke, Städt. Kunstmuseum Duisburg 1949, Kat.-Nr. 77;

August Macke, Gedächtnisausstellung, Museum am Ostwall,

Dortmund 1949, Kat.-Nr. 78;

August Macke, Gedächtnisausstellung, Landratsamt

Meschede 1951, Kat.-Nr. 55 (Aquarell);



August Macke, „Elisabeth (futuristisch)“, 1913,

Bleistift auf Papier, 28,5 x 21,7 cm

Ausstellung (Fortsetzung):

August Macke, Gemeentemuseum Den Haag 1953/54, Kat.-Nr. 82;

August Macke, Stedelijk Museum, Amsterdam 1954, Kat.-Nr. 37;

August Macke, Kunstverein Braunschweig 1954, Kat.-Nr. 132;

Macke, Aquarelle-Ausstellung, Städtisches Kunsthaus

Bielefeld 1957, Kat.-Nr. 173, Farbabb. S. 10;

August Macke, Spendhaus Reutlingen 1958, Kat.-Nr. 88;

Les sources du XXe siècle, Les arts en Europe de 1884 à

1914, Musée National d'Art Moderne, Association Française

d'Action Artistique, Paris 1960/61, Kat.-Nr. 382;

August Macke, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kunstverein

Hamburg / Kunstverein Frankfurt a.M. 1968/69, Kat.-Nr. 111;

August Macke 1887-1914, Aquarelle und Zeichnungen,

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Münster / Städtisches Kunstmuseum Bonn / Kaiser-Wilhelm-

Museum, Krefeld 1976/77, Kat.-Nr. 170 (Aquarell);

Franz Marc – August Macke, Galerie Pels-Leusden, Berlin

1977/78, Kat.-Nr. 97 (Aquarell);

August Macke, Bundeskanzleramt, Bonn 1981, Kat.-Nr. 44;

Die Ordnung der Farbe – Paul Klee, August Macke und ihre

Malerfreunde. Kunstmuseum Bonn u.a., 2000, Kat.-Nr. 105,

Farbabb. S. 149; August Macke,

“Durchfreuen der Natur”, Gemälde, Zeichnungen und

Aquarelle aus dem Kunstmuseum Bonn und dem

August Macke Haus Bonn.

Sinclair-Haus, Altana Kulturforum, Bad Homburg v.d. Höhe

2006/2007, Kat.-Nr. 58, Farbabb. S. 105

Leben; teils durchdringen sie sich, teils überlagern sie sich – kein Bereich des Bildes, der nicht an der rhythmischen Dynamik des Farben- und Formenspiels beteiligt wäre. Die Komplementärkontraste sind harmonisch ausbalanciert, so daß die subtil spannungsreichen Farbnuancen eine geheimnisvoll anmutende Leuchtkraft entwickeln.

Vor dem Hintergrund der Beschäftigung Mackes mit der Kunst Delaunays ist es erstaunlich, daß der Körper der Frau von diesen stilistischen Überlegungen ausgenommen bleibt und als ruhige, geschlossene Form erscheint. In erster Linie wird die Figur durch diesen Kontrast besonders herausgehoben, erhält eine geradezu mythische Wirkung. Auch spielt die Identität der Dargestellten hier eine Rolle. Obgleich ihr Gesicht weitgehend reduziert erscheint, weisen ihr typischer Haarschopf sowie historische Zusammenhänge darauf hin, daß es sich um die Frau des Künstlers, Elisabeth Gerhardt, handelt. Seine innige Beziehung zu ihr kommt nicht nur in einer Reihe von Porträts zum Ausdruck, sondern darüber hinaus in zahlreichen Briefen, in denen er sie als sein „zweites Ich“ oder seine „Seele“ beschreibt.⁶ Anders als die Künstler der „Brücke“ oder Expressionisten wie Ludwig Meidner und Max Beckmann sucht Macke in seinen Bildnissen nicht die psychologische Sektion, das Entlarven verdeckter Wahrheiten oder die Überzeichnung gesellschaftlicher Deformierungen. Vielmehr sind die Porträts von Elisabeth „Bilder eines tiefen Einverständnisses und Vertrauens und einer zugleich zurückhaltenden Annäherung. [...] Sie richten sich meist nicht nach außen auf den Betrachter, sondern nach innen, wirken konzentriert und zugleich entspannt. So entsteht der Eindruck eines Gleichgewichts aller körperlichen und seelischen Kräfte, einer unbezweifelbaren Harmonie der Dargestellten mit sich und der Welt.“⁷ Folglich erscheint auch die Stilisierung und Über-Individualisierung unseres Aktes schlüssig. Nicht allein das persönliche Verhältnis zu seiner Frau ist hier das Thema, sondern August Mackes Vorstellung eines harmonischen Einklangs von Mensch und Natur, eines irdischen Paradieses.⁸

Doch unabhängig von inhaltlichen Aussagen spiegelt unser „Akt, stehend“ zwei Kernpunkte der geistigen und emotionalen Auseinandersetzung des jungen Künstlers wider: sein Ringen um die Form, die ihn Zeit seines Lebens beschäftigen wird, sowie die Komposition eines „Gesangs von der Schönheit der Dinge“⁹. Beides Prozesse unbändiger Dynamik, die mit dem frühen Tod August Mackes im Ersten Weltkrieg ihr jähes Ende finden sollen.

6) Macke in Briefen vom 17.1. und 8.2.1905 an Elisabeth Gerhardt, zitiert nach: Frese u. Güse, a.a.O., S. 38 und S. 40. | 7) Volker Adolphs: Elisabeth. In: Ausst.-Kat.: August Macke, „Gesang von der Schönheit der Dinge“, Aquarelle und Zeichnungen. Kunsthalle in Emden u.a., Köln 1992, S. 22f. | 8) Vgl. hierzu auch Janice Mary McCullagh: August Macke and the Vision of Paradise: An Iconographic Analysis. Phil. Diss., Austin/Texas 1980. | 9) Macke in einem Brief vom 30.3.1913 an Bernhard

Koehler, zitiert nach: Frese u. Güse, a.a.O., S. 302.



AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes les Hurlus

8 | „Frauen vor der Modeauslage“, 1913
Rohrfeder in Schwarz auf dünnem Papier, alt auf Karton aufgezogen, 32,5 x 27 cm, verso von Elisabeth Erdmann-Macke mit Bleistift betitelt und datiert: Frauen vor der Modeauslage 1913. auf der Rückseite des Unterlagekartons von Dr. Wolfgang Macke mit Bleistift bezeichnet: August Macke 1913 / Frauen vor der Modeauslage, darunter mit dem ovalen Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b), darin mit Bleistift beschriftet: ST 3,8.

8 | „Women before a Shop Window“, 1913
Feather and black ink on thin paper, laid down on cardboard, 32,5 x 27 cm, titled and dated by Elisabeth Erdmann-Macke with pencil on the reverse: Frauen vor der Modeauslage 1913. inscribed with pencil by Dr. Wolfgang Macke on the reverse of the mount: August Macke 1913 / Frauen vor der Modeauslage, below this with the artist's oval estate stamp (Lugt 1775b), therein inscribed with pencil: ST 3,8

Provenienz:
Nachlaß des Künstlers; Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Aukt. 29.-30.5.1959, Kat.-Nr. 543, Abb. S. 101; Sammlung Gustl Pfänder, Nürtingen

Literatur:
Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, Nr. 1812, S. 512, Abb. S. 513

Mit dem Umzug von Bonn nach Hilterfingen am Thuner See im Spätsommer 1913 beginnt für August Macke eine äußerst produktive Schaffensphase. Aus der kleinstädtischen Distanz entwickelt er nun Großstadt-Themen: Stadt- und Parklandschaften, Flaneure, Fensteraus- und -einblicke, Theater, Gaukler und Artisten. Zu seinen wichtigsten Bildschöpfungen, sowohl in der Zeichnung als auch im Aquarell und Gemälde, zählt das Motiv des Schaufensters. Sicherlich kann die Findung dieses Sujets als unmittelbare Reaktion auf die Werke der Futuristen und insbesondere auf Delaunays „Fensterbilder“ verstanden werden.¹ Während bei diesem jedoch die Glasscheibe, in der sich die Welt in prismatischen Farb-Reflexen spiegelt, vor der Bildebene liegt, löst Macke das Fenstermotiv faktisch aus diesem Zusammenhang heraus und rückt es in den Mittelpunkt des Bildraums. Bei ihm wird das Betrachten zum eigenständigen Thema erhoben; kaum ein anderer Künstler seiner Zeit hatte so etwas bis dahin getan.

Auf dem vorliegenden Blatt hat sich eine Gruppe behüteter Damen halbkreisförmig um ein Schaufenster versammelt. Andächtig sind sie in die Betrachtung der Modeauslage versunken; ihr direktes vis-à-vis mit den Schaufensterpuppen läßt sogar einen stillen Dialog assoziieren. Die mit Schraffuren angedeuteten Schlagschatten unterhalb der Frauen geben uns eine Ahnung von der „Aus-Strahlung“ der beleuchteten Dekoration. Die Komposition ist komplett „architektonisch“ durchgestaltet: Formen und Figuren sind auf das Zentrum der Darstellung ausgerichtet. Sowohl die Damen als auch das Schaufensterinterieur werden durch überwiegend vertikale Linien statisch, ohne Bewegung wiedergegeben. Eine eigenartige Stille bestimmt das Geschehen, und es drängt sich eine geradezu sakrale Stimmung auf, die durch den bühnenartig organisierten Bildraum verstärkt wird.

Die Situation ist typisch städtisch, jedoch alles andere als hektisch. Kontrapunktisch zu seinen parallel entstehenden Spaziergänger-Motiven verbildlicht Macke hier nicht das turbulente Treiben, die Flüchtigkeit des Seins, sondern vielmehr die Momente der Ruhe und des Innehaltens im unaufhörlichen Fluß des alltäglichen Lebens. Auch Ernst-Ludwig Kirchner hat sich zeitgleich mit Bildern von Frauen in den Metropolen beschäftigt: in nervösen, gehetzten Szenen überzeichneter Kokotten, die das bigotte Großstadt-Leben symbolisieren. August Macke liegt dieser sozialkritische Ansatz fern. In seinen Schaufensterbildern manifestieren sich die Wünsche und Sehnsüchte, die zum Träumen von schönen Dingen verleiten. Unsere Zeichnung ist ein vollendetes Beispiel dafür.



AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes les Hurlus

9 | „Marktszene (Tunis)“, 1914

Kreide, partiell gewischt, auf Skizzenbuchpapier, 10,4 x 15,8 cm, verso auf dem alten Passepartout mit dem ovalen Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b), darin beschriftet: Tu Z 66, darunter beschriftet: „Araberdorf 1914“ (durchgestrichen) sowie: „Fünf Araber 1914“

9 | „Market Scene (Tunis)“, 1914

Chalk, with rubbed modelling, on a sheet from a sketchbook, 10,4 x 15,8 cm, with the artist's oval estate stamp on the old passepartout (Lugt 1775b), therein inscribed: Tu Z 66, inscribed below: „Araberdorf 1914“ (crossed out) and „Fünf Araber 1914“

Literatur:

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, Nr. 2540, S. 660, Abb. S. 661;
Ursula Heiderich: August Macke, Die Skizzenbücher. Bd. II, Stuttgart 1987, S. 1085, S. 1093, Abb. S. 1092

Ausstellung:

Die Tunisreise – Klee, Macke, Moilliet. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster und Kunstmuseum Bonn, 1982/83, außer Katalog

Sieht man einmal von Goethes „Italienischer Reise“ ab, gibt es in der europäischen Kunstgeschichte kein vergleichbares Ereignis, das eine derartige Bedeutung erreicht wie die „Tunisreise“. Sowohl Paul Klee als auch August Macke schaffen in dieser kurzen Werkphase die wesentlichen Hauptwerke, in denen sich ihre bisherigen schöpferischen Entwicklungen bündeln und zur größten Entfaltung gelangen. Und noch knapp 100 Jahre danach rufen sie ungeteilte Aufmerksamkeit und Faszination hervor.

Unsere „Marktszene“ entsteht vermutlich am Festungswall von Kairouan. Die zinnenbewehrte Mauer mit dem Vordach eines angesetzten Verkaufsstandes im Hintergrund läßt sich auf einem Photo aus dem Album Mackes identifizieren und auch einer im gleichen Zusammenhang entstandenen Zeichnung zuordnen.¹ Dementsprechend kann die Arbeit auch recht exakt datiert werden: Macke, Klee und Moilliet erreichen Kairouan am Nachmittag des 15. April und bleiben dort bis zum Mittag des übernächsten Tages.²

Drei Figuren stehen im Zentrum des Blattes und betrachten die Auslage eines Marktstandes. Zwei von ihnen kehren uns den Rücken zu, die rechte dreht sich gerade zu uns um. Flankiert wird diese Szene von einem Kind zur Linken und einem (oder einer) schreitenden Araber(in) zur Rechten, die aufeinander zugehen. Obgleich dieses Motiv nur den Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang darstellt, erscheint das Gefüge durch diese Auswahl als geschlossene Komposition. Auffällig ist, daß sich Macke hier im Wesentlichen auf die Figuren, ihre Gewänder und ihr Auftreten als Gruppe konzentriert und den Hintergrund sowie architektonische Details weitgehend ausblendet. Mit seiner reduzierten Formensprache zielt der Künstler darauf, das Gesetzmäßige des arabischen Motivs herauszukristallisieren. Das besondere Interesse für die formale Erscheinung des Gesehenen wird auch dadurch augenscheinlich, daß der Künstler auf die Angabe von individuellen Physiognomien verzichtet. Damit markiert er zudem die momenthafte Wirkung des Blattes – im Vorübergehen lassen sich diese Einzelheiten kaum festhalten.

Die Zeichnungen der Tunisreise kennzeichnen eine außerordentliche Intensität und schöpferische Energie. Sie lassen die starke Erlebnisfähigkeit August Mackes erkennen und seinen Willen, die neuartigen Eindrücke dauerhaft festzuschreiben. So wird jedes einzelne Blatt zu einem eigenen, unverwechselbaren Ereignis.

1) Vgl. Ausst.-Kat. Die Tunisreise – Klee, Macke, Moilliet. Westf. Landesmuseum f. Kunst- und Kulturgeschichte, Münster u.a. (Ernst-Gerhard Güse, Hrsg.), Stuttgart 1982, S. 104 sowie S. 141. | 2) Vgl. Felix Klee (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898 – 1918. Köln 1957, S. 289.



Abbildung in Originalgröße

AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes les Hurlus

10 | „Zuschauer vor dem Käfig (Tunis)“, 1914
Kreide, partiell gewischt, auf Skizzenbuchpapier, 15,8 x 10,5 cm,
auf dem alten Passepartout von Elisabeth Erdmann-Macke
bezeichnet: August Macke 1914 Tunesisches Skizzenbuch,
darunter von Dr. Wolfgang Macke: Zuschauer vor Käfig,
verso mit dem ovalen Nachlaßstempel des Künstlers
(Lugt 1775b) sowie einer weiteren Beschriftung

10 | „Onlooker before a Cage (Tunis)“, 1914
Chalk, with rubbed modelling, on a sheet from a sketchbook,
15,8 x 10,5 cm, inscribed by Elisabeth Erdmann-Macke on the
old passepartout: August Macke 1914 Tunesisches Skizzen-
buch, below this by Dr. Wolfgang Macke: Zuschauer vor Käfig,
with the artist's oval estate stamp (Lugt 1775b) and
another inscription on the reverse

Literatur:

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkver-
zeichnis. Stuttgart 1993, Nr. 2534, S. 658, Abb. S. 659;
Ursula Heiderich: August Macke, Die Skizzenbücher. Bd. II,
Stuttgart 1987, S. 1085, S. 89, Abb. S. 1088

Ausstellung:

Kunstverein Frankfurt u.a., 1920; Kunstverein Braunschweig,
1954, Kat.-Nr. 138; Städt. Kunstsammlung Bonn, 1957,
Kat.-Nr. 86; Spendhaus Reutlingen 1958, Kat.-Nr. 55;
Westf. Landesmuseum f. Kunst u. Kulturgeschichte, Münster /
Städt. Kunstmuseum Bonn 1982/83, Kat.-Nr. 109, Abb. S. 257.

In der Literatur wird die mittlerweile legendär gewordene Tunisreise zurecht als „Glücksfall für die Kunstgeschichte“ bezeichnet.¹ Und in der Tat gilt dieser Werkkomplex August Mackes als Höhepunkt seines Schaffens. Die Idee dieser gemeinsamen Reise kommt von Paul Klee, der genau wie Macke bestrebt ist, „im alles durchdringenden, alles zusammenziehenden und entmaterialisierenden Licht Nordafrikas die Eigengesetzlichkeit der Farbe“ entwickeln zu können.² Louis Moilliet, ein Künstler-Freund und bereits einmal in Tunesien gewesen, ist der Dritte im Bunde.

Im April 1914 reist der Maler zunächst allein über Südfrankreich nach Italien, um von dort mit seinen Gefährten per Schiff nach Tunis überzusetzen. Staffelei und unbequeme Ölfarben bleiben zuhause, er beschränkt sich auf den Skizzenblock, einen Aquarellkasten und eine Kamera. So entstehen neben zahlreichen Skizzen auch Photos, nach denen er später in Hilterfingen und Bonn Ölbilder anfertigt.³

Macke ist fasziniert vom lebendigen und fremden Treiben in den Gassen, Bazaren und Caféhäusern, von der maurischen Architektur und dem klaren Sonnenlicht. Bei Ausflügen von Tunis nach Sidi-Bou-Said, Karthago, Hammamet und nach Kairouan ins Landesinnere aquarelliert und zeichnet er wie selten zuvor: „Es geht wie der Teufel und ich bin in einer Arbeitsfreude, wie ich sie nie gekannt habe.“⁴

Auf dem vorliegenden Blatt gruppieren sich einige Araber vor einem Kiosk, in dem offensichtlich Nutztiere zum Verkauf angeboten werden. Im Hintergrund sind klare architektonische Formen angedeutet: eine aus großen Ziegelsteinen gemauerte hohe Wand sowie ein Vordach zur Rechten stehen durch ihre Geometrie im Kontrast zu den geschwungenen Linien der bewegten Gewänder. Hier wird Mackes räumliches Interesse offenbar: Verzichtet er einerseits durch die Reduktion der Formen auf eine illusionistische Tiefenwirkung, erzeugt er andererseits durch die unterschiedlichen Größenverhältnisse der Figuren wiederum den Eindruck eines „vorne“ und „hinten“. Hinzu kommt der Kiosk, dessen eigentliche Größe durch die dahinterstehende hohe Mauer relativiert wird. Mit der Übertragung des Gesehenen in eine abstrakte Flächenordnung transponiert August Macke seine Eindrücke in die Sprache der Kunst und gibt ihnen Bestand.

1) Astrid von Friesen: August Macke, Ein Maler-Leben. Hamburg 1989, S. 117ff. | 2) Klee, zitiert nach: Ausst.-Kat. Die Tunisreise – Klee, Macke, Moilliet.

Westf. Landesmuseum f. Kunst- und Kulturgeschichte, Münster u.a. (Ernst-Gerhard Güse, Hrsg.), Stuttgart 1982, S. 161. | 3) Vgl. zu den Photographien Mackes: ebenda, S. 96ff sowie S. 124ff. | 4) Macke in einem Brief aus St. Germain vom 10.4.1914 an Elisabeth Macke, zitiert nach: Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse

(Hrsg.): August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde. München 1987, S. 322.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

11 | „Meditation“, 1934

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Karton aufgezogen,
17,6 x 12,7 cm, unten links monogrammiert: AJ
sowie unten rechts datiert: 34, verso mit Feder signiert,
datiert und bezeichnet: A. Jawlensky. 1934. J.

11 | „Meditation“, 1934

Oil on linen textured paper, laid down on cardboard,
17,6 x 12,7 cm, monogrammed lower left: AJ
and dated lower right: 34, signed, dated and inscribed
with pen and ink on the reverse: A. Jawlensky. 1934. J.

Provenienz:

Privatsammlung, Schweiz;

Privatsammlung, Norddeutschland

Literatur:

Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky Bianconi:

Alexej von Jawlensky, Catalogue raisonné of the Oil Paintings. Bd. III,

1934-1937, London 1993, Nr. 1563;

Clemens Weiler: Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen.

Hanau 1970, Nr. 451, S. 146

Zeit seines Lebens beschäftigt sich Alexej von Jawlensky intensiv mit dem Thema des menschlichen Gesichts.

Das abbildhafte Portrait interessiert ihn dabei nur am Anfang, später bedeutet ihm dieses Motiv weit mehr:

„Das Gesicht ist für mich nicht ein Gesicht, sondern der ganze Kosmos.“¹

Im Schweizer Exil beginnt er 1917 den Zyklus der „Mystischen Köpfe“, es folgen die „Heilandsgesichter“ und die „Abstrakten Köpfe“, bis schließlich die „Meditationen“ der letzten Schaffenszeit ab 1934 den Schlußpunkt setzen. Über viele Jahre hinweg variiert er das Sujet zu immer höheren Abstraktionsstufen. Das Gesicht wird zunehmend geschlechtslos und nimmt letztendlich en face den gesamten Bildraum ein.

Eines der ersten Bilder dieser Phase ist unsere „Meditation“: Nase, Mund, Augen und Stirn sind zu einem kreuzförmigen Liniengefüge stilisiert. Vor allem die markante Senkrechte, die dunklen Farben und die geschlossenen Augen geben dem Gesicht einen konzentrierten, entschiedenen Ausdruck. Dennoch wirkt es keineswegs starr – der Kopf ist leicht nach links geneigt und auch die ausgeprägte Faktur der Pinselstriche versetzt die Darstellung in eine innere Bewegung. Das Kolorit ist bedachtsam gesetzt: dunkle, gedämpfte Töne bestimmen die Komposition. Darüber hinaus schaffen die gelben Partien an der linken Wange und am linken Augenlid sowie das dunkle Rot des rechten Auges subtil leuchtende Modulationen. Teilweise werden die hellen Farben von den dunkleren überdeckt, so daß sie sich umso eindringlicher nach vorne durchsetzen und eine mystische Wirkung entfalten. Dem für die „Meditationen“ charakteristischen Weisheitszeichen auf der Stirn – Sinnbild für die schutzgewährende Stirnsignierung der Orthodoxen – verleiht der Künstler in bläulich schimmerndem Weiß besondere Ausdrucksstärke. Bezeichnenderweise ist dies zugleich der Ort der höchsten geistigen Energien in der fernöstlichen Philosophie.

Die Bezüge von Jawlenskys „Meditationen“ zur Tradition des Ikonenbildes der Ostkirche sind offensichtlich – deren spirituelle Ausprägung schlägt sich mehrfach in der modernen Kunst nieder.² Doch weder dies, noch das Wissen um Jawlenskys Beschäftigung mit der asiatischen Weltanschauung geben uns abschließende Deutungen. Es ist vielmehr das immaterielle Leuchten des Bildes, das die Assoziation an fernöstliche Meditation, Spiritualität und Entkörperlichung nahelegt. Und uns gefangen nimmt.

1) Jawlensky in einem Brief an Emmy Scheyer, zitiert nach: Rosel Gollek: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. München 1974, S. 46. | 2) Malewitsch,

Kandinsky, Klee und sogar Mondrian beziehen sich wiederholt darauf.



HANS REICHEL

Würzburg 1892 – 1958 Paris

12 | „Komposition 1922/77“, 1922
Öl und Tuschfeder auf Malkarton,
32,8 x 32,6 cm, unten rechts mit Tuschfeder signiert: Reichel,
verso bezeichnet und nochmals signiert: 1922/77 REICHEL
sowie mit zwei alten, handschriftlich bezeichneten, unbekanntem
Galerieaufklebern

12 | „Komposition 1922/77“, 1922
Oil and pen and ink on cardboard,
32,8 x 32,6 cm, signed with pen and ink lower right: Reichel,
inscribed and signed again on the reverse: 1922/77 REICHEL
and with two old inscribed unknown gallery labels

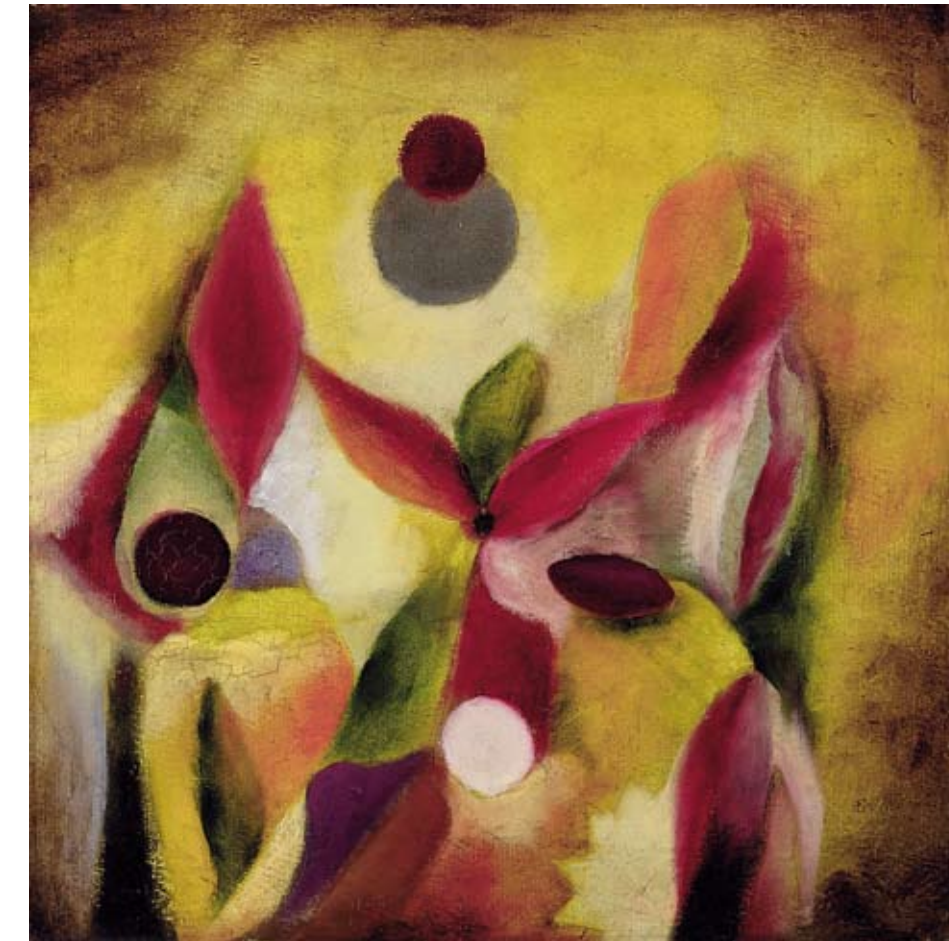
Provenienz:
Privatsammlung, Süddeutschland

Erstaunlicherweise hält die Kunstgeschichte immer wieder neue Entdeckungen bereit. Hans Reichel, ein Künstlerfreund Paul Klees, ist eine davon. Anfänglich von dessen Werk inspiriert, gelangt Reichel später zu einer eigenen malerischen Ausdrucksweise – der lyrischen Abstraktion. Ende der 1920er Jahre geht er von München nach Paris und schließt sich dort dem Künstlerkreis der Galerie Jeanne Bucher an. Viera da Silva, Bissière und Wols sind mit ihm befreundet, ebenso Henry Miller und Anais Nin, die beide über ihn schreiben.¹ Nach dem Krieg dient er Stephan Hermlin in der Erzählung „Reise eines Malers in Paris“ als Vorbild.

Unsere „Komposition“ ist ein beeindruckendes Beispiel für Reichels Bestreben, die Erscheinungen der Natur auf eine Formel zu bringen. Dabei leitet er seine Formensprache aus der Umwelt ab und findet durch die Beobachtung bestimmter Phänomene, wie etwa den wechselnden Lichtstimmungen eines Tages, zu dem für ihn so charakteristischen abstrakten Bildsystem.

Spielerisch leicht und doch konsequent gestaltet der Künstler das Bildgefüge und erzielt eine spannende Dynamik. Das zentrale Motiv der nach oben strebenden spitzen Blütenblätter in der Bildmitte wird in anderen Bereichen der Darstellung wieder aufgenommen. Zu diesen farbenfrohen amorphen Gebilden kommen geometrische Formen, die an kosmische Gestirne erinnern, wie der Stern an der unteren Bildkante oder die im Raum schwebenden Kreise oberhalb der Blüte. Durch die komplementären Kontraste der roten und grünen Partien steigert Reichel die Farbwirkung und verleiht so dem Blatt seine intensive Leuchtkraft. Die Figuren werden vom gelben Licht des Hintergrundes umfassen, das sich wie eine Aureole um sie legt. Ob diese religiöse Konnotation hier von Reichel intendiert ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Doch spricht vieles dafür, „dass [seine] Kunst von einer pantheistischen Weltsicht getragen ist, und sich als Lobpreis auf das Göttliche der Natur versteht.“²

Die Entstehung des Bildes kann hier analog zur Natur verstanden werden: Reichel ringt dem Malgrund die Formen ab und zeigt den Prozess ihrer Bildwerdung auf. Damit veranschaulicht er eine zentrale Grundidee seiner Kunst, wonach alles in der Natur in einer beständigen Entwicklung und Metamorphose begriffen ist. (ah)



1) Vgl. François Mathey: Hans Reichel. Zürich 1979. | 2) Marlene Lauter: Mit Blick auf Paul Klee. Anmerkungen zum Augen-Motiv im Werk von Hans Reichel. In: Ausst.-Kat. Hans Reichel 1892-1958, Im Spannungsfeld von Bauhaus und École de Paris. Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, u. a. 2005, S. 77.

OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

13 | „Figur, schräg nach links“, 1928

Tuschfeder auf glattem, elfenbeinfarbenen Papier,
28,5 x 22 cm

13 | „Figure, inclined to the left“, 1928

Pen and ink on smooth, ivory coloured paper,
28,5 x 22 cm

Provenienz:

Privatsammlung, Norddeutschland

Literatur:

Tut Schlemmer, Dieter Keller: Oskar Schlemmer,
Zeichnungen und Graphik, Œuvre-katalog. Stuttgart 1965,
Nr. ZT 271, S. 187, Abb. S. 186

„Die menschliche Gestalt bietet in ihren einfachen Funktionen wie Neigung des Kopfes, Aufheben des Armes, Geste der Hand, Beinstellung und so weiter für den Künstler eine solche Fülle von Ausdruck, daß Themen wie das Stehen, Kommen, Gehen, Sich-Wenden und dergleichen genügen, ein Malerleben auszufüllen.“¹

Eindrucksvoll demonstriert die vorliegende Zeichnung Oskar Schlemmers Begeisterung für dieses Motiv.

Mit wenigen Strichen bannt er hier die Frauengestalt im Profil auf das Papier, wobei er gänzlich auf erzählende Details verzichtet. Allein mittels der Konturen bringt der Künstler die starke Dynamik der Figur zum Ausdruck. Akzentuierend setzt er schmale und breite Kurvenlinien, mit Wiederholungen und Überschneidungen besonders im Bereich des Rumpfes. Darüber hinaus steigert Schlemmer ihre Energie und Präsenz, indem er die Figur von der oberen und linken Blattkante anschneidet, so daß wir den Eindruck bekommen, sie wolle das Bildgeviert geradezu „sprengen“.

Bei seinem Streben nach Formelhaftigkeit, der Beschränkung auf die „Fixierung des Notwendigen“², sowie nach Präzision und Schärfe kommt Schlemmer die Technik der Tuschfeder entgegen – ihre Endgültigkeit des Striches ohne Korrekturmöglichkeit, ihr harter Kontrast von schwarzer Tusche und weißem Papier geben ihm die perfekten Möglichkeiten zur konkreten Gestaltung der Form. Wie unser Beispiel wirkungsvoll dokumentiert, hat die Linie dabei nicht nur eine beschreibende Rolle, sie entwickelt vielmehr eine rhythmische Eigendynamik, die autonomer Bestandteil des Bildes ist.

Die zeichnerischen Werke Oskar Schlemmers bieten einen ungeahnten Zugang zur Entwicklung und zu den unterschiedlichen Facetten seines Kunstschaffens. Sie sind jedoch nicht nur als Skizzen oder Studien zu betrachten. Denn bei kaum einem anderen Genre läßt der Künstler uns den Impetus seiner Formensprache so unmittelbar spüren wie bei diesem. Dementsprechend entfalten seine Zeichnungen eine derartige Autonomie, daß er eine spätere Umsetzung in „größere“ Medien wie Malerei, Skulptur oder Wandgestaltung nicht unbedingt beabsichtigt, bisweilen sogar bewußt verneint. (bt)



1) Schlemmer, zitiert nach: Ausst.-Kat. Auf Papier – Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts aus der Deutschen Bank. Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. u.a., 1995,

S. 17. | 2) Schlemmer, zitiert nach: Karin von Maur: Oskar Schlemmer. München 1982, S. 129.

MARTEL SCHWICHTENBERG

Hannover 1896 – 1945 Sulzburg/Baden

14 | „Tänzerin“, 1922

Aquarell und Rohrfeder in Blau über Bleistift auf Karton
(gelaufene Postkarte), 15,5 x 10,5 cm,
verso bezeichnet mit einem Grußtext der Künstlerin an Maria
und Ferdinand Möller, Potsdam: „Recht schöne Grüße aus
Hannover Ihr W.R. Huth / Schwichtenberg“

14 | „Dancer“, 1922

Watercolour and feather and blue ink over pencil on
cardboard (postcard), 15,5 x 10,5 cm,
inscribed with greetings by the artist to Maria and
Ferdinand Möller, Potsdam, on the reverse

Provenienz:

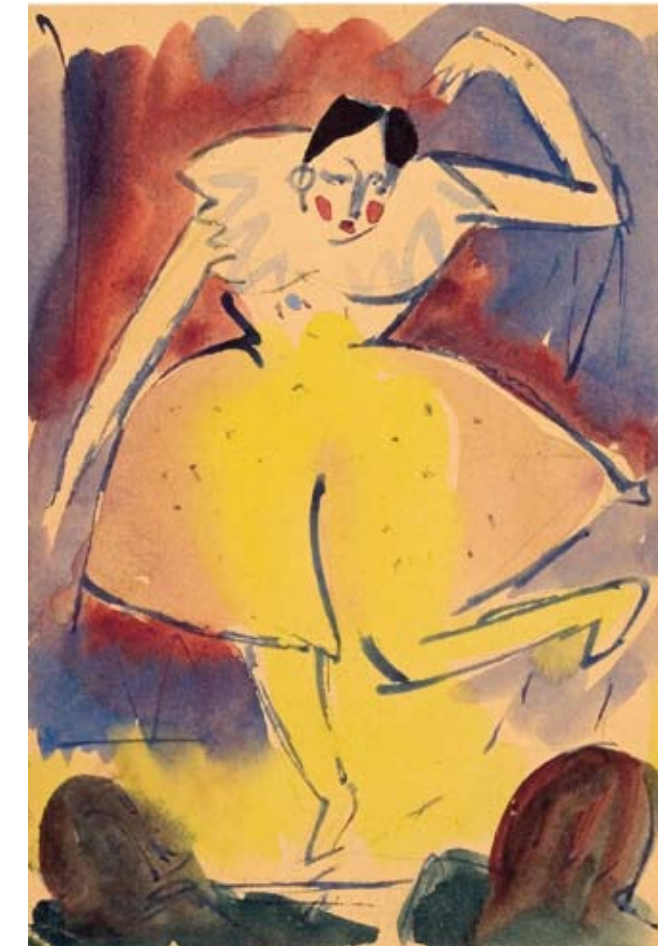
Nachlaß Maria Möller-Garny, Maienfeld, Schweiz

Martel Schwichtenberg ist eine typische Vertreterin jener Generation von emanzipierten Frauen in den 1920er und 1930er Jahren, die finanziell unabhängig und losgelöst von konventionellen Zwängen auf der Suche nach dem Leben und seinen Geheimnissen sind. Sie lebt das Dasein einer Bohemienne, reist viel, ist allem Neuen gegenüber aufgeschlossen und bewegt sich in einem großen Freundes- und Bekanntenkreis.

Nach der künstlerischen Ausbildung findet Martel Schwichtenberg schnell Förderer in den Industriellen und Mäzenen Carl Ernst Osthaus sowie Hermann Bahlsen, die ihr zahlreiche Aufträge verschaffen. Im Mai 1919 zieht die noch nicht ganz 23-jährige nach Berlin, „die“ Metropole für die künstlerische Avantgarde. Hier tummeln sich Literaten, Maler, Tänzer, Schauspieler und Musiker – eine inspirierende Umgebung für die lebenslustige Schwichtenberg, die in diese spannungsgeladene Atmosphäre der Hauptstadt eintaucht und „Feste, Nachtleben und Foxtrott“ genießt.¹

Auch das hier vorliegende Blatt zeugt von der Faszination der Malerin für den Tanz und die Bühne. Mit reduzierten, kraftvollen Linien gibt Schwichtenberg die Tänzerin wieder, die sich hell vom rot/blauen Hintergrund abhebt – hier zeigt sich deutlich die stilistische Nähe zu den „Brücke“-Künstlern. Wie ein Spotlight fällt das gelbe Licht auf Rock und Beine und lenkt so die Aufmerksamkeit auf deren Bewegung. Doch ist der aufgeführte Tanz weniger von expressiver Dynamik gekennzeichnet, als vielmehr von statuarischen strengen Gesten. Der rechte Arm der Tänzerin ist starr nach unten gerichtet und bildet so eine Diagonale im Bild, während der angewinkelte linke Arm eine Art Dreieck nachzeichnet. Diese Form wiederholt sich auch in der Haltung des linken Beines. Das traurige Mienenspiel sowie die nach unten strebenden Gliedmaßen verleihen der ganzen Figur einen Ausdruck von Melancholie. Auch geben der Harlekinkragen und die kreisrunde rote Färbung der Wangen ihr etwas Clowneskes.

Künstlerpostkarten waren ein beliebtes Mittel der Korrespondenz. Ideen, künstlerische Ansätze oder neue Eindrücke konnten so problemlos und schnell vermittelt werden. Unsere Karte ist an den Berliner Galeristen Ferdinand Möller und seine Frau Maria gerichtet, der Schwichtenberg 1923 eine sehr erfolgreiche Einzelausstellung widmet und ihr internationale Aufmerksamkeit verschafft. (ah)



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau

15 | „Dorf zur Erntezeit“, um 1934

Aquarell auf Velin, 23,3 x 30,3 cm, verso mit dem Nachlaßstempel der Künstlerin, darunter mit Bleistift beschriftet: Kon. 30/59

15 | „Village at Harvest Time“, ca. 1934

Watercolour on wove paper, 23,3 x 30,3 cm, with the artist's estate stamp on the reverse, below this inscribed with pencil: Kon. 30/59

Provenienz:

Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellung:

Gabriele Münter malt Murnau. Gemälde von 1908 – 1960 der Künstlerin des „Blauen Reiters“. Schloßmuseum Murnau und August Macke Haus, Bonn 1996, S. 56f, Farbabb.



Wassily Kandinsky (?), „Sollerstraße in Murnau“ (Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Andreas Jawlensky und Gabriele Münter), 1908, Photographie

Neben Stilleben malt Gabriele Münter in den 1930er Jahren vor allem Landschaftsbilder. In dieser äußerst produktiven Schaffensphase zieht es die Künstlerin immer wieder in die Natur hinaus, um die ihr vertraute Umgebung in Skizzen und Gemälden festzuhalten. Dabei wiederholt sie nicht nur Entwürfe aus der Zeit des „Blauen Reiter“. Vielmehr gestaltet sie „groß und einfach“¹⁾ gesehen mannigfaltige neue Blickwinkel, bei denen sie an ihre Darstellungsweise von vor 1914 anknüpft.

Davon zeugt auch das „Dorf zur Erntezeit“. Das Aquarell zeigt die Sollerstraße in Murnau mit dem „Landhaus Winkler“, auf der uns eine Bauersfrau mit geschultertem Erntegerät entgegenkommt: In freier Handschrift, mit spontanen und lockeren Pinselstrichen ist das Gesehene auf das Papier gebannt. Die Architektur- und Vegetationselemente wie auch die Gestalt der Frau sind zu großen, mit teilweise kräftigem Schwarz konturierten Flächen stilisiert. Rhythmisch gestaffelt gehen diese ineinander über oder sind gegeneinander gesetzt. Sparsam ist die Palette gewählt. Sie beschränkt sich auf hell leuchtende Blau-, Grün- und Rosatöne, wobei das Weiß des Malgrundes in die Komposition mit einbezogen ist. Als einziger Kontrapunkt erscheint das Rot der Kopfbedeckung und des Daches vom Winkler-Haus. Trotz der abstrahierten Gestaltungsweise entfaltet die Dorfansicht durch die perspektivische Fluchtwirkung der Straße und die dunkleren Schattierungen eine naturnahe, räumliche Wirkung. Hierzu trägt auch die Frauengestalt bei. Darüber hinaus belebt sie die gedämpfte sommerliche Atmosphäre, die in dem Bild feinsinnig zum Ausdruck kommt.

Nicht nur die entschieden gesetzten Umrißlinien, die die Hauptelemente der Darstellung zu großen Blöcken zusammenfassen, und das überlegte Einfügen der wenigen Farben, sondern auch der einheitliche Duktus und die homogene Gestaltung insgesamt weisen die Aquarell-Studie als ein charakteristisches Beispiel für Gabriele Münters reifen Stil dieses Jahrzehnts aus. Die Malerin findet hier eine neue, gebundene Formulierung, in der oft die Kraft koloristischer Eindringlichkeit von früher auflebt. (bt)



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau

16 | „Blumenstilleben“, um 1934

Öl auf Karton, 45,6 x 33 cm,
unten rechts monogrammiert: Mü (als Signet),
verso mit dem Nachlaßstempel der Künstlerin

16 | „Flower Still-Life“, ca. 1934

Oil on cardboard, 45,6 x 33 cm,
monogrammed lower right: Mü (as signet),
with the artist's estate stamp on the reverse

Provenienz:

Marlborough Fine Art, London (laut rückseitigem Aufkleber);

Privatsammlung, Rheinland

In der Abgeschiedenheit Murnaus, wohin sie 1931 übersiedelt, schenkt Gabriele Münter ihre Aufmerksamkeit im besonderen Maße dem Blumenstilleben. Nach den Jahren der persönlichen und künstlerischen Neuorientierung innerlich zur Ruhe gekommen, bietet ihr das „bescheidene“ Motiv unerschöpfliche Möglichkeiten, sinnliche Empfindungen zur Anschauung zu bringen. Dabei folgt die Künstlerin nicht mehr der schlagenden Expressivität ihrer frühen Schaffenszeit, als sie gemeinsam mit den Freunden um den „Blauen Reiter“ innovative Wege in der Malerei markierte, sondern beschreibt nun in einer besonnenen Sichtweise das, was ihr bildwürdig erscheint. Was sie aber beibehält, ist ihre freie und großzügige Gestaltungsweise wie auch ihre leuchtende und lebendige Palette, mit denen sie immer neue Farb- und Formenkonstellationen aufspürt. Hierfür ist das vorgestellte Blumenstilleben ein hervorragendes Beispiel. Es beeindruckt vor allem durch seine Konzentration auf einige wenige Farbtöne.

In unbestimmtem Raum ragt der reizvoll arrangierte Blumenstrauß aus einer hohen Vase, auf der sich helle Lichtreflexe spiegeln. Im Gegensatz zu den meisten zeitgleichen Stilleben sind hier die Pflanzen und das Gefäß nur mit wenigen, fließenden Konturlinien eingefasst, so daß sich ihre Flächen frei entfalten können. Beherrscht wird die Komposition von Blau-, Rosé- und Weißnuancen wie auch dem Beige des Malgrundes. Nur hier und da sind hellgrüne und -gelbe sowie schwarze Akzente gesetzt. Der subtilen Farbigkeit entsprechen auch die ausgewogenen Formbezüge und der unbefangene, weiche Pinselduktus. Dieser bindet darüber hinaus das Stilleben im silbrigen Licht eines kalten Frühlingstages zu einer Einheit zusammen. In dem harmonischen Bildgefüge sticht einzig der rote Mohn – auf der linken Seite – hervor, der beinahe „schüchtern“ hinter einem Maiglöckchen „hervorlugt“. Er ist Hinweis auf den kommenden Sommer.

Etwas Pathetisches geht von dem Stilleben aus, das uns in seinen Bann zieht. Es ist eine tiefe, gesammelte Beschaulichkeit, die Münters Freude an den einfachen Dingen des Lebens wiedergibt. Fernab von den politischen Ereignissen ist sie in ihrem ländlichen Zufluchtsort ganz in Eintracht mit sich und dem Rhythmus der Natur. Diese zeitlos unwandelbare Energie gibt dem Blumenstück Nachdruck und Bestand. (bt)



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff b. Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

17 | „Stilleben“, 1938

Aquarell auf strukturiertem Velin, 57,5 x 78,6 cm,
unten rechts mit Tuschfeder signiert: SRottluff (ligiert),
darunter mit der Werknummer in Bleistift versehen:
3834 (im Kreis)

17 | „Still-Life“, 1938

Watercolour on textured wove paper, 57,5 x 78,6 cm,
signed with pen and ink lower right: SRottluff (joined),
below this inscribed with the œuvre no. in pencil:
3834 (circled)

Provenienz:
Privatsammlung, Rheinland

Von Cézanne ist überliefert, er wolle mit einem Apfel Paris in Erstaunen versetzen.¹ Die einzigartigen Äpfel Cézannes sieht der junge Schmidt-Rottluff in verschiedenen Ausstellungen. Sie sind das Initial und der Maßstab seiner Stilleben, die er gerade in den späten 1930er Jahren zu höchster Perfektion führt.

Wie auf einer Bühne präsentiert uns der Künstler im vorliegenden Blatt seine Fundstücke. Auf einer nach vorn und zusätzlich leicht nach links gekippten Ebene liegen Orangen oder Pfirsiche, Gurken und eine Schale mit Tomaten nebeneinander verteilt, als wolle uns Schmidt-Rottluff die Objekte ganz besonders ans Herz legen. Nur die Querspalten einer umgestülpten Holzkiste verhindern ihr optisches „Herunterrutschen“.

Bezeichnend ist, daß der Maler die genaue Identifizierung der Früchte verschleiert. Ihre Formen sind beinahe geometrisch abstrahiert, die Oberfläche ist nur der Farbe, nicht der sichtbaren Erscheinung verpflichtet. Die jede Einzelform umreißende, spannungsvolle Kontur steigert die formale Wirkung. Zudem belebt der fließende Pinselduktus die Flächen – alles scheint hier in Bewegung, Erregung. Eine ungewöhnliche Vielfalt und Fülle tut sich hier auf, die durch die Intensität der Farbe unterstrichen wird.

Vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen dieser Zeit erscheint unser „Stilleben“ geradezu anachronistisch. Doch liegt gerade hier der Antrieb für Schmidt-Rottluffs Malerei. Obgleich er sich ab Mitte der 1930er Jahre in eine Innerlichkeit zurückzieht, wird er keineswegs leise. Umso mehr überträgt er seine ganze Lebensempfindung konzentriert auf diese einfachen, elementaren Dinge, er „lädt“ sie auf. Sowohl die Reduktion der Formen als auch das Bildformat erzeugen eine Monumentalität, die wie ein Aufschrei des Künstlers gegen die Sanktionen, die von den Nationalsozialisten gegen ihn verhängt werden, erscheint.² Während Emil Nolde mit seinen kleinformatigen, „ungemalten“ Bildern in die Defensive geht, setzt Schmidt-Rottluff mit unserem Stilleben einen Paukenschlag: es geht ihm weniger um die Darstellung an sich, als vielmehr um die Demonstration seiner Malerei.

Seine künstlerische Konsequenz hilft ihm über die Widrigkeiten der folgenden Jahre hinweg – am 25. März 1939 schreibt er Jawlensky zum 75. Geburtstag: „Wir werden ja doch schließlich die Überlebenden dieser Zeit bleiben.“³

1) Vgl. Michael Doran (Hrsg.): Émile Bernard, ‚Mit einem Apfel will ich Paris in Erstaunen versetzen‘, Gespräche mit Cézanne. Zürich 1982. | 2) 1933 wird Schmidt-Rottluff von den Nationalsozialisten aus der ‚Preußischen Akademie der Künste‘ ausgeschlossen, sechs Jahre später mit einem Malverbot belegt; über 600 seiner Arbeiten werden aus den deutschen Museen beschlagnahmt. | 3) Zitiert nach Gunther Thiem: Dokumentation zu Leben und Werk. In: Ausst.-Kat. Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive. Kunsthalle Bremen u.a., München 1989, S. 98.



BÉLA KÁDÁR

1877 – Budapest – 1955

18 | „Komposition“ (recto und verso), um 1928
Aquarell (verso mit Gouache) auf dünnem Velin,
9,7 x 18,5 cm

18 | „Composition“ (recto and verso), ca. 1928
Watercolour (with gouache on the reverse)
on thin wove paper, 9,7 x 18,5 cm

Provenienz:
Galerie Bagera, Köln;
Privatsammlung, Rheinland



verso

Béla Kádár ist ein führender Vertreter der ungarischen Avantgarde im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Anfänglich in naturalistischer Manier arbeitend, wendet er sich bald neuen Ausdrucksmitteln zu. Intensiv befaßt sich der Maler mit den zeitgenössischen innovativen Kunstströmungen, denen er in Budapest, Paris, Wien und Berlin begegnet – so etwa mit dem Expressionismus, Kubismus, Kubo-Futurismus und dem Neo-Primitivismus. Vor allem in Berlin kommt er durch die Mitarbeit an der Zeitschrift „Der Sturm“ und der Ausstellungsbeteiligung bei der gleichnamigen Galerie Herwarth Waldens von 1921 bis 1932 mit vielen fortschrittlichen Künstlern in Kontakt.¹ Ganz unbefangen verbindet Kádár die neuen Stilelemente zu einer eigenen Bildsprache. Ihre frische und manchmal auch forsche Ausdruckskraft wird in den 1920er und frühen 1930er Jahren in Europa und den USA² von den Kritikern gefeiert.

Kádárs Themen umfassen die ungarische Folklore und das häusliche Leben. Zu letzterem zählt das Stilleben auf der Vorderseite unseres Blattes, in dem seine Auseinandersetzung mit dem Kubismus sichtbar wird: Fast bis zur Unkenntlichkeit abstrahiert der Künstler die Wiedergabe von Sessel, Tisch, Blumen, Glas und Masken und webt die Versatzstücke in ein Geflecht von geometrischen Formen ein. In der so entstehenden Flächenkoordination sucht er die dreidimensionalen Gegenstände an die zweidimensionale Bildfläche zu binden. Durch die dekorative Farbverteilung, in die der Malgrund einbezogen ist, bestärkt Kádár wirkungsvoll sein Ansinnen, wobei die Komplementär- und Hell-Dunkel-Kontraste der Darstellung eine zusätzliche Lebendigkeit verleihen.

Auf der Rückseite des Blattes befindet sich eine weitere Arbeit, vermutlich aus einer späteren Schaffensphase. Vollständig wendet sich der Künstler hier von der gegenständlichen Darstellungsweise ab und schafft eine vollkommen freie, ornamentale Komposition aus kontrastierenden ungemischten Farbflächen. (bt)

1) Wegen der politischen Verhältnisse in Deutschland ist er dann 1936 gezwungen, in seine Heimatstadt Budapest zurückzukehren. | 2) Durch Katherine Dreyer, die sich stark für die Ausstellung von europäischer Avantgarde-Kunst in den USA einsetzt, kann Kádár seine Werke in wichtigen Museen in New York und Philadelphia präsentieren.



OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

19 | „Vorstudie für das Wandbild im Haus Dieter Keller in Stuttgart (Raumansicht)“, 1940
Blei- und Farbstift, teilweise gewischt, auf dünnem, glattem Velin, 20,9 x 29,7 cm

19 | „Preparatory Study for the Mural in Dieter Keller's House in Stuttgart (Interior)“, 1940
Pencil and colour pencil, with rubbed modelling, on thin, smooth wove paper, 20,9 x 29,7 cm

Mit einer Fotoexpertise von Karin von Maur, Stuttgart

Provenienz:

Galerie Kornfeld, Auktion 229, Bern, 21. Juni 2002, Kat.-Nr. 153, mit Farbabb.; Privatsammlung, London

Ausstellung:

Deutschlandbilder. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997/98, Kat.-Nr. 6, Farbabb. S. 67



Oskar Schlemmer, „Familie“, 1940, Wandbild, 256 x 417 x 7 cm

In den Jahren 1938 bis 1940 erhält Schlemmer durch Vermittlung seiner Architektenfreunde immer wieder Aufträge zu Wandbildern, die er – in diesen für ihn schwierigen Zeiten – vor allem aus finanziellen Gründen übernimmt. Muß er dabei oftmals unter Rücksichtnahme auf die Auftraggeber künstlerische Zugeständnisse machen, erhält er Ende 1939 schließlich die Gelegenheit, „frei und kompromißlos“¹ zu arbeiten. Die Aufgabe besteht in der Gestaltung einer 2,20 x 4,50 m großen Wand des Wohnraums des Verlegers Dieter Keller in Stuttgart-Vaihingen.

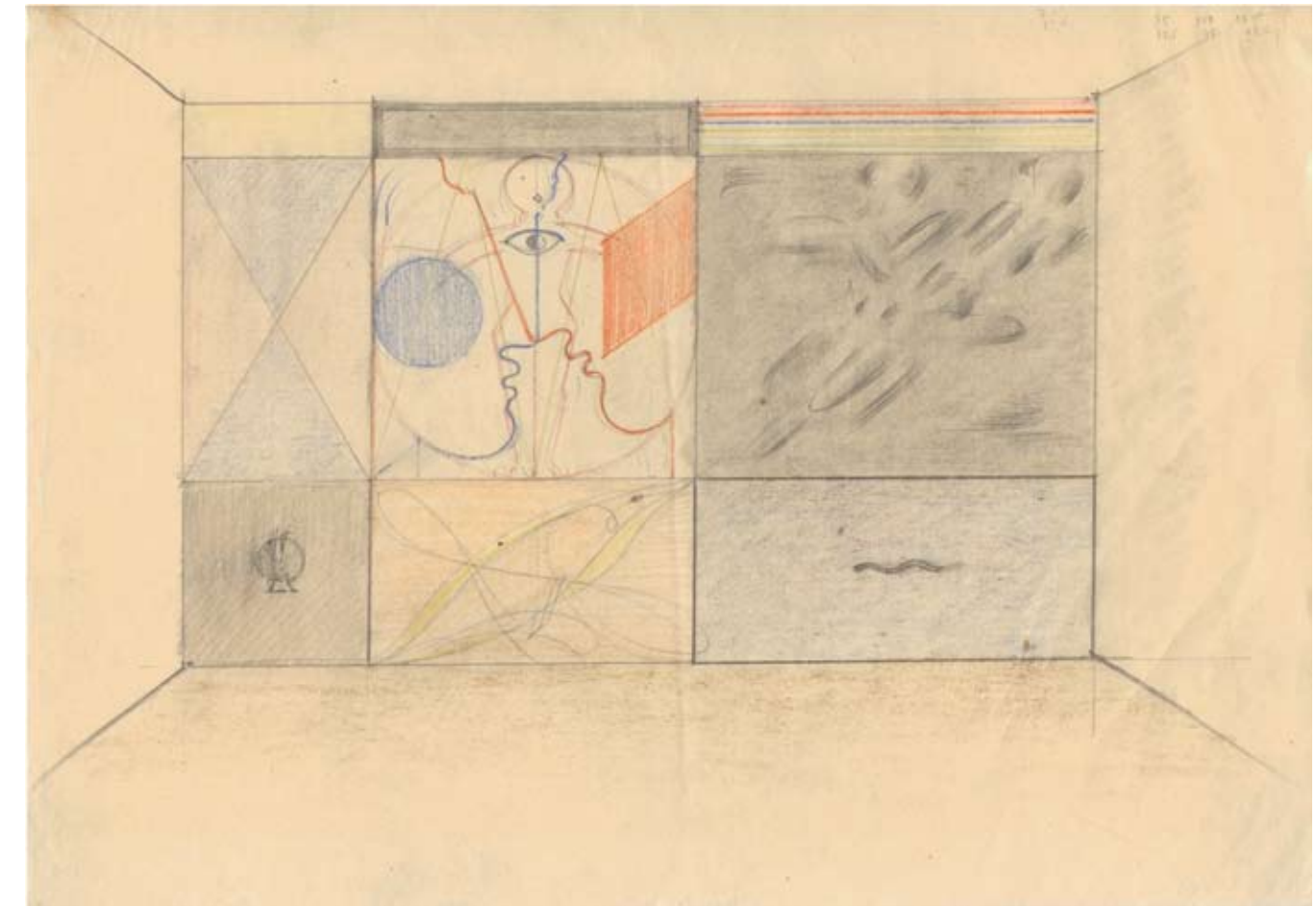
Zwei Themenkreise wählt Schlemmer für die Komposition: Tod und Krieg sowie Geburt und Familie. Mit ihnen greift er die Lebenssituation der Auftraggeber auf – das junge Paar erwartet ein Kind und der Ehemann ist Soldat an der Ostfront. Über diesen individuellen Bezug hinaus ist er bestrebt, „urgründliche und elementare Symbole“² zu schaffen.

Eine abstraktere Version mit Todessymbolen³ verwirft Schlemmer und hebt in unserer Studie das Thema „Familie“ hervor. Dabei gestaltet er in der asymmetrisch, in neun Felder gegliederten Wandfläche nur die beiden größten Sektionen in der Mittelzone mit figürlichen Darstellungen; die übrigen arbeitet er mit symbolischen Ornamenten aus: Im zentralen Karree sind, eingeschrieben in einen Kreis, sich kreuzende Profile einer Frau und eines Mannes sowie in der Mittelachse ein Kind in Frontalansicht zu erkennen. Die Augen der Profile sind zu einem einzigen verschmolzen, das zugleich die Herzgegend des Kindes bildet. Hier bringt Schlemmer in geometrischem Formen-vokabular seine Ansicht von der Dreiheit der Familie zum Ausdruck, in deren Zentrum das Kind steht, das den „Menschen aus der Dualitätsbeziehung herausreißt und zu einer ersten Form der Gemeinschaft gelangen läßt.“⁴ In dem rechts benachbarten und größten Wandfeld ist ein eng umschlungenes Paar zu sehen, eingebettet in einen wolkenartigen Hintergrund. Mittels einer amorphen Bildsprache formuliert der Künstler hier das glückselige, weltferne Schweben zweier Liebenden.

Von dieser Konzeption gibt es mindestens vier weitere Entwürfe mit nur leichten Variationen. Die endgültige Fassung des Wandbildes (Abb.) jedoch weicht kompositorisch völlig von diesen frühen Zeichnungen ab – sie zeigt eine Synthese beider Motive (Tod und Familie), wie es in der folgenden Katalog-Nr. bereits angelegt ist. (bt)

1) Schlemmer, zitiert nach Karin von Maur: Oskar Schlemmer. München 1982, S. 88. | 2) Schlemmer, ebenda. | 3) Vgl. ebenda, Kat.-Nrn. 234 u. 235,

S. 104. | 4) Zitiert nach Wulf Herzogenrath: Oskar Schlemmer, Die Wandgestaltung der neuen Architektur. München 1973, S. 140.



OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

20 | „Vorstudie für das Wandbild im Haus Dieter Keller in Stuttgart“, 1940
Farb-, Blei-, Gold- und Silberstift auf glattem Velin,
14,7 x 20,9 cm, unten rechts datiert: 1360 (13. Juni 1940)

20 | „Preparatory Study for the Mural in Dieter Keller's House in Stuttgart“, 1940
Colour pencil, pencil, gold and silver pencil
on smooth wove paper,
14,7 x 20,9 cm, dated lower right: 1360 (13 June 1940)

Provenienz:

Spencer A. Samuels & Co., New York 1964;
Galerie Kornfeld, Auktion 229, Bern, 21. Juni 2002,
Kat.-Nr. 156, Farbabb.; Privatsammlung, London

Literatur:

Wulf Herzogenrath: Oskar Schlemmer, Die Wandgestaltung der neuen Architektur. München 1973, Nr. 2464, Abb. S. 259

Ausstellung:

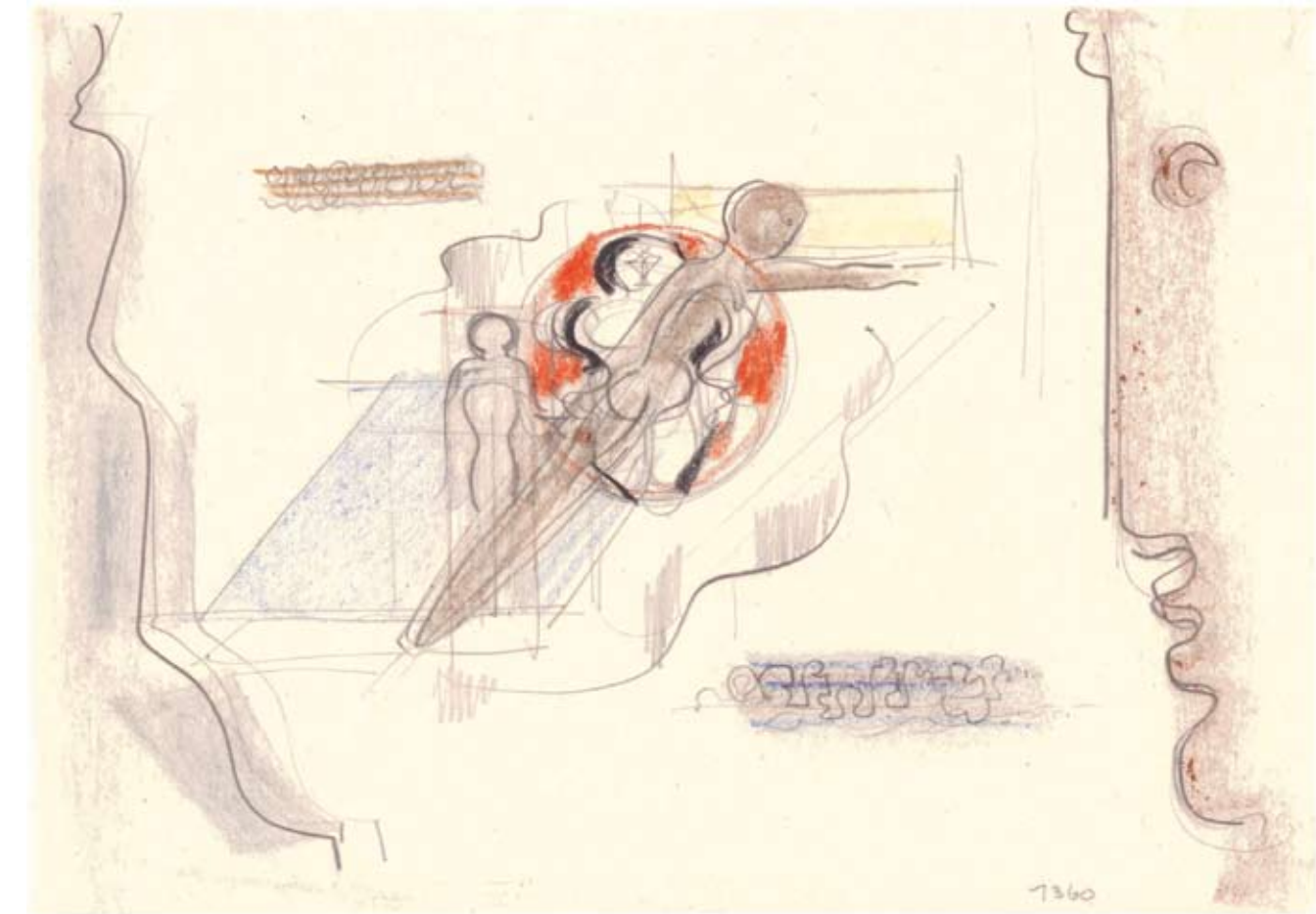
Oskar Schlemmer (Katalog 90). Spencer A. Samuels & Co.,
New York 1964, Kat.-Nr. 12;
Deutschlandbilder. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997/98,
Kat.-Nr. 8, Farbabb. S. 67

Über 80 Skizzen und Aquarellstudien fertigt Oskar Schlemmer zwischen Dezember 1939 und Sommer 1940 zu dem Wandbild „Familie“ (Abb. S. 42) im Stuttgarter Wohnhaus der Kellers an. Anfänglich gliedert der Künstler, in Anlehnung an die Bildaufteilung der Renaissance-Fresken, die gesamte Wandfläche in neun Felder.¹ Doch diese Entwürfe befriedigen ihn nicht, weil das kleinteilige Gefüge den einheitlichen Raumeindruck zerstört. Zudem sucht er nach einer modernen Lösung, denn er will mit dieser Arbeit eine „Demonstration des Typus und der Sache Wandbild“ schaffen.² So entschließt er sich zu einer einheitlichen Gestaltung der Bildfläche.

In unserer Ideenskizze kristallisiert Schlemmer die endgültige Fassung des Wandgemäldes allmählich heraus. In unbestimmtem Raum erscheint eine Drei-Figuren-Gruppe, die die gesamte Komposition beherrscht: ein nach rechts geneigter Mann in Seitenansicht, zu seinen Füßen eine Frau und etwa im Bereich seines Oberkörpers ein Kind, beide frontal gesehen. Hinterfangen werden sie von geometrischen Grundformen, Rechteck, Parallelogramm und Kreis in den Elementarfarben Gelb, Blau und Rot. Der männliche Akt als dynamische Diagonale, der weibliche als stabilisierende Vertikale, das Kind als leichte Umrißfigur in der Mitte, schweben diese Figuren zwischen einem großen Gesichtsprofil auf der rechten und einer wegschreitenden Silhouette auf der linken Seite.

Das Motiv der Familie hat für Schlemmer in den Kriegsjahren eine besondere Bedeutung.³ In seine Vision eines Ideals bezieht er nun das Todesmotiv mit ein. Darauf verweisen die beiden flankierenden Figuren – „Der Vorübergehende war wohl als Vorübergehendes gedacht und das große Profil als Schicksal, wie es uns anschaut.“⁴

Durch die politischen Veränderungen im Deutschland jener Jahre ist das Wandbild im Haus Keller die letzte Arbeit Schlemmers, in der sein künstlerisches Credo konsequent zum Ausdruck kommt. Am 17. Januar 1940 schreibt er in sein Tagebuch: „Ich werde immer eine Abstraktion erstreben und verteidigen, die nicht nur in indifferenten Formen und Farben sich erschöpft, sondern Symbolwerte zu schaffen sucht und dadurch von selbst über alles nur Formale, Formelhafte sich erhebt. [...] Ich glaube aber auch immer noch an die Notwendigkeit oder zwangsläufige Verbundenheit mit der Figur, der menschlichen, als dem ‚Maß aller Dinge‘, als dem Bindeglied zu einer Verständigung überhaupt...“⁵ (bt)



1) Vgl. Katalog-Nr. 19. | 2) Schlemmer, zitiert nach Wulf Herzogenrath: Oskar Schlemmer, Die Wandgestaltung der neuen Architektur. München 1973,

S. 139. | 3) Erstmals verwendet er 1930 diese Idee für ein Wandgemälde. | 4) Martha Keller, zitiert nach Herzogenrath, a.a.O., S. 148. | 5) Schlemmer, zitiert

nach Karin von Maur: Oskar Schlemmer. München 1982, S. 88.

ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

21 | „Komposition (Scheiben)“, 1957

Aquarell auf festem, strukturiertem Velin, 33,5 x 45,2 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert und datiert: Nay 57

21 | „Composition (Discs)“, 1957

Watercolour on firm, textured wove paper, 33,5 x 45,2 cm,
signed and dated with pencil lower right: Nay 57

Provenienz:

Privatsammlung, London

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen E.W. Nays von Dr. Magdalene Claesges, Köln, aufgenommen.

The work will be included in the forthcoming Catalogue raisonnée of the Watercolours, Gouaches and Drawings of E.W. Nay by Dr. Magdalene Claesges, Cologne.

Die Aquarellmalerei hat ihre besonderen Reize und bietet dem Künstler fast alle Möglichkeiten: Die Bewegung des Pinsels kann besonders frei erfolgen, Linien und Flächen erzeugen, die Farben sich entweder überlagern oder auch ineinanderlaufen, transparent oder dicht erscheinen lassen. Ernst Wilhelm Nay hat diese Freiheit genutzt und zu immer wieder überraschenden Ergebnissen geführt.

Um 1955 herum entdeckt Nay die Scheibe als selbständige bildgestaltende Form. Für beinahe ein Jahrzehnt wird sie zur Elementarform seiner Kunst – die Farbe ist nun weder an den Gegenstand noch an den Raum gebunden, sie ist nur noch Ausbreitung von Licht.¹ Exemplarisch hierfür steht unsere Komposition, die vollkommen offen anmutet, ohne Zentrum, ohne Begrenzung: Die Formationen schieben über die Blattkanten hinaus, Ebenen durchdringen oder überschneiden sich und widersetzen sich der Schwerkraft. Der helle Papiergrund läßt die Choreographie wie flüchtig und federleicht erscheinen.

Das Auge gerät ins Schweifern, nirgendwo ein Punkt, an dem es verharren möchte. Lenkt man die Aufmerksamkeit auf die leuchtendblaue Scheibenform am linken Bildrand, gelangt man über den Schwung des schwarzen Halbkreises auf das Hellgrün, dann das strahlende Orange und immer weiter, bis man das ganze Gefüge rhythmisch durchschritten hat – und aufs Neue beginnt.

Dabei wird offensichtlich, daß die Komposition keineswegs willkürlich gesetzt ist; in erster Linie lenken die Farben und ihre Kontrastverhältnisse den Schöpfungsakt und bestimmen die bildnerische Ordnung. Wie die Noten einer Partitur erscheinen die großen und kleinen Formationen; ihre Tonfolge, ihre Chromatik ist intuitiv vom Künstler erspürt und überträgt sich auf den Betrachter. Spannungen erzeugen der unterschiedliche „Distanzwert“ der Farben und das Reiben, Verzahnen oder Übereinanderschieben der Formen, so daß eine schwingende Bewegung in Fläche und Raum entsteht. Keine farbige Erscheinung, die nicht die Bewegung der Hand des Künstlers nachvollziehen läßt. Die Scheiben pulsieren, sind reine von Licht und Energie durchströmte Farbkörper.



EDUARD BARGHEER

1901 – Hamburg – 1979

22 | „Marokkanisches Dorf“, 1961
Aquarell auf Bütten, 22,4 x 30,8 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert und datiert:
Bargheer 61

22 | „Moroccan Village“, 1961
Watercolour on wove paper, 22,4 x 30,8 cm,
signed and dated with pencil lower right:
Bargheer 61

In den 1960er Jahren unternimmt der Hamburger Maler Eduard Bargheer mehrere Reisen nach Nord- und Zentralafrika. Inspiriert durch die Tunis-Motive August Mackes,¹ Paul Klees und Louis Moilliets begibt er sich auf die Suche nach eigenen bildnerischen Lösungen zu diesem Thema. Dabei beschäftigt ihn, wie bereits bei seinen Aufenthalten in mediterranen Gebieten, vor allem die Frage nach der Erscheinungsform von Licht und Farbe in der Landschaft. Während seiner Rundreise durch Marokko, die er im Jahr 1961 mit dem Auto unternimmt, entsteht die vorliegende Arbeit.

Im Vordergrund des Bildes sind zwei Häuschen zu sehen, die in einer spärlich bewachsenen Landschaft stehen. Hinter den sandigen Hügeln erstreckt sich ein marokkanisches Dorf, dessen Bebauung Bargheer durch kubische Formen wiedergibt. Mit schwarzen Punkten deutet er die Öffnungen der Häuser an und erreicht durch Freilassungen auf dem Papier weiße Gitterstrukturen, die der Komposition ein unmerkliches Gerüst verleihen. Dahinter liegt, durch einen violetten Streifen wiedergegeben, die heiße, atmosphärisch flimmernde Luft, über der sich in einer blauen Zone der Himmel erstreckt.

Das gesteigerte, intensiv leuchtende Kolorit, das die Afrika-Motive Mackes prägt, reduziert Bargheer zu einer zarten Andeutung. Sandfarbene und erdige Töne überwiegen in dieser Darstellung, unterbrochen nur von hellblauen Akzenten im Mittelgrund, und bringen so das rötliche Licht und die alles beherrschende Stille der marokkanischen Landschaft zum Ausdruck.

Naturgegebenes, wüstenartiges Terrain und menschliche Bebauung kontrastieren in dieser Arbeit und bilden doch ein harmonisches Ensemble. Dabei stehen die planen, nur durch Punkte aufgelockerten Partien der Landschaft sowie die Flächigkeit des Himmels den formelhaften Gebilden des marokkanischen Dorfes gegenüber. Doch trotz der rechtwinkligen Struktur der Häuser sind diese nicht streng geometrisch konstruiert, sondern erscheinen vielmehr als organische abstrakte Formen. Der klare, in wenigen horizontalen Streifen angelegte Bildaufbau ordnet Vorder-, Mittel- und Hintergrund, in die sich die kubischen Häuser als „ruhige Verdichtung“² aus Dreieck- und Viereckformen einfügen. Durch diese waagerechte Ausrichtung der Darstellung wird der Eindruck von dunstigem Licht und endloser Weite noch einmal betont und dem Betrachter anschaulich vor Augen geführt. (ah)



1) Vgl. Kat.-Nrn. 9 und 10. | 2) Ruth Diehl: Zu den Afrika-Arbeiten von Eduard Bargheer. In: Ausst.-Kat. Eduard Bargheer, Afrikanische Reisen. Stadtmuseum Siegburg, Siegburg 1997, S. 10.

WERNER TÜBKE

Schönebeck/Elbe 1929 – 2004 Leipzig

23 | „Abends auf Hydra“, 1982

Aquarell auf festem Velin, 23,8 x 32,7 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert und datiert: Tübke 82,
am Unterrand mit Maßangaben versehen und bezeichnet: A
– (8)82 „Abends auf Hydra“, am oberen Rand links und rechts
mit Hinweisen zum Bildausschnitt

23 | „Evening on Hydra“, 1982

Watercolour on firm wove paper, 23,8 x 32,7 cm,
signed and dated lower right with pencil: Tübke 82,
with various notations of measurements and
inscribed lower middle: A – (8)82 „Abends auf Hydra“,
with lines defining the boundaries of the composition
at upper left and right

Provenienz:

Kunsthaltung Fichter, Frankfurt a.M.;
Privatsammlung, Rheinland

Literatur:

Werkverzeichnis Tübke Nr. A 310

Ausstellung:

Werner Tübke, Zeichnungen und Aquarelle aus einem halben
Jahrhundert. Kunsthaltung Fichter, Frankfurt a.M. und
Museum Folkwang, Essen 2004/2005, Kat.-Nr. 24, Abb. S. 65

Werner Tübke, der uns hauptsächlich als Figurenmaler bekannt ist, hat sich stets auch mit der Landschaft beschäftigt. Dabei bietet ihm neben der Zeichnung die Technik des Aquarells einen fruchtbaren Weg, „um die Wandlung vom Naturalismus des Gegenstandes zur Neugestaltung des Beobachteten aus der Imagination und Phantasie heraus“¹ aufzuzeigen. Dieses Prinzip findet sich auch in der vorliegenden Arbeit.

Der Schein der untergegangenen Sonne taucht den Himmel in ein rosa-rotes Licht, das sich auf Hügelzonen und der Wasseroberfläche in blau-violetten Tönen bricht. Dunkel heben sich die Berge in der linken Bildhälfte vom Abendhimmel ab. Ihr kompositorisches Pendant finden sie in den Hügel-silhouetten im Hintergrund der rechten Bildhälfte. Diese in Naß-in-Naß-Technik gemalten Zonen von Meer, Gebirge und Himmel, die ihrer Materialität vollkommen enthoben zu sein scheinen und nur noch Reflektionsflächen des Lichtes sind, kontrastieren mit dem sehr materiellen, gegenständlichen Part der dunklen Berggruppe. Zugleich vereint die alles beherrschende Farbigkeit des Abendlichtes diese Bildelemente wieder. Durch dieses Verfahren baut der Künstler ein Spannungsverhältnis auf, das den besonderen Reiz dieser Arbeit ausmacht.

Das Motiv entdeckt Tübke während seiner Griechenlandreise im Jahr 1982. Doch ist bei der Darstellung die Landschaft nur als Anhaltspunkt für eine Stimmung gewählt. Topographische Einzelheiten werden zugunsten der Gesamtkomposition vernachlässigt. „Das eigentliche Anliegen Tübkes ist es, den Realraum in einen mit eigenen Erfahrungen und Empfindungen angereicherten Bildraum zu überführen und die erlebte Stimmung dem Betrachter näher zu bringen.“² So liegt über der ganzen Szene etwas Geheimnisvolles: Mit dem Licht legt sich abendliche Stille über die Landschaft und verdeutlicht dem Betrachter, wie momenthaft und flüchtig dieser Augenblick ist. Die kleine Hafenstadt, die geschützt in der Bucht liegt, wird binnen kurzem in der nächtlichen Dunkelheit verschwunden sein. Die Natur ist „ästhetisch geprägt, sie verdichtet Erinnerung, steckt voller Kunst, die im Akt des Zeichnens und Aquarellierens lebendig und virulent wird.“³ (ah)

1) Hubertus Froning: Aspekte zum Aquarell und zur Zeichnung Tübkes. In: Werner Tübke. Zeichnungen und Aquarelle aus einem halben Jahrhundert.

Kunsthaltung Fichter, Frankfurt a.M. / Museum Folkwang, Essen, Frankfurt a.M. 2004, S. 13. | 2) Ebenda, S. 15. | 3) Eduard Beaucamp: Der Augenblick ist voll Geschichte. In: ebenda, S. 9.





MAX ACKERMANN

Berlin 1887 – 1975 Bad Liebenzell

24 | „Rom“, 1964

Pastell auf strukturiertem Velin, 35 x 25 cm,
unten links mit Bleistift betitelt und datiert: Rom 64
sowie unten rechts signiert: Ackermann

24 | „Rome“, 1964

Pastel on textured wove paper, 35 x 25 cm,
titled and dated with pencil lower left: Rom 64
and signed lower right: Ackermann

Provenienz:

Galerie Iris Wazzau, Davos; Privatsammlung, Hamburg

IMPRESSUM

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2007/2008
Weidenallee 10 c, D-20357 Hamburg,
Tel. + 49/40/ 688 769 - 88, Fax + 49/40/ 688 769 - 89
info@rotermund-kunsthandel.de, www.rotermund-kunsthandel.de

Redaktion: Barbara Töpfer, Andrea Helfenrath
Texte: Thole Rotermund, Barbara Töpfer (bt), Andrea Helfenrath (ah)
Gestaltung: AGAPI concept-graphic-design, Hamburg
Gesamtherstellung: Hartung Druck + Medien GmbH, Hamburg

Fotos: Christian Lohfink, Hamburg; Photostudio Bartsch, Berlin; Bernt Federau, Hamburg
© VG Bild-Kunst, Bonn

GESCHÄFTSBEDINGUNGEN

Alle Preise auf Anfrage.

Zuschreibungen und Beschreibungen erfolgen nach bestem Wissen und Gewissen. Der Verkaufspreis ist sofort fällig durch spesenfreie Gutschrift auf unser Geschäftskonto. Lieferzwang besteht nicht. Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Hamburg.

CONDITIONS OF SALE

Prices on request.

Attributions and descriptions are made to the best of our knowledge. The offer is made without engagement. Payment should be made promptly and without costs to our account. The client is liable for all costs and risks of shipping including transit insurance.