

KLASSISCH. MODERN. PAPIER.

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 ( ).

Agapi, Sue Cubitt, Harald Fiebig, Anna und Michael Haas, Silke Hartmann, Liane Haug, Ursula Heiderich, Regelind Heimann, Andrea Helfenrath, Karsten Heußmann, Annegret Hoberg, James Hofmaier (†), Jeanine Isin, Heidrun Kaupen-Haas, Markus Krause, Christian Lohfink, Ulrich Luckhardt, Mathias von Marcard, Hubertus Melsheimer, Karen Michels, Achim Moeller, Sabine Möller, Janna Oltmanns, Elke Ostländer, Carola Persiehl, Michael Karl Pfefferle, Gerd Presler, Manfred Reuther, Gerlinde Römer, Elvira und Josef Rotermund, Jörg Schuhmacher, Kyoko Shimono, Ariane Skora, Lucia Titgemeyer-Heck, Barbara Töpfer, Karl Bernhard Wohlert, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München.

## INHALT | CONTENT

Ernst Oppler	1
Bernhard Hoetger	2
Käthe Kollwitz	3   4
Max Pechstein	5
Lyonel Feininger	6   20   21   23   24
Hans Thuar	7
Josef Eberz	8
Emil Nolde	9
Lovis Corinth	10
Karl Hofer	11   13
Jeanne Mammen	12
Franz Radziwill	14
Gretel Haas-Gerber	15
Ernst Ludwig Kirchner	16   22
Hanns Bolz	17
Franz Marc	18
August Macke	19
Christian Rohlfis	25
Fritz Winter	26
Bernhard Hasler	27
Eduard Bargheer	28   29
Siegfried Klapper	30

## ERNST OPPLER

Hannover 1867–1929 Berlin

1 | „Im Salon“, um 1925  
Pastellkreide auf Bütten,  
31,2 x 43,6 cm,  
unten links signiert: ‚E. Oppler‘

1 | „In the Drawing Room“, c.1925  
Pastel on laid paper,  
31.2 x 43.6 cm,  
signed lower left: ‚E. Oppler‘

Provenienz:  
Privatsammlung, Sachsen

Auf den ersten Blick ganz „unmodern“ weckt das tiefenräumlich konzipierte genrehafte Interieurbild Reminiszenzen an die Welt des Spätbarock. Oppler wählt – von dominanten Einflüssen der avantgardistischen Strömungen unbeeinträchtigt – zeitlebens eine impressionistische Bildsprache, etwa die Corinths, Liebermanns, oder Urys, mit denen er die Mitgliedschaft in der Berliner Secession teilt.

Sujet und Bildraum sind zeichnerisch nicht fixiert und eminent malerisch, ganz aus der Farbe heraus geschaffen: eine zierliche Dame von geschmeidiger Eleganz tritt von rechts in einen repräsentativen Salon, in den das Licht durch ein großes Sprossenfenster fällt. Wer mag sie sein? Vielleicht eine Sängerin, die zu einem privaten Hauskonzert geladen hat? Alles scheint sich ihr zuzuwenden, die Herren am Tisch ebenso wie eine weitere schemenhafte Rückenfigur im linken Vordergrund. Wer die Protagonisten sind, wir wissen es nicht – und geben uns damit zufrieden. Denn es fesselt uns die aparte Stimmung eines glanzvollen Abends der großbürgerlichen Gesellschaft, meisterhaft läßt uns Ernst Oppler daran teilhaben.

Die impressionistische Sehweise und Darstellungsart wie sie im 19. Jahrhundert von den großen Franzosen entwickelt wurde, ist vom Berliner Maler subtil umgesetzt. Warme, intensive Töne einer nuancenreichen Farbskala zusammen mit Hell-Dunkel Kontrasten, Licht- und Luftspiegelungen, verleihen der Szenerie eine galante, knisternde Atmosphäre, unterstützt durch den matten, pudrigen Charakter des Pastells. Unser eigenartiges Motiv, eine suggestive Mischung aus Realität und Poesie, könnte auch ein Reflex auf Opplers herausragendes Schaffen als Illustrator sein. Als solcher taucht er ab 1922 mehrmals in die literarische Welt der Spätromantik, etwa in die Novellen E.T.A. Hoffmanns ein, und schafft ähnliche Interieurbilder oder Figurenkonstellationen.<sup>1</sup>

„Opplers Malerei stürmte nicht gen Himmel und stieß nicht verschlossene Tore auf, [...] ihr Generalnenner war die Sicherheit eines zarten Geschmacks, der aus einer echten, ererbten Kultur des geistigen und sinnlichen Lebens floß.“<sup>2</sup> Kein ungestümer junger Wilder demonstriert hier seine expressive Vision, sondern ein arrivierter, erfahrener Künstler spricht in der Sprache des Aufbruchs in die Moderne. (rh)

1) Zu den Höhepunkten seiner Graphik zählen Radierungen, die u.a. für die „Musikalischen Novellen“ von E.T.A. Hoffmann (1922/23) oder Oskar Wildes „Florentinische Tragödie“ (1924) entstehen. Die Radierfolgen zu den Erzählungen „Don Juan“ (1922) oder „Ritter Gluck“ (1922) aus den „Musikalischen Novellen“ zeigen ähnliche Figurentypen und Genre- bzw. Interieurmotive wie auf unserem Pastell. Vgl. Jochen Bruns: Ernst Oppler, 1867–1929, Leben und Werk mit einem Werkkatalog seiner Ölgemälde und Druckgraphiken. Münster/Hamburg 1993, Bd. 3, D-420 bis D-424. | 2) Max Osborn, zitiert nach ebenda, Bd. 1, S. 157.



## BERNHARD HOETGER

Hörde 1874–1949 Interlaken

2 | „Sitzender weiblicher Akt“, 1905

Aquarell über Bleistift auf Bütten,

32,2 x 31,6 cm,

unten rechts signiert, bezeichnet und datiert:

‚BHoetger [ligiert] / Paris 1905‘

2 | “Seated Female Nude”, 1905

Watercolour over pencil on laid paper,

32.2 x 31.6 cm,

signed, inscribed and dated lower right:

‘BHoetger [in ligature] / Paris 1905‘

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland;

Hauswedell & Nolte, Hamburg (2000);

Moeller & Rotermund Kunsthandel, Hamburg;

Privatsammlung, Norddeutschland

Um 1900 zieht es viele deutsche Künstler nach Paris, um zu studieren oder wichtige Anregungen für ihr Schaffen zu erhalten. Bernhard Hoetgers Aufenthalt in der französischen Metropole nimmt einen ungewöhnlichen Anfang. Als Teilnehmer einer Exkursion unter Leitung des Kunsthistorikers Paul Clemen reist er im Sommer 1900 zur Weltausstellung – und bleibt kurzentschlossen in Paris zurück. Es ist vermutlich der Pavillon mit den Werken Auguste Rodins, der Hoetger derart inspiriert, daß er sich entschließt, sein Bildhauer-Studium an der Düsseldorfer Akademie aufzugeben und in Paris als freier Künstler zu arbeiten.

Obgleich Hoetger nicht Schüler von Rodin ist, setzt er sich intensiv mit dessen Werk auseinander. Zudem begegnet er ihm des Öfteren in Ausstellungen und legt großen Wert auf sein Urteil. Auf den ersten Blick mag unser „Sitzender weiblicher Akt“ an die Zeichnungen Rodins erinnern. Doch während dieser einen kräftigeren, skizzenhaften Strich und eine reduzierte Kolorierung bevorzugt, wählt Hoetger eine leichte Kontur und nuancenreich schimmernde Lavierung. So ist der Sitzenden eine subtile Plastizität zu eigen – wie aus Marmor scheint die Figur geschaffen. Hier offenbart sich das bildhauerische Augenmerk des Künstlers. Auch die Spannung, die durch die schräg nach vorn gebeugte Haltung des Aktes entsteht, verdeutlicht sein Interesse am Körper.

In unserem Blatt wird bereits ein Stilwandel Hoetgers sichtbar, der sich zum Abschluß seiner Pariser Zeit vollzieht: von der vormaligen realistischen Genredarstellung gelangt er zu stilisierten Figuren mit glatter Oberfläche und festem, häufig symmetrischem Aufbau. Keine leichte, idealisierende Frauendarstellung sucht der Künstler hier zu verwirklichen, sondern eine monumentale, nachhaltige Ausdrucksform.

Als Hoetger sich ab 1906 wieder nach Deutschland orientiert, gilt er als modernster und interessantester deutscher Bildhauer. In dieser Zeit nimmt er bereits vorweg, was für die späteren Werke Lehmbrucks, Kolbes und Brancusis charakteristisch sein wird. Daneben macht er sich auch als Architekt einen Namen. Seine Entwürfe der eigenen Wohnhäuser in Worpsswede, das Paula-Modersohn-Becker-Haus in der Bremer Böttcherstraße und viele weitere Bauten und Ausstattungen sind das Ergebnis seiner Vorstellung eines Gesamtkunstwerkes, in dem sich Bildhauerei, Malerei und Architektur vereinen.



## KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

3 | „Selbstbildnis“, 1921

Radierung und Strichätzung auf festem Japan,  
21,7 x 26,6 cm (32,9 x 38,2 cm),  
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Käthe Kollwitz‘  
sowie unten links numeriert: ‚II/XXX‘

3 | “Self-Portrait”, 1921

Etching and line etching on firm Japan paper,  
21.7 x 26.6 cm (32.9 x 38.2 cm),  
signed in pencil lower right: ‘Käthe Kollwitz’  
and numbered lower left: ‘II/XXX’

Provenienz:

Kunsthau am Museum Carola van Ham, Köln;  
Privatsammlung, Südwestdeutschland

Literatur:

Alexandra von dem Knesebeck: Käthe Kollwitz: Werkverzeichnis  
der Graphik (Neubearb. des Verzeichnisses  
von August Klipstein, publ. 1955). Bd. 2, Bern 2002,  
Nr. 171 VI b (von VI d)

Einer von 30 römisch nummerierten Abzügen auf  
diesem Papier der Auflage für das Mappenwerk  
„Selbstbildnisse deutscher Graphiker, Sechs Radierungen“.  
München, Verlag F. Bruckmann, o.J. (1921)



virtuosen Umgang mit den verschiedensten Radierarten – hier die markanten, tief geätzten Strichlagen, die zu einer vielschichtigen und expressiven Bildwirkung beitragen – und eine seltene Stärke im Erfassen des Menschlichen.

Bei Kollwitz ist das Selbstbildnis immer auch ein Bekenntnis. Die Hand an die Schläfe gestützt, spricht der ins Unbestimmte gehende Blick nicht etwa von Melancholie, sondern von Zweifeln, Selbstreflexion und der ahnungsvollen Beschwörung einer ebenso politischen wie biographischen Wahrheit.<sup>1</sup> (rh)

Kein deutscher Künstler dieser Zeit zeigt eine ähnlich starke Faszination für das graphische Schaffen wie Käthe Kollwitz. Ihr Ruf als eine der besten Graphikerinnen des 20. Jahrhunderts gründet nicht zuletzt auf den kostbaren Zustandsdrucken und einer Experimentierfreude, die einen intensiven Bildfindungsprozess veranschaulichen.

Als eines von über hundert Selbstbildnissen zeigt unser Portrait Wesenselemente ihres genialen, zeitlosen Œuvres: den

Das ebenfalls im Dreiviertelprofil angelegte Selbstbildnis vermittelt im Unterschied zur Radierung „leisere“ Töne, eine Transparenz und in feinsten Abstufungen der Grauvaleurs gehaltene zeichnerische Ästhetik, die noch ganz das Bedürfnis nach größtmöglicher Naturtreue offenbart. Dieser Realismus hat seine Wurzeln in der akademischen Zeichentradition Berlins.

Die Krisenzeit jener Jahre, das Bewusstsein der Künstlerin dafür und ihr soziales Mitgefühl, ist auch hier spürbar. Die ausgewogene Mimik, der feste, tiefenste Blick aus den Augen einer bereits durch Falten an Stirn und Wange gekennzeichneten, gereiften Persönlichkeit suggeriert nun weder Verzweiflung noch Resignation. August Klipstein beschreibt dieses Blatt als „das Schönste der Selbstbildnisse“<sup>1</sup> – wohl zu Recht, denn in seiner Wahrhaftigkeit unübertroffen besteht eine fast magische Korrespondenz zwischen dem souveränen, ergreifenden Blick des Konterfeis der Künstlerin und dem Betrachter. (rh)



4 | „Selbstbildnis“, 1924

Lithographie auf weichem Velin,  
29 x 22,5 cm (46,1 x 35 cm),  
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Käthe Kollwitz‘

4 | “Self-Portrait”, 1924

Lithograph on soft wove paper,  
29 x 22.5 cm (46.1 x 35 cm),  
signed in pencil lower right: ‘Käthe Kollwitz’

Provenienz:

Galerie Ludorff, Düsseldorf;  
Privatsammlung, Südwestdeutschland

Literatur:

Alexandra von dem Knesebeck: Käthe Kollwitz: Werkverzeichnis  
der Graphik (Neubearb. des Verzeichnisses von August  
Klipstein, publ. 1955). Bd. 2, Bern 2002, Nr. 209 d (von e)

Einer von 100 Abzügen auf diesem Papier der Auflage für  
das Mappenwerk „Kreis graphischer Künstler und Sammler“.  
4. Jahrgabe, Leipzig, Verlag Arndt Beyer, 1924



## MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881–1955 Berlin

5 | „Im Tanzcafé“, 1909

Aquarell, Gouache, Deckweiß und Tuschfeder sowie schwarze und farbige Kreide über Bleistift auf Velin,

16,3 x 21 cm,

unten rechts monogrammiert (ligiert)

und datiert: ‚HMP 1909‘

5 | „Dancing in a Cafe“, 1909

Watercolour, gouache, opaque white, pen and ink, black and coloured crayon over pencil on wove paper,

16,3 x 21 cm,

monogrammed (in ligature) and dated

lower right: ‚HMP 1909‘

Provenienz:

Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (1965–2005)

Sujet und Komposition könnten kaum besser aufeinander abgestimmt sein: Leicht und fließend schweben die Paare über den Tanzboden, rhythmisch und harmonisch wiederholen sich die klaren Formen und Farbflächen. Spielend fängt Max Pechstein in unserem Aquarell die Stimmung eines Tanzcafés, das er 1909 besucht, ein. Es handelt sich jedoch keineswegs um eine schnelle Skizze einer beobachteten Szene. Er lässt sich durch das Gesehene zu einer sorgfältig komponierten Papierarbeit inspirieren. Pechstein spielt mit den am Gegenstand und der formgebenden Tuschelinie gebundenen Flächen und dem Rhythmus der reduzierten, frei gewählten Auswahl von Farbtönen. So bleibt das Sujet mit den zahlreichen Figuren und Staffageelementen übersichtlich und harmonisch: rechts die drei Tanzpaare in Weiß, Grün und Hellblau, links die wartenden Männer in blaugrauen Anzügen und oben ein gelber Kronleuchter vor einem fahngeschmückten Pavillon.

Pechstein kann als einer der ersten deutschen Expressionisten schon früh Erfolge bei Kunstkritikern, Sammlern und Museen erzielen und gilt zeitweise als zentrale Figur der „Brücke“.<sup>1</sup> Hier kommt ihm seine akademische Ausbildung zu Gute, die er als einziger der Künstlergruppe genossen hatte und die besonders in seinem Frühwerk immer wieder evident wird. Durch den kreativen Austausch profitiert er von der sehr freien künstlerischen Auffassung seiner Kollegen und kann selbst Anregungen in Fragen der Technik oder perspektivischen Darstellung geben.

1909, im Jahr der Entstehung unseres Blattes, nähert sich Max Pechstein jedoch mehr als sonst dem Stil von Kirchner und Heckel an:<sup>2</sup> Die Kompositionen erscheinen flächiger, formal reduziert, die Farbtöne werden klar und ungemischt nebeneinandergesetzt. So wirken die Arbeiten spontaner und weniger akademisch. Dennoch, dies zeigt auch unser Blatt, ist die Linienführung weicher und die Behandlung der Gegenstände und Figuren weniger deformierend als in den expressionistischen Werken seiner Zeitgenossen. Zwei Jahre nach seiner Italienreise und seinem Parisaufenthalt äußern sich auch in unserem Aquarell noch immer die Einflüsse Giotto's, Fra Angelico's und vor allem der französischen „Fauves“ um Henri Matisse: Die Bildelemente bleiben in sich geschlossen und bilden die Grundlage für ein rhythmisches Spiel der großzügig aufgeteilten Farbflächen. (jo)

1) 1907 erhält er den Sächsischen Staatspreis und 1912 folgt er der Einladung der „Berliner Secessions“ zur Teilnahme an ihrer jährlichen Ausstellung. Neben zahlreichen wohlwollenden Artikeln und Aufsätzen erscheinen zwischen 1916 und 1922 drei Monographien. Nach dem 2. Weltkrieg ändert sich die Rezeption seines Werkes jedoch und er wird als Künstler lange unterschätzt. | 2) Dietmar Elger: Expressionismus, Eine deutsche Kunstrevolution. Köln 2002, S. 86.



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

6 | „Der Eilzug“, um 1907  
Tuschfeder über Spuren von schwarzer  
Kreide auf Büttten (Wz.: Ingres France),  
16,4 x 28,8 cm (23,7 x 30,5 cm),  
unten links signiert: ‚Feininger‘ und am  
Unterrand mittig betitelt: ‚Der Eilzug‘

6 | „Fast Train“, c.1907  
Pen and ink over traces of black crayon on  
laid paper (watermark: Ingres France),  
16.4 x 28.8 cm (23.7 x 30.5 cm),  
signed lower left: ‚Feininger‘ and titled at the  
centre of the lower margin: ‚Der Eilzug‘

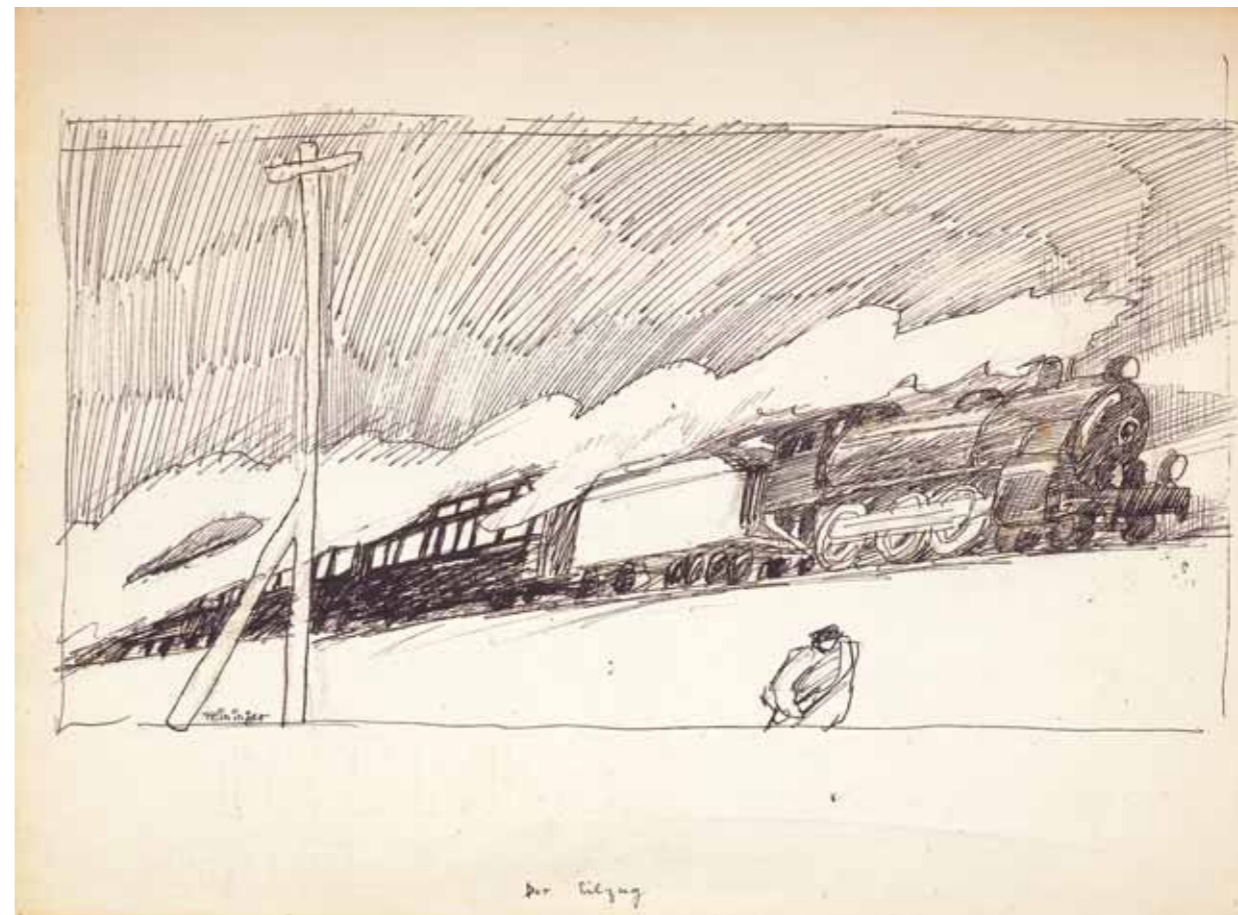
Provenienz:  
Achim Moeller Fine Art, New York

Ausstellung:  
Lyonel Feininger, Visions of City and Sea II,  
A small retrospective exhibition of drawings  
and watercolors. Achim Moeller Fine Art,  
New York 1985/1986, Kat.-Nr. 2

In seinen Lokomotiven und Eisenbahnlandschaften schlägt sich Feiningers Faible für technische Errungenschaften einprägsam nieder. Schon während seiner Kindheit in New York hält sich der Künstler gern auf großen Bahnhöfen auf und genießt das quirlige Treiben. Als junger Vater fertigt er schließlich selbst für seine Kinder bemalte Spielzeug-Züge aus Holz an, die sogar für eine größere, jedoch nicht realisierte Produktion gedacht waren.<sup>1</sup> Vielleicht ist es die Erinnerung an diese Jahre und die Faszination für eine Welt, die mit der Elektrifizierung der Eisenbahn im 20. Jahrhundert langsam zu verschwinden beginnt, die Feiningers Zeichnungen zugrunde liegt. Als wolle er der Dampflokomotive ein Denkmal setzen, entstehen zwischen 1901 bis 1913 eine Vielzahl von Eisenbahnen in Tusche, Feder und Bleistift. Meist dokumentiert er sie in den technischen Details oder ihrem Erscheinungsbild im landschaftlichen Kontext. Bis auf eine Zeichnung von 1918 hat er diese Motiwelt später nicht wieder aufgegriffen.<sup>2</sup>

Im „Eilzug“ dominiert die Geschwindigkeit. Aus dem linken Bildrand läßt Feininger den Zug wie einen Pfeil diagonal über den Bahndamm aufsteigen. Die dramatisch verkürzte Perspektive sowie die mit dem Gefährt nach rechts strebenden kräftigen Schraffuren des Himmels demonstrieren die Sogwirkung. Die Räder treiben nach vorn, der Bug der Lokomotive will vorausseilen und die wellenförmige langgezogene Dampfwolke markiert die absolvierte Strecke. Jeder Bestandteil der Komposition unterwirft sich dem Tempo und der Betrachter wird mitgerissen auf diese rasante Fahrt, die ganz im Moment verhaftet niemals zu enden scheint. Die Figur am unteren Rand dient dabei als Größenmaßstab und steigert die Monumentalität des Triebwagens.

Hier zeigt sich Lyonel Feininger einmal mehr als brillanter Zeichner, der mit sicherem Strich und ganz selbstverständlich Bewegung in Linien übersetzen kann. In keiner dieser Zeichnungen nimmt er je eine Korrektur vor. Seine Eisenbahnbilder lesen sich als Hommage an diese große Erfindung des 19. Jahrhunderts und die zunehmende Mobilität, die er als „Weltbürger“, wie er sich selbst bezeichnet, stets lebt. (as)



1) Vgl. Theodore L. Feininger: Lyonel Feininger, City at the Edge of the World. New York 1965, S. 16f. sowie S. 25–33.

2) Vgl. Elke Jacobs: Lokomotiven und Eisenbahnlandschaften. In: Transfer, Feininger zeichnet. Weimar 2008, S. 40.



## HANS THUAR

Lübben 1887–1945 Bad Langensalza

7 | „Hamburger Hafen I“, 1913

Aquarell, Tuschfeder und Gouache auf festem, genarbttem Velin,  
24,5 x 35,8 cm,  
unten links signiert und datiert: ‚H. Thuar 1913‘

7 | “Port of Hamburg I”, 1913

Watercolour, pen and ink with gouache on  
sturdy grained wove paper,  
24.5 x 35.8 cm,  
signed and dated lower left: ‘H. Thuar 1913’

Provenienz:

Dr. Otto Müller, Oberkassel/Bonn;  
Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellung:

Hans Thuar. Galerie Neue Kunst Bonn/Antiquarium, Köln 1949,  
Kat.-Nr. 25; Hans Thuar, Gemälde, Aquarelle, Graphik.  
Städtische Kunstsammlung Bonn, 1965, Kat.-Nr. 15

Literatur:

Wolfgang Macke: Hans Thuar. Monographien zur  
rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 39,  
Recklinghausen 1969, Abb. S. 6; Ute Eggeling: Hans Thuar  
(1887–1945), Ein Rheinischer Expressionist, Werkverzeichnis der  
Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Holzschnitte.  
Recklinghausen 1984, Nr. A 4

Als Freund und Förderer lädt August Macke Hans Thuar 1913 zu einer von ihm initiierten Ausstellung der Rheinischen Expressionisten nach Bonn ein. Beide verbindet nicht nur seit den Kölner Jugendzeiten eine tiefe Freundschaft und gemeinsame sinnliche wie geistige Erfahrungswelt,<sup>1</sup> später wird Mackes Sohn Wolfgang durch die Heirat mit Gisela, der Tochter Thuars, posthum zum Schwiegersohn des Malers. Macke ist stets angetan von den Werken seines Freundes und schätzt dessen Bilder sehr.<sup>2</sup>

Davon, daß Thuars „beste Arbeiten die der meisten rheinischen Expressionisten der zweiten Linie bei weitem über-treffen“<sup>3</sup>, zeugt auch unser Aquarell. 1913 weilt er fast ein halbes Jahr in Hamburg und lernt dort seine spätere Frau Henriette Rasch kennen. In dieser Phase gelangt er bereits zu seiner unverwechselbaren, gereiften Formensprache. Nicht verwunderlich, daß sich der Künstler während seines Besuchs in die faszinierende Welt des Hafens begibt, der um die Jahrhundertwende der bedeutendste des Kontinents und nach London und New York der drittgrößte der Welt ist.

Seine Begeisterung für Segelschiffe ist auch in unserem Blatt unübersehbar: Thuar setzt einen aufgetakelten Großsegler längs ausgerichtet ins Zentrum des Bildes, jeweils flankiert von zwei mächtigen Passagierdampfern, deren Rümpfe den Blick verstellen. Nicht nur die Nahansichtigkeit, sondern auch die Verzahnung der Motive, die die Grenzen des Bildraums durchstoßen, sind erstaunlich und zeigen, wie Thuar die vor Ort wahrgenommene Betrachtung der Natur und seine Bildidee ganz im Sinne des Expressionismus künstlerisch umformt und neu ordnet. Auf die Grundelemente reduziert, hält Thuar die Umrissse der Schiffe mit der Tuschfeder fest und monumentalisiert durch die Wahl des engen Bildausschnitts das Geschehen. Keineswegs aber sind Details wie z. B. die Rauchfahnen, der Name des Seglers „MARCARETE“ oder eine Klassifizierung des rechten Dampfers im Schornstein („B 38“) dem Künstlerauge entgangen.

Thuar erreicht durch die Unmittelbarkeit, Blickambivalenz und Komprimierung der Motive eine Steigerung der optischen Eindrücke. Dazu erwirken die kultivierte Farbigkeit der rhythmisch gesetzten Farbflächen des Aquarells eine äußerst harmonische und vitale Komposition, die uns auch deshalb gefällt, weil sie Heiterkeit ausstrahlt und künstlerisch Spuren jener engen Verbindung zu Macke erahnen lässt. (rh)

1) Als Zeichen dieser Verbindung entsteht 1903 Mackes Portrait von Hans Thuar, das sich heute im Kunstmuseum Bonn befindet. Vgl. Hans Thuar – August Macke, Freunde fürs Leben, Schilderung einer Jugendzeit. Hrsg. vom Verein August Macke Haus e. V., Bonn 1992, S. 6–8. | 2) Vgl. ebenda, S. 112.

3) Karl Ruhrberg, zitiert nach: Wolfgang Macke: Hans Thuar. Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 39, Recklinghausen 1969, S. 7.





## JOSEF EBERZ

Limburg 1880 – 1942 München

8 | „Assisi“, 1920  
Tuschkfeder und Aquarell auf Velin,  
36,8 x 29,9 cm,  
unten rechts signiert, bezeichnet  
und datiert: ‚I.EBERZ./ASSISI. 20.‘

8 | „Assisi“, 1920  
Pen and ink with watercolour on wove paper,  
36.8 x 29.9 cm,  
signed, inscribed and  
dated lower right: ‚I.EBERZ./ASSISI. 20.‘

Provenienz:  
Privatsammlung, Rheinland

Um 1920, einer Zeit gesellschaftlicher Krisen und Umbrüche, erweitert sich das Repertoire der Expressionisten. Sakrale Bildvorstellungen, die „mystischen und ekstatischen Aspekte der Theologie“ gewinnen neue Anziehungskraft.<sup>1</sup> Der u. a. bei Hölzel studierte Eberz – wie Bolz, Hasler und Pechstein (vgl. Kat.-Nrn. 17, 27, 5) Mitglied der Novembergruppe – begibt sich 1920 auf Studienreise nach Italien. „Die Gegenwart ist eine Zeit religiösen Suchens“<sup>2</sup>, schreibt Max Fischer 1918, und Eberz sei ein zu religiöser Kunst gereifter Maler, der das Verständnis dieses Weges für uns aufhelle.

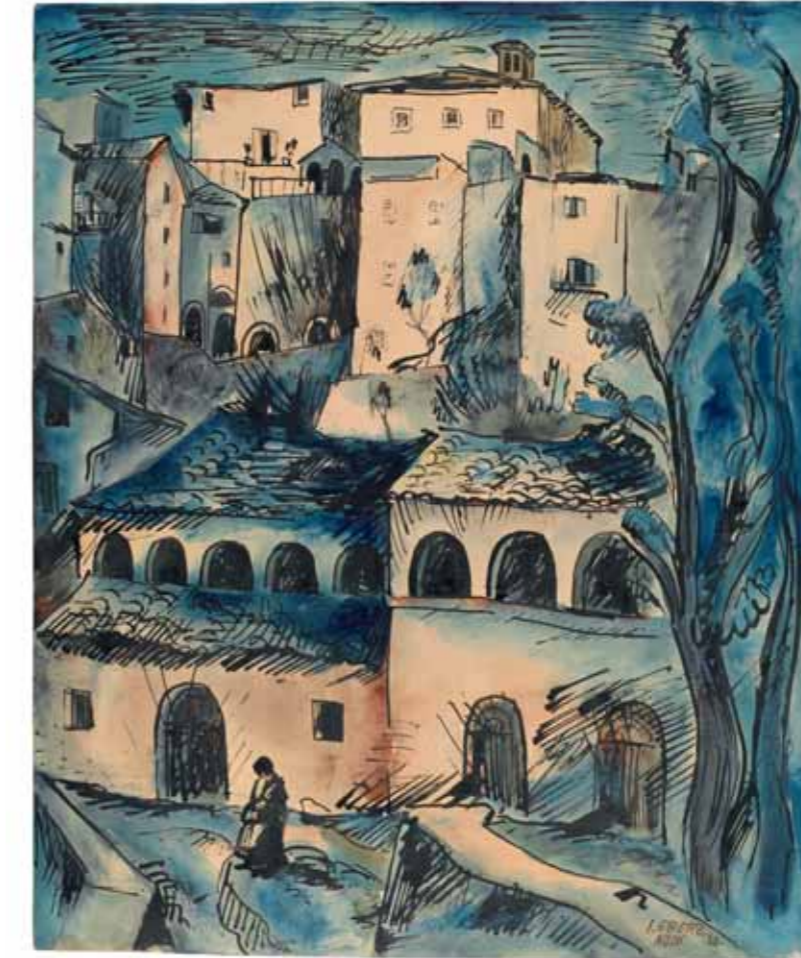
Das Bergstädtchen Assisi ist für den gläubigen Katholiken Eberz, nach Frieden und Stille suchend, Inspirationsquelle künstlerischer Erlebnisse, es birgt eine Welt voller Ideale. Geprägt durch die strahlende Persönlichkeit des heiligen Franziskus steht sie vor allem für die einzigartige Verbindung von Religion und Kunst. Davon zeugen die unschätzbaren Schöpfungen Giotto oder Cimabues in der Oberkirche von San Francesco.

In unserem Aquarell scheint es, als habe Eberz sich dem Geist der franziskanischen Weihestätte hingegeben und nach Spuren der Welt des frommen Mönchs gesucht, die in ihm lebendig werden: die Schlichtheit der Architektur der auf einem Hügel liegenden mittelalterlichen Stadt mit kubischen, hintereinander gestaffelten Häuserfronten, von Fenstern und Bogenöffnungen durchbrochen, gibt Eberz in flüssigen Konturen, Parallelschraffuren und kräftigen Strichgebilden wieder. Eine vergleichbare Ansicht mit hoch angesetztem Betrachterstandpunkt und einem Baum rechts als Repoussoir, finden wir auf weiteren, spontaneren Skizzen von Eberz.<sup>3</sup> Die hier prominent im Vordergrund platzierte, beinahe gespenstisch wirkende Mönchsfigur auf der Stufe einer Art Terrasse, scheint imaginär; ob dieser ins Gebet versunkene Asket Franziskus, oder einen seinen Idealen nacheifernden Protegé darstellt, bleibt offen.

Das innere Erleben und eine transzendente Sehnsucht sind hier der Moment des Kunstschaffens. Die Bildfläche ist von Gefühlsintensität, südlichem Licht und blauer Farbe geradezu durchtränkt. Die partiell tiefdunklen, formungebundenen und ausschließlich blauen Aquarelltöne – auch symbolische Stimmungsträger – erreichen beinahe plastische Wertigkeit. Für einen Augenblick möchte man innehalten, der betriebsamen Welt entfliehen, und sich in die einst von Franz von Assisi entfachte Welt der Stille begeben. (rh)

1) Stephanie Barron: Der Ruf nach einer neuen Gesellschaft. In: Ausst.-Kat. Expressionismus: die zweite Generation, 1915–1925. Kunstmuseum Düsseldorf u. a., 1989, S. 31. | 2) Max Fischer: Josef Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei. München 1918, S. 8f. | 3) Vgl. Ausst.-Kat. Josef Eberz in Italien.

Kunstsammlungen der Stadt Limburg, 1990, S. 48, insbesondere Kat.-Nr. 7, Abb. 23.



## EMIL NOLDE

Nolde 1867–1956 Seebüll

9 | „Rothaarige (Portrait Stephanie Wiesand)“, 1947  
Aquarell auf Japan,  
34 x 34,5 cm (45,3 x 35 cm),  
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Nolde.‘

Die Authentizität des Werkes wurde von Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, bestätigt.

9 | „Redhead (Portrait of Stephanie Wiesand)“, 1947  
Watercolour on Japan paper,  
34 x 34.5 cm (45.3 x 35 cm),  
signed in pencil lower right: ‚Nolde.‘

The authenticity of this work was confirmed by Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde.

Provenienz:  
Stephanie Wiesand, Baden-Baden; Galerie Bierhinkel,  
Baden-Baden; Privatsammlung, Norddeutschland



Vgl.-Abb.: Edvard Munch, „Weib mit rotem Haar und grünen Augen. Die Sünde“, 1902, Farblithographie, 69,9 x 40,2 cm

Erstaunlicherweise erreichen die Portraits im Œuvre Emil Noldes noch nicht annähernd die Beachtung wie seine Landschaften und Blumendarstellungen. Erstaunlich deswegen, weil die vorhandenen fast ausnahmslos von außergewöhnlicher Qualität sind – unsere „Rothaarige“ ist ein Beispiel dafür: Es scheint unmöglich, sich ihrer Wirkung zu entziehen; allein ihr leuchtend orangefarbenes Haar, das sich wie ein loderndes Feuer um ihren Kopf legt, entfacht eine beeindruckende Energie. Die Kombination der Komplementärfarben Orange und Blau steigert diese Wirkung. Dabei setzt Nolde die Farben nicht nur neben-, sondern sogar übereinander – eine Technik, die sich immer wieder bei ihm findet. Dadurch wird der Kampf der Farben verstärkt: Das hellere Orange versucht sich gegen das überlagernde Blau durchzusetzen und in den Vordergrund zu drängen. Hinzu kommt, als subtiler Akzent, der mit leichten, aber konzentrierten Pinselstrichen gesetzte rote Mund. Unwillkürlich wird hier die Erinnerung etwa an Edvard Munchs „Weib mit rotem Haar und grünen Augen“ (Vgl.-Abb.) wachgerufen, die den bezeichnenden Zusatztitel „Die Sünde“ trägt. Nolde schätzt seinen nordischen Kollegen erklärtermaßen, bezieht sich nicht nur motivisch, sondern durchaus auch inhaltlich auf ihn.<sup>1</sup> Eine gewisse Konnotation ist unserem Bildnis damit vorgegeben.

Dargestellt ist die Schauspielerin Stephanie Wiesand, die mit Emil Nolde gut befreundet ist. Nach dem Tod seiner Frau Ada im Jahr 1947 liest sie dem Künstler aus seinen eigenen Lebenserinnerungen<sup>2</sup> vor und spendet ihm damit Trost, wie eine noch erhaltene Korrespondenz zwischen den beiden dokumentiert. Vielleicht hat Nolde die junge Frau bei einer dieser Begegnungen festgehalten? Es ist bemerkenswert, daß bei aller Kraft, die von dem Bildnis ausgeht, kein Gefühl der Konfrontation mit der Portraitierten einhergeht. Vielmehr wird durch den leicht nach vorn gesenkten Kopf sowie die nur flüchtig angedeuteten Augen beim Betrachter das Bedürfnis geweckt, hineinzuschauen in das Antlitz, die Frau und ihr Inneres zu ergründen. Auf ähnliche Weise mag Nolde in ihre Lesung hineingehorcht haben.

In der Reihe seiner Bildnisse ist nur eine begrenzte Zahl als Portrait im engeren Sinne zu verstehen. Vielmehr verwendet Nolde das Bildnis als künstlerische Projektionsfläche, mit deren Hilfe er Gefühle oder Stimmungen verbildlichen kann. Die Farben entwickeln dabei eine Eigengesetzlichkeit, sind „Traum und Glück, heiß und heilig! [...] Leidenschaft und Liebe, Blut und Tod.“<sup>3</sup> So ist es zu verstehen, wenn der Künstler mit der Sendung unseres Bildes an die Dargestellte schreibt: „Nur bitte ich Sie, nicht zu sagen, daß Sie es sind, es ist ja kein Portrait, es ist ein Bildchen nur.“<sup>4</sup>

1) Jörg Garbrecht: „Dämonisch gestaltend“ – Nolde und Munch. In: Ausst.-Kat. „Bewundert, gefürchtet und begehrt – Emil Nolde malt die Frauen“. Dependance Berlin d. Nolde-Stiftung Seebüll, 2010, S. 96ff. | 2) Vgl. Emil Nolde: Das eigene Leben (1867–1902). Berlin 1931 | 3) Emil Nolde: Jahre der Kämpfe (1902–1914). 7. Aufl., Köln 2002, S. 200. | 4) Emil Nolde in einem Brief an Stephanie Wiesand vom 4.12.1949.



## LOVIS CORINTH

Tapiau/Ostpreußen 1858–1925 Zandvoort/Holland

10 | „Selbstbildnis“, 1919  
Lithokreide auf festem Velin,  
27 x 24,3 cm (36,4 x 25,6 cm),  
unten rechts signiert und datiert: ‚Lovis Corinth 1919‘

10 | “Self-Portrait”, 1919  
Lithographic crayon on sturdy wove paper,  
27 x 24.3 cm (36.4 x 25.6 cm),  
signed and dated lower right: ‘Lovis Corinth 1919’

Provenienz:  
Galerie Pels-Leusden, Berlin;  
Privatsammlung, Südwestdeutschland

Literatur:  
Vgl. Heinrich Müller: Die späte Graphik von Lovis Corinth  
(1913–1925). 2. Aufl., San Francisco 1994, Kat.-Nr. 463;  
Vgl. Lovis Corinth: Selbstbiographie. Leipzig 1926, nach S. 128

Das Blatt ist eine direkte Vorzeichnung zur Lithographie  
(Müller 463), die 1919 vom Verlag Fritz Gurlitt, Berlin,  
veröffentlicht wurde. Laut Müller ist die Auflage durch einen  
Brand zerstört worden.

Mit dunklen, unergründlichen Augen, aus denen der ungebrochene Schaffensdrang zu funkeln scheint, blickt uns Lovis Corinth entgegen. Das Jahr 1919, als unsere Kreidezeichnung entsteht, markiert den Beginn eines Spätwerkes, das mit der Errichtung seines Ferienhauses am bayrischen Walchensee einen weiteren Aufschwung erfährt. Die neue quantitative und vor allem qualitative Dimension seiner Arbeiten überstrahlt den bisherigen Höhepunkt seiner Karriere – die Einzelausstellung in der Berliner Secession anlässlich seines 60. Geburtstages ein Jahr zuvor. Dennoch ist der Maler zu dieser Zeit bereits von körperlichen und psychischen Leiden gezeichnet.

Neben dem Portrait präsentiert Corinth uns seine linke Hand, mit einer nach unten zeigenden Armbanduhr. In den letzten Schaffensjahren findet der Künstler zahlreiche Symbole für die Endlichkeit des Lebens. Hier ersetzt seine Armbanduhr die übliche Sanduhr als Sinnbild des Memento Mori. Da Corinth auch 1919 noch voller kreativer Energie und Lebenswillen steckt, ist dieses Vanitassymbol jedoch durchaus zu relativieren. Sicherlich nicht unbewußt folgt er einem Leitmotiv des Selbstbildnisses – dem Mythos des melancholischen Künstlers. Doch liegt in unserer analytischen Studie seines Gesichts eine eigenartige Ambivalenz: das auch durch den künstlerischen Erfolg gestärkte Selbstbewußtsein einerseits und die Zweifel und seine zur Schwermut neigende Charaktereigenschaft andererseits.

So häufig wie kaum ein anderer Maler macht Corinth besonders im Alter das eigene schonungslose Bildnis zu seinem Thema. „In den Selbstporträts sind die tausenderlei Nuancen des Seelischen, all die vielen Möglichkeiten seines psychischen Reagierens und seines Verhaltens zu sich selber fixiert – die ganze Biographie seiner Seele liegt da ausgebreitet vor uns.“<sup>1</sup> Kein anderes Motiv im Œuvre des Künstlers kann besser Aufschluß geben über seine innere und äußere Disposition, über seine Stilentwicklungen und sein Selbstverständnis als Künstler. Dennoch findet sich in der ausschnitthaften und absichtlich fragmentarisch-flüchtigen formalen Sprache unserer Zeichnung der Ausdruck für die Unmöglichkeit, das gesamte Wesen zur Darstellung zu bringen. Eine Tür zum Menschen Lovis Corinth öffnet uns der Künstler im Sinne der oben zitierten Beschreibung seiner Frau Dank dieses Selbstbildnisses dennoch. (jo)



<sup>1</sup>) Charlotte Berend-Corinth, zitiert nach: Ausst.-Kat. „Ich, Lovis Corinth“, Die Selbstbildnisse. (Ulrich Luckhardt u. Uwe Schneede, Hrsg.),

Hamburger Kunsthalle, 2004, S. 9.



## KARL HOFER

Karlsruhe 1878–1955 Berlin

11 | „Schlagzeuger mit Tänzerinnen“, um 1927  
verso: Orchesterszene (zum Gemälde „Jazzband“, Wohler 705)  
Bleistift, teilweise gewischt, auf festem Velin, 55,2 x 40,9 cm,  
unten links monogrammiert: ‚CH‘ (ligiert),  
verso mit dem Stempel: ‚SAMMLUNG OB‘ (Lugt 2005a)

Die Zeichnung wird in das in Vorbereitung befindliche  
Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Hofers von  
Karl Bernhard Wohler, Dortmund, aufgenommen.

11 | “Percussionist with Dancers”, c.1927  
verso: orchestra-scene (for the painting “Jazzband”, Wohler 705)  
Pencil and stumping on sturdy wove paper, 55.2 x 40.9 cm,  
monogrammed lower left: ‘CH’ (in ligature), with the collector’s  
stamp ‘SAMMLUNG OB’ on the verso (Lugt 2005a)

The drawing will be included in the forthcoming  
catalogue raisonné of Hofer’s watercolours and  
drawings, compiled by Karl Bernhard Wohler, Dortmund.

Vgl.-Abb.:

Gabor Hirsch,  
Die Tiller-Girls  
im Admiralspalast,  
Berlin, 1927,  
Photographie



„Drunter und Drüber“ im wahrsten Wortsinne geht es im Berlin der „Goldenen Zwanziger“ – so zumindest ist der Titel eines Revue-Schlagers, der 1927 durch die ganze Stadt klingt. Es ist die Blütezeit des mondänen Lebens; die Tanzcafés, Varietés und Revuen locken die Menschen in großen Scharen. Die ganze Stadt ist „ein wildes Tanzfest, das auch den Erschöpften mitreißt“.<sup>1</sup> Karl Hofer ist mittendrin und taucht ein in das aufregende Treiben der brodelnden Metropole, in der er seit 1919 lebt. Er nimmt Charleston-Unterricht und tanzt oft ganze Nächte durch. Immer wieder inspiriert ihn diese ganz eigene Welt zu Bildschöpfungen wie den Gemälden „Jazzband“ (1927, Wohler 705), „Tiller-Girls“ (um 1927, Wohler 760) oder der lithographierten Serie „Tanz“ (1922, Rathenau 156–168) – sämtlich Arbeiten, die mit unserem Blatt in Zusammenhang stehen.

Hinter einem großen, seitlich angeschnittenen Schlagzeug sind in rhythmischer Reihung drei Tänzerinnen zu sehen, deren leicht angewinkelte Arme jeweils auf die Schulter der nächsten gelegt sind. Eine vierte zur Rechten wird nur angedeutet und lässt vermuten, daß sich die Reihe noch unzählig fortsetzen läßt. Den Kopf leicht nach rechts gesenkt, geben sie die Richtung an, in die sie sich simultan bewegen. Ihr glattes, kurzes Haar, ein moderner „Bubikopf“, spiegelt den Zeitgeist jener Jahre wider. Zur Linken sitzt ein kahlköpfiger Schlagzeuger, dessen Beinkonturen wie Bewegungslinien erscheinen – als würden sie im Takt der großen Trommel mitwippen. Die Akteure unterscheiden sich kaum durch individuelle Merkmale, ordnen sich ganz ihrer Gruppenwirkung unter. Darüber hinaus nehmen sie weder mit ihren Mitstreitern, noch mit dem Betrachter Kontakt auf – sie sind ganz in sich und ihr Tun versunken.

Diese Girltruppen, wie Hofer sie in unserem Blatt darstellt, rauschen nach dem Vorbild des Pariser „Moulin Rouge“ gleich nach dem Ersten Weltkrieg in massenhafter Reihung über die Bühnen der Berliner Revuetheater. Sie zählen zum festen Bestandteil der großen Shows im „Admiralspalast“ oder im „Wintergarten“ und machen im Berliner Nachtleben Furore. Es sind nie weniger als 16 und bis zu 60 Girls, die vor allem durch eine perfekte Choreographie und die synchrone, uhrwerkartige Exaktheit ihrer Bewegungen faszinieren. Wahrscheinlich hat auch Karl Hofer sich durch einen dieser Auftritte in den Bann ziehen lassen und setzt seinen Eindruck in unserer Zeichnung um. Jedoch gilt sein Augenmerk hier nicht der erhabenen Wirkung des großen Bühnen-Auftritts. Hofer wählt einen Blickwinkel, aus dem Schlagzeuger, Instrument und Tänzerinnen gleichrangig sichtbar sind. So rückt er das Zusammenspiel von Musik, Rhythmus und Bewegung in den Vordergrund. Das Schlagzeug gibt dabei den Takt an – und wir können ihm bis heute folgen.

<sup>1</sup>) Walter Kiaulehn, Feuilletonist des „Berliner Abendblatts“, zitiert nach: Rose-Marie u. Rainer Hagen: Meisterwerke europäischer Kunst als Dokumente ihrer Zeit erklärt. Köln 1986, S. 328.



## JEANNE MAMMEN

1890 – Berlin – 1976

12 | „Tingel-Tangel“, um 1931

Bleistift, farbige und schwarze Kreide auf Velin,  
15,4 x 11,5 cm,  
unten rechts monogrammiert (ligiert): ‚JM‘

12 | „Tingel-Tangel“, c.1931

Pencil, black chalk and coloured crayon on wove paper,  
15.4 x 11.5 cm,  
monogrammed lower right (in ligature): ‚JM‘

Zu den legendären Berliner Revuetheatern und Kabaretts der „Goldenen Zwanziger“ zählt auch das Theater des Westens.<sup>1</sup> In dessen Keller gründet Friedrich Hollaender – neben Brecht und Tucholsky der wichtigste zeitgenössische Autor, Theaterregisseur und Komponist – 1931 sein Kabarett „Tingel-Tangel“, in dem bis zu seiner Emigration 1933 zahlreiche Revuen aufgeführt werden.<sup>2</sup>

Diesen Glanz des vitalen und nach Vergnügung süchtigen Berlins sowie das spezifische Flair während eines rauschenden Revueabends im „Tingel-Tangel“ versprüht auch unsere Zeichnung. Eine mit energischen Umrißlinien aufs Papier skizzierte Chansonsängerin präsentiert sich, allein auf der Bühne stehend, dem Publikum. Wer diese Dame ist, muß offen bleiben. Doch könnte es sich nicht sogar um Marlene Dietrich handeln? Der aus Hollywood zurückgekehrte Star singt 1931 – während der Premiere des „Tingel-Tangel“ – noch einmal die weltberühmten Hits aus dem „Blauen Engel“.<sup>3</sup>

Die Berliner Künstlerin Jeanne Mammen, mit dem Milieu der Varietés und Revuegirls vertraut, ist stets von einem Motiv fasziniert: dem Wesen und der Mimik der Frauen und ihren weiblichen Beziehungen. Und „wenn Jeanne Mammen eine Frau zeichnet, so weiß sie, von was sie handelt, sie weiß es aus eigenster innerer Kenntnis und Erfahrung“.<sup>4</sup> In unserer rasanten Zeichnung fokussiert die Künstlerin alles auf die glamouröse Vortragende: die genuin femininen, jedoch etwas herben Gesichtszüge, die raumgreifende Geste während des Singens und der raffinierte, breitkrepige Hut charakterisieren ihre herausragende Rolle. Darüber hinaus bildet das Kolorit in leuchtendem Gelb, Orangerot und Grün einen Kontrapunkt zu den in kräftigen, fast wütenden schwarzen Kreidestrichen summarisch festgehaltenen (männlichen) Zuschauern. Sie sind bloße Statisten. So verkörpert unser Blatt für einen Moment auch eine für Mammen typische Konfrontation der Geschlechter.

Mit erstaunlichem Temperament und Einfühlungsvermögen, bar jener sonst etwa bei ihren Kollegen Grosz, Dix oder Schlichter üblichen offensiven Gesellschaftskritik und Dämonisierung des Großstadtlebens, präsentiert uns Mammen diesen besonderen Typus einer Chansonette. Motiv und Stil unserer Zeichnung ermöglichen aber vor allem das Eintauchen in eine immer wieder faszinierende Dekade der Kunst und Kultur Berlins. (rh)

1) Vgl. auch Kat.-Nr. 11. | 2) Hollaender wird u. a. durch seine Musik zu Sternbergs „Der blaue Engel“ weltberühmt und auf ewig mit Marlene Dietrich verbunden. Nach großem Erfolg erfährt sein „Tingel-Tangel-Theater“ jedoch schon ab 1933 seinen Abgang, da jede Art von politischer, zumal jüdisch-amerikanischer politischer Satire nicht mehr existieren konnte. Vgl. Viktor Rothaler: Friedrich Hollaender, Wenn ich mir was wünschen dürfte. Hambergen 1996, S. 35–37.

3) Vgl. ebenda, S. 38. | 4) Marga Döpping: Jeanne Mammen 1890–1976. Hrsg. von der Jeanne-Mammen-Gesellschaft, Berlin 1978, S. 26.



## KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

13 | „Sitzender Mädchenakt“, um 1940

verso: Skizze eines knienden Mannes

Bleistift auf festem Velin,

43,2 x 28,2 cm (46,9 x 37,9 cm),

unten rechts monogrammiert: ‚CH‘ (ligiert)

Die Zeichnung wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Hofers von Karl Bernhard Wohler, Dortmund, aufgenommen.

13 | “Seated Female Nude”, c.1940

verso: study of a kneeling man

Pencil on firm wove paper,

43.2 x 28.2 cm (46.9 x 37.9 cm),

monogrammed lower right: ‘CH’ (in ligature)

The drawing will be included in the forthcoming catalogue raisonné of Hofer’s watercolours and drawings, compiled by Karl Bernhard Wohler, Dortmund.

Provenienz:

Privatsammlung, Berlin

Es sind die klassischen Sujets, wie Figuren- und Landschaftsmalerei, aber allen voran der Akt, die Hofer interessieren, deren malerischer Erörterung er sein ganzes Leben widmet. Mit der ihm eigenen Ernsthaftigkeit schafft Hofer Werke voll feinsinniger, mitunter tiefgründiger Andeutungen, die eine konfliktreiche Zeit begleiten und kommentieren. Verschlüsselt dokumentieren sie historische Fakten und individuelles Erleben, deren Inhalt und Botschaft uns heute mit der gleichen Intensität berühren wie seine Zeitgenossen.

Schon früh verspürt Karl Hofer den Drang zu zeichnen, den Wunsch nach bildhaftem Ausdruck. Vieles erarbeitet er sich noch bevor er 1901 an der Karlsruher Akademie Meisterschüler Hans Thomas und später in Stuttgart Leopold von Kalckreuths wird. Die Aktdarstellung kristallisiert sich schnell als eines seiner zentralen Motive heraus, das sich durch sein gesamtes Schaffen zieht. In einem Brief an seinen Mäzen Theodor Reinhardt erläutert er: „Ich beschäftige mich mit dem nackten Körper nicht deshalb, weil ich das für bedeutender als anderes halte, sondern weil das meine Veranlagung ist und weil auf dieser Seite eben meine Begabung liegt, und das ist die Hauptsache. Velasquez hätte nicht die Akte Michelangelos machen können, Michelangelo nicht die Prinzessin des Velasquez [...] Meine Hauptaufgabe wird der nackte menschliche Körper sein.“<sup>1</sup> Als Bewunderer der Malerei Hans von Marées, entwickelt Hofer bald eine klassische Formen- und Gebärdensprache, die seinen verinnerlichten und introvertiert agierenden Figuren stille Anmut und Zeitlosigkeit verleiht. Unter dem Einfluß einer Indien-Reise 1910 entsteht schließlich der Typus des scheuen, in sich versunkenen Mädchens, das in der Folgezeit seine Figuren prägt.

In klaren Linien und zarten Schattierungen verbindet Hofer im „Sitzenden Mädchenakt“ sparsame, konzentrierte Bewegung mit einer der Natur nahestehenden Modellierung zu einem seiner wunderbaren Aktdarstellungen, die still, aber nicht minder spannungsreich dem Betrachter ein überzeitliches Menschenbild zu vermitteln vermögen. (as)





## FRANZ RADZIWILL

Strohausen 1895 – 1983 Wilhelmshaven

14 | „Gebirgslandschaft (Spanien)“, 1938  
Aquarell und Tuschfeder auf leichtem Karton (Postkarte),  
10,5 x 14,9 cm,  
oben links mit Bleistift bezeichnet,  
datiert und monogrammiert: ‚Spanien 1938 Fr. R.‘,  
verso mit Weihnachtsgrüßen von Radziwill an Franz Hassler  
und Frau in Schmalenbeck (bei Hamburg)

14 | “Mountain Landscape (Spain)”, 1938  
Watercolour, pen and ink on thinnish card (postcard),  
10.5 x 14.9 cm,  
inscribed, dated and monogrammed  
in pencil upper left: ‘Spain 1938 Fr. R.’,  
on the verso with Christmas greetings from  
Radziwill to Franz Hassler and his wife in  
Schmalenbeck (near Hamburg)



Radziwills Frühwerk ist vor allem expressionistisch geprägt, nicht zuletzt durch Bekanntschaften mit Karl Schmidt-Rottluff und Malern der Worpsweder Künstlerkolonie. Mitte der 1920er Jahre findet Radziwill zu einer surrealmagischen Bildsprache, für deren Singularität er bis heute geschätzt wird.

Besonders die Landschaften demonstrieren das weite Spektrum seiner Kunst. Im Sommer 1938 entsteht

unsere Postkarte mit einer lebendigen, fast altmeisterlich aquarellierten Gebirgsformation, dessen Motiv er auf einer Spanien-Reise einfängt, als er Gast auf dem Marineschiff „Admiral Graf Spee“<sup>1)</sup> ist.

Unser Weihnachtsgruß an den Chemiker Franz Hassler, ein passives Mitglied der „Brücke“, zeigt nicht nur die Wertigkeit seiner Postkarten, sondern auch die nüchterne, zugleich stimmungsvolle Naturaufnahme eines Künstlers, dessen ambivalentes Œuvre immer neue Seherfahrten bietet. (jo)

1) Radziwill unternimmt zahlreiche Schiffsreisen auf Einladung befreundeter Marineoffiziere. Die „Admiral Graf Spee“ wird 1939 im Río de la Plata vor Uruguay von der Besatzung versenkt.

## GRETEL HAAS-GERBER

1903 – Offenburg – 1998

Die Werke Gretel Haas-Gerbers sind immer wieder überraschend. Obgleich ihr Name erst allmählich in das kunsthistorische Bewußtsein rückt, verblüffen sie umso mehr durch ihre meisterhafte Qualität.

Hier beglückt sie uns mit einem eigenartigen Motiv: einem Mantelpavian. Das Antlitz des Tieres, dessen Äußeres in natura einer gewissen Skurrilität nicht entbehrt, gibt die Zeichnerin – gleich zweimal – überpointiert, fast karikativ wieder. Vor allem markante Wesensmerkmale

des männlichen Pavians, nämlich die ausgeprägte Schultermähne und die lange rosafarbene Nase, weiß Haas-Gerber besonders in der linken, farbig aquarellierten Studie auf ihre ganz eigene, elementare Formensprache zu vergegenwärtigen. Vermutlich hat die Künstlerin unser Motiv bei einem ihrer Besuche im Karlsruher Zoo direkt vor Ort skizziert. So spüren wir weit über das Abbild hinaus die verinnerlichte Natur des Tieres, die Haas-Gerber uns in diesem charakterstarken Blatt auf subtile Weise nahebringt. (rh)



15 | „Zwei Paviane“ (aus der Zoo-Serie), 1924  
verso: zwei Figurenstudien  
Kohle und Aquarell auf einfachem Papier,  
24,1 x 32,3 cm,  
oben links bezeichnet: ‚Gesicht, Gesäß carmin / grüngelb‘,  
unten mittig datiert: ‚[?]. Juni 24‘; in der Darstellung mit  
diversen Farbangaben versehen.

15 | “Two Baboons” (from the Zoo-series), 1924  
verso: Two figure studies  
Charcoal and watercolour on paper,  
24.1 x 32.3 cm,  
inscribed upper left: ‘Gesicht, Gesäß carmin / grüngelb’, dated  
lower centre: ‘[?]. Juni 1924’; with several colour annotations.

Provenienz:  
Nachlaß der Künstlerin

## ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

16 | „Flußdampfer“, 1910

Pastell und Kreide auf leichtem Karton,

34,5 x 43,2 cm,

verso mit dem Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1570b),

darin handschriftlich numeriert: ‚FSDre/Ab16‘

Die Arbeit ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv,

Wichtrach b. Bern, registriert.

16 | „Steamboat on a River“, 1910

Pastel and crayon on thinnish card,

34.5 x 43.2 cm,

with the artist's estate stamp (Lugt 1570b) on the verso,

bearing the number: ‚FSDre/Ab16‘

The drawing is registered at the

Ernst Ludwig Kirchner Archive, Wichtrach nr. Bern.

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers;

Braith-Mali-Museum, Biberach;

Privatsammlung, Deutschland

Literatur:

Uwe Degreif und Frank Brunecker (Hrsg.):

Ernst Ludwig Kirchner im Braith-Mali-Museum Biberach.

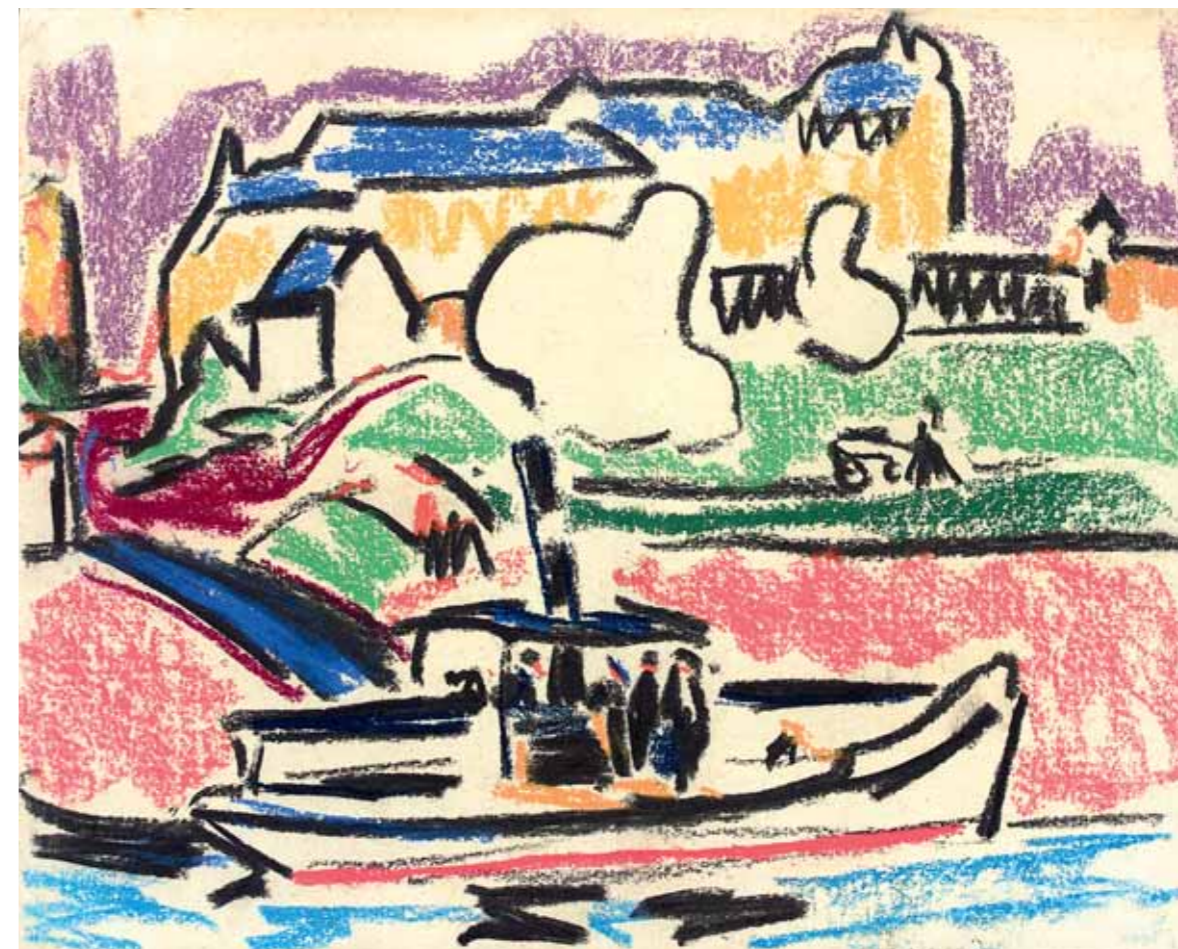
Biberach 2004, S. 38, mit Abb.

Das Jahr 1909 markiert einen Höhepunkt in Kirchners zeichnerischem Schaffen. Neben zahlreichen, oftmals großformatigen Aktdarstellungen in farbiger und schwarzer Kreide entsteht eine Serie Dresdner Stadtansichten. Häufig ist er mit seinem Künstlerfreund Fritz Bleyl in der Umgebung unterwegs, ständig auf der Suche nach spannenden Motiven. Auf ausgedehnten Spaziergängen, aber auch auf Bootsfahrten die Elbe entlang, halten sie die vielfältigen Eindrücke von Landschaft und Architektur in Zeichnungen und Aquarellen fest. Dabei suchen die Künstler einerseits die Stimmung einzufangen, andererseits den tektonischen Aufbau des Bildes zu erproben. Auch unser Blatt ist während einem dieser Streifzüge entstanden, und es spricht einiges dafür, daß der „Flußdampfer“ hier vor der Kulisse Pirnas mit dem Schloß Sonnenstein zu sehen ist.

Mit unbeschwert fließendem Strich erfaßt Kirchner die Grundzüge der Architektur und Topographie, alles Überflüssige läßt er weg. Dabei ist allein die schwarze Konturlinie das wesentliche gestaltende Element; Flächen werden sporadisch „ausgemalt“ oder, wie etwa die Dampfwolke des Schiffes, einfach ausgelassen. Prägnant ist hier auch die Farbwahl: leuchtendes, ungemischtes Rot steht neben reinem Grün, Gelb neben Blau – in ihrem komplementären Wirken heizen sich die Töne zu einer ungeheuren Intensität auf. Selbst die leeren Partien des Papiergrundes erscheinen als eigene Farbe und werden in die Komposition eingebunden. Die kräftige schwarze Kontur dient dabei einerseits als ordnendes und bändigendes Medium, andererseits akzentuiert sie noch einmal die Ausdruckskraft des Kolorits.

Der Einfluß der französischen Künstler, allen voran Henri Matisse, ist in dieser Darstellungsweise unübersehbar. Im Januar 1909 besucht Ernst Ludwig Kirchner im Kunstsalon von Paul Cassirer die erste große Matisse-Retrospektive in Deutschland und ist restlos begeistert: „Matisse z. T. sehr wüst“,<sup>1</sup> schreibt er danach seinem Freund Erich Heckel – und schildert damit genau das Ziel seines Schaffens jener Jahre. Wenngleich Kirchner später jeglichen Einfluß von Matisse bestreitet, so wirkt er für ihn doch als Wegweiser und Bestätigung des bis dahin Erreichten. Darüber hinaus zeigen in unserem Blatt die Priorität der Linie sowie die Wahl und Art der Einbindung der primären Farben, daß der beschriebene Ausstellungsbesuch nicht ohne Folgen blieb. Dabei ist die „Ekstase des ersten Sehens“<sup>2</sup> eindrücklich spürbar – Kirchner gelingt es, sie zu bewahren und fasziniert uns damit bis heute stets aufs Neue.

1) Zitiert nach: Magdalena M. Moeller: Von Dresden nach Davos, Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnungen, Die Sammlung des Brücke-Museums Berlin. München 2004, S. 47. | 2) Kirchner in einem Tagebucheintrag vom 18. Februar 1926. Zitiert nach: Lothar Grisebach (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften (Neuausgabe v. Lucius Grisebach). Stuttgart 1997, S. 128.





## HANNS BOLZ

Aachen 1885 – 1918 München

17 | „Straßenbild (Rouen?)“, um 1913  
Tuschfeder in Schwarz und Grau  
über Bleistift auf Bütten (Wz.: Ingres),  
26 x 17,2 cm (31,5 x 23,7 cm),  
verso mit Bleistift signiert: ‚Bolz‘ (unterstrichen)  
sowie mit dem roten Rundstempel:  
‚GALERIE ALFRED FLECHTHEIM G.m.b.H. Düsseldorf‘

17 | “Street scene (Rouen?)”, c.1913  
Black and grey pen and ink over pencil  
on laid paper (watermark: Ingres),  
26 x 17.2 cm (31.5 x 23.7 cm),  
signed in pencil on the verso: ‘Bolz’  
(underlined) and with the circular red stamp:  
‘GALERIE ALFRED FLECHTHEIM G.m.b.H. Düsseldorf’

Provenienz:  
Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf;  
Privatsammlung, Solingen

Ausstellung:  
Hanns Bolz 1885–1918, Ein Künstler zwischen  
Expressionismus und Kubismus.  
Suermondt-Ludwig-Museum Aachen,  
1985, Kat.-Nr. 41, mit Abb. S. 22

Der Name Hanns Bolz markiert eine ungewöhnliche Rezeptionsgeschichte. Heute nur wenigen Insidern bekannt, zählt er zwischen ca. 1910 und seinem frühen Tod 1918 zu den bedeutendsten zeitgenössischen Künstlern. Seine Werke sind auf allen wichtigen Ausstellungen vertreten; darüber hinaus stellt er regelmäßig mit Kandinsky oder den „Brücke“-Malern aus.<sup>1</sup> Dennoch gibt es nur wenige biographische Daten: Vermutlich um 1905 beginnt Bolz ein Kunststudium an der Düsseldorfer Akademie, im Anschluß geht er 1908 nach Paris, wo er neben München bis zum Kriegsbeginn die meiste Zeit verbringt. Im „Café du Dôme“, dem Treffpunkt der Pariser Bohème, trifft Bolz regelmäßig Künstlerfreunde wie Hans Purrmann, Max Ernst und Otto Freundlich. Spätestens hier lernt er den Kunsthändler Alfred Flechtheim kennen, der den illustren Kreis der „Dômiers“ 1914 erstmals in seiner Galerie zeigt.

1917 schreibt Bolz' Zeitgenosse Ludwig Meidner in seinem Aufsatz „Vom Zeichnen“: „Glaubt nicht, daß eine gerade Linie kalt und starr sei! Ihr müßt sie nur sehr erregt zeichnen und ihren Verlauf gut beachten. Sie sei bald dünn, bald dicker und von leisem, nervösem Erzittern. Sind nicht unsere Großstadtlandschaften alle Schlachten von Mathematik! Was für Dreiecke, Vierecke, Vielecke und Kreise stürmen auf den Straßen auf uns ein. Lineale sausen von allen Seiten. Viel Spitzes sticht uns.“<sup>2</sup>

Als hätte Meidner dabei unser „Straßenbild“ vor Augen gehabt: die Häuser, Bäume, Laternen, Leuchtreklamen – alles erscheint wie auf unsicherem Boden, in Bewegung, jedoch nicht in tänzerischem Sinne, vielmehr wie elektrisiert, zitternd. Und doch gelingt es dem Künstler, das Formengefüge nicht aus der Balance kippen zu lassen; die kaleidoskopartig sich entwickelnden Konturen „pendeln“ sich kompositorisch ein, ohne ihre Dynamik einzubüßen. Bolz „ordnet“ diese Linien, rhythmisiert sie aus seinem subjektiven Blickpunkt, dem Angelpunkt des Geschehens. Nicht nur stilistisch steht der Künstler damit in der Nähe der italienischen Futuristen, auch seine Lebenssituation entspricht ihnen. Technik, Wissenschaft und Medizin entwickeln sich hier wie dort in einer ungeahnten Geschwindigkeit, gleichzeitig treibt die Künstler eine Sehnsucht nach Erlösung aus der Enge der bürgerlichen bzw. wilhelminischen Verhältnisse. In dieser spannungsvollen Atmosphäre entwickelt Bolz unser „Straßenbild“ als Metapher der Auflösung aller festgefügtten Dinge, des politischen und sozialen Empfindens, ein Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs.



1) Vgl. Ausst.-Kat. Hanns Bolz 1885–1918, Ein Künstler zwischen Expressionismus und Kubismus. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 1985, S. 8.

2) Zitiert nach: Ausst.-Kat. „Ich und die Stadt“, Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1987, S. 104.



## FRANZ MARC

München 1880–1916 bei Verdun

18 | „Kompositionsskizze: Schafe in einer Landschaft“, um 1913  
Bleistift auf festem Velin (aus einem Skizzenbuch), 10 x 17,6 cm,  
unten rechts numeriert: ‚4‘, verso von der Witwe des Künstlers  
bezeichnet: ‚Aus dem Nachlaß Franz Marc  
bestätigt Maria Marc.‘  
Blatt 4 aus dem Skizzenbuch XXVII.

Das Blatt wird in das in Vorbereitung befindliche  
Werkverzeichnis Franz Marc, Bd. 3: Skizzenbuchblätter und  
Druckgraphik (bearbeitet von Annegret Hoberg und Isabelle  
Jansen), München/London 2011 aufgenommen.

18 | “Composition-Study: Sheep in a Landscape”, c.1913  
Pencil on sturdy wove paper (from a sketchbook), 10 x 17.6 cm,  
numbered lower right: ‘4’, inscribed by the artist’s  
widow on the verso: ‘Aus dem Nachlaß Franz Marc  
bestätigt Maria Marc.’  
Page 4 from the Sketchbook XXVII.

The drawing will be included in the forthcoming Catalogue  
raisonné Franz Marc, Vol. 3: Sketchbook-sheets and Prints  
(compiled by Annegret Hoberg and Isabelle Jansen),  
Munich/London 2011.

Provenienz:  
Nachlaß des Künstlers; Kunstkabinett Klihm, München;  
Privatsammlung, München

Bereits 1910 schreibt Franz Marc, daß es ihm nicht um „Tiermalerei“ gehe, sondern um einen „Stil“, in dem die „neuen Bewegungen und Farben“ etwas vom „Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge“ formulieren sollen.<sup>1</sup> Er versucht einzutauchen „in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft“.<sup>2</sup> Das Resultat dieser Bemühungen findet sich in unserer „Kompositionsskizze“.

Eine kleine Herde von Schafen steht inmitten einer abstrahierten, idealen Berglandschaft. Stilisierte Vegetation und Landschaftsformationen schließen in dichter Folge den Bildraum ab. Von links oben breiten sich kosmisch anmutende Sonnenstrahlen aus und durchdringen die gesamte Szenerie. Dabei finden die halbrunden Konturen der Schafe ihre Entsprechungen in den Formen der Vegetation; und auch die dazu kontrastierenden kristallinen Strukturen, durch die Licht und Atmosphäre evoziert werden, sind in zahlreichen Parallelen angelegt. Die Verschränkung gegenständlicher und zeichenhafter Elemente schildert, wie sich Franz Marc der Abstraktion nähert und damit nicht nur das Bildgefüge dynamisiert, sondern darüber hinaus den Tieren ein eigenes Kräftefeld zuweist. Erneut schafft der Künstler hier ein Synonym für den inneren Rhythmus der Natur, der sich hinter allem Sichtbaren befindet. Wie wichtig ihm dieses



Vgl.-Abb.: Franz Marc, „Schaf“, 1914, Öl auf Leinwand,  
54,5 x 77 cm, Museum Boijmans Van Beuningen,  
Rotterdam

Thema ist, demonstriert er, indem er die Bildidee nicht nur bei unserem intimen Blatt beläßt, sondern die Komposition schließlich in ein großformatiges Gemälde überträgt (Vgl.-Abb.)

Zweifellos steht unser Skizzenbuchblatt bahnbrechenden Kompositionen wie den „Tierschicksalen“ nahe.<sup>3</sup> In Marcs unermüdlicher Suche nach den inneren Triebkräften der Welt erscheint das Tier symbolisch für die Kreatur im Einklang mit der Welt und ist darin dem Menschen überlegen. Getriebenheit, Suche nach einer Bestimmung, nach dem Sinn des Lebens – für das Tier, ebenso Teil der Schöpfung, gelten andere Gesetze, die frei sind von sozialen oder historischen Konventionen. Sich ihnen wieder anzuvertrauen, ist das Credo Franz Marcs künstlerischen Schaffens dieser Jahre.

1) Franz Marc, zitiert nach: Günter Meißner: Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. 2. Auflage, Leipzig-Weimar 1989, S. 30. | 2) Ebenda.

3) Vgl. Andreas Hüneke: Franz Marc, Tierschicksale, Kunst als Heilsgeschichte. Frankfurt/Main 1994.



Abbildung in Originalgröße

## AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes-lès-Hurlus

19 | „Die drei Frauen“, 1913

Bleistift auf dünnem Velin, 32 x 26,5 cm,  
verso mit dem Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b)  
sowie darunter von Elisabeth Erdmann-Macke  
betitelt und datiert: ‚Die drei Frauen 1913‘

19 | “The Three Women”, 1913

Pencil on thin wove paper, 32 x 26.5 cm,  
with the artist's estate stamp (Lugt 1775b) on the verso, titled and  
dated by Elisabeth Erdmann-Macke below: ‘Die drei Frauen 1913’

Provenienz:

Galerie Kornfeld, Bern (1983); Privatsammlung, Rheinland

Literatur:

Lothar Erdmann (Hrsg.): August Macke, Zeichnungen. Bonn  
1919, Abb. 7; Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen,  
Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, S. 534, Nr. 1912, mit Abb. S. 535

Ausstellung:

August Macke – Gedenkausstellung zum 70. Geburtstag. Westf.  
Kunstverein u. a., Münster 1957, Kat.-Nr. 180; August Macke  
u. die Rheinischen Expressionisten Campendonk, Max Ernst,  
Koelschbach, Helmuth Macke, Thuar. Galerie Linssen, Bonn  
1977, Kat.-Nr. 29; Kleine Meisterwerke großer Künstler, Galleria  
Castelnuovo, Ascona 1977, Kat.-Nr. 43; Rendezvous bei August  
Macke: Robert Delaunay – Guillaume Apollinaire – Max Ernst,  
1913. August Macke Haus Bonn, 2003, S. 237

36 | 37

Vom Spätsommer 1913 bis zum Aufbruch nach Tunis im folgenden Frühjahr lebt August Macke mit seiner Familie in Hilterfingen am Thuner See. Dort beginnt eine der fruchtbarsten Phasen des Künstlers, die im Wesentlichen durch die Beschäftigung mit Robert Delaunay geprägt ist. Während eines Aufenthaltes in Paris im Oktober 1912 lernt Macke den französischen Künstler persönlich kennen und ist tief beeindruckt. Besonders Delaunays „Fensterbilder“, in denen er seinen „Orphismus“, eine an den Kubismus angelehnte Gestaltungsweise durch kristalline Formen und Farben formuliert, begeistern ihn, und er berichtet, „dass diese Bilder vor allen anderen imstande sind, 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 [...]“<sup>1</sup> Direkt nach seiner Rückkehr erprobt Macke diese Vitalisierung der Formen in allen neu entstehenden Werken; dazu zählt auch unser Blatt.

Ungewöhnlich zart ist die Komposition angelegt. „Die drei Frauen“ sind jeweils in unterschiedlichen Aktionen zu sehen: die rechte hält eine Vase in den Händen, die mittlere präsentiert sich in tänzerischer Pose, eine dritte kniet vornüber gebeugt, die Hände am Boden. Die Figuren bewegen sich auf einer hügeligen Ebene, im Hintergrund sind eine Palme sowie eine romanisch anmutende Kathedrale zu erkennen. Zunächst mag man an ein biblisches oder mythologisches Thema denken, an Edvard Munchs oder Wilhelm Leibls gleichnamige Bilder, in denen es um die drei Lebensalter geht – doch muß die Auflösung des rätselhaften Tuns offen bleiben. Vielmehr ziehen formale Aspekte den Betrachter in den Bann: Neben der prismatischen, „orphistischen“ Auflösung der Formen sind es die manieristisch gestreckten Körper sowie die Hand der Zentralfigur. Hinzu kommt der raffinierte Faltenwurf der Gewänder, der an gotische Madonnen-Skulpturen erinnert, besonders aber an El Greco, der vom Kreis der „Rheinischen Expressionisten“ hoch verehrt wird.

All diese Inspirationen wirken letztendlich zusammen und versetzen die Komposition in eine abstrakte Dynamik, die zum Sinnbild für die sich stetig verändernden Zustände des menschlichen Seins wird. Damit entbindet August Macke die Symbolik ihrer kunsthistorischen Vorbilder, von Leibl bis Munch, von jeglicher Zeitdimension und bleibt bis zum heutigen Tage ebenso einzigartig wie wegweisend.

<sup>1</sup>) Macke in einem Brief vom 10.3.1913, zitiert nach: Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde.

München 1987, S. 296.



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

20 | „Segelschiffe“, 1933

Aquarell und Tuschfeder auf dünnem Bütten

(Wz: Hahnemühle),

25,7 x 26,6 cm,

unten links signiert: ‚Feininger‘, unten rechts datiert: ‚27 IV 33‘

sowie verso bezeichnet: ‚Herrn u. Frau Apel in herzlicher

Freundschaft gewidmet Weihnachten 1933‘

20 | „Sailboats“, 1933

Watercolour with pen and ink on thin laid paper

(watermark: Hahnemühle),

25,7 x 26,6 cm,

signed lower left: ‚Feininger‘, dated lower right: ‚27 IV 33‘

with a dedication on the verso: ‚Herrn u. Frau Apel in

herzlicher Freundschaft gewidmet Weihnachten 1933‘

Provenienz:

Geschenk des Künstlers an Prof. Willi Apel, Halle;

Privatsammlung, Süddeutschland

Segelschiffe und Küstenlandschaften bilden den unerschöpflichen Themenkreis, der Lyonel Feininger ein Leben lang fasziniert. Seit seiner Kindheit in New York mit Schiffen vertraut, baut er in seiner Jugend selbst Segelbootmodelle. Im pommerschen Fischerdorf Deep, wo er zwischen 1924–35 mit seiner Familie regelmäßig die Sommer verbringt, entstehen zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen von Dünen, Schiffen und dem Meer. Sein Interesse gilt darüber hinaus auch der Darstellung des Himmels mit seinen oft bizarren Wolkenformationen, der wechselnden Witterung sowie des Lichts und seinen vielfältigen Spiegelungen auf dem Wasser. Die in diesen Jahren geschaffenen Seestücke bilden den Höhepunkt in Feiningers maritimen Œuvre.

Mit feiner Feder beschreibt der Künstler die Konturen der Boote und die differenzierte Takelage unserer „Segelschiffe“. In exakter und gerader Linienführung übersetzt er das Geschaute in eine wohlgedachte Komposition, zerteilt den Bildraum in mehrere großformatige Flächen, die durch die kreuzenden Schiffe verbunden werden. Aufgefächert in eine prismenartige Struktur fügt sich schließlich jede Teilform und Farbschattierung in ein genau aufeinander abgestimmtes Ganzes, ähnlich dem mehrstimmigen Prinzip in der Musik.

Die Widmung weist das Aquarell als Geschenk des Künstlers an den freundschaftlich verbundenen Prof. Willi Apel (1893–1988) aus, der zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts zählt. Die Musik spielt auch in Feiningers Leben eine wesentliche Rolle. Als Sohn eines Geigers und einer Sängerin, strebt er zunächst selbst ein Musikstudium an, das er zugunsten der bildenden Kunst verwirft. Doch die Liebe zur Musik bleibt. Anfang der 1920er Jahre wendet er sich ihr wieder verstärkt zu und komponiert seine erste Fuge für Klavier. In seinem bildnerischen wie musikalischen Denken verbindet Feininger seine Fähigkeit zur ganzheitlichen Vision mit seinem Sinn für Feinabstimmung bis ins Detail. Beim Malen wie beim Komponieren geht es ihm um die Erprobung neuer Gestaltungsmöglichkeiten und das Abstimmen der Farb- und Tonklänge.<sup>1</sup> Bis 1928 komponiert Feininger insgesamt 14 Fugen, und es ist Willi Apel, der am 3. Dezember 1924 bei einem Klavierabend im Meistersaal des Bauhauses die Nr. IX erstmals öffentlich aufführt. Erneut zeigt sich die fruchtbare Verbindung von Kunst und Musik: Geist und Gefühl finden in beiden ihr Äquivalent. (as)

<sup>1</sup>) Vgl. Karin v. Maur: Feininger und die Kunst der Fuge. In: Reinhard Kopiez (Hrsg.): Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag. Würzburg 1998, S. 350.





## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

21 | „Taubach“, 1927

Tuschfeder in Schwarz, braun laviert, über Kohle auf Büttten,  
23,4 x 30,1 cm (28,5 x 41,2 cm),  
unten links signiert: ‚Feininger‘, mittig betitelt: ‚Taubach‘  
sowie unten rechts datiert: ‚24 8 27‘;  
unten links in der Ecke mit dem persönlichen  
Besitzzeichen des Künstlers in Bleistift;  
verso mit dem Nachlaßstempel: ‚Feininger Estate‘

21 | „Taubach“, 1927

Pen and black ink, brown wash, over charcoal on laid paper,  
23.4 x 30.1 cm (28.5 x 41.2 cm),  
signed lower left: ‚Feininger‘, titled at the centre: ‚Taubach‘  
and dated lower right: ‚24 8 27‘; in the lower left corner  
with the artist’s personal ownership mark in pencil, on the  
verso with the estate stamp: ‚Feininger Estate‘

Provenienz:

Julia Feininger; Nachlaß des Künstlers; Galerie Gmurzynska, Köln

Ausstellung:

Feininger im Weimarer Land. Kunsthaus Apolda Avantgarde,  
1999, S. 105, Kat.-Nr. 99; Lyonel Feininger. Die Zeichnungen  
und Aquarelle. Hamburger Kunsthalle u. a., Hamburg 1998,  
S. 134, Kat.-Nr. 99; Lyonel Feininger, Marine – Mellingen – Man-  
hattan. Galerie Gmurzynska, Köln 1994, S. 44; Lyonel Feininger,  
Neue Aquarelle, Kohlezeichnungen, Federzeichnungen. Galerie  
Ferdinand Möller, Berlin 1935, Kat.-Nr. 69

40 | 41

Lyonel Feininger fühlt sich Zeit seines Lebens dem Weimarer Umland, welches er 1906 Dank seiner Frau Julia und seines Lehrauftrages am Bauhaus von 1919 bis 1925 kennen und schätzen lernt, heimatlich verbunden. „Die Dörfer, wohl über hundert, in der Umgebung sind prachtvoll! Die Architektur [...] ist mir gerade recht, so anregend so ungeheuer monumental! Es gibt Kirchtürme in gottverlassenen Nestern, die mir das Mystischste sind, was ich von den sogenannten Kulturmenschen kenne!“<sup>1</sup> An anderer Stelle schwärmt er: „Die Dörfer sind so alt, so verlassen, daß es unglaublich feine Stellen gibt, Motive, die mich beglücken. Ich mache hintereinander zwei, drei, manchmal vier Zeichnungen von demselben Motiv, bis es erfaßt ist. Nur später kann ich wissen, wie wertvoll die Sachen werden.“<sup>2</sup>

Bereits 1911 besucht er zum ersten Mal Taubach, ein südöstlich von Weimar gelegenes Dorf. Auch hier entstehen über die Jahre hinweg einige Skizzen der neuromanischen Kirche St. Ursula, wie Feininger sie auch in unserem Blatt wiedergibt. Gezeichnet hat er die Architekturansicht vermutlich an der Ostseeküste im pommerschen Deep, wo er sich in den Sommerferien 1924 bis 1935 aufhält.<sup>3</sup> 1926 zieht Feininger mit dem Bauhaus nach Dessau um und beschäftigt sich deutlich weniger mit Motiven aus dem Weimarer Umland, so daß besonders unsere Zeichnung seine Wertschätzung dieser Gegend beweist.

Im kompositorischen Zentrum steht St. Ursula mit ihrem hoch aufragenden Kirchturm. Das Motiv ist unter kubistischem Einfluß aus geometrischen Formen synthetisch zusammengesetzt. Die lavierte braune Kohle verleiht der Kirche eine zusätzliche Monumentalität im Vergleich zu der lichten Freifläche des Himmels und ihr gegenüber erscheinen die angedeuteten Häuser und ein einzelner Baum klein. Feininger fängt hier den typischen Charakter der alten dörflichen Struktur ein. Trotz der Reduzierung und gleichzeitigen Zersplitterung der Architektur in zahlreiche Prismen beweist auch dieses Blatt die singuläre Stellung der Arbeiten Feiningers innerhalb kubistischer Stadtansichten. Die lavierte Zeichnung mit dem feinen, geraden und exakt gesetzten Tuschestrich ist weder blockhaft, noch in sich geschlossen, sondern transparent und lichtdurchflutet. Unter den Papierarbeiten ist sie repräsentativ für seine Architekturbilder, „jener stilistischen Eigenschöpfung, mit welcher Lyonel Feininger in der Geschichte der Klassischen Moderne seinen unverwechselbaren Platz finden sollte.“<sup>4</sup> (jo)

1) Feininger in einem Brief vom 15.6.1913 an Alfred Kubin, zitiert nach: Martin Faass: Feininger im Weimarer Land. In: Ausst.-Kat. Feininger im Weimarer Land. Kunsthaus Apolda Avantgarde, 1999, S. 13f. | 2) Feininger, zitiert nach: Horst Richter: Lyonel Feininger. In: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Marine – Mellingen – Manhattan. Galerie Gmurzynska, Köln 1994, S. 6. | 3) Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Die Zeichnungen und Aquarelle. Hamburger Kunsthalle u. a., Hamburg 1998, S. 218. | 4) Horst Richter: Lyonel Feininger, a. a. O., S. 5.



## ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880–1938 Davos

22 | „Stilleben mit weißem Tanzpaar“, um 1933–35

Farbcreide auf festem Velin,

51,5 x 36,3 cm,

verso mit dem Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1570b),

darin handschriftlich numeriert: ‚FSDa/Ac3‘

Die Arbeit ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv,

Wichtrach b. Bern, registriert.

22 | **”Still Life with a Dancing Couple in White”**, c.1933–35

Coloured crayon on sturdy wove paper,

51.5 x 36.3 cm,

with the artist’s estate stamp (Lugt 1570b)

on the verso, bearing the number: ‘FSDa/Ac3’

The drawing is registered at the Ernst Ludwig

Kirchner Archive, Wichtrach nr. Bern.

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers;

Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach b. Bern;

Privatsammlung, Rheinland

Ausstellung:

Ernst Ludwig Kirchner, Die Stilleben. Kirchner Museum

Davos, 2006/2007, S. 54, mit Abb.

Die Stilleben bilden einen vergleichsweise kleinen, aber kontinuierlichen Teil in Kirchners umfangreichem Schaffen. Von seinen über 1100 im Werkverzeichnis aufgeführten Gemälden entfallen nur rund 60 Arbeiten auf die Stilleben. Trotz ihrer zahlenmäßigen Unterlegenheit stellen sie für Kirchner einen gleichwertigen Bestandteil neben seinen Figuren- und Landschaftsbildern dar. Er selbst kümmert sich um ihre stete Präsentation, indem er seine Ausstellungen in Galerien und Museen zwischen 1909 und 1937 immer wieder mit Stilleben bestückt. Diese Wertschätzung überträgt sich auch auf Kenner und Liebhaber seiner Kunst, wie Dr. Carl Hagemann oder Kirchners Davoser Arzt Dr. Frédéric Bauer, die diese Arbeiten für ihre Sammlungen erwerben. Kirchners Tagebucheinträgen ist zu entnehmen, daß sie für ihn eine besondere künstlerische Herausforderung darstellen.<sup>1</sup> Zugleich bieten sie ihm die Möglichkeit, unbelebte Gegenstände mit der Darstellung des Menschen zu verbinden, weshalb seine Stilleben nicht selten an Figurenbilder oder Portraits grenzen. Mit der auf dem Tisch angeordneten Skulptur findet auch im „Stilleben mit weißem Tanzpaar“ die Darstellung des Menschen Eingang in die Komposition.



Vgl.-Abb.: E.L. Kirchner, „Blumen mit Plastik“,

1933–35, Öl auf Leinwand, 80 x 69,5 cm,

Nachlaß E. L. Kirchner, Courtesy Galerie

Henze & Ketterer, Wichtrach b. Bern

Schon in der ersten Zeit seiner bildhauerischen Tätigkeit nutzt Kirchner die eigenen Plastiken als Gegenstände in seinen Stilleben. Mit ihren ausdrucksstarken Gebärden wirken sie jedoch oft derart lebendig, daß die Grenzen zwischen unbelebtem Objekt und lebendiger Figur verschwimmen. Voller Dynamik scheint seine Skulptur „Weißes Tanzpaar“ im vorliegenden Blatt unter den Blumen hervor über den Tisch schreiten zu wollen, was in dem Gemälde „Blumen mit Plastik“ (1933–35, Vgl.-Abb.) – das aus unserer Zeichnung resultiert – noch eine Steigerung erfährt. Beiden Arbeiten geht eine Bleistiftskizze voraus, in der Kirchner zunächst Lilien als Pflanzen wählt.<sup>2</sup> In der Kreidezeichnung, wie auch später im Gemälde, werden sie durch Nelken ersetzt, die nicht minder dynamisch durch den Raum schweben. Und auch inhaltlich spielt Kirchner hier mit verschiedenen Deutungsebenen: Gleichet das Stilleben einerseits einer fröhlichen Schilderung „von Liebe und Sinnlichkeit“<sup>3</sup>, läßt es sich andererseits aufgrund der gelben, blauen und rosaroten Nelken, die sich im Bildraum verselbständigen, womöglich auch als Symbol für Hoffnung und Freiheit lesen. (as)

1) Vgl. Kirchners Tagebucheinträge vom 26.4.1927. In: Lothar Grisebach: Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Stuttgart 1997, S. 166.

2) Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner, Die Stilleben. Kirchner Museum Davos, 2006/2007, o. Kat.-Nr., Abb. S. 54. | 3) Zitiert nach: Ebenda, S. 60.





## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

23 | „Sonne und Wolken über den Hügeln (Connecticut)“, 1938  
Farbkreide auf dünnem Velin,  
12,5 x 20 cm,  
oben links datiert: ‚30 8 38‘,  
verso mit dem Nachlaßstempel: ‚Feininger Estate‘

23 | “Sunlit Clouds over the Hills (Connecticut)”, 1938  
Coloured crayon on thin wove paper,  
12.5 x 20 cm,  
dated upper left: ‘30 8 38’,  
on the verso with the estate stamp: ‘Feininger Estate’

Provenienz:  
Nachlaß des Künstlers;  
Achim Moeller Fine Art, New York;  
Privatsammlung, Süddeutschland



Als Feininger 1937 Deutschland verläßt, ist es für ihn eine Befreiung von der Unterdrückung des Nazi-Regimes, das seine Kunst als „entartet“ diffamiert: „Ich fühle mich fünfundzwanzig Jahre jünger seit ich weiß, daß ich in ein Land gehe, wo Phantasie in der Kunst und Abstraktion nicht als absolutes Verbrechen gelten wie hier.“<sup>1</sup> Obgleich er mit 66 Jahren nun vor einem Neuanfang steht, behält er auch in Amerika seinen Schaffensrhythmus bei und beginnt seine künstlerische Arbeit mit den charakteristischen Natur-Notizen, die ihm zugleich als Annäherung an die neue Heimat dienen.<sup>2</sup>

Den Sommer 1938 verbringen Feininger und seine Frau Julia auf dem Lande in Falls Village in Connecticut, wohin sie die nächsten Jahre regelmäßig zurückkehren. Hier findet der Künstler die „Sonne und Wolken über den Hügeln“, die er in einem expressiven Gestus niederschreibt. Über den Natureindruck hinaus wird in diesem Blatt das innere Empfinden Feiningers in dieser Zeit offenbar. (as)

1) Lyonel Feininger, zitiert nach: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Die Zeichnungen und Aquarelle. Hamburger Kunsthalle u.a, Hamburg 1998, S. 160.

2) Vgl. Wolfgang Büche: Back in New York – Zurück in einer vertrauten Fremde. In: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Zurück in Amerika, 1937–1956.

Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle 2009, S. 12.

## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956



24 | „Hügelige Landschaft mit Bäumen, die in den Himmel greifen (Connecticut)“, 1938  
Farbige Kreide auf dünnem Velin,  
12,5 x 20 cm,  
oben links datiert: ‚23 8 38‘,  
verso mit dem Nachlaßstempel: ‚Feininger Estate‘

24 | “Hilly Landscape with Leafless Trees Reaching into the Sky (Connecticut)“, 1938  
Coloured crayon on thin wove paper,  
12.5 x 20 cm,  
dated upper left: ‘23 8 38’,  
on the verso with the estate stamp: ‘Feininger Estate’

Provenienz:  
Nachlaß des Künstlers;  
Achim Moeller Fine Art, New York;  
Privatsammlung, Süddeutschland

Feininger generiert seine schöpferische Kraft zu einem großen Teil aus der Schaffung eines inspirierenden Umfelds, das die künstlerische Produktion überhaupt erst zuläßt. Was ihm die Ostseegefilde in Deutschland gewesen waren, bedeuten ihm in Amerika die sommerlichen Aufenthalte in Falls Village. Dort zeichnet und aquarelliert er Farmsilos auf dem Lande, Segelboote vor der Küste oder unmittelbare Naturausschnitte, wie in der vorliegenden Arbeit. Mit energischem Strich charakterisiert Feininger hier die weite Landschaft, deren herbe Wirkung er mit dem komplementären Farbspiel aus leuchtendem Orange und kräftigem Blau noch steigert.

Diese Natur-Notizen, in denen er kompositorische Varianten erprobt, dienen ihm als reicher Fundus, auf den er in den Winterhalbjahren im New Yorker Atelier als Basis für seine malerische Arbeit immer wieder zurückgreift. (as)



## CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849–1938 Hagen

25 | „Alte Linde“, 1928

Tempera und Kreide auf festem, strukturiertem Velin,  
73,2 x 56,5 cm,  
unten rechts monogrammiert und datiert: ‚CR 28‘,  
verso (von fremder Hand?) bezeichnet:  
‚Alte Linde, 1928, Blaue Kreide‘

25 | „Old Lime Tree“, 1928

Tempera and crayon on firm, textured wove paper,  
73.2 x 56.5 cm,  
monogrammed and dated lower right: ‚CR 28‘,  
inscribed (by another hand?) on the verso:  
‚Alte Linde, 1928, Blaue Kreide‘

Mit Emil Nolde verbindet Rohlf s eine wortkarge, aber intensive Freundschaft. Ihr gemeinsames Element ist die Farbe, die beide jedoch unterschiedlich handhaben: Rohlf s bevorzugt das eher trockene, deckende Arbeiten auf festem, oftmals strukturiertem Papier, Nolde hingegen ein freies Auftragen auf feines, die Farbe verlaufendes und aufsaugendes Papier.<sup>1</sup>

Die leuchtenden Wirkungen der Arbeiten ab 1927 verdanken sich dem Licht des Lago Maggiore, wo Christian Rohlf s seitdem überwiegend lebt. In der „Casa Margot“ in Ascona schafft er sich ein Refugium, das ihm die ungetrübte Nähe zur Natur ermöglicht. Dort findet er vermutlich auch die Inspiration zu unserer „Alten Linde“. Aus unzähligen, teils fein-nervös, teils heftig aufgetragenen Pinsel- und Kreidestrichen ist das Motiv zusammengesetzt. Wie Nervenbahnen wirken die Linien und geben Auskunft über die konzentrierte Energie des Schaffensprozesses. Dabei kombiniert Rohlf s gemalte Flächen mit akzentuierenden Partien der sich leicht über der feuchten Farbe auflösenden Kreide. In einem weiteren Arbeitsschritt geht er schließlich noch einmal mit dem feuchten Pinsel über das gesamte Gefüge, so daß sich die verschiedenen Farbschichten verbinden, durchdringen und eine transparente Dreidimensionalität erzeugen. Auf diese Weise entwickelt das monochrome Blau – er braucht nur eine einzige Farbe – eine ungeahnte Vielfalt. Die Kraft des Motivs steigert Rohlf s noch, indem er den Baum das gesamte großformatige Blatt ausfüllen läßt: Die Krone stößt an die obere sowie die seitlichen Bildkanten und scheint diese beinahe zu sprengen.

Ob es sich bei unserem Werk tatsächlich um eine „Alte Linde“ handelt, ist für den Künstler nicht relevant – er betreibt keine botanischen Studien, verwendet das äußere Abbild nur als Folie für seine Auseinandersetzung mit dem Licht, der Struktur, dem Ereignis der Farbe. Das Lebendige, sich stetig Verändernde der Natur steht dabei analog zum Schaffensprozess des Malers und wird zum grundlegenden Inhalt seiner leidenschaftlichen Arbeit.

Man mag sich vorstellen, wie radikal diese Umsetzung auf den Betrachter des Jahres 1928 gewirkt haben mag. Daß dieses Werk auch heute noch den heftigen Formulierungen etwa eines Georg Baselitz in nichts nachsteht, offenbart die unglaubliche Modernität Christian Rohlf s'. Und demonstriert einmal mehr, was die Kunst vermag: Empfinden ist ein zeitloser Zustand.



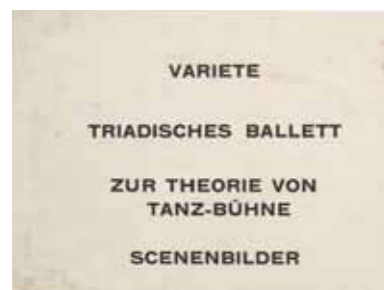
## FRITZ WINTER

Altenbögge 1905–1976 Herrsching

26 | „Liegendes Kind“, um 1929  
Tusche und lasierte Goldfarbe auf dünnem, glattem Karton,  
19 x 28 cm (24,2 x 32,5 cm),  
verso mit der typographischen Ankündigung  
für Oskar Schlemmers „Triadisches Ballett“:  
,VARIETE / TRIADISCHES BALLETT  
ZUR THEORIE VON / TANZ-BÜHNE / SCENENBILDER‘

26 | “Reclining Child”, c.1929  
Pen and ink, gold wash on smooth thinnish card,  
19 x 28 cm (24.2 x 32.5 cm),  
on the verso a printed text advertising Oskar Schlemmer’s  
“Triadic Ballet”: ‘VARIETE / TRIADISCHES BALLETT  
ZUR THEORIE VON / TANZ-BÜHNE / SCENENBILDER‘

Provenienz:  
Florian Winter, Sohn des Künstlers



Vgl.-Abb.: Rückseite

Bedauerlicherweise haben sich nur sehr wenige frühe Zeichnungen Fritz Winters aus seiner Zeit am Bauhaus erhalten; sie sind fast vollständig während des Krieges verbrannt.<sup>1</sup> Umso kostbarer wirkt das außergewöhnliche Bild, das uns der Künstler aus dieser Phase hinterläßt: Ein Kind ist zu erkennen, den Kopf noch unterhalb des horizontalen Körpers, mehr fallend als liegend. Mit nervösem Strich sind die Konturen beschrieben, zum Teil erweitern sie sich fleckenartig durch die lavierte Tusche, die einen erdigen Eindruck erzeugt. Nur die zart schimmernde Goldfarbe im Hintergrund, die die gesamte Figur umfängt, konterkariert diesen Eindruck und läßt eine warme, beinahe magische Stimmung aufkommen. Mit den herkömmlichen liebevollen Darstellungen unbeschwerter junger Wesen hat unser Blatt jedoch offensichtlich nichts zu tun. Auch sind die sozialkritisch inspirierten, leicht melancholischen Kinderdarstellungen etwa einer Paula Modersohn-Becker kaum vergleichbar. Hier geht es um etwas Anderes.

Die Zeichnung markiert im frühen Werk Winters vor allem Werdendes, und immer wieder ist durch ein leichtes Zögern der Hand eine direkt in Linie umgesetzte Emotion erkennbar. Damit steht es in deutlichem Kontrast zu seinen späteren abstrakten Werken, die beinahe kalligraphisch, organisiert erscheinen. Ein wesentlicher Einfluß, der in unser „Liegendes Kind“ hineinwirkt, ist Paul Klee, bei dem der Künstler in jenen Jahren am Dessauer Bauhaus studiert. Ebenso wie dieser liefert uns Winter in seiner Arbeit kein endgültiges Resultat, keine Vision, vielmehr läßt er uns an seinem Tasten und Suchen teilhaben. So drängen sich bei der Betrachtung unseres Blattes zwangsläufig Fragen auf, nach dem Ursprung und der Entwicklung des Menschen, nach Sinn und Grundlagen des Daseins an sich. Winter präsentiert uns hier eine fundamentale Frage – für die es nur individuelle Lösungen geben kann.

In der Tat liegt in diesem Bild ein ungewöhnlicher Reiz: immer wieder neu anzusetzen, vielleicht nie damit „fertig“ zu werden. Die merkwürdige Ambivalenz zwischen Motiv und künstlerischer Umsetzung wirkt dabei noch verstärkend. Doch bei aller Dramatik spendet das kostbar anmutende Gold, das sich wie schützend um das Kind legt, Hoffnung. Darin unterscheidet sich diese Darstellung von den veristisch anklagenden Formulierungen etwa eines Otto Dix.

Bereits 1971 schreibt Karlheinz Gabler: „Warum nennen wir Fritz Winter nicht einen der großen Zeichner unseres Jahrhunderts?“ Und gibt sofort die Antwort: „Vielleicht, weil das erst eine Entdeckung von morgen ist.“<sup>2</sup>

<sup>1)</sup> Es gibt nur wenig Literatur zu diesem Thema; eine Ausnahme: Burkhard Richter: „Kunst geht parallel zur Natur“, Fritz Winter im Spiegel der Bauhaus-Idee.

In: Ausst.-Kat. „Man lebt im Wirken der Schöpfung“, Fritz Winter zum 100. Geburtstag. Gustav-Lübcke-Museum Hamm u. a., 2005, S. 21–35. | <sup>2)</sup> Karlheinz Gabler:

Vorbemerkung, Bericht über die Zeichnungen, Zusammenfassung. In: Ausst.-Kat. Fritz Winter, Zeichnungen. Staatl. Kunstsammlungen Kassel, 1970/71, n. p. (S. 10).



## BERNHARD HASLER

Schenkendorf 1884–1945 Oldesloe

27 | „Komposition“, um 1918  
Aquarell auf festem, genarbttem Velin,  
39,5 x 23,8 cm,  
verso mit Bleistift signiert: ‚HASLER‘  
sowie mit dem roten Nachlaßstempel

27 | „Composition“, c.1918  
Watercolour on firm, grained wove paper,  
39.5 x 23.8 cm,  
signed in pencil on the verso: ‚HASLER‘  
and with the red estate stamp

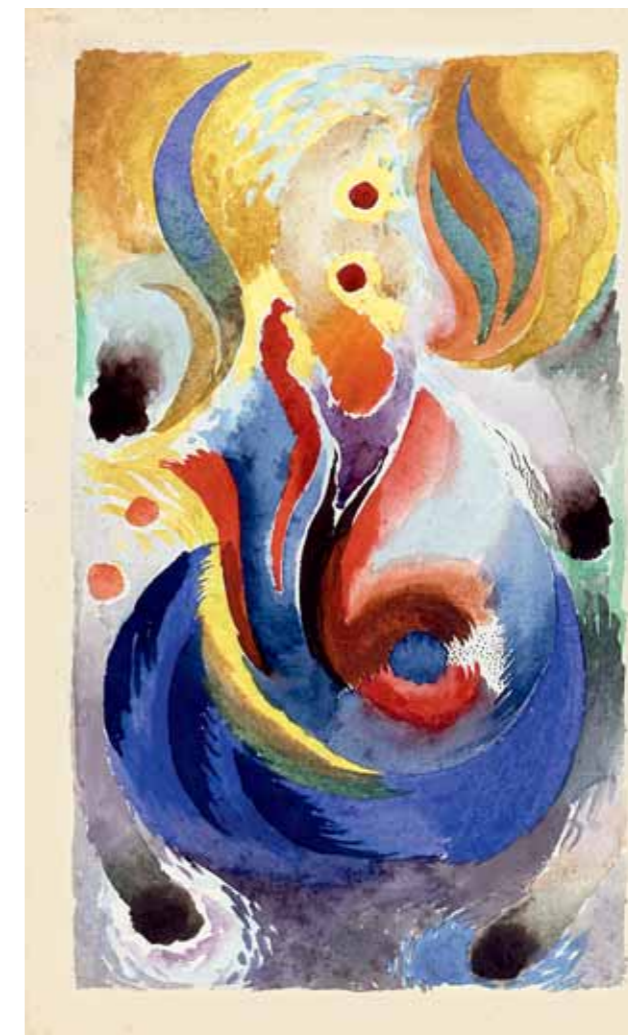
Ausstellung:  
Novembergruppe. Galerie Bodo Niemann, Berlin 1993/94  
(außer Katalog)

„Die Zukunft der Kunst und der Ernst der jetzigen Stunde zwingt uns Revolutionäre des Geistes (Expressionisten, Kubisten, Futuristen) zur Einigung und engem Zusammenschluß“. <sup>1</sup> So lautet im Dezember 1918 der Anfang des Rundschreibens der Novembergruppe, die während der Weimarer Republik Künstler zum Beitritt auffordert. Wenige Tage zuvor sitzt neben einem der Initiatoren, Max Pechstein (vgl. Kat.-Nr. 5), auch Bernhard Hasler in der allerersten Sitzung dieser Gruppierung, <sup>2</sup> die kein doktrinäres Programm oder politisches Manifest eint, vielmehr eine idealistische Haltung in gewisser Nähe zum Bauhaus. Man träumt von einer klassenlosen Gesellschaft, der Freiheit und Mitbestimmung in allen Belangen der Kunst. Im Experimentierfeld der Avantgarde versammeln sich in der heterogenen Gruppe ganz unterschiedliche Stilrichtungen. In unserer „Komposition“ erprobt Hasler die abstrakten Ausdrucksmöglichkeiten, frei nach Worringers Formel „Abstraktion und Einfühlung“.

Den Spuren von Kandinsky und seiner revolutionären Kunsterneuerung seit 1910 folgend, füllen runde, teilweise linear aufgefasste, flammen- und federartige Formgebilde in schwingenden und strudelnden Rhythmen das Bildfeld. Das Ganze ist in einer von allem Stofflichen befreiten Form zu betrachten. Die Kunst verbildlicht hier nur noch ihr eigenes Wesen. Der Blick des Beschauers ist einem Sog ausgesetzt, und man empfindet trotz des Durcheinanderwirkens der spannenden Formen, komplementären Farbklänge und ausgesparten Partien, doch eine im wahrsten Sinne des Wortes harmonische, gesetzmäßige Komposition, die in sich schlüssig wirkt.

Die Beseeltheit der reinen Farben und ihre optisch wahrnehmbare Dynamik verhelfen zur Vorstellung kosmischer Strukturen, und schaffen gleichzeitig Assoziationen mit zeitgenössischer atonaler Musik. Haslers Inspiration für unser Aquarell könnte einem der Musikabende in der Wohnung des Geschäftsführers der Novembergruppe, Hugo Graetz, entstammen, wo Schönberg und Hindemith aufgeführt wurden. <sup>3</sup> Hasler findet optische Formen für die Musik und bringt seine direkte Empfindung aufs Papier, die mitunter auch den Einfluß der Orphisten <sup>4</sup> zeigt, in ihrer Bestrebung, Farben zum Klingen zu bringen und psychische Reize beim Betrachter hervorzurufen. Erstaunliche Töne durchziehen das Bild. (rh)

1) Aus dem Rundschreiben vom 13.12.1918 in Berlin, zitiert nach Helga Kliemann: Die Novembergruppe. Berlin 1969, n. p., Anm. 11 b. Bevor Hasler sich später von der Gruppe abwendet, sei erwähnt, daß er aufgrund einer wohl außergewöhnlichen Begabung und Gesinnung ein äußerst fruchtbares Mitglied war: seit 1913 unterrichtet er an der Staatlichen Kunstschule Berlin. Er gilt dort als Reformator des Kunstunterrichts in Preußen und setzt sich insbesondere dafür ein, das Verständnis der Jugend für die Moderne Kunst zu wecken. Ebenda, Anm. 68. | 2) Ebenda, Anm. 11 a. | 3) Vgl. ebd. S. 39 und Anm. 57. | 4) Vgl. Kat.-Nr. 19.





## EDUARD BARGHEER

1901 – Hamburg – 1979

28 | „Dächer von Forio“, 1951  
Aquarell und Gouache über Bleistift auf dünnem Velin,  
21,6 x 27,8 cm,  
unten rechts mit Bleistift signiert  
und datiert: ‚Bargheer 51‘  
sowie unten links bezeichnet:  
‚für meinen lieben Franz in Forio am 21.8.52.‘

28 | “Forio Rooftops”, 1951  
Watercolour and gouache over pencil on thin wove paper,  
21.6 x 27.8 cm,  
signed and dated in pencil  
lower right: ‘Bargheer 51’,  
inscribed lower left: ‘für meinen  
lieben Franz in Forio am 21.8.52.’

Provenienz:  
Privatsammlung, München

Schon früh verspürt Eduard Bargheer eine große Begeisterung für rauhe, ursprüngliche Landschaften. Dies begründet auch seine in den 1930er Jahren entdeckte Liebe zu Ischia, das ab 1947 für lange Zeit seine neue Heimat wird. Immer wieder reist er in den Sommermonaten auf die Insel, die zu einem Treffpunkt der deutschen Künstlerszene gedeiht und ihm perfekte Möglichkeiten der künstlerischen Arbeit bietet. Er ist begeistert von den prägnanten Landschaftsformen, ihren geschwungenen Küsten und Schluchten, besonders aber fasziniert ihn das hellstrahlende Licht des Südens – all dies findet in den hier entstehenden Aquarellen seine bildliche Fixierung.

Ein prägnantes Beispiel hierfür ist unsere Ansicht der „Dächer von Forio“, in der Bargheer die reichhaltigen Impressionen der dörflichen Struktur wie ein kleinteiliges Mosaik anordnet. Über ein Gerüst von Bleistiftlinien – auf die er in seinen späteren Aquarellen verzichtet (siehe Kat.-Nr. 29) –, legt der Künstler die unterschiedlichen bogenförmigen, quadratischen und vieleckigen Gebilde, ganz rechts z. B. auch einen senkrechten Steg, und Punktierungen, ohne dabei Papierflächen auszusparen. Die von ihm wahrgenommene Natur unter dem Einfluß des südlichen Lichts wird zu einem verschachtelten Gewebe, das sich am Rande der Abstraktion bewegt. Natur und Architektur verschmelzen dabei zu einer organischen Einheit. Alles strahlt in einer ungeheuer vielfältigen und zarten Farbskala, die Rosa- und Grüntöne, Hellblau, Braun und auch einige Violettnuancen enthält. So entsteht ein harmonischer Farbenklang aus fließenden Flächen, der uns in die unnachahmliche Atmosphäre des sonnendurchfluteten Forio mit seiner spezifischen Architektur eintauchen läßt.

In diesem großartigen Blatt spürt man neben Bargheers Lust an der Ornamentalisierung und Gliederung von Farbflächen den Weg des Künstlers, das Gesehene in einer vielfältigen Bildordnung und Verdichtung aufs Papier zu bringen. Wiederum gelingt ihm hier ein faszinierendes Werk, das sich im spannungsreichen Verhältnis zwischen Abstraktion und äußerer Wirklichkeit bewegt, und uns mitnimmt in immer neu erlebbare Bildräume. (rh)



## EDUARD BARGHEER

1901–Hamburg–1979

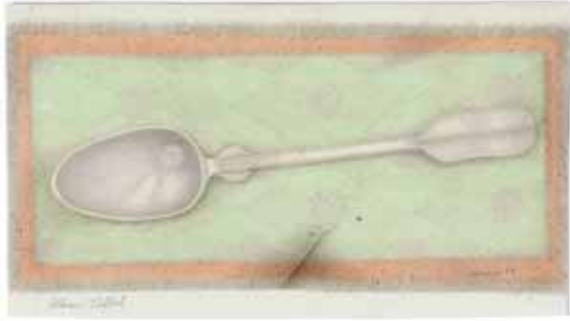
29 | „Landschaft“, 1967  
Aquarell auf genarbttem Bütten,  
21,3 x 32 cm,  
unten mittig mit Bleistift signiert  
und datiert: ‚Bargheer 67‘

29 | “Landscape”, 1967  
Watercolour on grained laid paper,  
21.3 x 32 cm,  
signed and dated in pencil  
lower centre: ‘Bargheer 67’

Die 1960er Jahre sind für Eduard Bargheer die Dekade der Afrikareisen: Auf den Spuren von August Macke, Paul Klee und Louis Moilliet reist er erstmals nach Tunesien, um, wie die drei Künstler 1914, das afrikanische Licht- und Farberlebnis nachzuempfinden. Bargheer folgt damit seiner schon früh entwickelten Faszination für das Spiel der Naturfarben im Wechsel des Lichts. Die Reisen auf den schwarzen Kontinent bewegen „ihn zu motivischen und farblichen Innovationen für ein malerisches Spätwerk [...], in dem seine Kunst des Aquarellierens ihren Höhepunkt erreicht.“<sup>1)</sup>

Unser 1967 entstandenes Aquarell ist beispielhaft für die Reife der künstlerischen Entwicklung Bargheers jener Zeit. In diesem Jahr lernt er Mali und den Senegal kennen, setzt sich künstlerisch jedoch auch mit der hierzu landschaftlich als auch klimatisch gegensätzlichen Natur der Nordseeinsel Sylt intensiv auseinander. So bringt er, wie in der vorliegenden Arbeit, die sommerlichen Stimmungen in durchscheinend hellen Wasserfarben zu Papier. Im Aquarell findet er die Möglichkeit, das bewegte und offene Element der Naturerscheinung in rhythmische und klangvolle Farbkompositionen zu bannen. Auch unsere „Landschaft“ scheint in ihrer Leichtigkeit und Transparenz die Formen aus Licht zu gestalten: die zarten Farbfelder gehen hier vorsichtige Verbindungen ein, sind dort von ausgesparten Papierflächen und -stegen luftig durchbrochen. Die Landschaft wird in einem abstrahierten Formengewebe auf das Papier gesetzt, wobei die Atmosphäre des erlebten Augenblicks eine Steigerung zu erfahren scheint. Seinem Verständnis von Wahrnehmung der transitorischen Wirklichkeit entsprechend, fügt Bargheer auch in diesem lyrischen Blatt dem Gesehenen eine metaphysische Dimension hinzu. (jo)





### SIEGFRIED KLAPPER

Windhoek/Namibia 1978

30 | „Silberner Löffel“, 1977

Blei- und Farbstift auf glattem Karton,

8,8 x 15,8 cm,

unten rechts signiert und datiert: ‚SKlapper 77‘ (ligiert),

unten links bezeichnet: ‚Silberner Löffel‘

30 | „Silver Spoon“, 1977

Pencil and colour pencil on smooth card,

8.8 x 15.8 cm,

signed and dated lower right: ‚SKlapper 77‘ (in ligature),

inscribed lower left: ‚Silberner Löffel‘

## IMPRESSUM

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2010/2011

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: Regelind Heimann, Thole Rotermund, Sue Cubitt (Übersetzungen)

Texte: Regelind Heimann (rh), Janna Oltmanns (jo), Ariane Skora (as), Thole Rotermund

Gestaltung: AGAPI concept-graphik-design, Hamburg

Gesamtherstellung: Hartung Druck + Medien GmbH, Hamburg

Copyright und Fotonachweis: Christian Lohfink, Hamburg

© VG Bild-Kunst, Bonn

© Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen

© Ingeborg und Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern

## 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. Laws governed by the jurisdiction of Hamburg, Germany.