THOLE
ROTERMUND.
KUNSTHANDEL

N°6

THOLE
ROTERMUND.
KUNSTHANDEL

N°6

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

Agapi, Paul Bunten, Eva Clausen, Sue Cubitt, Harald Fiebig, Silke Hartmann, Alexander Heimann, Regelind Heimann, Andrea Helfenrath, Wolfgang Henze und Ingeborg Henze-Ketterer, Annette Haase, Grit Hesse, Karsten Heußmann, Annegret Hoberg, James Hofmaier (†), Jeanine Isin, Isabelle Jansen, Dirk Justus, Markus Krause, Christian Lohfink, Ulrich Luckhardt, Mathias von Marcard, Hubertus Melsheimer, Karen Michels, Achim Moeller, Sabine und Frank C. Möller, Janna Oltmanns, Elke Ostländer, Michael Karl Pfefferle, Christian Ring, Gerlinde Römer, Elvira und Josef Rotermund, Madeleine Schulz, Kyoko Shimono, Caroline Sieveking, Peter Silze, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Lucia Titgemeyer-Heck, Silke Weigl, Christiane Zeiller, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, sowie allen Sammlern, die dieses Projekt vielfältig unterstützt haben.

INHALT
CONTENT

1 EDVARD MUNCH
2 OTTO DILL
3 FRANZ MARC
4 JEANNE MAMMEN
5.14.15 ERNST LUDWIG KIRCHNER
6 LOTHAR SCHREYER
7 RICHARD ZIEGLER
8.11 LYONEL FEININGER
9.10 EMIL NOLDE
12 OTTO FISCHER-TRACHAU
13 KARL HOFER
16 GABRIELE MÜNTER
17 CHRISTIAN ROHLFS
18 WERNER TÜBKE
19 HANS REICHEL
20 SIEGFRIED KLAPPER
21.23 EDUARD BARGHEER
22 MAX PEIFFER WATENPHUL
24 NEO RAUCH

EDVARD MUNCH

1863 LØTEN/NORWEGEN
1944 OSLO

N°1

Selbstbildnis im Schatten, 1912
Lithographie auf weichem Velin,
31,1 x 27,3 cm (47,1 x 34,4 cm),
unten rechts mit Bleistift signiert: ›Edv. Munch‹

Self-Portrait in Shadow, 1912
Lithograph on smooth wove paper,
31.1 x 27.3 cm (47.1 x 34.4 cm),
signed with pencil lower right: 'Edv. Munch'

Provenienz
Privatsammlung, Südwestdeutschland

Literatur
Gerd Woll: Edvard Munch, Werkverzeichnis der Graphik. München 2001, S. 271, Nr. 395

Die zahlreichen, immer wieder überwältigenden Selbstbildnisse Edvard Munchs sind Katalysator für die Abkehr von der äußeren, sichtbaren Welt. Munch befragt und analysiert darin, manchmal schonungslos und oft intensiv forschend, das eigene Ich und destilliert die zu Beginn des Jahrhunderts empfundene Entfremdung und Einsamkeit des modernen Menschen heraus.[1]

Wie etwa bei Rembrandt oder Goya ist Munchs druckgraphisches Werk der Malerei ebenbürtig. In unserer 1912 geschaffenen Lithographie wendet er sich ganz der Seele des Dargestellten zu und zeigt die eigene Erscheinung als auf dem leeren Blatt isoliert gegebenes Kopfbild im Dreiviertelprofil nach rechts. Obwohl die Texturen von Kopfform, hoher Stirn, Haaren, Ohren, Nase und ernst geschlossenem Mund präzise und lebensnah[2] gezeichnet und durch diagonale Schraffuren in den verschiedensten Grauwerten meisterhaft modelliert und belichtet sind, bleibt viel im Verborgenen; die Augenpartie liegt vollständig im Dunklen, so daß uns im wahrsten Sinne des symbolträchtigen Titels der Blick des Künstlers verwehrt und seine Verfassung »im Schatten« bleibt. Was verrät dieses Selbst-Bild über Munchs Persönlichkeit? Unausweichliche Fragen begleiten die Betrachtung.

Unser Exemplar, das in den Jahren nach Munchs Rückkehr aus Deutschland nach Norwegen[3] entsteht, gehört zu einer Reihe späterer Selbstbildnisse, die den Aspekt gedanklicher Sammlung betonen: »Ich beginne mich selbst wiederzufinden – das war schwierig genug«,[4] sagt Munch selbst, nachdem er 1908/1909 mit Alkoholproblemen und einem nervlichen Zusammenbruch klinisch behandelt werden muß. Hier wirkt er jedoch nicht resigniert, eher nachdenklich, ruhig und erhaben. Kein konkretes Ereignis, keine Erzählung, allein ein existenzieller Ausdruck ist gegenwärtig.

Munchs markantes »Selbstbildnis im Schatten« – eine Seltenheit, die derzeit auf dem internationalen Markt nicht zu finden ist – zeugt von bewegender malerischer und sinnlicher Kraft. Es wirft ein Licht auf den sensiblen Künstler, einen nach Identität Suchenden, Ahnenden oder Träumenden. RH

1 Dazu zählen etwa 20 druckgraphische Selbstbildnisse in den unterschiedlichsten Typisierungen; siehe dazu: Iris Müller-Westermann: Edvard Munch – Die Selbstbildnisse (zugl. Ausst.-Kat. Moderna Museet Stockholm). München 2005, S. 14.
2 Gustav Pauli über Munchs Gesichtszüge: »Sein Kopf ist sehr schön und edel geschnitten, typisch nordrassisch, mit einem Zug der Energie in dem etwas vorgeschobenen Kinn, dem indessen sein verträumtes Wesen widerspricht«. Zitiert nach: Ausst.-Kat. Edvard Munch: »… aus dem modernen Seelenleben«. Hamburger Kunsthalle, 2006, S. 40.
3 Nach längerem Aufenthalt in Berlin (1901–1908) und Reisen u. a. nach Lübeck, Hamburg, Weimar und Chemnitz kehrt Munch nach dem Klinikaufenthalt in Kopenhagen 1909 nach Norwegen zurück, wo er bis zu seinem Tod lebt und arbeitet, vgl. Müller-Westermann: Edvard Munch – Die Selbstbildnisse, a. a. O., S. 123.
4 Munch, zitiert nach: Ebenda.

1 **SELBSTBILDNIS IM SCHATTEN** SELF-PORTRAIT IN SHADOW

OTTO DILL

1884 NEUSTADT/WEINSTRASSE
1957 BAD DÜRKHEIM

N°2

Schreitender Leopard, um 1935
Tuschpinsel in Schwarz, laviert, auf festem Velin,
18,2 x 40 cm (30 x 41,8 cm),
unten rechts signiert: ›Otto Dill‹

Leopard Pacing, c. 1935
Brush and black ink and wash on firm wove paper,
18.2 x 40 cm (30 x 41.8 cm),
signed lower right: 'Otto Dill'

Otto Dill, Meisterschüler des Münchner Malers Heinrich von Zügel, ist berühmt für seine zahlreichen Tierdarstellungen. Neben Pferdeszenen sind es vor allem große Raubkatzen, die ihn als Motiv schon seit frühester Jugend faszinieren. In der Zeit um 1920 bilden seine Interpretationen von Pferden, Löwen, Tigern und Panthern einen ersten Höhepunkt innerhalb seines Schaffens. 1917 ist Dill Teilnehmer der Sommerausstellung im Münchner Glaspalast und ab 1922 mit seinen Werken in Ausstellungen der Wiener und Münchner Sezession vertreten. 1924 verleiht ihm das Land Bayern den Professorentitel, und er wird Ehrenmitglied der Hochschule der Bildenden Künste in München.

Otto Dill unternimmt Zeit seines Lebens Reisen nach Nordafrika, Italien, Frankreich, Spanien und innerhalb Deutschlands. Dies beeinflußt unmittelbar seinen Stil, der bis nach dem Zweiten Weltkrieg spätimpressionistisch bleibt, ebenso wie seine Motivwahl, häufig Niederschriften des Gesehenen. Um 1935, als unser »Schreitender Leopard« entsteht, verläßt er allerdings aufgrund der politischen Situation die heimatliche Pfalz kaum. Doch mittlerweile entstehen die Darstellungen auch ohne direktes Modellstudium. Der Künstler hat die Physiognomie und das Bewegungsverhalten der Tiere inzwischen so sehr verinnerlicht, daß er aus seiner Vorstellungskraft heraus Großkatzen in den unterschiedlichsten Haltungen und Zusammenhängen in Perfektion und dennoch mit feinsinniger Leichtigkeit zeichnet und malt.

Der »Schreitende Leopard« gehört zu den reiferen Darstellungen: Dill legt nun weniger Wert auf das Detail, sondern vielmehr auf die dynamische Strichführung. Der zügige, kräftige und dennoch äußerst präzise Duktus in Verbindung mit differenzierenden, Volumen gebenden Lavierungen beweisen seine Meisterschaft im Umgang mit dem kaum korrigierbaren Malmittel der Tusche. Ohne die Objektivität zu vernachlässigen, greift er mit rein künstlerischen Mitteln in singulärer Weise die kraftvolle, ja majestätische Präsenz des Tieres auf. Wir befinden uns in direkter Nähe zu ihm, ohne uns jedoch akut bedroht zu fühlen. Gleichwohl bleibt eine gewisse Spannung, denn die große Raubkatze, die jetzt noch ruhig und würdevoll schreitet, vermag sich uns jederzeit zuzuwenden. JO

2 **SCHREITENDER LEOPARD** LEOPARD PACING

FRANZ MARC

1880 MÜNCHEN
1916 BEI VERDUN

N°3

Vier weibliche Akte in einer Landschaft, um 1910/11
Bleistift auf Papier, 9,8 x 15,1 cm,
unten links nummeriert: ›.4‹

Four female Nudes in a Landscape, c. 1910/11
Pencil on paper, 9.8 x 15.1 cm,
numbered lower left: '.4'

Provenienz
Maria Marc, Ried;
Privatsammlung, Deutschland
(durch Erbschaft an den Vorbesitzer);
Städtische Galerie im Lenbachhaus,
München (Leihgabe aus Privatbesitz)

Literatur
Annegret Hoberg, Isabelle Jansen: Franz Marc, Werkverzeichnis der Skizzenbücher und Druckgraphik. Bd. III, München 2011, S. 159, Nr. XX, 1910/11, p. 4, mit Abb.

Ausstellung
Franz Marc 1880–1916. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, Kat.-Nr. 98, mit Abb. (n. p.); Der Akt von Degas bis zur Gegenwart. Galerie Pels-Leusden, Berlin 1984, Kat.-Nr. 109 (mit Abb., S. 19); Franz Marc, Zeichnungen und Aquarelle. Brücke-Museum, Berlin u. a. 1989/1990, Kat.-Nr. 41, mit Abb.; Franz Marc, Die Retrospektive. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2005, Kat.-Nr. 146, mit Abb.

1 Vgl. Magdalena M. Moeller: Franz Marc, Zeichnungen und Aquarelle. Stuttgart 1989, S. 15 f.
2 Marc, zitiert nach: Klaus Lankheit (Hrsg.): Franz Marc, Schriften. Köln 1978, S. 118.
3 Marc in einem Brief vom 10. Mai 1907 an Maria Franck. Zitiert nach: Ebenda, S. 21 f.

Manche Bildgedanken und große Kompositionen haben ihren Ursprung in einer kleinen, scheinbar unbedeutenden Skizze. In der Zeichnung kann sich Franz Marc ganz unmittelbar seinen Empfindungen und Inspirationen hingeben, ohne dem langwierigen Entstehungsprozeß eines Gemäldes unterworfen zu sein. In seinem Streben, das Abbild der äußeren Wirklichkeit zugunsten innerer Wahrheiten künstlerisch zu überwinden, nutzt er häufig die gegebene technische Freiheit, um seine Visionen unbeschwert zu entwickeln. So nehmen die Skizzenbücher innerhalb seines Schaffens eine wichtige Stellung ein. Wunderbar schlüssig läßt sich dort die Suche des Zeichners nach den verborgenen Kräften und dem Ursprung der irdischen Existenz, nach dem paradiesischen Urzustand verfolgen.

Im Mai 1911 besucht Franz Marc auf Vermittlung August Mackes die Sammlung Bernhard Koehlers und sieht zum ersten Mal Arbeiten Paul Cézannes im Original, mit denen er sich auf Anhieb identifiziert. Bereits ein Jahr zuvor hatte er eine Umschlagvignette für Meier-Graefes Monographie über den Franzosen entworfen und daraus Anregungen für einen Themenkomplex »Badender Frauen« gezogen.[1] In diesem Zuge entsteht auch unser Blatt, welches nicht nur inhaltlich – das arkadische Einssein von Mensch und Natur –, sondern darüber hinaus formal dem Werk Cézannes verwandt ist. Auf das gesamte Papier verteilt Marc mit schwungvollem Strich Bäume und Sträucher und »bettet« die Figuren auf einen pointillistisch angedeuteten Wiesengrund. Alles ist in harmonisch bewegten, weichen Formen gezeichnet, so daß ein ornamentaler Charakter entsteht – eine abstrakte Idee findet hier ihren bildnerischen Ausdruck. Wie in einem Traumleben, vollkommen unbeschwert, ohne konkrete Handlung, verkörpern die Badenden das »unteilbare Sein«, die von Marc angestrebte »Grundstimmung aller Kunst«.[2] Getriebenheit, die Suche nach einer Bestimmung, Zwietracht – all das spielt hier keine Rolle. »Ach, daß die Menschenleben nicht sind wie unsere Träume«, schreibt er 1907 sehnsüchtig in einem Brief, »das Leben ist eine Parodie, eine Paraphrase hinter der die Wahrheit, unser Traum steht. Ich glaube fest, daß dem so ist. Kunst ist ja nichts als der Ausdruck unseres Traumes. Je mehr wir uns ihr hingeben, desto mehr nähern wir uns der inneren Wahrheit der Dinge und unserem Traumleben, dem wahren Leben ...«[3] TR

3 **VIER WEIBLICHE AKTE IN EINER LANDSCHAFT** FOUR FEMALE NUDES IN A LANDSCAPE

Abbildung in Originalgröße

JEANNE MAMMEN

1890 BERLIN
1976 BERLIN

N˚4

Javanischer Tänzer, um 1926
Aquarell und Bleistift auf festem Velin, 25 x 17,6 cm, unten links mit Bleistift monogrammiert: ›JM‹ (ligiert)

Javanese Dancer, c. 1926
Watercolour and pencil on firm wove paper, 25 x 17.6 cm, monogrammed with pencil lower left: 'JM' (in ligature)

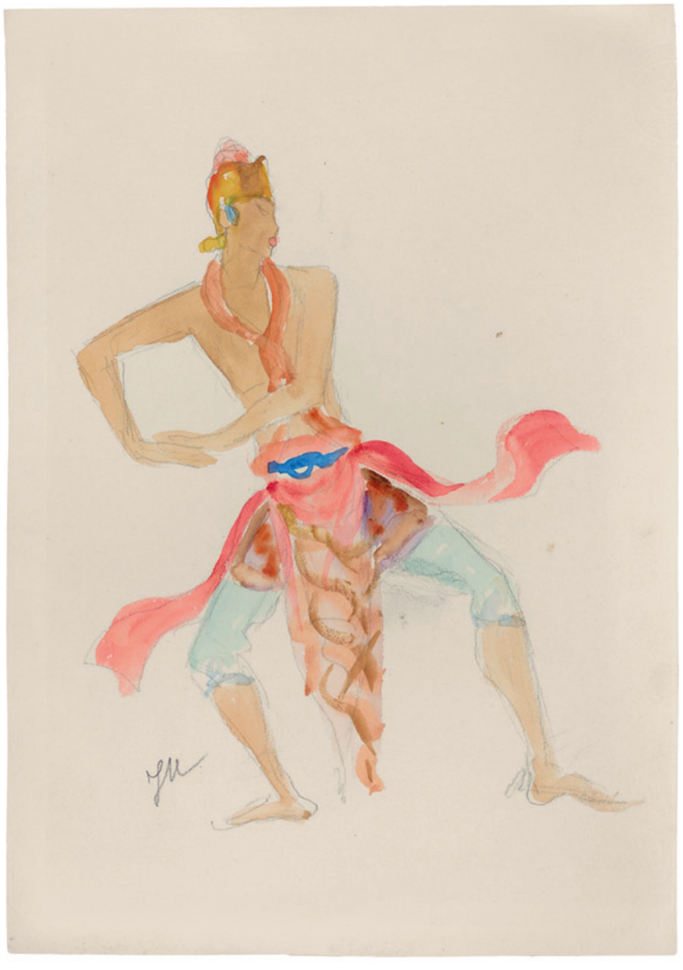
Literatur
Vgl. Marga Döpping, Lothar Klünner: Jeanne Mammen 1890–1976, Monographie und Werkverzeichnis (hrsg. von Jörn Merkert). Köln 1997, S. 247, Nr. A 169 (»Javanischer Tänzer I«) u. S. 251, Nr. A 206–207 (»Javanischer Tänzer II–III«); vgl. dazu auch: Der Junggeselle. Berlin, Februar 1926, Jg. 8, Heft 8, S. 25 (mit Farbabb.)

1 »Der Junggeselle«, ein wirtschaftspolitisches Magazin mit Sittenschilderungen, erscheint in den 1920er-Jahren wöchentlich in Berlin.
2 Hinter der Tanzbegeisterung zu Anfang des 20. Jahrhunderts steht der Wunsch nach Harmonie von Natur und Mensch. Von der Lebensreform durch Tanz bei Isadora Duncan (ab ca. 1902) bis hin zur Kunstrevolution durch den Ausdruckstanz der Mary Wigman (ab 1913) beeinflußt der künstlerische Tanz zu dieser Zeit längst die Hoch- und die Massenkultur. Vgl. auch Kat.-Nrn. 5 und 15.
3 Die berühmte Künstlerin und Spionin verbringt einen Teil ihres Lebens auf Java (damalige Kolonie Niederländisch-Indien) und macht u. a. durch javanisch inspirierte fremdländische Nackt- und Schleiertänze in Paris Karriere, vgl. Fred Kupfermann: Mata Hari, Träume und Lügen. Berlin 1999, S. 17 f.

Wie kaum eine andere Kunstschaffende ihrer Zeit versteht es Jeanne Mammen, auf unverwechselbare und subtile Weise, Physiognomien und menschliches Temperament einzufangen. Es gelingt ihr, die Empfindungen, das innerste Wesen und die Aura der Dargestellten dem Betrachter vor Augen zu führen. Darauf beruht der Zauber von Mammens Zeichnungen.

Mit gewohnter Beobachtungsschärfe und psychologischer Präzision erfaßt sie die grazile, zugleich energetische Bewegung des »Javanischen Tänzers«. Weder Einzelheiten seines aufgewirbelten Kostüms noch andere Details werden akribisch beschrieben, vielmehr ist die Darstellung durch Andeutungen und abstrakte Elemente bestimmt. Unter einem fein nuancierten Kolorit aus Braun- und Rottönen, bereichert um gelbe und blaue Akzente, liegt eine auf die Konturen der Figur reduzierte Bleistiftvorzeichnung. Mammen muß die unbändige und gleichzeitig gesteuerte Energie dieses Tänzers als ästhetisches Abenteuer empfunden und bestaunt haben.

Ab etwa 1915 ist die Künstlerin in der jungen Metropole Berlin als Illustratorin für diverse Zeitschriften und Journale tätig, in denen sie u. a. ihre Vorliebe für Mode entfalten kann. Ihr Œuvre um 1920 verkörpert einzigartig den Großstadt-Geist der »Roaring Twenties«. Unser Blatt steht wohl im Zusammenhang mit einem Titel gebenden Text bzw. Auftrag des damals modernen »Lifestyle«-Magazins »Der Junggeselle«,[1] mit dem ihr der Durchbruch als Graphikerin gelingt. Womöglich ist die Figur unseres »Javanischen Tänzers«[2] inspiriert von Mammens Streifzügen durch die Berliner Revuetheater oder ein Rückgriff auf Motive ihrer Skizzenbücher, die während ihrer Ausbildung in Paris, dem Mekka der Unterhaltungskultur, entstehen. Während der Belle Époque sind dort fremdländische Tänze populär, wie etwa die der legendären »Mata Hari«.[3] Es ist stets das Fremde, Exotische, dem sich die Künstlerin durch ihre Arbeit anzunähern versucht. Mit dem »Javanischen Tänzer« nimmt sie uns mit auf den Weg in diese außergewöhnliche neue Welt. RH



4 **JAVANISCHER TÄNZER** JAVANESE DANCER

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 ASCHAFFENBURG
1938 DAVOS

N˚5

Erna, tanzend, um 1913
Bleistift auf Velin, 56 x 37 cm,
unten rechts signiert: ›ELKirchner‹ (ligiert)

Die Arbeit ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, registriert.

Erna, Dancing, c. 1913
Pencil on wove paper, 56 x 37 cm,
signed lower right: 'ELKirchner' (in ligature)

The drawing is registered in the Ernst Ludwig Kirchner Archive, Wichtrach/Bern.

Provenienz
Privatsammlung, Südwestdeutschland

1 Kirchner, zitiert nach: Gerd Presler: E. L. Kirchner, Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder. München/New York 1998, S. 53.
2 Nicole Brandmüller: Der Expressionist in Berlin. In: Ausst.-Kat. E. L. Kirchner, Retrospektive. Städel Museum, Frankfurt/Main 2010, S. 102.
3 Unter dem Eindruck der im Völkerkundemuseum des Dresdner Zwingers wahrgenommenen afrikanischen und ozeanischen Kunst richtet sich Kirchner seine Ateliers und Wohnräume u. a. mit gesammelten, selbst gefertigten geschnitzten Möbeln, Gebrauchsgegenständen und Holzfiguren als exotisches Ambiente ein. Die außereuropäische Skulptur hat einen maßgeblichen Einfluß auf sein Werk.
4 Über die Bedeutung Ernas für Kirchner und ihre wechselvolle Beziehung vgl. das Kapitel »Erna«, in: Presler: E. L. Kirchner, Seine Frauen ..., a. a. O., S. 60–67.

Während der sogenannten Berliner Jahre (1911–1915) lernt Ernst Ludwig Kirchner die Varieté-Tänzerin Erna Schilling kennen. Sie soll fortan nicht nur sein Modell, sondern bis zu seinem Freitod auch Lebensgefährtin, ja ein lang ersehnter »Kamerad«[1] werden. In zahlreichen Zeichnungen, Druckgraphiken und Gemälden stellt er sie in den unterschiedlichsten Situationen dar – auf der Straße, als Akt am Strand, im Atelier oder, wie in unserem Beispiel, »tanzend«.

Kirchners Darstellungen um 1913 lassen die sinnlichen, weichen Formen einer »Dodo« hinter sich; in ihren in die Länge gezogenen Körperformen sind sie Vorläufer zu einer »Entsinnlichung der Frau«[2] und geben eine Vorahnung auf die schroffen, in nervösem Duktus gemalten berühmten Kokottenbilder und Straßenszenen.

Ernas »Tanz« ist in die anregende Sphäre von Kirchners Berliner Atelier verlegt. Wir sehen ihre die Bildfläche beherrschende schlanke Figur in einem Kostüm mit weiten Ärmeln – so erscheint sie wohl bei ihren Auftritten. Wenige kammartige, schon leicht »nervöse« Schraffuren und ein zunehmend eckiger, aber sanfter Strich sowie eine stark verkürzte Perspektive sind bezeichnend für die stilistische Veränderung. Ein exotisch anmutendes Sitz- oder Trommelobjekt am rechten Bildrand verrät nicht allein den Ort unserer Zeichnung. Es ist ein typisches Einrichtungsstück der Atelierräume Kirchners und darüber hinaus Hinweis auf dessen Rezeption der außereuropäischen Kunst.[3]

Vieles im Bild deutet auf eine unlösbare Spannung. Erna zeigt sich nicht als ausgelassene, unbeschwerte Tänzerin – in einer fast teilnahmslosen Professionalität, mit ernstem Antlitz, lüpft sie ihren Rocksaum. Hier mag man einen Can-Can vermuten, wie er in den Berliner Varietés dieser Jahre gerne präsentiert wurde. Aber vielleicht ist das Bild auch bereits ein Hinweis auf die schwierige eheähnliche Beziehung mit dem Künstler?[4] Oder Anzeichen für dessen Seelenzustand in einem durch die Moderne beschleunigten, überspannten Berlin, gerade auch in dem Jahr der Trennung der »Brücke«? Wie auch immer – »Erna, tanzend« ist ein prägnantes Beispiel für die Suggestivkraft der Zeichnung und die zentrale Rolle, die Erna für Kirchners Schaffen einnimmt. Sie bleibt als »Kameradin« die einzige Konstante in seinem Leben und steht gleichzeitig symptomatisch für eine der Triebfedern seiner Kunst, die stete künstlerische Auseinandersetzung mit dem anderen Geschlecht. RH

5 **ERNA, TANZEND** ERNA, DANCING

LOTHAR SCHREYER

1886 BLASEWITZ B. DRESDEN
1966 HAMBURG

N˚6

Mecano-Mann, 1921
Aquarell und Bleistift mit Deckweiß auf bräunlichem Papier, 30 x 20,5 cm,
unten rechts signiert und datiert: ›L. SCHREYER 21‹

Mecano-Man, 1921
Watercolour and pencil with bodycolour on brownish paper, 30 x 20.5 cm,
signed and dated lower right: 'L. SCHREYER 21'

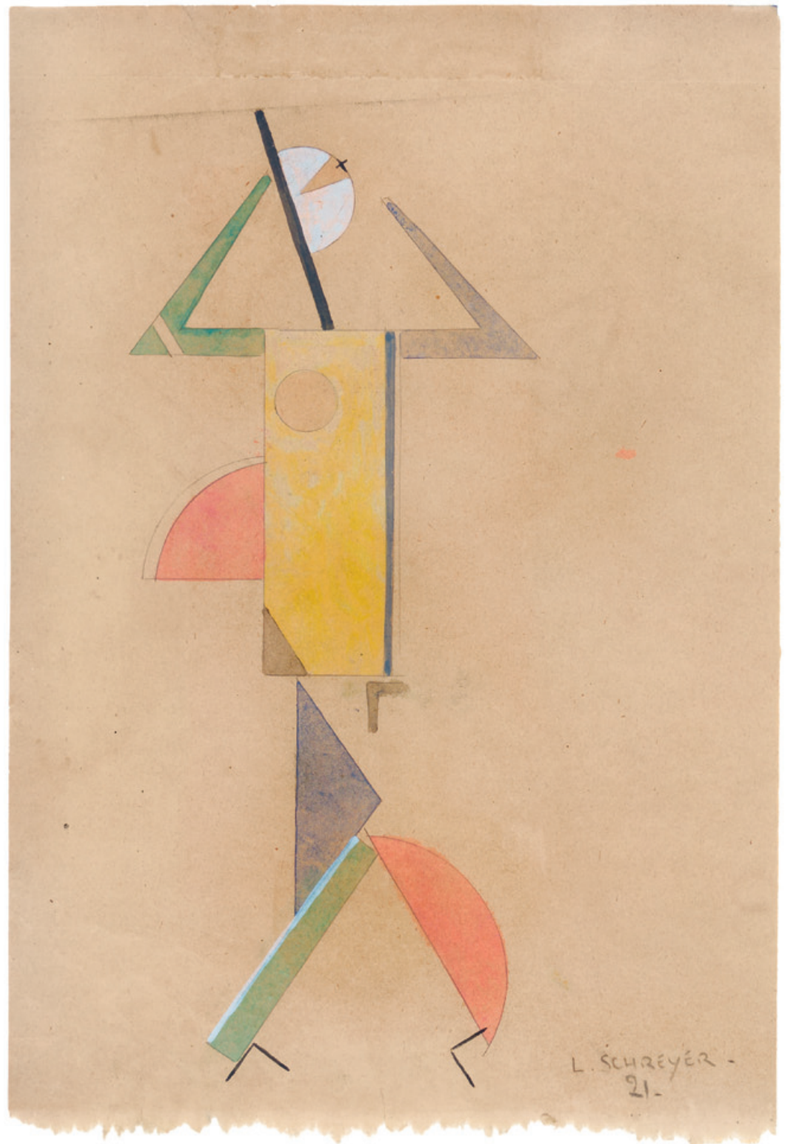
Provenienz
Galerie Valentien, Stuttgart; Galerie Rieder, München; Privatsammlung, Norddeutschland

Der promovierte Jurist Lothar Schreyer erlangt besondere Bedeutung als Programmatiker des Kreises um Herwarth Waldens legendäre Zeitschrift »Der Sturm«. Der spätere Schriftleiter gilt als zentraler Theoretiker in seinem Bemühen, die idealistischen Interpretationen der abstrakten Malerei auf Theaterinszenierungen, Lyrik und Dramatik zu übertragen. Nach seiner Tätigkeit als Hauptlehrer für Bühnenkunst und Pantomime an der »Sturmschule« und nach anderthalbjähriger Leitung der »Hamburger Kampfbühne«[1] beruft ihn Walter Gropius zum Wintersemester 1921 an das Bauhaus in Weimar. Schreyer, der seine bisherige Zielrichtung in der pädagogischen Bühnenarbeit fortführt, sorgt hier für einigen Aufruhr und verläßt das Bauhaus bald wieder nach einer internen Aufführung seines »Mondspiels« am 17. Februar 1923.[2] Ein wichtiger Fokus in Schreyers Bühnenstücken liegt auf dem Klang der Sprache und der phonetischen Poesie, die emotional und nicht rational verstanden werden soll, so daß kein logischer Zusammenhang zwischen den Versen und dem Spiel besteht.

Einen weiteren Schwerpunkt legt Schreyer auf die bühnenkünstlerischen Mittel seiner expressionistischen, kultisch-religiös gestimmten Spiele, wie etwa den Entwurf der Kostüme. Dabei konzentriert er sich in Orientierung an Goethes und Runges Farbenlehre auf die Grundelemente von Farbe und Form, die als Ergebnis eines Abstraktionsprozesses seelische, symbolische und letztlich sogar christliche Bedeutung erhalten. »So ist der staunenswerte radikale Purismus der ästhetischen Welt Schreyers weniger Ausdruck künstlerischer Absichten als solcher ethischer Reinheit und sittlichen Wollens: Quadrat, Kreis, Dreieck und die symbolisch determinierte Farbskala stellvertreten bei Schreyer grundsätzlich sittliche Werte und ethische Normen.«[3] Schreyer abstrahiert nicht im Zuge der Formenfindung, sondern vielmehr aufgrund der Suche nach der Darstellung des Inneren, des Metaphysischen.

Vor diesem Hintergrund entsteht im Jahr des Umzugs von Hamburg nach Weimar vorliegende Aquarell- und Bleistiftzeichnung des »Mecano-Mann« als Kostümentwurf für eine seiner Inszenierungen. Auch diese mit hauchzarten Farben komponierte Figurine stellt eine außergewöhnliche Synthese einer figürlichen und abstrakten Sprache dar. Das Gefüge aus streng stilisierten und geordneten geometrischen Formen, gefaßt in den Grundtönen Schwarz, Blau, Grün, Rot, Gelb und Weiß, entfaltet sich zu einem synästhetischen Spiel aus Bewegung, Klang und Optik, ganz im Geist der idealen Bauhaus-Idee. JO

1 Die »Hamburger Kampfbühne« bleibt dem öffentlichen Publikum nahezu verborgen, da Schreyer den Fokus auf die Proben und das Einstudieren des »Klangsprechens« legt. Mit Hilfe der meditativen Sprechübungen soll der Schauspieler die positiven metaphysischen, kosmischen Kräfte erleben.
2 Aufgrund innerer Widersprüche scheitert die Bauhausbühne, die nur von Oktober 1921 bis August 1923 besteht, auch nach dem Weggang Schreyers. Keines der von ihm konzipierten Bühnenstücke wird öffentlich aufgeführt.
3 Bernd Vogelsang: Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne. In: Ausst.-Kat. Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Kunstsammlungen zu Weimar u. a., 1994, S. 351.



6 **MECANO-MANN** MECANO-MAN

RICHARD ZIEGLER

1891 PFORZHEIM
1992 PFORZHEIM

N°7

Das Duett, um 1925
Kantstift auf imitiertem Japan, 22,8 x 19 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert: ›RZiegler‹ (ligiert),

The Duet, c. 1925
Crayon on imitation Japan paper, 22.8 x 19 cm,
signed in pencil lower right: 'RZiegler' (in ligature)

Provenienz
Privatsammlung, Baden-Württemberg
(direkt vom Künstler erworben)

Das muß ein denkwürdiger Auftritt gewesen sein, den Richard Ziegler voller Anerkennung und Bewunderung in seinem einprägsamen Bild festhält. Er hat vermutlich als Zuhörer diesem glanzvollen Konzertabend beigewohnt und die – in seinem Kopf haften gebliebene – Szene in einer hinreißenden, für ihn so typischen Kantstiftzeichnung zu Papier gebracht.

Die Auseinandersetzung mit dem Kubismus, die während seiner Studienreisen in Italien 1925 stattfindet, stellt im Schaffen des damals 34-jährigen Ziegler einen Wendepunkt dar. Das spätere Mitglied der Novembergruppe[1] taucht nach seiner Rückkehr in die quirlige Metropole Berlin ein und zeichnet häufig die Physiognomien des Alltags der 1920er-Jahre, etwa modisch gekleidete Frauen auf Straßen, in Café- oder Theaterszenen. Als Außenstehender portraitiert er sie – wie auch in vorliegendem Blatt – teils freizügig und karikierend, jedoch immer liebevoll beobachtend und aus purer Neugier am Geschehen. Wie sehr er den Habitus, die musikalischen und interpretatorischen Ausdrucksmöglichkeiten der beiden Musiker verinnerlicht hat, verdeutlichen die in Konzentration versunken Spielenden: Ziegler wählt bewußt das Pizzicato-Spiel, d. h. eine Passage des Duetts, in der die Streicherin an den Saiten ihres Instruments zupft, was Spannung, einen besonderen Klangeffekt und gedämpfte Schwingungen hervorruft.

Wie großartig setzt der Künstler diese Szene technisch um! Er benötigt keine Farbe – allein durch den monochromen Kantstift lebt und vibriert die Zeichnung, die die dargebotene Musik in zeichnerische »Töne« optisch umzusetzen vermag. Durch die mit unterschiedlichem Druck des leicht pudrigen Kantstifts gesetzten Flächen verleiht er der Darstellung eine wunderbare Transparenz und Plastizität; zugleich kombiniert er die Flächenmodellierung mit einigen scharf gezogenen Umrissen und Linien zu einer kristallin-kubistisch anmutenden Komposition mit räumlich ineinander verschachtelten Formen.

Unsere Zeichnung zieht ihre raffinierte Wirkung aus der reinen Zeichensprache und dem avantgardistischen Ausdruckswollen eines erstaunlichen, nach 1945 zunächst in Vergessenheit geratenen Künstlers. Die Wiederentdeckung seiner mittlerweile hoch geschätzten Werke der 1920er-Jahre hat glücklicherweise längst begonnen. RH

1 Diesem heterogenen Zusammenschluß von Künstlern unterschiedlichster avantgardistischer Stilrichtungen, deren idealistische Haltung dem Bauhaus nahesteht, tritt Ziegler 1926 bei. Vgl. Helga Kliemann: Die Novembergruppe. Berlin 1969, n. p.

7 **DAS DUETT** THE DUET

LYONEL FEININGER

1871 NEW YORK
1956 NEW YORK

N˙8

Segelschiffe und Regenbogen, 1934
Tuschfeder in Schwarz auf bräunlichem faserigen Papier, 19,7 x 29,5 cm, unten links signiert: ›Feininger‹, darunter bezeichnet: ›XXX »Muttertag« 13. V. 34‹, daneben mit Bleistift monogrammiert: ›L.F.‹, unten rechts datiert: ›2 ii 34‹

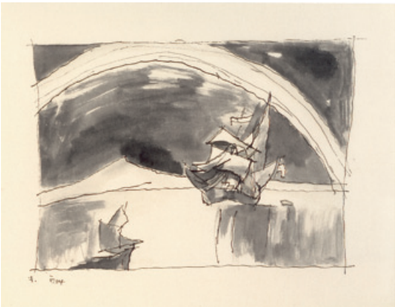
Mit einer Bestätigung von Achim Moeller, New York. Die Arbeit ist im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC, New York, registriert.

Sailing Vessels and Rainbow, 1934
Black pen and ink on brownish fibrous paper, 19.7 x 29.5 cm, signed lower left: 'Feininger', inscribed below: 'XXX "Muttertag" 13. V. 34' and monogrammed with pencil: 'L.F.', dated lower right: '2 ii 34'

Accompanied by a certificate of authenticity from Achim Moeller, New York. The work is registered in the archives of The Lyonel Feininger Project LLC, New York.

Provenienz
Sammlung Sidney Kanegis, Boston/USA;
Privatsammlung, Massachusetts/USA

1 »Der Regenbogen«, 1918, Aquarell und Tuschfeder, 23,8 x 31,1 cm, The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Julia Feininger.
2 »Regenbogen«, 1925, Öl/Leinwand, 44,4 x 77,5 cm, WVZ Hess Nr. 258.
3 »[Im] Frühling war ich zwei Wochen in Paris und fand die Kunstwelt vom Kubismus erregt – wovon ich noch nie etwas gehört hatte, aber wonach ich, ganz intuitiv, seit Jahren gesucht hatte […]« Feininger, zitiert nach: Ausst.-Kat. Expressionisten, Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920. Nationalgalerie, Berlin 1986, S. 355.

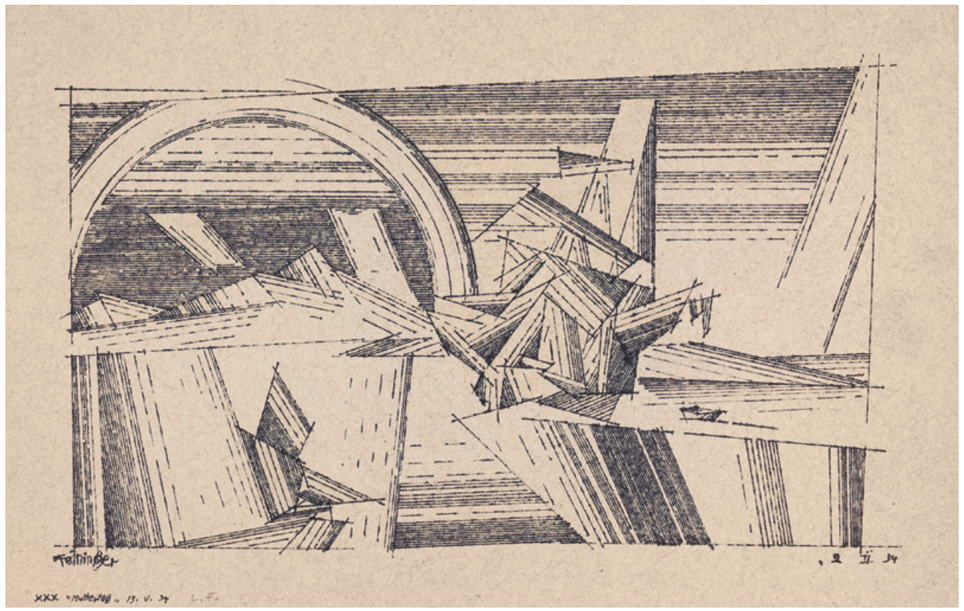


»Schiffe und Regenbogen«, 1934, Aquarell und Tuschfeder, 24,2 x 30,9 cm, Busch-Reisinger Museum, Cambridge/MA

Neben seiner Affinität zu Schiffen und dem Meer gilt Lyonel Feiningers ausgeprägtes Interesse atmosphärischen Stimmungen und romantischen Sujets. So findet das Motiv des Regenbogens – lange Zeit Sinnbild des Übernatürlichen – immer wieder in seine Werke Eingang. Bereits 1918 widmet sich der Künstler in einem kindlich-impulsiven Aquarell diesem Phänomen; hier bestimmen dessen leuchtende Spektralfarben gleich den gesamten Bildraum.[1] Ein weiteres Beispiel ist das Gemälde »Regenbogen« von 1925,[2] in dem er bereits die prismatische Aufsplitterung des Bildraums betreibt. Schließlich entsteht im selben Jahr unseres Blattes eine weitere lavierte Tuschzeichnung, »Schiffe und Regenbogen« (Vgl.-Abb.), die wie ein Herantasten an die vorliegende Arbeit erscheint. Die Bildelemente sind die gleichen, wirken jedoch skizzen- und abbildhafter.

Der direkte Vergleich offenbart den besonderen Reiz unseres Blattes: Es ist die raffinierte Bildstruktur sowie das vielfältige Spiel der Form- und Raumelemente. Dabei geht der Künstler weit über die kubistische Inspiration, die ihn bereits 1911 bei einem Paris-Besuch einnimmt,[3] hinaus: meisterhaft überträgt er die Flächengestaltung in die für ihn so typische Lineatur und verleiht dem Kubismus damit eine neue Dimension. Nicht nur Materie, wie Schiffe oder Architektur, vielmehr Immaterielles, Wind, Wolken, Lichtreflexe, das bewegte Wasser sowie der geometrisch geschwungene Regenbogen, erhalten durch diese Schraffuren eine Chiffre für ihre physikalischen Kräfte. Wirkt diese Arbeitsweise auf den ersten Blick schematisch und verallgemeinernd, so erschließt sich doch beim genaueren Hinsehen der Detailreichtum und die daraus resultierende Vielschichtigkeit. Das Geflecht der aufeinanderstoßenden und ineinandergreifenden Linien und Formen versetzt die Komposition in eine Dynamik, die, obgleich in monochromen Tönen gehalten, dem Reichtum eines ganzen Farborchesters entspricht.

Feiningers persönliche Zueignung zum »Muttertag« am linken unteren Bildrand kann nur seiner geliebten Frau Julia gelten. Die außergewöhnliche Wertschätzung unseres Blattes unterstreicht er zudem durch die Kennzeichnung mit dem dreifachen »XXX«, ein Verweis darauf, daß es den engsten Familienkreis zu Lebzeiten nicht verlassen sollte. In dieser autonom gültigen, durchgezeichneten Ausführung bestehen nur äußerst wenige graphische Arbeiten im Œuvre des Künstlers; zweifellos zählt »Segelschiffe und Regenbogen« zu den schönsten Beispielen moderner Zeichenkunst. TR



8 **SEGELSCHIFFE UND REGENBOGEN** SAILING VESSELS AND RAINBOW

EMIL NOLDE

1867 NOLDE
1956 SEEBÜLL

N°9

Landschaft unter hohem Himmel, um 1938–1945
Aquarell und Tuschpinsel auf Japan, 18,4 x 15,2 cm, unten rechts mit Tuschfeder signiert: ›Nolde.‹

Mit einer Bestätigung von Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 13. Dezember 2009.

Landscape Beneath a Vast Sky, c. 1938–1945
Watercolour and brush on Japan paper, 18.4 x 15.2 cm, signed with pen and ink lower right: 'Nolde.'

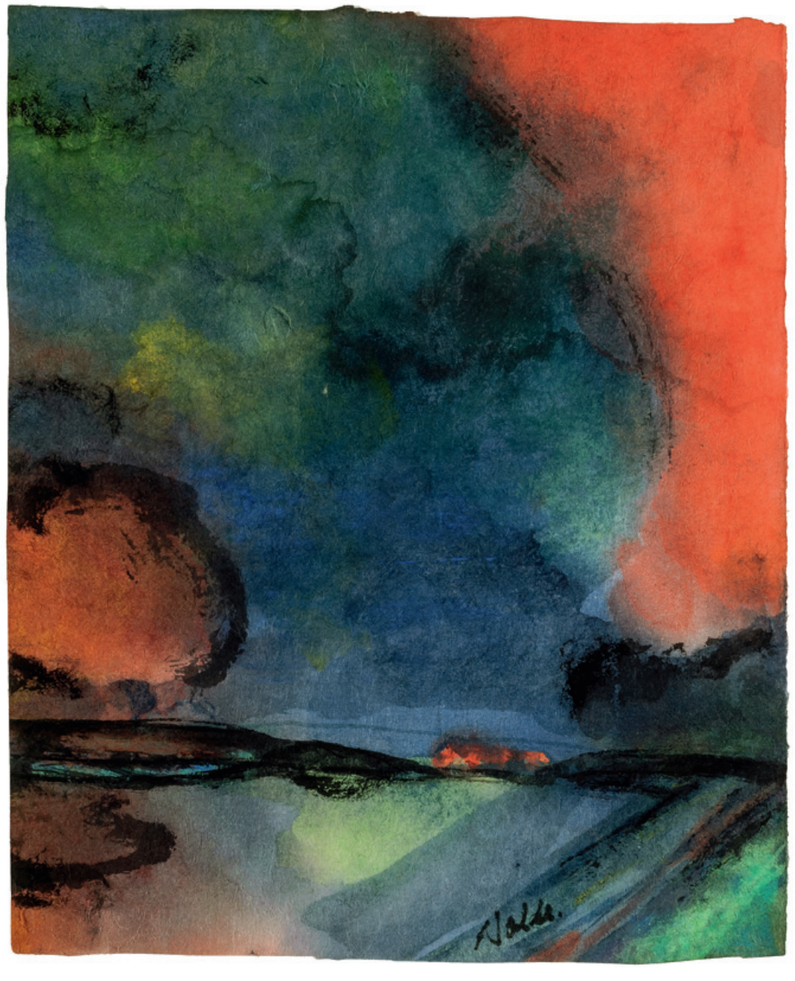
Accompanied by a certificate of authenticity from Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, dated 13 December 2009.

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland;
Privatsammlung, Süddeutschland

Emil Nolde steht in einer langen Tradition der Landschaftsmalerei, die sein Werk in unterschiedlichsten Facetten beeinflußt: Die Romantiker, allen voran C. D. Friedrich, verstanden das Naturmotiv als Träger eines pantheistischen Weltbildes, das weit über das Sichtbare hinausgeht. Die Vertreter der »Schule von Barbizon« sahen ihre Arbeiten als Ausdruck der Befreiung, u. a. aus den akademischen Normen und den geschlossenen Ateliers; ihnen und den folgenden Impressionisten ist das Empfinden der Landschaft und ihrer Phänomene wesentliches Anliegen – all diese Bestrebungen münden in Noldes Werk. Auch ihm geht es vornehmlich darum, das Motiv »aufzuladen«, ihm einen unverwechselbaren Ausdruck zu verleihen.

Die Landschaften Emil Noldes sind nicht im klassischen Sinne »schön« und dennoch überwältigend: In vorliegendem Beispiel konfrontiert der Künstler den Betrachter mit dunklen, fast bedrohlich wirkenden Wolken und einem offensichtlich aufklarenden Gewitter.[1] Die bläulichen Reflexionen auf den Feldern im Vordergrund lassen vermuten, daß ein kräftiger Regenguß vorangegangen sein muß; sie schimmern noch feucht in der untergehenden Abendsonne. Der geduckte rote Hof in der Mitte des unteren Drittels verweist auf eine norddeutsche Ebene, die ansteigende Landschaft rechts und das rauschende Meer zur Linken nehmen nur einen kleinen Teil des Bildraums ein. So steht hier nicht die Topographie im Vordergrund, vielmehr sind es die Naturereignisse, welche die Szene in Aufruhr versetzen. Atmosphärisches, wie Wind, Meeresrauschen oder Regen, finden hier ihre Matrix und werden regelrecht spürbar. Das rötliche Abendleuchten, das sich langsam durch die kräftigen dunkel blau-grünen Wolken kämpft, die Spiegelungen der Sonne, das Miteinander aller Elemente – man scheint förmlich einzutauchen in das Spektakel der Naturgewalten. Nicht zuletzt durch die energischen Farben schafft der Maler ein Synonym für die Kraft und Schönheit der Natur, die selten »glatt«, d. h. ohne Brüche, erscheint, sondern immer durch Kontraste, durch Reibung ihre Spannung bezieht. Nolde schildert die Natur als elementares Ereignis, das alle Sinne des Betrachters, nicht nur das Auge, fordert.

1 »Und schön war es, wenn der Wind in langen Streifen die Wellen peitschte, oder die farbigen Morgen- und Abendwolken sich in der Wasserfläche verdoppelten. Viel Romantik und viel Ungemach, aber die Schönheit mochte alles andere zu ersetzen.« Emil Nolde, zitiert nach: ders.: Welt und Heimat. Köln 1965, S. 158.



9 **LANDSCHAFT UNTER HOHEM HIMMEL** LANDSCAPE BENEATH A VAST SKY

2 »Wenn ich die Farben zu vollen Akkorden steigerte, schien anderen bisweilen die Form entschwunden, – sie ist immer da, aber tiefliegend.« Emil Nolde, zitiert nach: Jörg Garbrecht: Emil Nolde, »Ungemalte Bilder«. In: Ausst.-Kat. »Mit verschnürten Händen – ›Ungemalte Bilder‹ von Emil Nolde«. Dependance Berlin der Nolde Stiftung Seebüll, 2009, S. 79.
3 Emil Nolde: Mein Leben (zusammengefaßte Ausgabe der vierbändigen Selbstbiographie). Köln 1990, S. 202.
4 Nolde, zitiert nach: Ausst.-Kat. »Mit verschnürten Händen ...« a. a. O., S. 34.
5 1963 präsentiert das Museum of Modern Art, New York, 24 »ungemalte« Bilder. Weitere Ausstellungsorte sind das San Francisco Museum of Art sowie das Pasadena Art Museum. In Deutschland werden erstmals im folgenden Jahr 30 Blätter auf der »documenta III« gezeigt.

Emil Nolde ist ein absoluter Meister der Farben – das Blau, als kaltes Ende der Farbpalette, wird durchströmt von warmen Gelb- und Rottönen sowie durch Nuancen von Schwarz kontrastiert. Dieses geheimnisvolle dunkle Farbfeld steht spannungsreich zwischen den leuchtenden Partien und fügt sich unter den wenigen Pinselstrichen in schwarzer Tusche zu einer weiten Landschaft, über die der Blick in die Ferne schweifen kann. Hier offenbart die Technik des Aquarells ihre besondere Qualität und verleiht dem Motiv eine weitere Dimension: Durch das Ineinanderwirken und -laufen der Farben demonstriert Nolde die Veränderlichkeit der Natur nicht nur, er vollzieht sie sogar künstlerisch. Formen werden lediglich sporadisch umrissen, die Farben suchen sich ihren eigenen Weg, und der Künstler kann allenfalls begrenzt eingreifen.[2] Doch ist das Ergebnis einzigartig: Die Vielschichtigkeit der teilweise kontrastierenden Töne läßt ein ungeahntes Tiefen- und Erlebnisspektrum entstehen – Licht und Natur gehen ineinander auf. In der schwereren, deckenden Ölmalerei ist dieser Nuancenreichtum kaum möglich.

Dieses Verfahren und die damit verbundene Autonomie der Farbe markiert die für Noldes Werke so charakteristische Transformation vom illusionistischen Abbild zum Sinnbild: Die Landschaft wird zur Metapher für die Unfaßbarkeit, Größe und Unendlichkeit des Daseins und spiegelt zugleich das Gewesene und Bleibende: »Alles Urwesenhafte immer fesselte meine Sinne. Das große tosende Meer ist noch im Urzustand, der Wind, die Sonne, ja der Sternenhimmel wohl fast auch noch so, wie er vor fast fünfzigtausend Jahren war.«[3] Der emphatischen Beschreibung des Künstlers entsprechend wirkt unsere »Landschaft unter hohem Himmel« trotz des kleinen Formats geradezu monumental. Selbst aus der Entfernung betrachtet entwickelt sie eine erstaunliche Anziehungskraft; die elementare Form- und Farbwahl läßt kaum einen Betrachter unberührt, macht neugierig und animiert, tiefer in die Phantasie- und Erlebniswelt dieses Kleinods einzutauchen.

Zettelkasten 1940 bis 1942 mit Noldes »Worten am Rande«, die tagebuchartig die Arbeit an den »Ungemalten Bildern« begleiten. © Nolde Stiftung Seebüll

Die einzigartige Bedeutung unseres ausdrucksstarken Blattes erschließt sich einmal mehr über dessen Entstehungszusammenhang: Im Jahr 1937 wird Nolde von den Nationalsozialisten zum »entarteten Künstler« erklärt und 1941 schließlich mit einem Mal- und Berufsverbot belegt. Dennoch arbeitet er weiter und schafft in diesen Jahren einen bemerkenswerten abgeschlossenen Werkkomplex: die »Ungemalten Bilder«, rund 1.300 Aquarelle und Gouachen auf bisweilen nur handflächengroßem Papier. Zumeist sind es Figurendarstellungen, nur ein vergleichsweise geringer Teil mit rund 80 Arbeiten entfällt auf die Landschaften. Sie entstehen verborgen vor fremden Blicken, abseits des großen Ateliers, in einem kleinen Raum im ersten Stock seines Hauses in Seebüll. Da ihm auch die Beschaffung des Materials verboten ist, malt er auf kleinformatigen Bögen, Papierresten, Randstücken anderer Arbeiten oder nutzt die Rückseiten früherer Aquarelle. Er versteckt sie an verschiedenen Stellen im Haus, etwa in Büchern, vertraut kleinere Konvolute seinen engsten Freunden zur Aufbewahrung an, übergibt einzelne Blätter als besondere Geschenke und hält sie auch nach 1945 weitgehend zurück. Bis zu seinem Tod haben nur wenige Personen Zugang zu diesen Arbeiten. Sie sind der persönlichste Bilderschatz Noldes, den nach wie vor eine geheimnisvolle Aura des Privaten und Verborgenen, das es zu entdecken gilt, umgibt. »Ich habe«, so notiert der Künstler am 28. Januar 1945 in seinen »Worten am Rande«, »immer vorerst meine besten Bilder nur für mich selbst gemalt.«[4] Die Begeisterung beim Publikum ist groß, als diese Werkgruppe 1963 erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wird[5] – und sie ist es bis heute geblieben.

Die künstlerisch vollendete Verdichtung der facettenreichen Motive auf kleinstem Format machen Noldes »Ungemalte Bilder« zu einem einzigartigen Höhepunkt nicht nur seines eigenen Schaffens, sondern der gesamten Aquarellkunst des 20. Jahrhunderts. TR

EMIL NOLDE

1867 NOLDE
1956 SEEBÜLL

N˚10

Hamburg: Binnenhafen, 1910
Radierung und Strichätzung auf Bütten,
30,5 x 40,5 cm (47,6 x 56,6) cm,
unten rechts mit Bleistift signiert: ›Emil Nolde.‹
sowie am Unterrand mittig von Ada Nolde betitelt:
›Hamburg: Binnenhafen‹

Einer von mindestens 32 Abzügen.

Hamburg: Inner Harbour, 1910
Etching and line etching on laid paper,
30.5 x 40.5 cm (47.6 x 56.6) cm,
signed with pencil lower right: 'Emil Nolde.',
titled at the centre of the lower margin by Ada Nolde:
'Hamburg: Binnenhafen'

One of at least 32 impressions.

Provenienz
Geschenk des Künstlers an die Familie des Vorbesitzers;
Privatsammlung, Rheinland

Literatur
Gustav Schiefler (Bearbeitung Christel Mosel, Martin Urban): Emil Nolde, Das graphische Werk, Bd. I, Die Radierungen. Köln 1995, S. 109, Nr. 144 II (von II), vgl. Abb. auf dem Titel

1 Nolde wohnt im Februar/März 1910 in der Nähe des Hafens; innerhalb kurzer Zeit entstehen neben Zeichnungen und Holzschnitten ca. 19 Radierungen zu diesem Thema. Vgl. dazu: Ausst.-Kat. Emil Nolde und der Hamburger Hafen. Hamburger Kunsthalle, 1988, S. 6 u. 35.
2 Emil Nolde: Mein Leben (mit einem Vorwort von Manfred Reuther und einem Nachwort von Martin Urban). Köln 2008, S. 167 f.
3 Besonders durch die Galerie Commeter, die 1910 Noldes Retrospektive zeigt, Gustav Schiefler, Rosa Schapire und das Sammlerehepaar Martha und Dr. Paul Rauert.

Verblüffend, wie anschaulich Nolde das pittoreske Treiben des atmosphärisch mitreißenden Hamburger Hafens einfängt. Jeder, der diesen lebendigen Organismus und die Kulisse kennt oder eine Vorstellung von damals hat, findet eigene Eindrücke wieder. Zwei markante Schlepper mit hell aufscheinenden Rauchfahnen zeigen sich vor einer aus dunklen Strichlagen schraffierten Silhouette aus Gebäuden, Schornsteinen, Fabriken und Brücken, die nur zu erahnen sind. Über allem steigen dichte schwarze Dampfwolken empor. Ein sinnliches Sausen, Brausen und Maschinengetöse liegt in der Luft sowie der Geruch des Wassers; dazu kommt das rhythmisch bewegte Wellenspiel der Elbe – und kein einziger Mensch, etwa ein Hafenarbeiter, ist zu entdecken.

Unser Blatt ist Teil einer Folge von Graphiken mit Hamburger Motiven, die um 1910[1] entsteht und in deren Ausführung sich das besessene Arbeiten Noldes manifestiert: Er kann »die Schiffe und Pinassen im Hafen« sehen, kommt so »ins Arbeiten hinein« und notiert: »abends legte ich die Platten in die fressende Säure, drei Stunden war die angemessene Zeit […] Es war ein Untertauchen des ganzen Menschen in Arbeit und Spannung.«[2]

Der Künstler nutzt alle Feinheiten der Radierung, er kann völlig frei und spontan mit der Nadel »zeichnen« und durch das stufenweise Ätzen der Kupferplatte verschiedenste graphische Nuancen erzielen. Winzige körnige Punkte, Sprenkel oder hüpfende, grazile Striche und feinste Linien im Vordergrund wechseln sich ab mit kräftigen Schraffuren und einem fast aggressiven »Gekritzel« der Radiernadel (Himmel und Wolken) bis hin zur satten farblichen Tiefe und einem samtigen dunklen Schwarz; diese enorme Differenzierung, eine kontrastreiche Dichte und Bewegtheit machen den ungeheuren Materialreiz der Arbeit aus.

Unsere vollendete Radierung – mitunter ein Höhepunkt der expressionistischen Druckgraphik – ist Spiegel der Begeisterung Noldes für Hamburg, eine Stadt, mit der er auf ganz besondere Weise eng verbunden ist.[3] Darüber hinaus ist sie Ausdruck seiner Vorliebe für die handwerklichen Vorgänge der graphischen Techniken, das zyklische Arbeiten und die Herausforderung, seine Bildvorstellung im künstlerischen Prozeß mit Leib und Seele umzusetzen. Der Mystiker und Maler der Landschaft und des Meeres sieht auch in der Industrie- und Hafenstadt die Urkräfte der Natur wirken und formt daraus ein elementares Erlebnis. RH

10 **HAMBURG: BINNENHAFEN** HAMBURG: INNER HARBOUR

LYONEL FEININGER

1871 NEW YORK
1956 NEW YORK

N˚11

Taubach, 1927
Tuschfeder in Schwarz, braun laviert, über Kohle auf Bütten, 23,4 x 30,1 (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‹

Taubach, 1927
Pen and black ink and brown wash, over charcoal on laid paper, 23.4 x 30.1 (28.5 x 41.2 cm),
signed lower left: 'Feininger', titled lower 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 artist's estate stamp: 'Feininger Estate'

Provenienz
Nachlaß des Künstlers; Julia Feininger;
Galerie Gmurzynska, Köln; Privatsammlung, Rheinland

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

1 Feininger in einem Brief vom 15. Juni 1913 an Alfred Kubin, zitiert nach: Martin Faass: Feininger im Weimarer Land. In: Ausst.-Kat. Feininger im Weimarer Land. Kunsthaus Apolda Avantgarde, Apolda 1999, S. 13 f.
2 Feininger, zitiert nach: Horst Richter: Lyonel Feininger. In: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Marine – Mellingen – Manhattan. Galerie Gmurzynska, Köln 1994, S. 6.
3 Die Kirche erhält ihr heutiges Aussehen zwischen 1849–1855 nach Plänen des Weimarer Baumeisters Clemens Wenzeslaus Coudray.
4 Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Die Zeichnungen und Aquarelle. Hamburger Kunsthalle u. a., Hamburg 1998, S. 218.
5 Horst Richter: Lyonel Feininger, Marine ..., a. a. O., S. 5.

Lyonel Feininger fühlt sich zeit seines Lebens dem Weimarer Umland, welches er 1906 dank seiner Frau Julia und aufgrund 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!«[1] Dann 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.«[2]

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[3], wie Feininger sie auch in unserem Blatt wiedergibt. Gezeichnet hat er die Architekturansicht vermutlich nicht vor Ort, sondern erst später an der Ostseeküste im pommerschen Deep,[4] wo er sich in den Sommerferien 1924 bis 1935 aufhält. 1926 zieht Feininger mit dem Bauhaus nach Dessau um und beschäftigt sich deutlich weniger mit Motiven aus dem Weimarer Umland, so daß diese im Jahr darauf entstandene Zeichnung ein Hinweis auf seine Wertschätzung dieser Gegend ist.

Im kompositorischen Zentrum steht St. Ursula mit ihrem hoch aufragenden Kirchturm. Das Motiv ist unter kubistischem Einfluß aus geometrischen Formen synthetisch zusammengesetzt. Die lavierte Tusche verleiht der Kirche eine zusätzliche Monumentalität. Im Vergleich zu der lichten Freifläche des Himmels und dem mächtigen Kirchenbau 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 diese Zeichnung 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«.[5] JO

11 **TAUBACH** TAUBACH

OTTO FISCHER-TRACHAU

1878 TRACHAU B. DRESDEN
1958 HAMBURG

N°12

Fensterblick mit Alpenveilchen, 1922
Gouache und Öl auf Papier, 66,6 x 42,4 cm,
unten rechts monogrammiert und datiert: ›O F-Tr. 22.‹

Window View with Alpen Cyclamen, 1922
Gouache and oil on paper, 66.6 x 42.4 cm,
monogrammed and dated lower right: 'O F-Tr. 22.'

Provenienz
Privatsammlung, Norddeutschland

1 Vgl. Ausst.-Kat. Otto Fischer-Trachau (1878–1958), Leben und Werk – eine Annäherung. Galerie der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2008, S. 26.

Es gibt Momente, an denen man ganz unvermutet mit Werken konfrontiert wird, die sich allein mit kunsthistorischem »Vor-Wissen« kaum begreifen lassen. Vielmehr ist es ein ganz eigenartiger, bisweilen unbeschreibbarer Reiz, der den Betrachter – ohne den Urheber ad hoc einordnen zu können – in den Bann zieht, geradezu verstört und eine merkwürdige Spannung evoziert. Mit den Arbeiten von Hans Reichel (Kat.-Nr. 19), Siegfried Klapper (Kat.-Nr. 20) und nicht zuletzt dem vorliegenden »Fensterblick mit Alpenveilchen« haben wir ein solches Werk vor Augen.

Daß dieses Bild von einem Künstler der Neuen Sachlichkeit geschaffen wurde, scheint offensichtlich. Eine eigentümliche Verknüpfung von Innen- und Außenraum präsentiert sich dem Betrachter: Im unteren Drittel ist ein Interieur mit Ofen und kargem Mobiliar zu erkennen, die restliche Fläche nimmt ein Ausblick in eine Hof-ähnliche Situation ein, um den sich sehr unterschiedliche Häuser gruppieren. Allein durch das Aufeinandertreffen von klassizistisch-bürgerlicher Architektur, die von rechts und links in den Bildraum ragt, und einer einfachen, schmucklosen Häuserfront im Hintergrund entsteht schon ein motivisches Spannungsverhältnis. Das in bewegtem Formenspiel gemalte Alpenveilchen scheint als einzig verbindendes Element diese ambivalenten Themen formal zusammenzufügen.

Wenngleich diese Szene mit keinem konkreten Ort zu identifizieren ist (man könnte hier eine Zeile der Hamburger Pracht-Palmaille assoziieren), demonstriert sie die Lebensbereiche des Künstlers, zwischen denen er sich bewegt. Architektur spielt im Schaffen Otto Fischer-Trachaus eine große Rolle: Zwischen 1908 und 1928 zählt er zu den führenden Wandmalern und Raumkünstlern Hamburgs. Im Zusammenwirken mit dem Oberbaudirektor und Architekten Fritz Schumacher entstehen in dieser Zeit zahlreiche Projekte für die Hamburger Universität, das Museum für Völkerkunde sowie für Hotels, Schulen und andere öffentliche Gebäude in ganz Deutschland. Dabei kommt ihm seine handwerkliche Malerausbildung, die er 1897 in Trachau bei Dresden absolviert, zugute. Fünf Jahre später wechselt er an die Dresdner Kunstgewerbeschule und 1904 schließlich an die dortige Kunstakademie. Als Student von Richard Müller fertigt er gemeinsam mit Max Pechstein Dekorationen für Künstlerfeste und Deckenmalereien für das Sächsische Ständehaus an. 1907 geht er nach Hamburg, wo er sich als späteres Mitglied der Hamburgischen Sezession und des Deutschen Werkbundes neben seiner kunstgewerblichen Arbeit zunehmend auch als freier Künstler durchsetzt.

In der hier gezeigten Komposition spiegeln sich die konträren gesellschaftlichen Stimmungen seiner Zeit wider, die auch den Künstler betreffen: Einerseits ist er mit den Ausstattungen hanseatischer Festsäle und bürgerlicher Wohnhäuser beauftragt, andererseits bleiben ihm die sozialen Nöte der von der Wirtschaftskrise gebeutelten Hansestadt nicht verborgen; zumal er 1921 das Notgeld für das damals noch unabhängige Altona entwirft.[1] Das lebendig geschwungene Alpenveilchen jedoch erscheint hier zusammen mit dem keimenden Bäumchen im Hintergrund als ein Hoffnungsschimmer und versöhnliches Zeichen des Neuanfangs. TR

12 **FENSTERBLICK MIT ALPENVEILCHEN** WINDOW VIEW WITH ALPEN CYCLAMEN

KARL HOFER

1878 KARLSRUHE
1955 BERLIN

N˚13

Sitzender Mädchenakt, um 1925
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 Wohlert, Dortmund, aufgenommen.

Seated Female Nude, c. 1925
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 Wohlert, Dortmund.

Provenienz
Privatsammlung, Berlin

In sich geschlossen und schüchtern ist die Haltung des Mädchens der Zeichnung aus der Zeit um 1925. Der Kopf ist leicht gesenkt, doch der Blick, der den Betrachter gefangen hält, intensiv, nahezu durchdringend. Wie es charakteristisch für seine Menschenbilder ist, bricht Karl Hofer so die Harmonie in der Darstellung der klassischen, zeitlosen Schönheit der Figur und fügt dem Ideal die Komponente der Wahrheit hinzu. Er bringt das Innere, aber auch die Realität und Zeitgeschehnisse hervor: Der vielsagende Gesichtsausdruck des Mädchens zeugt von Skepsis, aber gleichzeitig von Überlebenskraft und Stärke und wird zum Gleichnis für die ambivalenten gesellschaftlichen und politischen Stimmungen der Weimarer Republik. In stiller, anrührender Pose ist sie für sich und steht dennoch in Kontakt mit der Außenwelt.

Neben der Auseinandersetzung mit den Themen Stilleben und Landschaft erlangt Hofer damals wie heute große Bedeutung insbesondere aufgrund der sensiblen Interpretationen seines Menschenbildes, unter denen die weiblichen Akte eine zentrale Stellung einnehmen. Innerhalb dieses Genres lassen sich hervorragend sein künstlerisches Talent sowie seine singuläre Stellung innerhalb seiner Epoche studieren. Hofer arbeitet in einer künstlerischen Umbruchzeit und steht unter Einfluß der Neuen Sachlichkeit, des Symbolismus, der Realisten und Expressionisten. Weder sucht er das reine Naturabbild noch die pure Abstraktion. Seine Figurationen malt und zeichnet er im akademischen Sinne nach der Natur, macht jedoch stets das Menschliche und die Psyche zum Objekt seiner Darstellung und bleibt damit dem reinen Naturalismus fern. Hofer, ein großer Bewunderer der Werke Hans von Marées, wird zum Erbe, aber auch zum Erneuerer traditioneller Kunst.

Der Künstler resümiert an seinem Lebensende: »Ich besaß das Romantische; ich habe das Klassische gesucht.«[1] So folgt die zeitlose Formen- und Gebärdensprache des vorliegenden Aktes keinem strengen, leblosen Klassizismus: Das Mädchen gewinnt an Leben aufgrund ihres beseelten, nahezu metaphysischen Blickes. Hier zeigt sich Hofers Können in vollendeter Form, und unsere Zeichnung beweist einmal mehr, daß er »zu einem der letzten großen klassischen Menschenbildner«[2] des 20. Jahrhunderts zählt. JO

1 Karl Hofer, zitiert nach: Hartwig Garnerus: Die verteidigte Mitte – Karl Hofers Menschenbild als Schönheit des bei sich verbleibenden und über sich hinausweisenden Lebens. In: Ausst.-Kat. Karl Hofer (1878–1955), Exemplarische Werke: Sammlung Hartwig Garnerus. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst München u. a., 1998/1999, S. 12.
2 Garnerus: Die verteidigte Mitte … In: Ebenda.

13 **SITZENDER MÄDCHENAKT** SEATED FEMALE NUDE

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 ASCHAFFENBURG
1938 DAVOS

N°14

Dornenzieherin, um 1932
Aquarell und Kreide auf Velin, 49,3 x 35,4 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert und datiert:
›ELKirchner (ligiert) 26‹; verso mit dem Nachlaßstempel
des Künstlers (Lugt 1570b), darin handschriftlich nummeriert: ›A Da/Bg 2‹

Die Arbeit ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, registriert.

Woman Extracting a Thorn, c. 1932
Watercolour and chalk on wove paper, 49.3 x 35.4 cm,
signed and dated with pencil lower right:
'ELKirchner (in ligature) 26'; on the verso with the artist's estate stamp (Lugt 1570b), numbered: 'A Da/Bg 2'

The drawing is registered in the Ernst Ludwig Kirchner Archive, Wichtrach/Bern.

Provenienz
Nachlaß des Künstlers;
Privatsammlung, Südwestdeutschland

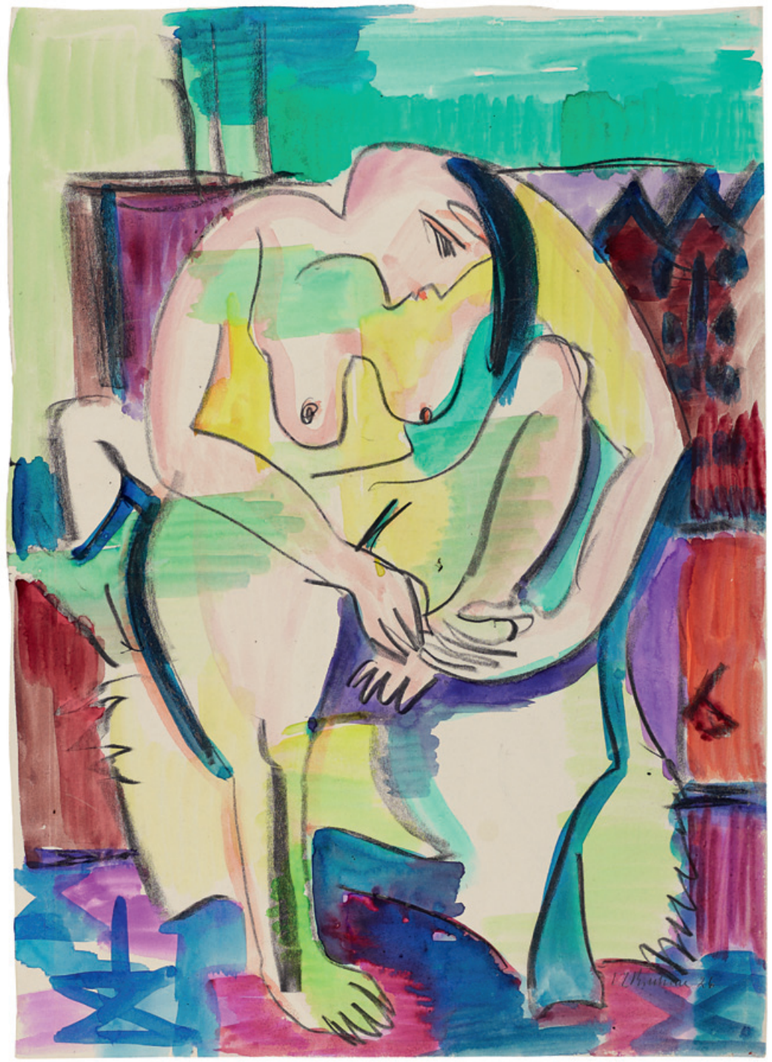
Die Bedeutung Ernst Ludwig Kirchners erschließt sich nicht allein durch seine außergewöhnliche künstlerische Qualität oder seine herausragende Rolle als einer der Wortführer der »Brücke« – es ist vor allem die Vielfalt, mit der er über 30 Jahre seines Schaffens immer wieder unterschiedliche und stets erstaunliche Ergebnisse erzielt. Sie sind zumeist Resultate der veränderten Umgebung, aus der sich jeweils zahlreiche Anregungen und Motivmöglichkeiten ergeben. Die stetige Weiterentwicklung seines Stils ist getrieben vom starken Drang, immer Neues zu schaffen, nicht in Rückschau zu verfallen. Hier folgt Kirchner Nietzsche, den er schon seit seiner Jugend verehrt: Der Mensch kann, was er will, nur durch sein Genie und seinen fanatischen Willen erreichen.[1]

So ist es in den frühen Dresdner Jahren noch die Suche nach dem Ursprünglichen des menschlichen Wesens und der Kunst, nach dem Ideal, die sich in Landschaften und Akten an den Moritzburger Seen manifestiert. Mit dem Umzug nach Berlin wandelt sich Kirchners Ansatz; hier sind es jetzt die gesellschaftlichen Realitäten, die er mit einer scharfen, gestischen Formensprache widerspiegelt. Zu den Akten im Atelier kommen nun Kokotten auf der Straße. Sein Zusammenbruch als Soldat im Ersten Weltkrieg hat schließlich zur Folge, daß er sich in enormer künstlerischer Konsequenz mit den Fragen um die eigene Existenz und Identität auseinandersetzt. Zahlreiche Selbstbildnisse zeugen von diesem Ringen, das selten im Sinne einer Klärung dieser Fragen zu sehen ist.

Der Umzug nach Davos ab 1917 wird noch von dieser Energie getragen, seine Formensprache wird flächiger, geschwungener, scheint geradezu einer Rhythmik zu folgen, die in den jetzt entstehenden Werken mal ruhiger, mal heftiger spürbar ist. Als intensive Reaktion auf die neue Umgebung sind es vorwiegend Landschaftsmotive der Schweizer Bergwelt und Portraits der lokalen Bevölkerung, die den Künstler – vom Publikum mittlerweile als einer »der bedeutendsten Maler des großstädtischen Lebens«[2] geschätzt – reizen. Kirchner ist ständig und ruhelos auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen.

Mitte der 1920er-Jahre, einer künstlerisch besonders spannungsreichen Zeit, wird der Übergang zum abstrakten »Neuen Stil«[3] konsequent sichtbar. 1925 besucht Kirchner die »Internationale Kunstausstellung« in Zürich, wo er mit Bewunderung Werke von Picasso und Braque sieht. Er reist im selben Jahr in deutsche Großstädte und

1 Vgl. Ausst.-Kat. Von Dresden nach Davos, Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnungen. Ausstellungshalle der Dortmunder Museen u. a., 2004, S. 9.
2 Roland Scotti: Der Schlüssel zu Kirchners Kunst: Zeichnungen der Schweizer Jahre. In: Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner, Aquarelle und Zeichnungen, Die Sammlung Karlheinz Gabler. Brücke-Museum Berlin, 1999, S. 41.
3 Roland Scotti prägte im Zusammenhang mit Kirchners Spätwerk den Begriff »Neuer Stil«. Donald E. Gordon differenziert jenes in die »lyrische Abstraktion« (1927–29), den »abstrakten Stil« (1930–32), die »späten abstrakte Werke« (1933–35) und die »darstellerische Synthese« (1936–38). Vgl. Björn Egging: »Der Stil ist neu«, Anmerkungen zum Stilwandel in Kirchners Spätwerk. In: Ausst.-Kat. Der Neue Stil, Ernst Ludwig Kirchners Spätwerk. Lyonel Feininger Galerie u. a., 2008, S. 16 f.



14 **DORNENZIEHERIN** WOMAN EXTRACTING A THORN

Abb. 1
Pablo Picasso,
»Femme tenant un livre
(Marie-Thérèse Walter)«, 1932
Öl auf Leinwand, 130 x 97 cm,
Norton Simon Museum of Art,
Pasadena/USA

studiert dort die neuesten Kunstströmungen, und er informiert sich in Davos mit Hilfe von Zeitschriften über das aktuelle Kunstgeschehen. Ab 1926 erscheinen seine Werke wie losgelöst von allem Bisherigen; Kirchner greift nun zu einer völlig neuen Formensprache und läßt die konkrete Gegenständlichkeit nach und nach verschwinden. Seine Skizzen, Zeichnungen und Gemälde zeigen deutliche Parallelen zu den zeitgenössischen abstrahierenden und konkreten Entwicklungen, wie dem Purismus, dem Spätkubismus oder teilweise auch der Neuen Sachlichkeit.[4] Doch Kirchners Kunst bleibt stets eigenwillig und authentisch; sie reflektiert lediglich den Einfluß der derzeitigen künstlerischen Atmosphäre. Er kopiert nicht den Stil anderer Meister und wehrt sich zu Recht vehement gegen direkte Vergleiche, die immer nur eine Komponente in seinen Arbeiten erfassen.

Ein weiterer, wesentlicher Umschwung seines Schaffens wird um 1930 relevant und mündet geradezu exemplarisch in unserer »Dornenzieherin«: Die Bildstruktur wird in Konzentration auf wenige Linien, Formen und Töne immer elementarer, es kommt zu einer Beruhigung und Ausgewogenheit der Komposition und einer Vereinfachung des perspektivischen und geometrischen Bildaufbaus. Doch dem Statischen setzt Kirchner mit breiten Farbzonen eine rhythmisierende, bisweilen dissonante Farbigkeit entgegen, die in sich autonom ist und den Bezug zum Objekt vernachlässigt. Die Figur scheint frei in der Fläche zu schweben, darüber hinaus durch das dynamische Spiel der Linien und Formen in Bewegung versetzt. Aufgrund der zunächst irritierenden Optik ist der Realitätsbezug kaum mehr erkennbar, die unmittelbare Naturwiedergabe früherer Arbeiten ist aufgegeben. So sind seine Bilder nach Aussage des Künstlers »keine Abbildungen bestimmter Dinge und Wesen, sondern selbständige Organismen aus Linien, Flächen und Farben, die Naturformen nur soweit enthalten, als sie als Schlüssel zum Verständnis nötig sind. Meine Bilder sind Gleichnisse, nicht Abbildungen.«[5] Für Kirchner ist es mittlerweile entscheidender, frei aus der Phantasie zu arbeiten: »Ich bin heute mehr und mehr zur Arbeit aus der Phantasie gekommen. […] Es ist eigentlich erst die richtige künstlerische Schöpferarbeit. Solange man nur vor und nach der Natur arbeitet, ist man Schüler; erst wenn die Gestaltung rein aus dem Kopf entspringt, erst da ist man Gestalter, freier Schöpfer.«[6]

4 Zuweilen erinnern die geschwungenen Linien an Klee, der statische Bildaufbau an Schlemmer, die Malweise an einen Baumeister, die Formen und Figuren an Picasso, Masson oder Ernst, die Monumentalität an Léger und der Flächenaufbau z. B. an Le Corbusier. Vgl. Roland Scotti: Realität – Abstraktion – Surrealität. In: Ausst.-Kat. »Farben sind die Freude des Lebens«, Ernst Ludwig Kirchner, Das innere Bild. Kirchner Museum Davos u. a. 1999, S. 126.
5 Kirchner, zitiert nach: Ebenda, S. 138.
6 Kirchner, zitiert nach Roland Scotti: Der Schlüssel zu Kirchners Kunst: Zeichnungen der Schweizer Jahre. In: Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner, Die Sammlung Karlheinz Gabler, a. a. O., S. 48. »[…] der Künstler muß natürlich die Form für das, was er zeigen will, aus Eigenem schöpfen, das was er zeigen will aber muß Allgemeingültigkeit haben, wenn es überhaupt als Kunst gelten soll.« Kirchner, zitiert nach Roland Scotti: Realität – Abstraktion – Surrealität, a. a. O., S. 127.

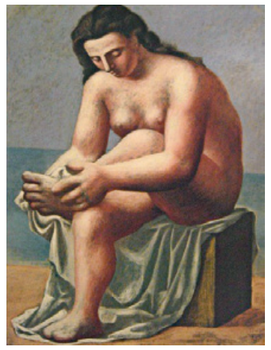


Abb. 2
Pablo Picasso,
»Nu assis s'essuyant le pied«, 1921,
Pastell auf Karton, 66 x 50,8 cm,
Staatliche Museen zu Berlin,
Sammlung Berggruen

Die »Dornenzieherin« – ein abgewandeltes antikes Motiv der Plastik – offenbart zudem eine wichtige Inspirationsquelle des »Neuen Stils«: Die Körperlichkeit und besonders die zusammenfallende En-face- und Profilansicht lassen Picassos Einfluß erkennen (Abb. 1), dessen Bilder Kirchner erneut beim Besuch einer Ausstellung im Kunsthaus Zürich im Oktober 1932 bewundert. Auch der Spanier hatte sich im Übrigen mit dem Thema der Dornenzieherin auseinandergesetzt (Abb. 2). Dennoch bleibt Kirchners Werk mehr als ein Reflex auf die Kunst Picassos; der Maler synthetisiert vielmehr die eigenen Errungenschaften der letzten Jahre.[7] Ohne sich von dem Willen nach einer Naturwiedergabe beschränken zu lassen, kombiniert Kirchner den ornamentalen Schwung der figürlichen Linien mit dem abstrakten, teppichartigen Hintergrund. Die Konturen des Aktes und das Gefüge geometrischer Formen der Umgebung werden zum Ordnungselement und geben dem unruhigen Bildaufbau Festigkeit. Es entsteht ein Werk voller Vitalität und Spannung, das trotz starker Farbkontraste und expressiver Strichführung in seiner Komposition lesbar und übersichtlich bleibt.

Unser außergewöhnliches Aquarell überrascht und ragt aus dem Œuvre der Davoser Jahre hervor: In seiner scheinbaren Spontaneität und dennoch vollkommenen Bild- und Farbkomposition ist es ein ausgezeichnetes Beispiel für Kirchners künstlerische Autonomie und seine Souveränität, Großartiges von innen heraus entstehen zu lassen. JO

7 So datiert er, wie bei zahlreichen anderen Arbeiten, die »Dornenzieherin« auf das Jahr 1926 vor, um vorzugeben, schon zu jener Zeit seinen reiferen Stil erreicht zu haben.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 ASCHAFFENBURG
1938 DAVOS

N°15

Tanzendes Paar, um 1929
Schwarze Kreide auf Velin, 50,4 x 37,6 cm,
am rechten Rand mittig mit Bleistift signiert:
›ELKirchner‹ (ligiert); verso beschriftet: ›KZ 93‹

Die Arbeit ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv,
Wichtrach/Bern, registriert.

Couple Dancing, c. 1929
Pencil on wove paper, 50.4 x 37.6 cm,
signed with pencil at centre of the right margin:
'ELKirchner' (in ligature); on the verso inscribed:
'KZ 93'

The drawing is registered in the
Ernst Ludwig Kirchner Archive, Wichtrach/Bern.

Provenienz
Sammlung Dr. Gervais, Lyon/Zürich;
Privatsammlung, Südwestdeutschland

Kirchners Spätwerk strahlt eine eigene Faszination aus, wenngleich es lange Zeit als unverstandenes Kapitel galt. Ab Anfang 1920 ist der große »Expressionist« Kirchner motiviert, neu über seine künstlerische Sprache zu reflektieren, er will sie verändern. Die Ideen zu einem »planvollen Stilwollen« finden sich u. a. in Kirchners Schriften über seine Kunst.[1] Er beobachtet zudem aufmerksam alle neuen Kunstentwicklungen dieser Zeit; bedeutende Ausstellungen und der Einfluß von Künstlern wie Picasso gehen nicht spurlos an ihm vorüber (vgl. Kat.-Nr. 14).

Unser schwungvolles Tanzpaar ist Resultat dieser tiefgreifenden stilistischen Veränderung, der formalen Abstraktion und phantasievollen Bildgestaltung, einer Art »Vision vom menschlichen Leben«.[2] Kirchners Motive sind jedoch nicht vollkommen autonom, sondern – wie bisher – aus individuellen Beobachtungen entwickelt. Nicht zuletzt ist der menschliche Körper, allen voran das Tanzmotiv, jenes Sujet, das lebenslang Bestandteil seiner Bildwelt ist.

In dem nackten, sich simultan nebeneinander bewegenden Tanzpaar lebt die Welt der Großstadt sowie des Varietés (vgl. Kat.-Nr. 5) noch einmal auf. Kirchner lernt 1925/26 in Dresden die Ikonen des Ausdruckstanzes Mary Wigman und Gret Palucca kennen. Er ist derartig angezogen von der akrobatischen Hingabe, Sinnlichkeit und ekstatischen Bewegung dieser tanzenden Körper, daß er unzählige Skizzen anfertigt und bemerkt: »Die neue Kunst ist da [...] das Schaffen eines modernen Schönheitsbegriffs ist ebenso in ihren [Wigmans] Tänzen am Werke wie in meinen Bildern.«[3]

Für die deutlich fließenden, schwungvollen Linien und schraffierten Flächen setzt Kirchner bewußt die weiche Kreide ein. Er beschreibt die Volumina der beiden – symbolhaft übersteigerten – Tanzenden, die eine Choreographie ausführen. Seine hieroglyphenhafte Handschrift ist in höchstem Maße formelhaft, ohne die Gegenständlichkeit aufzugeben. Es ist ein Changieren zwischen Naturbeobachtung und Phantasiebild, eine Metapher für Kirchners Ideale: seine Freude an anarchischer Freiheit, Tanz und Ausdruck, der rhythmischen Bewegung von Körpern, die alleiniger Bildinhalt wird. Der stete Realitätsbezug führt zur unerschöpflichen Bedeutung und Kraft seiner Zeichnungen, denn trotz aller Abstraktion gilt: »Auch der reinste Phantast kommt auf keine andere Form in seiner Mitteilung als auf eine Naturform [...]«[4] RH

1 Vgl. Lucius Grisebach: »Ich muss Zeichnen bis zur Raserei, nur Zeichnen«. In: Ausst.-Kat. E. L. Kirchner: Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle. Kunsthalle Nürnberg, 1991, S. 23. Dort auch ein Nachdruck des unter dem Pseudonym Louis de Marsalle veröffentlichten Essays, das Kirchner 1920 in der Zeitschrift »Genius« publiziert, in: Ebenda, S. 10–15.
2 Kirchner, zitiert nach Roland Scotti: »Ein Bild von ungeheurer Einfachheit ...«, Ernst Ludwig Kirchners Spätwerk 1924–1938. In: Ausst.-Kat. E. L. Kirchner: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. Kunstforum Wien u. a., 1998, S. 74.
3 Kirchner, zitiert nach: Andrea Firmenich: Vom »Cake-Walk« zum »Farbentanz«. Das Tanzmotiv bei Ernst Ludwig Kirchner. In: Ausst.-Kat. Tanz in der Moderne, Von Matisse bis Schlemmer. Kunsthalle in Emden u. a., 1997, S. 49.
4 Kirchner, zitiert nach Scotti. In: Ausst.-Kat. E. L. Kirchner: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, a. a. O., S. 78.

15 **TANZENDES PAAR** COUPLE DANCING

GABRIELE MÜNTER

1877 BERLIN
1962 MURNAU

N˙16

Stilleben mit Blumenvasen, 1956
Öl und Gouache auf festem Velin, 43,2 x 60,3 cm, unten links mit Bleistift bezeichnet und monogrammiert: ›BB 30/56 MÜ‹, verso datiert: ›1956‹

Still-Life with Vases of Flowers, 1956
Oil and gouache on firm wove paper, 43.2 x 60.3 cm, inscribed and monogrammed with pencil lower left: 'BB 30/56 MÜ', dated on the verso: '1956'

Provenienz
Vom Vorbesitzer direkt von Nina Kandinsky, Ehefrau Wassily Kandinskys, in den späten 1950er-Jahren erworben; Privatsammlung, New York/USA

1 Erich Pfeiffer-Belli: Gabriele Münter. Zeichnungen und Aquarelle. Berlin 1979, S. 14.
2 Ebenda, S. 13.
3 Während der Eröffnungsfeier sitzen beide Frauen zufällig nebeneinander, und Nina Kandinsky lädt Münter mit ihrem Lebensgefährten Dr. Johannes Eichner freundlich nach Paris ein, worauf diese brüsk antwortet: »Ich reise nie«. Sie notiert folglich: »Die Münter blieb abweisend [...] Ich spürte, daß sie mir auswich. War die Münter eifersüchtig auf mich? Ich weiß es nicht.« Nina Kandinsky: Kandinsky und ich. München 1976, S. 219.

Gabriele Münter ist beinahe 80 Jahre alt, als sie zwei Blumensträuße in perfekter Farb- und Formenharmonie in dieser großformatigen Arbeit zu Papier bringt. Unverkennbar sind die für ihr Spätwerk so charakteristischen schwarzen, doch keineswegs begrenzenden flüssigen Umrißlinien, die heitere Farbpalette und die reduzierte, kompositorisch großzügig angelegte Gegenstandswiedergabe. Der Hintergrund bleibt, wie so häufig in ihren späten Blumenbildern, frei; auch die Blüten sind vom Papiergrund luftig durchbrochen. Dies erinnert an die Hinterglasmalerei, die die Künstlerin schon in frühen Jahren für sich entdeckt. Wie auch in zahlreichen anderen Stilleben Münters wird hier in der Konzentration auf das Wesentliche »die Größe des Einfachen sichtbar«.[1]

Es ist erstaunlich, wie rein und melodisch ihre Kunst trotz schwerer Schicksalsschläge – etwa der spannungsreichen Beziehung zu Wassily Kandinsky oder den politisch unruhigen Zeiten – stets bleibt. Gabriele Münters Zeichnungen sind heiter und unbeschwert, prägnant und elementar. »Ihr Strich kennt keine Härte, er ist in vielen Fällen kindhaft, kindlich im schönsten Sinne des Wortes.«[2] Ihre Darstellungen geben dem Betrachter den Raum, sie gedanklich zu vollenden, obgleich sie in sich bereits vollkommen sind.

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg gelingt es Münter, sich gegenüber ihren männlichen Kollegen zu behaupten und international erfolgreich auszustellen. Die Lebensgefährtin von Kandinsky steht stets in engem Austausch mit den Künstlern des »Blauen Reiters« und anderen Expressionisten, ist selbst Mitglied der »Neuen Künstlervereinigung München«. Nach einer temporären Beschäftigung mit der Neuen Sachlichkeit knüpft sie in ihrem Spätwerk stilistisch und thematisch bewußt wieder an die Zeit des »Blauen Reiters« an und genießt in den 1950er-Jahren einen weiteren, späten Höhepunkt ihres Erfolgs.

Bemerkenswert und zugleich verblüffend ist die beeindruckende Provenienz dieses Stillebens, denn ausgerechnet Nina Kandinsky kommt – als bereits verwitwete und langjährige zweite Ehefrau des Jahrhundertkünstlers – in den Besitz dieses Bildes. Sie und Münter treffen sich nur einmal: 1949 bei einer Ausstellungseröffnung in München; eine Begegnung, die von Münters Seite aus unterkühlt verläuft.[3] Erstaunlich und wohl für immer ein Geheimnis bleibt, vor welchem Hintergrund die Künstlerin ihrer einstigen »Rivalin« das Stilleben übereignet. JO

16 **STILLEBEN MIT BLUMENVASEN** STILL-LIFE WITH VASES OF FLOWERS

CHRISTIAN ROHLFS

1849 NIENDORF/HOLSTEIN
1938 HAGEN

N°17

Pfeffersfrüchte, 1927
Wassertempera auf grob strukturiertem Bütten,
37,5 x 55,5 cm,
unten rechts monogrammiert und datiert: ›CR 27‹,
verso auf der alten Rahmenrückwand beschriftet:
›Pfeffersfrüchte 24‹

Peppers, 1927
Tempera on coarsely textured laid paper,
37.5 x 55.5 cm,
monogrammed and dated lower right: 'CR 27',
annotated on the old back board: 'Pfeffersfrüchte 24'

Provenienz
Geschenk des Künstlers an die Familie des Vorbesitzers;
Privatsammlung, Rheinland

1927, das Jahr der Entstehung unserer »Pfeffersfrüchte«, markiert den Beginn des letzten großen Werkabschnitts des bereits 78-jährigen Christian Rohlfs. Zum ersten Mal reist der Maler in das Schweizer Tessin nach Ascona; so weit südlich von seiner Heimat wie nie zuvor. Abgesehen von regelmäßigen Aufenthalten in Hagen, wird er die folgenden zehn Jahre dort verbringen. Diese Zeit ist für sein Spätwerk stark prägend: Das intensive südliche Licht, die tropischen Pflanzen und die mediterrane Landschaft sind Inspiration für eine neue, faszinierende Schaffensperiode. Ohne vollkommen abstrakt zu werden, vereinfacht Rohlfs immer weiter die Formen des Gesehenen und läßt die Farben zunehmend transparent werden. Die Wassertempera wird das Medium seiner Wahl.

Unsere »Pfeffersfrüchte« zeigen in vollkommener Weise, wie der Künstler souverän mit dem Motiv und den stofflichen Möglichkeiten der Malmittel und des Papiers umzugehen weiß. Vermutlich hat er, wie so häufig in dieser Zeit, das Bütten vor der Bearbeitung nicht gewässert und die an sich deckende Tempera trocken und unvermischt aufgetragen. Die Farbe ist zart und durchscheinend; die Struktur des Malgrundes wird Teil der Gestaltung. Zudem mag er die Arbeit mit einer Bürste bearbeitet haben, um weiche Konturen und Lichtreflexe zu erzielen. Die Experimente mit dieser Technik werden nicht zum Selbstzweck, vielmehr fügen sie den Früchten eine weitere Dimension, eine gewisse Transzendenz, hinzu. So entsteht ein Blatt voller Licht und Atmosphäre, in dem mehr die Farben als die Formen und Konturen den Objekten Gestalt verleihen. Auch die Perspektive tritt zu Gunsten rhythmisch strukturierter Farbflächen zurück. Geordnet und in vollkommener Harmonie arrangiert Rohlfs feuriges Rot, kräftiges Grün und zartes Gelb; so bringt er die im Komplementärkontrast gesetzten Töne auf dem hellen, die Farben reflektierenden Grund des angedeuteten Tellers zum Leuchten.

Rohlfs, Zeitgenosse von Claude Monet, steht früh unter dem Einfluß der Freilichtmalerei der Impressionisten. Um 1900 wendet er sich expressionistischen Stilprinzipien zu, fühlt sich den sehr viel jüngeren Künstlern der »Brücke« und den Fauves verbunden. Dennoch folgt er stets seinem eigenen künstlerischen Weg. Seine späten Arbeiten in Tempera sind die reife und krönende Synthese eines fruchtbaren Schaffens. Mit ihnen liefert Rohlfs seinen bedeutenden Beitrag zur Kunst der Klassischen Moderne. JO

17 **PFEFFERSFRÜCHTE** PEPPERS

WERNER TÜBKE

1929 SCHÖNEBECK/ELBE
2004 LEIPZIG

N˚18

Bildnis einer eleganten Dame, 1957
Tuschfeder in Schwarz auf festem Papier, 34,8 x 29,9 cm, unten rechts mit Bleistift signiert und datiert: ›Tübke 1957‹; verso mit Bleistift nummeriert: ›Z 2/57‹

Portrait of an Elegant Lady, 1957
Pen and black ink on sturdy paper, 34.8 x 29.9 cm, signed and dated with pencil lower right: 'Tübke 1957'; on the verso numbered with pencil: 'Z 2/57'

Eine kaum zu überschauende Vielfalt an Bildsprachen zeichnet das monumentale Werk des Mitbegründers der sogenannten »Leipziger Schule« aus. Sein Schaffen als »modern« oder »postmodern« zu bezeichnen schlägt fehl, denn jeder Modernitäts- oder Zeitgeistanspruch liegt Tübke fern. Er ist ein besessener, exzellenter Zeichner, ein scharfer, skeptischer Beobachter und virtuoser Akademiker, der sich wie kein anderer »zum Anwalt der überkommenen Formen gemacht«[1] hat.

So verdeutlicht diese sprühende Federzeichnung den für sein Œuvre symptomatischen Rückgriff auf die Kunst der Renaissance und des Manierismus und ihre Gattungen, wie hier etwa auf das Portrait – Tintoretto, Veronese oder die altdeutschen Meister, seien Tübke bei seiner Arbeit allgegenwärtig, wie er selbst bezeugt.[2] Tatsächlich wirkt das Frauenbildnis wie ein Zitat aus dem Idealraum der Renaissance- oder Barockportraits, wodurch ein spannender Dialog mit der Kunstgeschichte entsteht. Doch entspringt diese Figur, die uns als Brustbild nahezu en face gegenübertritt, der Imagination, sie hat kein festes Vorbild. In vordergründig altmeisterlicher Darstellungsweise begegnet uns zunächst ihr leicht manierierter Charakter in Kostüm, historischer Frisur und gestellter Pose mit etwas distanziertem Blick.

Und nun entfaltet Tübke seine grandiose dichte Feinzeichnung, kristallisiert alle Stofflichkeit seiner Materie heraus, mit einem nervösen rokokohaften Federstrich, wellen- und kammartigen sowie klaren einzelnen Linien und Schraffuren; sie laufen kreuz und quer, so daß bisweilen eine bizarre Draperie entsteht. Die Striche verselbständigen sich über die Umrisse der Dargestellten, bis sie autonom werden. Eine dem Rembrandt'schen Helldunkel ähnliche Licht-und-Schatten-Regie sowie feinste Schattierungen ins Dunkle erzeugen eine magische Spannung im Bild.

Als eine Art »Capriccio« ist die Dame eine raffinierte und deutungsoffene Arbeit, die das Thema »Frauenbild« mit einem Augenzwinkern behandelt. Sie zeigt das Spektrum von Tübkes künstlerischem Vermögen, die Strahlkraft seiner Zeichenkunst und regt an, über die Relativierung von Gegenwart und Vergangenheit oder das Ende der Moderne nachzudenken. RH

1 Dirk Schümer: Albdrücken in Arkadien – zu Zeichnungen und Aquarellen Werner Tübkes. In: Ausst.-Kat. Werner Tübke, Handzeichnungen und Aquarelle. Bauernkriegsgedenkstätte Panorama, Bad Frankenhausen 1992, S. 13.
2 Vgl. Eduard Beaucamp: Am Ende der Moderne: Eine Potenzierung der Kunst. In: Brigitte Tübke, Martin Mosebach: Werner Tübke, das malerische Werk (Verzeichnis der Gemälde 1976–1999). Dresden 1999, S. 282.

HANS REICHEL

1892 WÜRZBURG
1958 PARIS

N°19

Komposition 1922/77, 1922
Öl und Tuschfeder auf Malkarton, 32,8 x 32,6 cm, unten rechts mit Tuschfeder signiert: ›Reichel‹; verso bezeichnet und signiert: ›1922/77 REICHEL‹ sowie mit zwei alten, handschriftlich bezeichneten, unbekannten Galerieaufklebern

Composition 1922/77, 1922
Oil and pen and ink on cardboard, 32.8 x 32.6 cm, signed with pen and ink lower right: 'Reichel', on the verso inscribed and signed: '1922/77 REICHEL', bearing two old unidentified gallery labels with hand-written inscriptions

Provenienz
Privatsammlung, Süddeutschland

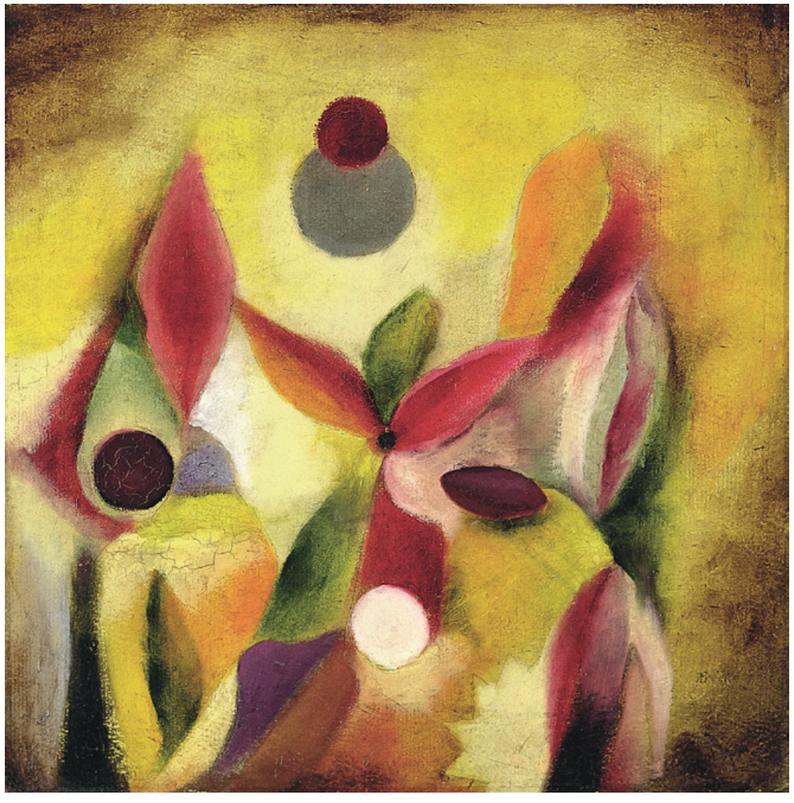
1 Vgl. François Mathey: Hans Reichel. Zürich 1979, S. 36.
2 Marlene Lauter: Mit Blick auf Paul Klee. Anmerkungen zum Augen-Motiv im Werk von Hans Reichel. In: Ausst.-Kat. Hans Reichel 1892–1958, Im Spannungsfeld von Bauhaus und École de Paris. Stiftung Moritzburg u. a., 2005, S. 77.

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

Die hier gezeigte »Komposition« ist ein beeindruckendes Beispiel für Reichels Bestreben, die Erscheinungen der Natur auf eine Formel zu bringen. Dabei leitet er seine Formensprache aus der Umwelt ab und findet durch die Beobachtung bestimmter Phänomene, wie etwa den wechselnden Lichtstimmungen eines Tages, zu dem für ihn so charakteristischen abstrakten Bildsystem. Spielerisch leicht und doch konsequent gestaltet der Künstler die Komposition und erzielt eine spannende Dynamik. Das zentrale Motiv der nach oben strebenden spitzen Blütenblätter in der Bildmitte wird in anderen Bereichen der Darstellung wieder aufgenommen. Zu diesen farbenfrohen amorphen Gebilden kommen geometrische Formen wie etwa der Stern an der unteren Bildkante oder die im Raum schwebenden Kreise oberhalb der Blüte. Durch die komplementären Kontraste der roten und grünen Partien steigert Reichel die Farbwirkung und verleiht der Komposition so ihre intensive Leuchtkraft.

Die Figuren werden vom gelben Licht des Hintergrundes umfangen, das sich wie eine Aureole um sie legt. Ob diese religiöse Konnotation hier von Reichel intendiert ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Doch spricht vieles dafür, »dass [seine] Kunst von einer pantheistischen Weltsicht getragen ist, und sich als Lobpreis auf das Göttliche der Natur versteht«.[2]

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



19 **KOMPOSITION 1922/77** COMPOSITION 1922/77

SIEGFRIED KLAPPER

1918 WINDHOEK/NAMIBIA
2012 ST. CHRISTOL/SÜDFRANKREICH

N˚20

Komposition, 1960
Tuschfeder in Schwarz, laviert, auf Velin, 15 x 33,1 cm,
unten rechts signiert und datiert: ›S Klapper 60‹,
verso unten links datiert: ›22.5.60‹

Composition, 1960
Pen and black ink and wash on wove paper,
15 x 33.1 cm,
signed and dated lower right: 'S Klapper 60',
on the verso dated lower left: '22.5.60'

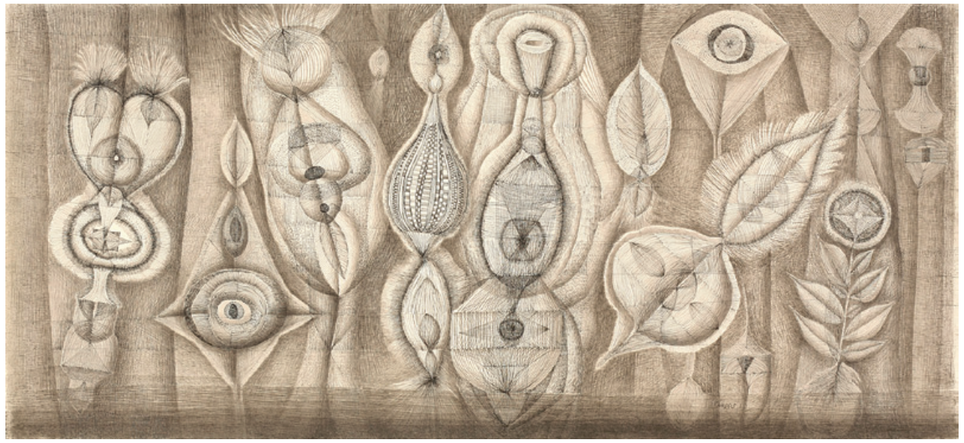
Unsere eindrucksvolle Papierarbeit bietet dem Betrachter einen kaleidoskopartigen Einblick in das Mysterium Natur. Wie auf einer Bühne neben- und hintereinander gereiht, schweben und tanzen märchenhafte, an Pflanzen erinnernde Gebilde. Es sind lyrische Phantasiegeschöpfe, zum Teil samenartige, herzförmige, vegetabile Organismen, verfremdete Augen, Fächer, Büschel oder mosaikartige Muster und organische Formen mit verborgener Geometrie.

Das visuell Wahrgenommene erscheint »über-real«, wie durch die Lupe gesehen, und changiert zwischen Abbildhaftigkeit und Traumvision. Die unglaubliche Akribie der Zeichnung wird auch im vorliegenden Blatt zum bestimmenden Bildthema – pflanzenartige Formen deuten sich an, entschwinden aber vor der Identifizierung ins Ungegenständliche, Ornamentale. Auf den ersten Blick ist die Vielfalt gar nicht wahrzunehmen, die Zeichnung fordert Zeit, Muße und Versenkung, erst dann öffnet sich der ganze eigene Kosmos der Bildwirklichkeit.

Der in Südwestafrika geborene und jüngst in Frankreich verstorbene Klapper, zeitweilig an der Berliner Hochschule für Bildende Künste ausgebildet, arbeitet seit etwa 1943 weitgehend als Autodidakt. Ähnlich wie Hans Reichel (vgl. Kat-Nr. 19) sieht er sich als Wahlverwandter von Paul Klee.[1] Das Naturstudium und die Darstellung von Pflanzen sind ein Herzstück von Klees surrealer Bildwelt. In seinen analytischen Bildschöpfungen, etwa dem berühmten »Botanischen Theater« (1924 – 34) oder den »Kreuz und Spiralblüten« (1925),[2] die unserer Arbeit nahestehen, äußert sich Klees »Zwiesprache mit der Natur«[3], seine Auffassung, die Kunst sei ein Schöpfungsakt, wie die Natur selbst.

Wie Klee empfindet auch Klapper; Intuition und Assoziation sind Grundpfeiler seines Schaffens. Er ist fähig, seine Gegenstände aus dem Gedächtnis zu malen, und betitelt sie meist ›neusachlich‹: »Baum«, »Herbstwiese«, »Blumen«, »Gurke« oder »Apfel«.[4] Die in unserer Arbeit zu Chiffren, Traumbildern und Metaphern umgestalteten Naturformen besitzen ein durchdachtes System und sind in Bewegung; sie thematisieren das Phänomen Wachstum, das Schöpferische und sich ewig Wandelnde. Klappers Werke sind tiefgründige artifizielle Wunderkammern. Er »malt und zeichnet die Welt nicht so, wie sie ist, sondern so, wie sie sein könnte, wenn ihre Morphologie seinen aus Traum und Erinnerung gewonnenen Kontemplationen folgte«.[5] RH

1 Vgl. Ausst.-Kat. Siegfried Klapper, Akribische Träume: Bilder wider den Zeitgeist (mit einer Einführung von Heinz Spielmann). Galerie Brockstedt, Hamburg 2006, n. p.
2 Beide abgebildet in: Ausst.-Kat. Paul Klee: Wachstum regt sich; Klees Zwiesprache mit der Natur (Ernst-Gerhard Güse, Hrsg.) Saarland Museum Saarbrücken u. a., 1990, S. 53 und 147.
3 Klee, zitiert nach: Güse, ebenda, S. 9.
4 Siehe dazu die ausgestellten Werke in: Ausst.-Kat. Siegfried Klapper, Akribische Träume, a. a. O., n. p.
5 Spielmann, ebenda.



EDUARD BARGHEER

1901 HAMBURG
1979 HAMBURG

N˚21

Südliche Gartenlandschaft, 1949
verso: Studie zum Gemälde »Fischer am Strand«
Öl auf Bütten (Wz.: Ingres); verso: Tuschfeder,
45 x 63 cm,
unten links signiert und datiert: ›Bargheer. 49‹

Southern Landscape with Garden, 1949
verso: study for the painting "Fishermen on the Beach"
Oil on laid paper (watermark: Ingres);
verso: pen and ink, 45 x 63 cm,
signed and dated lower left: 'Bargheer. 49'

Provenienz
Privatsammlung, Schweiz

1 Bargheer in einem Brief vom 11. November 1949. Zitiert nach: Volker Plagemann: Eduard Bargheer (aus der Reihe der Hamburger Köpfe, hrsg. von der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius). Hamburg 2008, S. 138.
2 Vgl. Wolfgang Henze: Eduard Bargheer, Leben und Werk (mit einem Verzeichnis der Gemälde). Campione d'Italia 1979, S. 191, Nr. 1950/2 u. S. 192, Nrn. 1950/5 u. 1950/11.

Eduard Bargheer gehört neben Max Peiffer Watenphul (vgl. Kat.-Nr. 22) oder Hans Purrmann in seiner Zeit zu den wichtigsten Interpreten der mediterranen Welt. Seine Begeisterung und sein Staunen angesichts der südlichen Natur bringen Bilder zutage, deren formale und ästhetische Konsequenz einzigartig ist und die aufgrund ihrer Attraktivität und Unverwechselbarkeit hoch geschätzt werden. In Zukunft wird das »Eduard Bargheer-Museum« im Hamburger Jenisch-Park seine Bedeutung aufs Neue würdigen.

Um die Entstehungszeit unserer »Gartenlandschaft« zieht es den mittlerweile international bekannten Künstler immer wieder nach Ischia, seine zweite Heimat. Er habe sich inzwischen vom Expressionismus befreit und sei nun auf dem Weg zu einer neuen Entwicklung, schreibt er 1949, dabei hat ihm »die Insel mit ihren ungeheuren Form-Spannungen wieder ein Maß gegeben […], wobei ich stets die Formen und Dinge im Zusammenhang sah mit Himmel und Meer, die [...] in vielfachen statischen und dynamischen Beziehungen stehen«.[1]

Jene Impressionen einer prägnanten Landschaft, der geschwungenen Küsten und bezaubernden urwüchsigen Pflanzenwelt finden sich in der mit dünnflüssig aufgetragenen Ölfarbe und teilweise breiten Pinselkonturen gemalten Arbeit wieder. Erstaunlich ähnliche Pflanzenmotive tauchen in anderen Kompositionen, die Bargheer wohl einige Monate später fertigt, erneut auf.[2]

Der Künstler glänzt – wie man sieht – nicht nur als Aquarellist (vgl. Kat.-Nr. 23), er kann in diesem komplexen und anspruchsvollen Gemälde ausdrücken, was in anderen Techniken nicht möglich wäre. Er animiert uns geradezu, in das Eigenleben der sorgfältig überlegten Bildstruktur einzutauchen. Neben geometrischen Formen und farbigen Bändern erkennt man organische Busch-, Baum- und Pflanzenchiffren im Vordergrund des Bildes, hinterfangen von Häuserformationen oder Fensteröffnungen, die auf die Architektur Forios deuten – der charakteristische Kirchturm in der Mitte ist ein Indiz dafür. Bargheer bereichert das Gefüge um ein kontrastreiches, glanzvolles Farbenspiel: Dunkle und geheimnisvolle Töne, gleich einer vom Mondlicht beschienenen Natur, wechseln sich ab mit einem taufrischen, milchigen Hellgrün, Blau und Altrosa und erzeugen so Magie und Spannung. Nicht zuletzt durch diese stille Farb-Dramaturgie wird das scheinbar abstrakte Motiv plötzlich »sichtbar«, es entzieht sich dennoch einer eindeutigen Lesbarkeit. RH

21 **SÜDLICHE GARTENLANDSCHAFT** SOUTHERN LANDSCAPE WITH GARDEN

MAX PEIFFER WATENPHUL

1896 WEFERLINGEN
1976 ROM

N°22

Ischia, 1963
Aquarell und Bleistift auf Velin, 47,5 x 29,5 cm,
oben rechts betitelt, datiert, signiert und gewidmet:
›Ischia 14. 5. 63 / Max Peiffer Watenphul /
für Frau Autenrieth‹

Ischia, 1963
Watercolour and pencil on wove paper, 47.5 x 29.5 cm,
titled, dated, signed and with a dedication upper right:
'Ischia 14. 5. 63 / Max Peiffer Watenphul /
für Frau Autenrieth'

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland

1 Durch Paul Klee geht Peiffer Watenphul 1919 als Schüler an das Bauhaus und wird dort besonders durch Johannes Itten angeregt.
2 Peiffer Watenphul folgt dem Ruf an die Folkwangschule Essen (1927–31), die Textilfachschule Krefeld (1941–43), die Kunstgewerbeschule Salzburg (1943–44) und die Internationale Sommerakademie Salzburg (1964–67).

Man könnte Max Peiffer Watenphul als einen ›Deutschrömer‹ bezeichnen, auch wenn seine Werke des idealen Italienbildes eine unverwechselbare, sehr subjektive Diktion aufweisen. Der promovierte Jurist lernt Italien 1921 bei einer ersten Reise kennen. Nachdem er 1931 als Gewinner des Rom-Preises mehrere Monate in der Villa Massimo studiert, wählt der viel umhergereiste Maler Italien allmählich zu seiner zweiten Heimat. Neben Venedig und Rom gehört auch Ischia von 1937 bis 1941 zu einem seiner Wohnorte. Dort ist er in Kontakt mit anderen deutschen Malern wie Werner Gilles, Rudolf Levy und Eduard Bargheer. Peiffer Watenphul, der sich früh von Paul Klee und seinem Studium am Bauhaus beeinflussen läßt,[1] zieht sich als Künstler, Lehrer[2] und als Mensch meist zurück. Ihm kommt das zeitgenössische Klima des »Geistigen« in der Kunst zwar sehr entgegen, doch meidet er das modisch Programmatische und erkämpft sich seinen ganz eigenen künstlerischen Weg, dem er stets treu bleibt.

Auch unser Aquarell, welches 1963 auf einer Ischia-Reise entsteht – Peiffer Watenphul wohnt mittlerweile zusammen mit seiner Schwester und deren Mann in Rom –, ist ein delikates Beispiel für seinen liebevollen Blick auf die mediterrane Landschaft. Die Hügelansicht ist von tektonischen Formen der angedeuteten Häuser und den dunklen, charakteristischen Pinien und Büschen durchzogen; die flächigen Formenkombinationen offenbaren seine Herkunft als Bauhauskünstler. Trotz des gleißenden Lichts des Südens wählt der Maler die in seinem Œuvre unverkennbaren gedämpften Farben. Die subtilen Töne, die sachte verdunkelnden Farbspritzer und Bleistiftkritzeleien, insbesondere im Bereich des zu erwartenden strahlend blauen Himmels, erzeugen einen leicht melancholischen, stillen Blick auf die wie von einem atmosphärischen Schleier verhüllte Landschaft mit ihren scheinbar von Menschen verlassenen Behausungen. Das Medium Aquarell, das dem Künstler Spontaneität abverlangt, führt zu einer unmittelbaren, sensiblen Wiedergabe des Gesehenen, aber auch des geistigen Zustandes im Moment der Schöpfung, den Peiffer Watenphul gleichberechtigt neben der objektiven Beobachtung zum Ausdruck bringt. Genau dieses bildliche Einflechten der subjektiven Empfindung des Künstlers macht den Zauber und die Tiefe dieser wunderbar lyrischen Arbeit aus.

JO

EDUARD BARGHEER

1901 HAMBURG
1979 HAMBURG

N˚23

Frühling 2, 1967
Aquarell auf Velin (Wz: LA BRIGLIA G AMATRUDA AMALFI), 21,3 x 30,4 cm, unten links mit Bleistift signiert und datiert: ›Bargheer. 67.‹; verso bezeichnet: ›Frühling 2‹

Spring 2, 1967
Watercolour on wove paper (watermark: LA BRIGLIA G AMATRUDA AMALFI), 21.3 x 30.4 cm, signed and dated with pencil lower left: 'Bargheer. 67.', on the verso inscribed: 'Frühling 2'

Provenienz
Privatsammlung, Süddeutschland
(vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben)

1 Eduard Bargheer, zitiert nach: Ausst.-Kat. Eduard Bargheer (1901–1979), Aquarelle (Sabine Fehlemann, Hrsg.) Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, 2005, S. 6.
2 Vgl. Wolfgang Henze: Eduard Bargheer, Leben und Werk (mit einem Verzeichnis der Gemälde). Campione d'Italia 1979, S. 42.

Seit seiner ersten Reise, 1925, bedeutet Italien für Eduard Bargheer das »gelobte Land«, mit »*dem* Licht, das ich suchte!«[1] – in dieser Hinsicht ist seine zweite Heimat, die Insel Ischia, für ihn ein Schlüsselerlebnis. Eine neue Erfahrung mit gesteigerten Lichtverhältnissen und faszinierenden Sinneseindrücken erfährt der Künstler während seiner Afrika-Reisen u. a. nach Tunesien, Marokko oder Ägypten zwischen 1960 und 1968. Der künstlerische Ertrag dieser Expeditionen ist reichhaltig und findet auch in den Ischia-Bildern der 1960er-Jahre seinen Niederschlag: Durch eine Intensivierung des Sehens und die weitere Auseinandersetzung mit den elementaren Kräften der Natur verleiht Bargheer seinem durch rhythmische Formen und Farben zu einem nahezu abstrakten Mosaik veränderten Naturvorbild eine metaphysische Dimension, wie das lyrische Blatt »Frühling 2« offenbart.

Unser Motiv einer idyllischen Ischialandschaft besteht aus einem harmonischen, fröhlichen Gesamtklang eines kontrastreichen Kolorits. Bargheer vertieft sich hier in die Wiedergabe eines Stimmungswechsels durch die Jahreszeiten, in der feinste Farbnuancen, organische, runde und eckige Formen und Schwingungen das Gesehene eindrücklich übersetzen: die typischen Berg- und Landschaftsformationen Ischias schimmern in vielfältigen frischen, lebendigen Grüntönen. Als feiner Kontrast kommen wenige transparente Violett- oder Rottöne und, über das Bild verteilt, gelbe und blaue Akzente hinzu, ebenso wie einige markante weiße »Kanäle« ausgesparter Papierfläche. So entsteht ein satter, vibrierender Farbenteppich, der uns in die Atmosphäre einer sonnendurchfluteten, förmlich wiederauferstehenden Natur im Frühling eintauchen läßt.

Gerade diese Arbeit bringt uns den Zauber des Bargheer'schen Aquarells in seiner Farbenfreude und Leichtigkeit nahe – das Blatt wird zur klangvollen Vermittlung einer nicht abbildhaften, autonomen Naturwiedergabe. Zu Recht werden die zum Hauptwerk gehörenden Aquarelle Bargheers als »die umfassendste und eindringlichste Interpretation mediterraner Landschaft« bezeichnet.[2] RH

NEO RAUCH

1960 LEIPZIG
LEBT UND ARBEITET IN LEIPZIG

N˚24

Saum, 1994
Öl und Bleistift auf Papier, 31,2 x 48,8 cm,
in der Darstellung mittig betitelt: ›Saum‹ sowie am rechten Rand mittig mit Bleistift signiert und datiert: ›Rauch 94‹

Seam, 1994
Oil and pencil on paper, 31.2 x 48.8 cm,
titled at the centre of the image: 'Saum', signed and dated with pencil at the right edge of the image: 'Rauch 94'

Provenienz
Galerie Eigen + Art, Berlin/Leipzig;
Privatsammlung, Hamburg

Literatur
Werkverzeichnis des Künstlers, Nr. 137

Neo Rauch ist zweifellos der international bedeutendste deutsche Maler seiner Generation. Seine bühnenhaften, figurativen Traumbilder sind in den letzten Jahren ständiger Bestandteil des Diskurses rund um den Kunstmarkt und ebenso Gegenstand seiner zahlreichen Museumsschauen und deren Rezensionen.[1] Rauchs Werke sind allgegenwärtig.

Umso überraschender mutet die vorliegende leise, poetische Arbeit »Saum« aus dem Jahre 1994 an, die der Leipziger kurz nach einem entscheidenden Wendepunkt innerhalb seines Œuvres zu Papier bringt. Nach eigener Aussage malt Rauch seine »ersten gültigen Bilder«[2] 1993, mit denen auch sein Werkverzeichnis beginnt. In den 1980er-Jahren, der Zeit seines Studiums an der berühmten »Hochschule für Grafik und Buchkunst« Leipzig,[3] entstehen abstrakt-expressive Arbeiten – viele von ihnen werden später vom Künstler selbst vernichtet und sind dem Publikum kaum bekannt.[4] Die Farbe verschwindet mehr und mehr, Schwarz wird vorherrschend und der Grundstein für das Rauch'sche Bildpersonal angelegt. Um 1993 – in einer Zeit, in der Konzept- und Installationskunst an Bedeutung gewinnen – entsteht eine »Folge düsterfarbiger, auf wahrhaft träumerische Weise verschwommener Malereien […]. In gedämpften erdigen bis wässrigen Tönen und dünnen, oft streifig aufgerauten Lasuren scheinen sich kosmische, submarine und innerleibliche Welten zu offenbaren.«[5]

Hierzu gehört auch eine Reihe von Bildern, die mit »Saum« betitelt sind: eine großformatige, vierteilige, runde Papierarbeit von 1993; ein großes Hochformat in gedämpften Tönen aus demselben Jahr; und eben die hier gezeigte Öl- und Bleistiftskizze. Diese zeitlos wirkenden Werke bilden in ihrer reduzierten Farbigkeit die Schnittstelle zwischen Abstraktion und Figuration. Motivfragmente, die nach Aussage des Künstlers Traumbildern entspringen, sind überlagert von abstrakten, großzügigen malerischen Gesten; sie geben zusammen mit dem denkwürdigen Titel Freiraum zur Assoziation. Die mit Bleistiftlinien skizzierten Formen unseres »Saums« bleiben uneindeutig. Rauch, der sich vor allem als Maler versteht, geht es hier wie auch in seinen späteren Bühnenbildern vor allem um die Malerei und den »bildnerischen Gesamtorganismus«.[6] Der Betrachter kann die reine Ästhetik der Komposition genießen, denn: »Das Dargestellte soll letztlich Privatangelegenheit bleiben, die Malerei selbst jedoch als Profession und Ziel erscheinen.«[7] Dieses außergewöhnliche Werk wird dem zweifelsohne gerecht. JO

1 Zu seinen wichtigsten Einzelausstellungen gehören die im Museum der bildenden Künste Leipzig (1997 und 2010), der Pinakothek der Moderne, München (2010), des Metropolitan Museum of Art, New York (2007), des Kunstmuseum Wolfsburg (2006) und des Bonnefantenmuseum, Maastricht (2002).
2 Neo Rauch, zitiert nach: Holger Broeker: Auf dem Prüfstand der Malerei. In: Ausst.-Kat. Neo Rauch, Neue Rollen. Kunstmuseum Wolfsburg, 2006, S. 21.
3 1981–86 bei Arno Rink und anschließend 1986–90 Meisterschüler bei Bernhard Heisig.
4 Rauch verweist selbst auf die sog. »Neuen Wilden«, Beckmann, Bacon, Beuys, Baselitz, Freud und seine Lehrer als frühe Vorbilder. Interessanterweise nennt Rauch ebenfalls Karl Hofer, bezeichnet ihn liebevoll als einen seiner »großen Hausgötter«. Vgl. hierzu Wolfgang Büscher im Gespräch mit Neo Rauch über sein zeichnerisches Œuvre. In: Gerd Harry Lybke (Hrsg.): Schilfland, Neo Rauch, Works on Paper. München u. a. 2009, S. 82 f. Sein Werk wird immer wieder in Verbindung mit dem Surrealismus, der Pop-Art, dem sozialistischen Realismus und der Comic-Kultur gebracht.
5 Jürgen Homeyer: Über Neo Rauch. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München 2007, S. 7.
6 Harald Kunde: Die Ruhe vor dem Sturm. In: Ausst.-Kat. Neo Rauch, Randgebiet. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig u. a., 2000, S. 34.
7 Harald Kunde: Flurbereinigung. In: Ausst.-Kat. Neo Rauch, Sammlung Deutsche Bank. Berlin u. a. 2000, S. 10.

IMPRESSUM
IMPRINT

Katalog
Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2012/2013
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, Christiane Zeiller

Übersetzungen
Sue Cubitt

Texte
Regelind Heimann (RH), Janna Oltmanns (JO),
Thole Rotermund (TR)

Gestaltung, Satz und Herstellung
Sieveking Kunstpublikationen, München

Druck und Bindung
Hartung Druck + Medien GmbH, Hamburg

Copyright und Fotonachweis
Christian Lohfink, Hamburg
Grit Hesse, Hamburg
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012
© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2012
© Nolde Stiftung Seebüll

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 ( ).

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.