THOLE
ROTERMUND.
KUNSTHANDEL

N.7

THOLE
ROTERMUND.
KUNSTHANDEL

N.7

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

Andrea Berger, Börries Brakebusch, Sue Cubitt, Knut Ettling, Harald Fiebig, Silke Hartmann, Karsten Heußmann, Annegret Hoberg, James Hofmaier (†), Christian Lohfink, Ulrich Luckhardt, Hubertus Melsheimer, Achim Moeller, Sabine und Frank C. Möller, Janna Oltmanns, Elke Ostländer, Carola Persiehl, Michael Karl Pfefferle, Christian Ring, Gerlinde Römer, Elvira und Josef (†) Rotermund, Kyoko Shimono, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Melissa Strumann, Lucia Titgemeyer-Heck, Wolfgang Wittrock, Marco van der Wyst, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München sowie allen Sammlern, die dieses Projekt hilfreich unterstützt haben.

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 ( ).

INHALT
CONTENT

FRANZ MARC 01 | 05 | 09
MAX BECKMANN 02
OTTO FISCHER-TRACHAU 03
HEINRICH CAMPENDONK 04
MAX KAUS 06
EMIL NOLDE 07 | 12 | 15
AUGUST MACKE 08
LYONEL FEININGER 10 | 13 | 18
ALEXEJ VON JAWLENSKY 11
HANS REICHEL 14
CHRISTIAN ROHLFS 16 | 19
BERNARD SCHULTZE 17
HEINRICH WILDEMANN 20
EDUARD BARGHEER 21
CURT LAHS 22

FRANZ MARC

1880 München
1916 bei Verdun

01

Rotes Pferdchen, 1912
Gouache und Deckweiß über Bleistift auf Velin,
11,5 x 9,7 cm (15,5 x 11,5 cm),
verso von der Witwe des Künstlers bezeichnet:
‚aus dem Nachlaß Franz Marc – bestätigt Maria Marc'

Aus dem Skizzenbuch XXV.

Young Red Horse, 1912
Gouache and opaque white over pencil on wove paper,
11.5 x 9.7 cm (15.5 x 11.5 cm),
inscribed by the artist's widow on the verso:
'aus dem Nachlaß Franz Marc – bestätigt Maria Marc'

A sheet from Sketchbook XXV.

Provenienz
Nachlaß des Künstlers; Maria Marc, Ried; Wanda Oesau, Glückstadt; Anna Möller, (vermutlich) Glückstadt; Dr. H.H. Petersen, Glückstadt; Ketterer Kunst, Hamburg; Hubertus Melsheimer, Köln; Privatsammlung, Rheinland

Literatur
Alois J. Schardt: Franz Marc. Berlin 1936, S. 167, Nr. II–1912–29; Klaus Lankheit: Franz Marc, Katalog der Werke. Köln 1970, S. 185, Nr. 579; Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz-Marc-Stiftung (Hrsg.): Franz Marc, Werkverzeichnis, Band 3, Skizzenbücher und Druckgraphik. München 2011, S. 223, mit Farbabb.

Ausstellung
Franz Marc, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Galerie Neue Kunst Fides, Dresden 1927; Franz Marc – Pferde. Staatsgalerie Stuttgart, 2000, S. 149, Kat.-Nr. 96, Farbabb. 135 (dort 1913 datiert)

Franz Marcs gesamtes Schaffen ist von der Auseinandersetzung mit Tiermotiven geprägt. Das Thema der Pferde beschäftigt ihn dabei so intensiv wie kein anderes (vgl. Kat.-Nrn. 5 und 9). Es ist ihm Sinnbild für die Verbundenheit von Kreatur und Natur und damit für den großen Einklang der Schöpfung.[1] Auf der Suche, dieser außergewöhnlichen Weltsicht Gestalt zu verleihen, entsteht unsere beeindruckende kleine Arbeit. Aus ornamentartigen Einzelformen gestaltet Franz Marc ein junges Pferd in warmen ocker-roten Farbtönen. Im Hintergrund werden Landschaftsformen angedeutet, eine Bergkette oder Vegetation – vielleicht sogar ein zweites Pferd? Doch mit naturalistischen Deutungen ist dieser Komposition nicht beizukommen, „der Beschauer sollte gar nicht nach dem Pferdetyp fragen können, sondern das inhaltliche, zitternde Tierleben herausfühlen", erklärt Marc bereits 1910.[2] Und so konzentriert sich die Betrachtung auf die kompositorischen Eigenschaften, die in einem harmonischen Gleichgewicht angelegt sind: Das dynamische Zentrum ist der nach rechts gedrehte Kopf des Pferdes, von dort entwickelt sich die kurvenförmige Bewegung über Hals und Bauch, um schließlich vom Schweif in einer Gegenbewegung aufgenommen zu werden. Die sich kreuzenden Diagonalen erscheinen dabei wie ein Ordnungsraster und geben der Komposition Halt. Alle Formen des Tieres finden ihre Parallele in den arabeskenhaften Landschaftselementen – Schwung und Gegenschwung verschmelzen das gesamte Gefüge zu einer rhythmischen Einheit, zu einem Symbol für die inneren Kräfte der Natur.

Neben formalen Gesichtspunkten ist die Farbgebung ein wesentliches Gestaltungselement: Franz Marc löst sich auch hier ganz von der naturhaften Anschauung und kleidet das Pferd in die Farbe, die dem angestrebten Ausdruck am nächsten kommt. Während das in seinem Werk vielbeschworene Blau für das Geistige, für die Transzendenz steht, verkörpert das kompakte Rot pulsierende Vitalität und Präsenz. Mit diesen Mitteln steigert Marc die Dramatik – und macht unser kleines, konzentriertes Blatt zu einem unbändig strahlenden Juwel. Es kann nicht genug auf die Bedeutung der Zeichnungen und Aquarelle im Werk Franz Marcs hingewiesen werden. In ihnen erprobt er auf spontan begeisternde Art die teilweise matt gewordenen Formulierungen der Gemälde; der ursprüngliche Geist, der Antrieb des Künstlers ist hier am Unmittelbarsten spürbar. Wenige Monate nach unserem Blatt entsteht der legendäre „Turm der blauen Pferde", das bis heute rätselhaft verschollene Hauptwerk des Künstlers. Vom „Roten Pferdchen" ist es nicht weit dorthin. TR

1 „Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armseelig seelenlos ist unsre Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bildkreis zu erraten." Marc 1911 in einem Brief an seine Frau Maria, zitiert nach: Günter Meißner (Hrsg.): Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Leipzig/Weimar 1989[2], S. 233.

2 Ebenda, S. 30.



Abbildung in Originalgröße

MAX BECKMANN

1884 Leipzig
1950 New York

02

Badende, 1928
Bleistift auf Velin (aus einem Skizzenblock, am Oberrand perforiert), 25,8 x 21 cm, unten rechts signiert: ‚Beckmann'

Bathers, 1928
Pencil on wove paper (from a sketch pad, with perforated upper edge), 25.8 x 21 cm, signed lower right: 'Beckmann'

Provenienz
Branco Weiss, Zollikon (Schweiz)

Literatur
Die Zeichnung wird in die in Vorbereitung befindliche Neufassung des Werkverzeichnisses der Zeichnungen Beckmanns von Stephan von Wiese aufgenommen.

Ausstellung
Max Beckmann, Aquarelle und Zeichnungen 1903 bis 1950. Kunsthalle Bielefeld u.a., 1977/78, Kat.-Nr. 127, mit Abb.

Und dann an das Meer, meine alte Freundin, zu lange schon war ich nicht bei dir. Du wirbelnde Unendlichkeit mit deinem spitzenbesäten Kleide. Ach, wie schwoll mein Herz." [1] Diese Aussage Max Beckmanns von 1915 ist Spiegel seiner lebenslangen Leidenschaft für das Meer, das ihm immer wieder Inspirationsquelle ist. So verbringt er viel Zeit an der Adria und Riviera, besucht aber auch die Badeorte an der holländischen und belgischen Küste und schließlich San Francisco. Im Jahre 1928, als unsere Zeichnung einer Gruppe von Badenden entsteht, hält sich der leidenschaftliche Schwimmer Beckmann im Frühsommer mehrere Wochen im niederländischen Scheveningen auf.

Die Bleistiftskizze versprüht die reine Lebenslust; ein unbeschwerter, fast kindlicher Badespaß, dem der Maler direkt beizuwohnen scheint. Ohne jegliche Distanz hält er acht kompositorisch dicht übereinander gestaffelte Badende fest, die zwischen den Wellen auf und nieder hüpfen, ins kühle Nass eintauchen und miteinander ausgelassen interagieren. In nahezu alle Richtungen sind die Körper geneigt und die Arme gestreckt, so daß ein lebendiger Rhythmus von Bewegungen und Gebärden entsteht. Auch die unterschiedlichen Muster der für die 1920er Jahre charakteristischen Badekostüme tragen zu einem quirligen Eindruck bei.

Beckmanns Wertschätzung des Themas beweist eine spätere Übertragung der Zeichnung in ein Pastell mit Gouache (Vgl.-Abb.) Die im Art Institute of Chicago befindliche Arbeit ist weniger spontan und in ihrer Komposition reduzierter, doch tauchen Motive wie die beiden Frauen aus dem Vordergrund und der Mann mit den hochgereckten Armen wieder auf. Die zu verwendenden Farbwerte notiert Beckmann bereits in unserer Vorstudie, allerdings hält er sich später nicht an die geplante Vielfarbigkeit, sondern spielt mit Schwarz-Weiß-Tönen kontrastiert auf dem Blau des gefärbten Velins. Geht es hier vornehmlich um das Komponieren einer Szene mit einer komplexen Figurenkonstellation, so fasziniert unsere Zeichnung vor allem, weil Beckmann die Ereignisse ganz offensichtlich spontan festhält, uns immer wieder Neues entdecken läßt und durch die unmittelbare Nähe zu Teilnehmern des Geschehens macht. JO

[1] Max Beckmann in einem Brief an seine Frau, zitiert nach: Klaus Gallwitz: Das Meer, meine alte Freundin. In: Ausst.-Kat. Max Beckmann, Menschen am Meer. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2003, S. 16.



Vgl.-Abb.: Max Beckmann, „Badende", 1928, Pastell und Gouache auf blauem Velin, 88,1 x 58,7 cm



OTTO FISCHER-TRACHAU

1878 Trachau bei Dresden
1958 Hamburg

03

Häuser am Fleet, 1919
Aquarell über Bleistift auf Velin,
42,5 x 34,5 cm,
unten links monogrammiert und datiert: ‚O F-Tr. 1919'

Houses on a City Canal, 1919
Watercolour over pencil on wove paper,
42.5 x 34.5 cm,
monogrammed and dated lower left: 'O F-Tr. 1919'

Provenienz
Privatsammlung, Norddeutschland

Otto Fischer-Trachau gehört Anfang des 20. Jahrhunderts zur Hamburger künstlerischen Avantgarde. In einer Zeit, als die Grenzen zwischen den Gattungen aufgehoben werden, ist er das, was man heute einen „Allrounder" nennt; kunsthandwerklich in Dresden ausgebildet, prägt Fischer-Trachau als Raumgestalter – im besten Wortsinne – unter dem Hamburger Oberbaudirektor Fritz Schumacher das öffentliche Erscheinungsbild der Hansestadt mit. Dazu gehören Wand- und Deckenbilder, aber auch Glasfenster und später farbliche Fassadengestaltungen. Darüber hinaus macht er sich als Graphiker, als Mitwirkender der legendären Künstlerfeste im Curio-Haus und nicht zuletzt als Maler einen Namen.

Wie andere Künstler seiner Zeit ist er bestrebt, die Trennung zwischen angewandter und bildender Kunst aufzuheben, die Malerei nicht losgelöst von der Architektur zu betrachten, vielmehr ein künstlerisches Gesamtkonzept zu verfolgen, welches das Wohnen und Leben mit einschließt. Bei seiner Arbeit als Wandmaler sieht er deshalb in der farblichen Gestaltung keine Dekoration, sondern eine logische Fortsetzung des in der Architektur angelegten Konzepts. So wundert es nicht, daß sich sein Verständnis von Architektur und Raum auch in umgekehrter Richtung in seinen Bildern niederschlägt, wie die vorliegende Arbeit eindrucksvoll unter Beweis stellt.

In kubistisch-expressionistischer Manier entwirft Fischer-Trachau seine „Häuser am Fleet". Er stellt den Betrachter vor eine nicht ganz eindeutige Raumsituation, die dieser erstmal ergründen muß. Hinter einer Häuser-Kette erheben sich Berge im Hintergrund. Davor setzt der Künstler eine bühnenartige Konstellation in Szene: Auf zwei durch eine Brücke verbundenen Plattformen tummeln sich zahlreiche Figuren. Im Mittel- und Vordergrund sind einige Treppen angelegt, deren Ausgangs- und Endpunkt nicht immer klar ersichtlich sind. In diesem Bereich wechselt zusätzlich die Perspektive; unser Blick wird nach unten gezogen, wo zwei Boote auf dem trockenen Grund des Fleets liegen. Durch die ins Leere laufenden Treppen, die Irrationalität des Raumes und die Kulissenhaftigkeit seiner Darstellung schafft Fischer-Trachau eine Architekturphantasie, die an die Bildräume des venezianischen Künstlers Piranesi erinnert.[1] Ganz ähnlich dem italienischen Kupferstecher lädt Fischer-Trachau den Betrachter ein, erkundend den Bildraum zu durchwandern, hier und dort zu verweilen, um dann – angeregt durch einen neuen Impuls – die Wanderung fortzusetzen. AB

[1] Mit seinem durch Bühnenbilder angeregten Zyklus der „Carceri" (Kerker) schuf Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) eine irrationale, phantastische Architektur, die den Betrachter als Entdecker dieser Raumgebilde direkt mit einbezieht.

Häuser am Fleet
Houses on a City Canal



HEINRICH CAMPENDONK

1889 Krefeld
1957 Amsterdam

04

Stilleben mit zwei Obstschalen
Still Life with two Fruit Bowls



Stilleben mit zwei Obstschalen, um 1922/23
Hinterglasbild, im Originalrahmen,
20 x 16,5 cm (im Oval),
verso auf dem Rahmen unten mittig mit Bleistift beschriftet: ‚Campendonk' sowie oben rechts mit dem runden Etikett der Sammlung Paul van Ostayen: ‚VO' [ligiert] und handschriftlich darunter: ‚45'

Mit einem Analysebericht des Mikroanalytischen Labors von Dr. Erhard Jägers, Bornheim, vom 24. November 2011 sowie einem Zustandsbericht und maltechnischen Vergleich von Dipl.-Restaurator Börries Brakebusch, Düsseldorf, vom 23. Dezember 2011.

Still Life with two Fruit Bowls, c.1922/23
Reverse glass painting, in the original frame,
20 x 16.5 cm (oval format),
on the verso of the frame inscribed in pencil in the lower margin: 'Campendonk' and with the circular label of the Paul van Ostayen Collection 'VO' [in ligature] upper right and inscribed below: '45'

Accompanied by a detailed report on the results of chemical analysis issued by the Mikroanalytisches Labor Dr. Erhard Jägers in Bornheim, dated 24 November 2011; also accompanied by a detailed conservation report and a comparative study of painting techniques compiled by Börries Brakebusch, art conservator in Düsseldorf, dated 23 December 2011.

Provenienz
Paul van Ostayen, Belgien;
Privatsammlung, Rheinland

Für Heinrich Campendonk stehen die Hinterglasbilder, die einen beachtlichen Teil seines Œuvres ausmachen, zu Recht gleichberechtigt neben den Öl- und Temperagemälden. Dennoch versieht er sie meist nicht mit einer Signatur oder einem Datum, so daß auch aufgrund einer wenig manifesten, linearen Stilentwicklung eine exakte Datierung oft nicht möglich ist. Unser „Stilleben mit zwei Obstschalen" malt er um 1922/23, also in der Zeit, als Campendonk in seine alte Heimat Krefeld zurückkehrt. Die vergangenen Jahre hat er mit seiner Familie relativ isoliert in Seeshaupt am Starnberger See verbracht. Franz Marc und August Macke sind im Krieg gefallen, sein Freund Paul Klee hat München verlassen und auch Wassily Kandinsky ist nicht nach Bayern zurückgekehrt. So kommt die Einladung des Düsseldorfer Sammlers und Mäzens Paul Multhaupt, ein für Campendonk eigens errichtetes Künstlerwohnhaus in Krefeld zu beziehen, sehr gelegen. Trotz seiner künstlerischen Erfolge – 1921 stellt er sogar in New York aus[1] – sucht der Maler zudem ein festes Einkommen. 1923 wird er Lehrer an der Essener Kunstgewerbeschule und führt in den kommenden Jahren zahlreiche Aufträge im Bereich der angewandten Kunst aus.

Erste Anregungen zur Hinterglasmalerei erhält Campendonk bereits 1911, als er auf Einladung Franz Marcs nach Sindelsdorf in Oberbayern übersiedelt. Wie auch seine Künstlerkollegen des Blauen Reiters begeistert ihn die volkstümliche Form der Malerei mit ihrem naiv-elementaren Charakter, die besonders auch in Bayern traditionell verwurzelt ist. So treffen Franz und Maria Marc, August Macke, seine Frau Elisabeth, sein Vetter Helmuth Macke und Heinrich Campendonk häufig abends zusammen, um gemeinsam die Technik durch praktische Versuche zu ergründen.[2] Zunächst kopieren sie die bekannten religiösen Bildthemen, später nutzen sie die spezifischen Eigenheiten des Malens hinter Glas für ihre eigenen Kompositionen. Vor allen anderen erforscht Campendonk die malerischen Möglichkeiten besonders intensiv: Er entwickelt unorthodoxe Methoden und einen enormen Fundus an Variationen, die er bis in die Amsterdamer Jahre immer wieder umsetzt. Seine Begeisterung und Wertschätzung findet auch in einem Brief an Herwarth Walden von 1917 Ausdruck: Er schlägt dem berühmten Galeristen vor, eine Gruppenausstellung mit Hinterglasbildern der „Sturm"-Künstler zu organisieren.[3]

>

1 Die „Société Anonyme" zeigt Werke Campendonks in einer Gruppenausstellung. 1925 organisiert sie seine erste Einzelausstellung in den USA. Gegründet wurde die „Société Anonyme" von Katherine S. Dreier und Marcel Duchamp zur Förderung zeitgenössischer Kunst.

2 Wassily Kandinsky, Gabriele Münter sowie Alexej von Jawlensky werden ebenso zu Anhängern der Hinterglasmalerei. Vgl. Andrea Firmenich: Heinrich Campendonk, 1889–1957, Leben und expressionistisches Werk, Mit Werkkatalog des malerischen Œuvres. Recklinghausen 1989, S. 202.

3 Vgl. ebenda.

>

Mit Campendonks Fensterbildern, die ab Anfang der 1930er Jahre einen neuen Werkkomplex bilden,[4] haben diese Arbeiten wenig gemein – zumal sich die Gestaltungsweise grundsätzlich unterscheidet. Während die Komposition beim Fensterbild mosaikartig aus eigenständigen Elementen zusammengesetzt wird und seine Wirkung in der Transparenz und Durchleuchtung besteht, ist die Vorgehensweise bei einem Hinterglasbild der eines Gemäldes näher. Jedoch wird hier eine Scheibe auf der Rückseite bemalt, wobei die allererste, unterste Malschicht die sichtbare bleibt; der Künstler arbeitet quasi ‚blind' (Vgl.-Abb.) Übermalungen, Korrekturen sind hier nicht möglich, es muß ungeheuer präzise und bedacht vorgegangen werden. Daß dies für Campendonk eine willkommene Herausforderung ist, verwundert kaum, betrachtet man seine künstlerische Entwicklung seit 1917: Nach Jahren des regen Austausches mit befreundeten Malern ist er in Seeshaupt gegenüber anderen Kunstströmungen kaum noch empfänglich. Einhergehend mit einem gefestigten Vertrauen in sein künstlerisches Schaffen entwickelt er eine eigene, weniger expressive und spontane Bildsprache. Die Form- sowie Farbgebung sind gegenüber den früheren Jahren exakter und reduzierter, die Kompositionen schlichter und flächiger angelegt. Proportionen, Raum und Perspektive verlieren an Gewicht, der Bedeutungsmaßstab und ausdrucksstarke Gebärden treten hingegen in den Vordergrund.

Wie meisterhaft er folglich mit den spezifischen Anforderungen, die die Hinterglastechnik an den Maler stellt, umzugehen weiß, zeigt auch unser Beispiel. Die harmonische Komposition, die mit weißen Linien und Flächen wie ein Gitter überspannt ist, ist ein Resultat der konzentrierten Arbeitsweise. Das Glas läßt das Kolorit im wahrsten Wortsinne ‚glanzvoll' wirken – Campendonk bezieht das Dank des gewählten Mediums innewohnende Leuchten bewußt in den Bildgedanken mit ein. Obgleich man die Faktur des Pinsels eindeutig erkennt, ist die Oberfläche des Bildes absolut glatt und tadellos. Das Ergebnis ist ein spannender Effekt: Man hat das Gefühl, durch die Scheibe in eine andere Wahrnehmungsebene zu schauen. Dies unterstreicht den surrealen, abstrahierten Charakter des Werks.

Unser natürliches Empfinden von Raum und Perspektive widerspricht diesem Gefüge aus unterschiedlichsten Bildelementen. Vor einem in gedeckten Brauntönen gestalteten Hintergrund dominieren zwei Kelche oder Vasen, gefüllt mit Früchten, Federn und Blumen in kräftigen Farben, die Bildfläche. Für ein Stilleben soweit keine ungewöhnlichen Requisiten – doch entdecken wir auch Objekte wie ein Pferdchen auf einem unkonventionellen Schachbrett und einen liegenden Buchstaben ‚A', den man unter den Früchten herausblitzen sieht. Ist er ein Verweis auf Adelheid, die Frau des Künstlers? Wie es charakteristisch für Campendonks Gemälde ist, erscheint auch hier die Bildaussage nicht offensichtlich. Seine sehr persönliche Symbolik, die er aus seinem Alltag und nicht etwa aus dem welt- oder sozialpolitischen Geschehen entwickelt, bleibt geheimnisvoll und verborgen. Unser Hinterglasbild ist kein klassisches Blumenstück oder Stilleben, und gerade dieses Rätselhafte macht es so reizvoll.

Die Provenienz unserer außergewöhnlichen Arbeit ist bemerkenswert: der belgische expressionistische Dichter Paul van Ostayen war nicht nur mit Campendonk gut befreundet, auch Künstlerkollegen wie Arnold Topp oder Friedrich Stuckenberg haben sich sowohl von seiner Persönlichkeit als auch von seinem Werk vielfältig inspirieren lassen. Campendonk lernt ihn im Juni 1919 über den gemeinsamen Freund Herwarth Walden kennen und bei mehreren Besuchen in Seeshaupt entsteht ein reger Austausch. Unter anderem planen sie sogar die Herausgabe eines zweiten Almanachs des „Blauen Reiter".[5] 1921 erscheint in der Zeitschrift „Das Kunstblatt" ein umfangreicher Artikel von Paul van Ostayen, in dem er vollen Lobes Campendonks Werk analysiert.[6] Daß unser Stilleben einst in Besitz dieses Connaisseurs war, verdeutlicht einmal mehr dessen hohe künstlerische Wertigkeit. JO



Vgl.-Abb.: Detailaufnahme der Rückseite
(© Börries Brakebusch, Düsseldorf)

4 Vgl. Mathias T. Engels: Campendonk als Glasmaler, mit einem Werkverzeichnis. Krefeld 1966.

5 Campendonk in einem Brief vom 23.7.1919, zitiert nach: Andrea Firmenich, Anm. 2, S. 34.

6 Van Ostayen geht ausführlich auf die künstlerische Entwicklung ein. Zudem legt er dar, mit welchen Mitteln es Campendonk gelingt, seine Visionen künstlerisch umzusetzen und mit seiner Malerei eine andere, weitere Realität zu schaffen. Vgl. Paul van Ostayen: Heinrich Campendonk. In: Das Kunstblatt, Herausgeber Paul Westheim. Potsdam/Berlin 1921, Heft 5, S. 180–186.

FRANZ MARC

1880 München
1916 bei Verdun

05

Pferde zwischen Bäumen
Horses among Trees

Pferde zwischen Bäumen, 1911
Bleistift, teilweise gewischt, auf dünnem Velin,
13,4 x 20,1 cm,
unten links bezeichnet: ‚11'

Seite 11 aus dem Skizzenbuch XXII.

Horses among Trees, 1911
Pencil and stumping on thin wove paper,
13.4 x 20.1 cm,
inscribed lower left: '11'

Page 11 from Sketchbook XXII.

Provenienz
Maria Marc, Ried;
Karl & Faber, Auktion Nr. 56, München, 17./18. Mai 1956, Los-Nr. 465, S. 81, ohne Abb.;
Karl & Faber, Auktion Nr. 60, München, 22./23. Mai 1957, Los-Nr. 625, S. 83, Abb. S. 84;
Karl & Faber, Auktion Nr. 69, München, 27./29. April 1959, Los-Nr. 980, S. 151, Abb. S. 152

Literatur
Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz-Marc-Stiftung (Hrsg.): Franz Marc, Werkverzeichnis, Band 3, Skizzenbücher und Druckgraphik. München 2011, S. 185, mit Abb.

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

Ein Pferd, schräg von hinten zu sehen, bahnt sich seinen Weg durch eine bewegte Landschaft. Dichte, stilisierte Bäume und Sträucher, in bewegtem Strich auf das Papier gesetzt, bilden eine beinahe undurchdringliche Natur. Das Tier hebt sich kaum von seiner Umgebung ab – die halbrunden Formen des Körpers finden ebenso wie Mähne und Schweif ihre Entsprechungen in der Vegetation. Bei aller Ausgewogenheit der Komposition findet das Auge keinen Ruhepunkt; keinerlei vertikale, horizontale oder klar geometrische Formen schaffen ‚Ordnung' – alles ist in freien, lebhaften Linien skizziert.

Die Verschränkung gegenständlicher und zeichenhafter Elemente schildert nicht nur, wie sich der Künstler hier der Abstraktion nähert und damit das Bildgefüge dynamisiert, sondern verweist auf eine tieferliegende Bedeutungsebene: In Marcs unermüdlicher Suche nach den inneren Triebkräften der Natur wird ihm das Pferd zum Sinnbild des Einklangs mit der Welt. Hierin ist das Tier dem Menschen überlegen; Getriebenheit, Suche nach einer Bestimmung, nach dem Sinn des Lebens – für das Tier, ebenso Teil der Schöpfung, gelten andere Gesetze, die frei sind von sozialen oder historischen Konventionen. Sich ihnen wieder anzuvertrauen, ist das Credo Franz Marcs künstlerischen Schaffens dieser Jahre.

Die Bedeutung der Skizzenbücher im Œuvre Franz Marcs kann nicht hoch genug geschätzt werden. Im Unterschied zum endgültigen Gemälde wird ihm die Zeichnung durch ihre Unmittelbarkeit zum Medium des Traumes. In seinem Streben, das Abbild der äußeren Wirklichkeit künstlerisch zu überwinden, nutzt Marc die gegebene technische Freiheit, um seine Visionen unbeschwert zu entwickeln – ohne dabei den Blick für das Ganze aus den Augen zu verlieren. TR



1 Marc, zitiert nach: Günter Meißner (Hrsg.): Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Leipzig/Weimar 1989², S. 30.
2 Ebenda.

MAX KAUS

1891 Berlin
1977 Berlin

06

Feldweg bei Lauterbach auf Rügen, 1921
Aquarell über Bleistift auf festerem Bütten,
36,5 x 43,3 cm,
unten rechts mit schwarzer Kreide signiert und datiert:
‚MKaus [ligiert] 21'

Country Lane near Lauterbach on the Island of Rügen, 1921
Watercolour over pencil on sturdy laid paper,
36.5 x 43.3 cm,
signed and dated in black chalk lower right:
'MKaus [in ligature] 21'

Provenienz
Privatsammlung, Berlin

Anfang er 1920er Jahre unternimmt Max Kaus mit seiner Verlobten, der Porzellanmalerin Gertrud Kant, von Berlin aus mehrere Reisen, die ihn unter anderem in den kleinen Fischerort Lauterbach auf Rügen führen, wo der Künstler das Motiv für die vorliegende Arbeit findet.

Kaus schafft ein harmonisch ausgewogenes Blatt: Der Aufbau ist symmetrisch, rechts und links des Feldweges stehen Häuser und Bäume und die Farbgebung wird von den Komplementärpaaren Orange-Blau sowie Rot-Grün dominiert. Dagegen steht die Unebenheit des Weges, der sich nach beiden Seiten hin auszudehnen scheint und farblich variierend, unterschiedlichen Erdschichten gleich, gegen die Häuser drängt. Dadurch erzeugt Kaus eine Spannung, die der Darstellung ihren besonderen Reiz verleiht.

Max Kaus gehört zu einer Künstlergeneration, die ein schweres Erbe antritt. 1891 geboren ist er zu jung, um den Auftakt des Expressionismus mitzugestalten. Als Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl und Karl Schmidt-Rottluff 1905 die Künstlervereinigung „Brücke" in Dresden gründen und damit eine künstlerische Revolution vorbereiten, ist Kaus gerade 14 Jahre alt. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs bringt neue, teilweise traumatische Impulse,[1] doch die Zeit atmet noch den Geist des Expressionismus. Unweigerlich müssen sich die nachfolgenden Künstler an ihm messen lassen oder – wie Kaus es tut – eigene Wege beschreiten. Kaus gehöre zu den Ausnahmen, schreibt 1920 der Verleger und Kunstkritiker Paul Westheim; er verfange sich nicht im Eklektizismus wie so viele in der Gefolgschaft der Brücke-Maler.[2] So finden sich bei Kaus keine Versatzstücke der Kunst eines Heckel oder Kirchner. Seine Farbgebung ist zurückhaltend, die Landschaft nicht überzeichnet. Seit 1921, dem Entstehungsjahr unserer Arbeit, findet Kaus immer mehr zu seinem eigenen Stil – zu einer stillen, lyrischen Bildsprache. Alles „Heftige, Momentane und Gereizte" verliert sich zugunsten von „Ruhe und Sammlung"[3]. Das lichte blaue Farbfeld, das von zwei dunklen Bäumen flankiert wird, birgt etwas Transzendentes. Angeordnet im Zentrum des Bildes, am Horizont des ansteigenden Weges, bringt es eine andere Dimension, das nicht Sichtbare hinter den Dingen, ins Spiel. AB

1 Kaus übersteht diese Zeit körperlich unversehrt als Sanitäter für das Rote Kreuz, wo er unter anderem Erich Heckel kennenlernt, der ihn künstlerisch inspiriert.
2 Vgl. Ursula Schmitt-Wischmann: Max Kaus, Werkverzeichnis der Gemälde. Berlin 1990, S. 12.
3 Claus Zoege von Manteuffel: Max Kaus 1891–1977. In: Ausst.-Kat. Max Kaus, Werke und Dokumente. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg u.a., 1991, S. 42.

Feldweg bei Lauterbach auf Rügen
Country Lane near Lauterbach on the Island of Rügen



EMIL NOLDE

1867 Nolde
1956 Seebüll

07

Nelly, 1907
Lithographie in Schwarz, vom Künstler aquarelliert, auf glattem Velin, 41 x 36,8 cm (52,5 x 38 cm), unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Emil Nolde.'

Mit einer schriftlichen Expertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 11. September 2013.

Nelly, 1907
Lithograph in black, with hand-colouring, on smooth wove paper, 41 x 36.8 cm (52.5 x 38 cm), *signed in pencil lower right: 'Emil Nolde.'*

Accompanied by a certificate of authenticity issued by Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, dated 11 September 2013.

Provenienz
Privatsammlung, Hamburg

Literatur
Vgl. Gustav Schiefler, Christel Mosel, Martin Urban: Emil Nolde, Das graphische Werk, Band II, Holzschnitte, Lithographien, Hektographien. Überarbeitete und ergänzte Neuauflage, Köln 1996, Nr. L 4

Noch immer finden Emil Noldes Portraits nicht die gleiche Beachtung wie seine Landschaften und Blumendarstellungen (vgl. Kat.-Nrn. 12 und 15). Dies erstaunt umso mehr, als die Arbeiten von hervorragender Qualität sind, wie unsere „Nelly" beispielhaft belegt. Das eindringliche Portrait zeigt Nelly Fehr, die Ehefrau von Noldes langjährigem Freund Hans Fehr (1874 – 1961). Die beiden Männer lernen sich 1892 in St. Gallen kennen, wo Fehr als Gymnasiast am Industrie- und Gewerbemuseum Zeichenunterricht nimmt und eines Tages auf eigenen Wunsch in die Klasse Noldes wechselt. Schon früh beginnt Fehr, den sieben Jahre älteren Nolde systematisch zu fördern; immer wieder kauft er Arbeiten an und unterstützt ihn in schlechten Zeiten finanziell.[1] Später betätigt sich der beruflich erfolgreiche Rechtshistoriker geradezu als Agent für Noldes Werk.

Nach seinem Ruf an die Universität Jena nutzt Fehr von Anfang an seine einflußreiche Position in der Kunststadt, um den Freund zu protegieren: Auf seine Vermittlung nimmt Nolde im Dezember 1906 erstmals an einer Gruppenausstellung teil, in den kommenden Jahren folgen Einzelausstellungen im Kunstverein, darüber hinaus knüpft Fehr wichtige Kontakte, wie den zu Botho Graef, einem der ersten Verfechter von Noldes Kunst.[2]

Inspiriert durch die zahlreichen Besuche Emil und Ada Noldes in Jena, entsteht 1907 die Lithographie „Nelly", die Nolde seinem Freund im gleichen Jahr zu Weihnachten schenkt.[3] Als eines von nur wenigen Exemplaren, die der Künstler später von Hand koloriert, entfaltet unsere „Nelly" eine beeindruckende Energie. Fast wie eine Aureole schmiegt sich ein orange-roter Fond um den Kopf der Portraitierten, an dem sich noch heute der für Nolde typische schnelle und expressive Schaffensprozess ablesen läßt. Während er das Antlitz Nellys – vorsichtig Farbschicht über Farbschicht legend – mit nassem Pinsel lasiert, ihren Hals in sanftes Grün färbt, gerät sein breiter Pinselduktus im Rot des Hintergrunds außer Rand und Band. Mal trägt er die Farbe deckend in einem ruhigen, senkrechten Zug auf, mal zeigen sich Spuren einer nervösen Zick-Zack-Bewegung oder die flüssige Aquarellfarbe scheint sich ihren Weg über das Blatt selbst gebahnt zu haben und ist nun zu zart getönten Farbwolken geronnen. Welche konkrete Begebenheit Anlaß zu dieser glühenden Übermalung der Lithographie von Nelly Fehr gegeben haben mag, entzieht sich der Kenntnis des heutigen Betrachters, doch beim Eintauchen in die tiefe Ausdruckskraft von Noldes Farben und die Expressivität seiner gestischen Malweise, eröffnet sich eine Vielzahl an Assoziationen. MS



[1] Vgl. Christian Ring: Emil Nolde und Hans Fehr. In: Ausst.-Kat. Emil Nolde, Farben heiß und heilig. Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen Anhalt, Halle 2013, S. 64.
[2] Vgl. ebenda, S. 65.
[3] Vgl. ebenda, S. 64.

AUGUST MACKE

1887 Meschede
1914 Pertes-les-Hurlus

08

Vision I, 1913
Tuschfeder auf dünnem Velin,
11 x 8 cm,
verso mit dem ovalen Nachlaßstempel des Künstlers
(Lugt 1775b), darin mit Tuschfeder beschriftet: ‚St 6/10'

Vision I, 1913
Pen and ink on thin wove paper,
11 x 8 cm,
on the verso with the oval stamp of the artist's estate
(Lugt 1775b) bearing the registration number 'St 6/10'
in pen and ink

Provenienz
Nachlaß des Künstlers

Literatur
Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, S. 603, Nr. 2273, ohne Abb.

[1] Macke in einem Brief vom 20.3.1913 an Eberhard Grisebach, zitiert nach: Werner Frese, Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde. München 1987, S. 300.
[2] Macke in Briefen vom 17.1. und 8.2.1905 an Elisabeth Gerhardt, zitiert nach: Ebenda, S. 38 und S. 40.



Vgl.-Abb.: August Macke, „Futuristische Köpfe (Elisabeth)", 1913, Bleistift auf Papier, 28,5 x 21,6 cm

Als August Macke im Oktober 1912 im Kölner „Gereonsklub" zum ersten Mal Bilder der italienischen Futuristen sieht, schreibt er begeistert: „Man hat nie fallende Regentropfen in der Luft stehend dargestellt, sondern als Streifen. […] Nun malt man eine rüttelnde Droschke, flimmernde Lichter, tanzende Menschen so (man sieht Bewegungen so). Das ist der ganze, furchtbar einfache Futurismus. […] Ein Bild (ursprünglich eine dumme leere Fläche) wird im Laufe seiner Entstehung mit einem rhythmisch abgemessenen Netz von Farben, Linien und Punkten überzogen, das in seiner endgültigen Form eine Summe lebendiger Bewegungen hervorruft."[1] Dieses Prinzip erprobt Macke in einer Reihe von Zeichnungen, zu denen auch unsere „Vision" gehört.

Auf den ersten Blick erscheint die Komposition als rein abstraktes Liniengeflecht – wie bei einem Vexierbild meint man zunächst, eine Landschaft assoziieren zu können. Doch bei näherer Betrachtung kristallisiert sich unten rechts ein Frauenportrait im Profil heraus; direkt darüber entdeckt man schließlich ein weiteres, diesmal in frontaler Ansicht, nach links geneigt. Dreht man das Blatt nun im Uhrzeigersinn, wird es deutlicher und rechts daneben erschließt sich sogleich ein weiteres Profil. Doch damit ist das Bild noch nicht endgültig erfaßt – jede weitere Drehung offenbart ein neues Portrait, und so geht es, bis man wieder am Ausgangspunkt angekommen ist.

Auf kleinster Fläche präsentiert uns Macke hier den „ganzen" Futurismus: Durch die simultane Darstellung mehrerer aufeinander folgender Ansichten entsteht ein dynamisches Element, wobei sich die Formen ohne Rücksicht auf gegenständliche Begrenzung überschneiden und einen eigenen Rhythmus bilden.

So vielfältig die Gesichter auch scheinen mögen – es handelt sich jeweils um dieselbe Person. Eine im gleichen Zusammenhang entstandene Arbeit gibt uns den Hinweis auf die Dargestellte: August Mackes geliebte Frau Elisabeth Gerhardt (Vgl.-Abb.), die er immer wieder als sein „zweites Ich" oder seine „Seele" beschreibt.[2]

So spiegelt unser Blatt zwei Kernpunkte der geistigen und emotionalen Auseinandersetzung des jungen Künstlers wider: Sein Ringen um die Form, die ihn Zeit seines Lebens beschäftigen wird sowie das innige Verhältnis zu seiner geliebten Elisabeth. Beides Prozesse unbändiger Dynamik, die mit dem frühen Tod August Mackes im Ersten Weltkrieg ihr jähes Ende finden sollten. TR

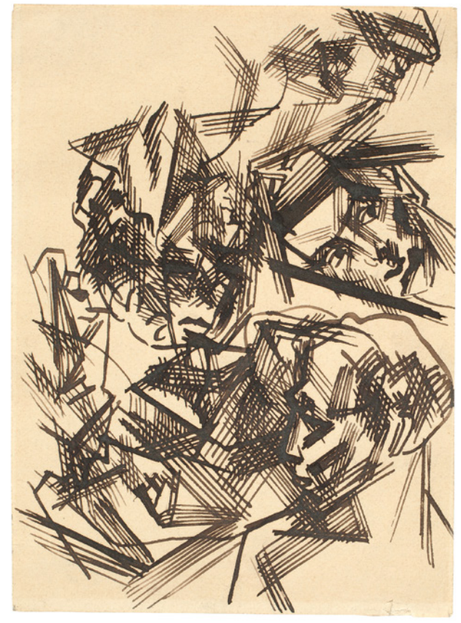


Abbildung in Originalgröße

FRANZ MARC

1880 München
1916 bei Verdun

09

Pferd und Rind, 1913
Gouache über Bleistift auf dünnem Velin,
12 x 15,1 cm,
verso von der Witwe des Künstlers mit Bleistift bezeichnet: ‚Nachlaß Franz Marc bestätigt Maria Marc'

Vermutlich aus dem Skizzenbuch XXIX.

Horse and Cow, 1913
Gouache over pencil on thin wove paper,
12 x 15.1 cm,
on the verso inscribed in pencil by the artist's widow:
'Nachlaß Franz Marc bestätigt Maria Marc'

Probably a sheet from Sketchbook XXIX.

Provenienz
Nachlaß des Künstlers;
Maria Marc, Ried;
Emil Hirsch, München und New York;
Matthew H. Futter, New York;
Kenneth G. Futter, Bell Island und New York

Literatur
Alois J. Schardt: Franz Marc. Berlin 1936, S. 166, Nr. II–1911[!]–7;
Klaus Lankheit: Franz Marc, Katalog der Werke. Köln 1970, S. 199, Nr. 625, mit Abb.;
Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz-Marc-Stiftung (Hrsg.): Franz Marc, Werkverzeichnis, Band 3, Skizzenbücher und Druckgraphik. München 2011, S. 255, mit Abb.

Ausstellung
Franz Marc. Gedächtnisausstellung. Kestner-Gesellschaft Hannover, 1936, Kat.-Nr. 108;
Franz Marc. Gedächtnis-Ausstellung der Galerie Nierendorf. Berlin 1936, Kat.-Nr. 65 („1911");
Franz Marc. Buchholz Gallery, Curt Valentin, New York 1940, Kat.-Nr. 4 („watercolour, 1911")

[1] Marc in einem Brief vom 12.12.1910 an Macke, zitiert nach: Wolfgang Macke (Hrsg.): Franz Marc, August Macke, Briefwechsel. Köln 1964, S. 27f.

Sind die frühen Jahre noch durch die Gestalt- und Formfindung in der Zeichnung geprägt, beginnt Franz Marc ab 1910 insbesondere in Tempera, Gouache und Aquarell konsequent auch die vielfältigen Möglichkeiten der Farbe auszuloten. Durch die Begegnung mit seinem Künstlerfreund August Macke angeregt, entwickelt er eine eigene Farbtheorie, die ihm die Grundlage für neue Ausdrucksformen liefert: „Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot die Materie, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muss! Mischst Du z.B. das ernste, geistige Blau mit Rot, dann steigerst Du das Blau bis zur unerträglichen Trauer, und das versöhnende Gelb, die Komplementärfarbe zu Violett, wird unerlässlich. […] Dem Grün müssen stets noch einmal Blau (der Himmel) und Gelb (die Sonne) zu Hilfe kommen, um die Materie zum Schweigen zu bringen."[1]

In mittelformatigen oder auch kleineren Gouachen, Temperablättern und Aquarellen findet Marc in dieser Zeit die Möglichkeit, seinen Ideen neben den Ölgemälden auf eine freiere, spontanere Weise Ausdruck zu geben. Dennoch sind diese Arbeiten keineswegs nur als Vorstufen zu Leinwänden, sondern als vollkommen eigenständige Werke zu betrachten. Ein solches ist auch unser außergewöhnliches Blatt.

In harmonischer Eintracht laufen ein Pferd und ein Rind aus der Bildmitte nach links. Formal unterscheiden sie sich nur wenig, das Rind trägt Hörner und wirkt aufgrund der geraden, starren Rückenlinie, die sich vom Kopf entlang des gesamten Körpers zieht, fast statisch. Das Pferd im Vordergrund erscheint dagegen dynamischer – der zurückgedrehte Kopf veranschaulicht seine Vitalität, zudem ist die Trabbewegung der Läufe zu erkennen. Farblich hingegen werden beide Tiere gleichwertig behandelt: das Rind in einem dunklen Violett-Rot, das Pferd in dem für den Künstler charakteristischen Blau. Insgesamt ist das Kolorit sehr subtil gewählt; Blau- und Rottöne werden nur leicht kontrastiert von warmem Gelb und Grün. Marcs persönlicher Theorie folgend, dient die Farbe nicht der Gegenstandsbezeichnung, sondern der Balance der Komposition. Spannung erzeugen darüber hinaus die eingesetzten Lichtwerte: Zum einen durch die hellblaue Gouache, die in deckenden Partien auf beide Tierkörper und den Himmelbereich des Hintergrundes gesetzt ist, zum anderen durch Auslassungen, die den Papiergrund durchscheinen lassen, damit Transparenz schaffen und einen tiefenlosen Raum suggerieren.

>

Pferd und Rind
Horse and Cow



Abbildung in Originalgröße

>

[2] Vgl. Kat.-Nr. 8.

[3] Vgl. Johannes Janssen: „Deine glückseligen, blauen Pferde". In: Ausst.-Kat. Franz Marc und Joseph Beuys, Im Einklang mit der Natur. Franz Marc Museum Kochel u.a., 2011, S. 145.

[4] Marc, zitiert nach: Klaus Lankheit: Franz Marc, Schriften. Köln 1978, S. 102.



Abb. 1: Franz Marc, „Pferd und Ochse bei Nacht", 1913, Tuschpinsel und Tuschfeder, laviert, 14 x 10,9 cm

Das gleiche Thema finden wir in einer Zeichnung aus dem selben Jahr, hier noch in frei bewegten Linien und in schwarzer Tusche ausgeführt (Abb. 1). Unsere Bildkomposition läßt hingegen bereits die intensive Auseinandersetzung Marcs mit dem Futurismus und dem Orphismus Robert Delaunays erkennen. Alle Elemente ordnen sich einer überlagernden Gitterstruktur aus Formen und Flächen unter, in der die Tiere deutlich erkennbar bleiben, ihre Umgebung aber eine weitgehend abstrakte, kristalline Form annimmt. Alles erscheint ausgewogen, die Diagonalen, die sich im wesentlichen durch einen Baumstamm sowie die Rückenlinie des Rindes fächerartig über die Bildfläche verteilen, finden zahlreiche parallele Entsprechungen. Der halbrunde Schwung des Pferdes beschreibt den Mittelpunkt des Bildes und korrespondiert mit einer abstrakten gegenläufigen Form am linken Rand, die in den Kopf des Rindes mündet. Alles ist in einem vitalen Rhythmus begriffen und wird zum Sinnbild für die Gesetzlichkeit der Natur.

Zwischen den Künstlerfreunden August Macke und Franz Marc gibt es eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten: Für beide zählt das Jahr 1913 zu einer der fruchtbarsten Schaffensphasen;[2] in dieser Zeit gelangt ihre Auseinandersetzung mit den avantgardistischen Kunstrichtungen – Kubismus, Futurismus, Expressionismus – jeweils zu einer vollendeten, eigenständigen Synthese. Marc sucht über diese formalen Kriterien hinaus eine intensive inhaltliche Konzentration auf geistige Themen; so initiiert er etwa eine, leider nicht mehr umgesetzte, Illustration der Bibel durch die Künstler des Blauen Reiters[3] sowie ein weiteres Gemeinschaftsprojekt mit seinem Freund Macke: Ein monumentales Wandbild in dessen Bonner Atelier (Abb. 2). Marc selbst wählt hier als Thema das „Paradies", das in seiner Umsetzung jedoch nur frei an die biblische Vorlage angelehnt ist. Jeder der Künstler trägt die Elemente bei, die ihm besonders am Herzen liegen; so stammen die dargestellten Tiere nachvollziehbar von Marc, während die Akte und Teile der Landschaft von Macke gemalt werden. Gemeinsam komponieren sie das Ideal einer unlösbaren Einheit von Mensch, Tier und Natur – wobei das Motiv allein Träger dieser Vorstellung ist, die geistige Bedeutung jedoch weit über das Sichtbare hinausgeht: Die Harmonie der Schöpfung und der Traum von einer vollendeten Welt.

Geradezu einen Schlüssel für das Verständnis seines Schaffens formuliert Marc im Frühjahr 1912 in seinem Aufsatz „Die neue Malerei": „Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheines verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger scheinen als die Entdeckungen der Impressionisten und an denen diese einfach vorübergingen. Und zwar suchen und malen wir diese innere, geistige Seite der Natur nicht aus Laune oder Lust am anderen, sondern weil wir diese Seite sehen, so wie man früher auf einmal violette Schatten und den Äther über allen Dingen ‚sah'. Das Warum können wir für jene so wenig bestimmen wie für uns. Es liegt in der Zeit."[4] TR



Abb. 2: Franz Marc und August Macke, „Paradies", 1912, Öl auf Putz (Wandgemälde), 398 x 181 cm

1871 New York
1956 New York

10

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
Pen and black ink on brownish fibrous paper, 19.7 x 29.5 cm, signed lower left: 'Feininger', inscribed below: 'XXX "Muttertag" 13. V. 34' and monogrammed in pencil: 'L. F.', dated lower right: '2 ii 34'

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

Provenienz
Sammlung Sidney Kanegis, Boston;
Privatsammlung, Massachusetts

1 „Der Regenbogen", 1918, Aquarell und Tuschfeder, 23,8 x 31,1 cm, The Museum of Modern Art, New York.
2 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.

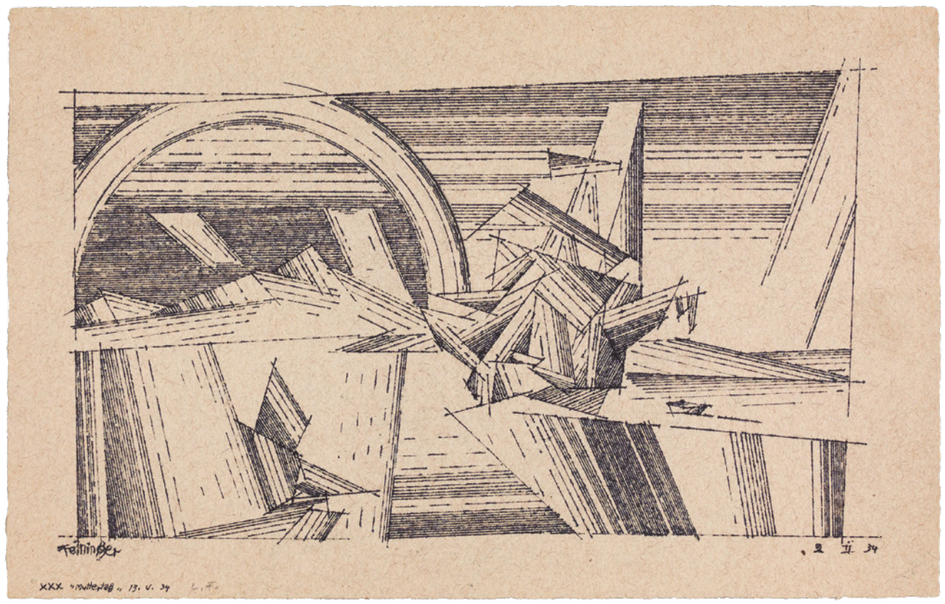


Vgl.-Abb.: „Schiffe und Regenbogen", 1934, Tusche, 24,2 x 30,9 cm, Busch-Reisinger Museum, Cambridge/MA

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 Eingang in seine Werke. 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



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok
1941 Wiesbaden

11

Meditation, 1935
Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Karton aufgezogen, 17,2 x 12,8 cm,
unten links monogrammiert: ‚A. J.', unten rechts datiert: ‚35', verso signiert, datiert und nummeriert: ‚A. Jawlensky 1935. VII N 40.' sowie mit einer persönlichen Widmung von Andreas Jawlenksy, dem Sohn des Künstlers, versehen: ‚Dem lieben Armin Kesser Zu Eigen in aufrichtigster Freundschaft. Andreas Jawlensky'.
Auf einem zusätzlichen Karton beschriftet: ‚A. Jawlensky Kl. Meditation Nr. 40 1935/VII'

Meditation, 1935
Oil on linen-finish paper, laid down on cardboard, 17.2 x 12.8 cm,
signed lower left: 'A. J.', dated lower right: '35', on the verso signed, dated and numbered: 'A. Jawlensky 1935. VII N 40.', further inscribed by Andreas Jawlensky, the artist's son, with a personal dedication: ‚Dem lieben Armin Kesser Zu Eigen in aufrichtigster Freundschaft. Andreas Jawlensky'. On a separate sheet of cardboard inscribed: 'A. Jawlensky Kl. Meditation Nr. 40 1935/VII'

Provenienz
Nachlaß des Künstlers; Armin Kesser, Zürich;
Galerie Aenne Abels, Köln; Privatsammlung, Schweiz

Literatur
Clemens Weiler: Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen. Hanau 1970, S. 148, Nr. 673, ohne Abb.; Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky Bianconi: Alexej von Jawlensky, Catalogue raisonné of the Oil Paintings, Volume Three, 1934-1937. London 1993, S. 148, Nr. 1710, mit Abb.

Ausstellung
A. Jawlensky. Galerie Aenne Abels, Köln 1958, Kat.-Nr. 43; Alexej von Jawlensky – Adolf Hölzel. Städt. Kunstsammlungen, Bonn 1958, Kat.-Nr. 47; Alexej von Jawlensky. Haus am Waldsee, Berlin 1958, Kat.-Nr. 71

1935, als Alexej von Jawlensky unsere „Meditation" malt, hat sein letztes, von harten Schicksalsschlägen gezeichnetes Lebensjahrzehnt bereits begonnen. Seine Kunst wird ab 1933 mit einem Ausstellungsverbot belegt und eine fortschreitende Arthritis schränkt ihn körperlich immer mehr ein. Doch Krankheit und Isolation bedeuten für ihn Herausforderung und auch künstlerische Entwicklung. Bereits 70-jährig findet Jawlensky zu einer weiteren formalen Klärung und einer noch größeren Abstraktionsstufe. 1934 beginnt er mit seiner letzten Serie der „Meditationen", die heute als sein künstlerisches Vermächtnis gilt und deren Bildtypus unverwechselbar mit ihm in Verbindung gebracht wird.

Unter Schmerzen malt er rastlos weiter. Nur sehr kleine Formate sind für ihn noch zu bewältigen, er kann kaum mehr den Pinsel halten. Den feinen Farbmodulationen der „Abstrakten Köpfe" weicht nun ein stofflicher Duktus, der das Kolorit vibrieren läßt. Wenige breite Striche beschreiben das frontale Gesicht der „Meditationen". Der Bildaufbau ist auf das Wesentliche reduziert und weitgehend symmetrisch.

Das kleine Format verdichtet und konzentriert die Darstellung; das Antlitz rückt nah heran und nimmt uns gefangen in seinem kontemplativen Ausdruck. Das Oval der Kopfform weist über den Bildrand hinaus und weitet sich wie als Sinnbild für das Einswerden mit dem Universum aus.[1] Es ist zur Ikone stilisiert und deutet damit auf Jawlenskys Wurzeln in der russischen Kunst hin. Zugleich tritt das Kreuz als religiöses Sinnbild hinter den leuchtenden expressiven Farben hervor. Der weiße Punkt auf der Stirn als Zeichen für Weisheit und Erleuchtung zeugt von seiner Beschäftigung mit fernöstlicher Philosophie. Unermüdlich in immer wieder neuen Farb- und Formvariationen malt Jawlensky Bilder dieser Serie und versinkt durch die Wiederholung in einen meditativen Zustand. Kontemplation und innere Reflexion lassen seinen körperlichen Schmerz und die ihn umgebende Welt scheinbar verschwinden. Und auch uns als Betrachter nimmt er mit auf diese Reise. JO



1 „Das Gesicht ist für mich nicht ein Gesicht, sondern der ganze Kosmos." Jawlensky in einem Brief an Emmy Scheyer, zitiert nach: Rosel Gollek: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. München 1974, S. 46.

EMIL NOLDE

1867 Nolde
1956 Seebüll

12

Berglandschaft (goldgelber Abendhimmel),
um 1938–1945
Aquarell auf Japan,
15,6 x 13,5 cm,
oben rechts mit Bleistift signiert: ‚Nolde'

Mountain Landscape (Golden Yellow Sky),
c.1938–1945
Watercolour on Japan paper,
15.6 x 13.5 cm,
signed in pencil upper right: 'Nolde'

Provenienz
Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellung
Emil Nolde, In Glut und Farbe. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2013/14, S. 305, Taf. 146, mit Abb. auf S. 259

[1] Vgl. zu diesem Thema: Ayka Soika, Bernhard Fulda: „Deutscher bis ins tiefste Geheimnis seines Geblüts", Emil Nolde und die nationalsozialistische Diktatur. In: Emil Nolde, Retrospektive. Städel Museum, Frankfurt am Main 2014, S. 45ff.

Erstaunlicherweise ist kaum bekannt, daß Emil Nolde auch mit der Bergwelt eng verbunden ist: ab 1892 hält er sich für fünf Jahre im Schweizer St. Gallen auf und arbeitet dort als Zeichenlehrer (vgl. Kat.-Nr. 7). Mit dem Zeichenblock bewaffnet erkundet er auf Klettertouren die spektakuläre Natur und erinnert sich noch Jahre später immer wieder an das faszinierende Alpenpanorama, das ihm Abwechslung zu den norddeutschen Meeres- und Marschlandschaften und künstlerische Inspiration zugleich ist.

In unserer „Berglandschaft" eröffnet sich eine beeindruckende Aussicht. Eine Reihe zarter Tannen rechts unten im Bild gibt das Größenverhältnis an und läßt die unermeßliche Weite der Landschaft spürbar werden. Das tiefe Blau des schmalen Wolkenbandes, das sich über den gleichmäßig auf und ab wogenden Gipfeln entlang zieht, steigert diese Wirkung noch. In drastischem Gegensatz dazu geht im oberen Bereich des Bildes ein dramatisches Lichtspiel vonstatten: Kraftvoll bündelt die untergehende Sonne ihre letzten Strahlen zu einem leuchtend gold-gelben Schein, der den Abendhimmel majestätisch illuminiert, während die Berge im Schatten großer violetter Wolken bleiben.

Erneut reizt Nolde virtuos die besondere Qualität des Aquarells aus und nutzt die subtile Abstraktion der Technik – das Verlaufen der Farben, ihren Hang zum unpräzisen Umriß – ganz gezielt, um sein Bildthema zu entfalten. So verkörpert unsere phantastische „Berglandschaft" ein Sehnsuchtsbild, in dem erinnerte und empfundene Natur ebenso miteinander verschwimmen wie die unterschiedlichen Farben des Horizonts.

Die Sehnsucht nach einer erhabenen Natur, die Nolde in unserem Blatt artikuliert, erschließt sich nicht zuletzt über die Umstände seiner Entstehung: Im Jahr 1937 wird Nolde von den Nationalsozialisten zum „entarteten Künstler" erklärt und 1941 schließlich mit einem Berufsverbot belegt.[1] Dennoch arbeitet er weiter und schafft in diesen Jahren den Werkkomplex der „Ungemalten Bilder": rund 1.300 Aquarelle und Gouachen, die verborgen vor fremden Blicken in Seebüll entstehen. Da ihm auch die Beschaffung des Materials verboten ist, malt Nolde auf kleinformatigen Bögen, Papierresten oder nutzt die Rückseiten früherer Arbeiten. Nur selten verschenkt er Blätter an engste Freunde und selbst nach 1945 hält er sie weitgehend zurück. Als persönlichster Bilderschatz umgibt sie nach wie vor eine geheimnisvolle Aura des Privaten und Verborgenen, die es zu entdecken gilt. MS

Berglandschaft (goldgelber Abendhimmel)
Mountain Landscape (Golden Yellow Sky)



Abbildung in Originalgröße

LYONEL FEININGER

1871 New York
1956 New York

13

White Wind, 1953
Aquarell und Tuschfeder über Spuren von Kohle
auf Bütten, 31,6 x 48,4 cm,
unten links mit Tuschfeder signiert: ‚Feininger', unten rechts datiert: ‚5. viii. '53.', verso unten rechts (vom Künstler?) beschriftet: ‚WHITE WIND' sowie mit diversen Nummerierungen

White Wind, 1953
Watercolour, pen and ink over traces of charcoal
on laid paper, 31.6 x 48.4 cm,
signed in pen and ink lower left: 'Feininger', dated lower right: '5. viii. '53.', on the verso inscribed (by the artist?) lower right: 'WHITE WIND' and with numbering

Provenienz
Privatsammlung, Süddeutschland

[1] Als Kind lebt er mit seinen Eltern in Manhattan in der Nähe des Hafens, wo er das rege Treiben begeistert beobachtet. Sein Interesse für die See und Schiffe flammt mit einem Aufenthalt an der Lübecker Bucht 1921 wieder auf, so daß es ihn in den kommenden Jahren immer wieder an die Ostseeküste zieht. Insbesondere die Sommermonate, die er 1924-1935 in Deep erlebt, werden zur Inspiration für die Darstellung von Schiffen und Booten und den sie umgebenden Elementen Erde, Wasser und Luft.

[2] Am 30.09.1951 schreibt Feininger in einem Brief an Jutta Freifrau von Schlieffen: „[...] Pommern und die Ostsee, das war einmal [...] sie waren für mein ganzes Schaffen mitbestimmend, und ich zehre noch jetzt an den Erlebnissen, die ich dort hatte. Hier gibt es nichts was damit zu vergleichen wäre." Feininger, zitiert nach: Andrea Firmenich: Natur-Notizen von Himmel, Meer und Küste. In: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Natur-Notizen, Skizzen und Zeichnungen aus dem Busch-Reisinger-Museum, Harvard University. Kunsthalle Emden u.a., Köln 1993, S. 20.

[3] Feininger, zitiert nach: Alfred M. Fischer: Lyonel Feininger in Amerika 1937-1956. In: Ebenda, S. 33.

Seit seiner Kindheit interessiert sich Lyonel Feininger für die maritime Welt; er baut Schiffsmodelle und beschäftigt sich begeistert mit den technischen Details.[1] In seinem Œuvre ist die See mit ihren Yachten, Dampfern, Segel- und Fischerbooten zentrales Motiv und bei vielen Darstellungen tritt immer wieder seine Kennerschaft zum Vorschein. Doch dem Künstler geht es nicht um Schiffsportraits im klassischen Sinne, sondern vor allem um deren atmosphärische Bedingungen, um Licht, Wetterphänomene und Bewegung. Unser Aquarell von 1953 gehört zu den eindrucksvollsten Arbeiten dieser Art.

Im linken unteren Viertel des Blattes liegen vier Segelboote auf einer glatten Wasseroberfläche, die allein durch die Spiegelung der Bootsumrisse zu erahnen ist. Sie sind mit nur wenigen feinen Linien skizziert. Im Hintergrund ist eine Bergkette erkennbar, die der Komposition zusammen mit dem für Feininger charakteristischen Rahmen Struktur verleiht. Die zarten Tuschfederlinien werden überlagert von Wolken blauer, grüner und bräunlicher Aquarellfarben. Zwar spart Feininger den Bereich der Berge und Boote aus, so daß hier das Weiß des Papiers sichtbar bleibt, doch hält er sich sonst kaum an das Liniengerüst als Begrenzung für die verlaufenden Farbflächen – das Gesamtbild scheint sich vor unseren Augen zu entmaterialisieren.

So gelingt es ihm in hervorragender Weise, die besondere Atmosphäre der Situation einzufangen. Kaum ein anderes Motiv gibt Feininger so sehr die Möglichkeit, Bildmetaphern für die Entrückung von der Wirklichkeit zu entwickeln wie seine Seestücke. Sie werden zum Symbol visionärer Erscheinungen und dem Wunsch, in eine andere Wirklichkeit zu transzendieren.

Feininger findet so nach seiner erzwungenen Rückkehr nach New York 1937 einen künstlerischen Ausdruck für die Sehnsucht und Erinnerung an Deutschland, vor allem an seine Zeit an der Ostsee mit all ihren Schiffen.[2] Den dort entstandenen Bildfundus, vor allem die unzähligen Natur-Notizen, überführt er in neue, magische Visionen wie unser Blatt „White Wind". Ihn mag der sommerliche Aufenthalt in der Hafenstadt New Haven, Connecticut, bei Josef Albers im Jahr der Entstehung des Aquarells angeregt haben, doch seine künstlerischen Errungenschaften aus Deutschland sind unverkennbar. Auch Feininger selbst stellt fest: „Die Rückerinnerung, zu welcher ich eine ungewöhnliche Begabung besitze, ist für das Beste in meinem Schaffen der vertrauteste Anlaß."[3] JO



HANS REICHEL

1892 Würzburg
1958 Paris

14

Fische und Pflanzen am Meeresgrund ‚No. 17/1928', 1928
Aquarell über Tuschfeder auf Bütten, vom Künstler auf Karton montiert sowie mit einer Umfassungslinie versehen, 24,8 x 17 cm,
oben rechts monogrammiert und datiert: ‚R 1928'
sowie unten rechts nummeriert: ‚No 17', verso auf dem Unterlagekarton datiert, nummeriert und signiert: ‚1928 No 17 [umkreist] REICHEL'

Fishes and Plants on the Ocean Bed 'No. 17/1928', 1928
Watercolour over pen and ink on laid paper, laid down on the artist's original mount and with framing lines, 24.8 x 17 cm,
monogrammed and dated upper right: 'R 1928', numbered lower right: 'No 17', on the verso of the backing card dated, numbered and signed in pen and ink: '1928 No 17 [in a circle] REICHEL'

Provenienz
Clara und Emil Friedrich-Jezler (nach Angabe des Vorbesitzers);
Eva Friedrich, Lausanne und Winterthur (wohl als Patengeschenk von o.a.);
Rudolf Friedrich, Winterthur

[1] Lawrence Durrell in seiner Einleitung zu Henry Miller: Order and Chaos chez Hans Reichel. Tucson 1966, S. 9f.

Die Bilderwelt Hans Reichels ist reich an mystischen Farbklängen und traumartigen Visionen. Mit der vorliegenden Arbeit taucht der Künstler hinab auf den Meeresgrund und nimmt uns mit in die Tiefe der Unterwasserwelt, wo wir uns staunend kleinen Fischen gegenübersehen, die sich zwischen Meerespflanzen tummeln. Daß es Reichel nicht um meeresbiologische Genauigkeit geht, ist offensichtlich. Vielmehr trägt seine Komposition einen Stimmungswert, verkörpert sein Staunen vor der Natur. Mit kräftigem Blau und verlaufenden Rot-Braun-Tönen aquarelliert er die Szenerie für seine Unterwasservision, vor der Fische und Pflanzen wie vor einer Folie zu schweben scheinen. Dabei verwischt die Abgrenzung zwischen Tier und Pflanze – Fische ahmen die vom Wasser getragene, nach oben strebende Formation der Blätter nach, während vegetabile Formen mit Augen versehen werden – und läßt das Mystische in den Vordergrund treten. Dazu trägt auch das kosmisch anmutende runde Gebilde im oberen Bildbereich bei, das einem Auge gleich empor zu blicken scheint.

Die Nähe Reichels zu Paul Klee, mit dem er in München im Schwabinger „Werneck-Schlössl" ein gemeinsames Atelier unterhält, ist unverkennbar. Im Gegensatz zu Klee verzichtet Reichel jedoch auf eine theoretische Untermauerung seiner Kunst, geht weniger intellektuell als vielmehr intuitiv vor. Er trägt seine Bilder bereits in sich, will diese inneren Visionen mit Pinsel und Farbe zu Papier bringen. Der Weggefährte Henry Miller veranschaulicht, vielzitiert, Reichels Vorgehensweise: „Wenn er nicht – wie's wohl geschah – mit einem Katzenjammer erwachte, so begann, denke ich mir, sein Tag damit, dass er auf die ferne Musik schwingender Flügel und verwehender Klänge lauschte und dem Wolkentanz ineinanderfliessender Träume zuschaute. Dies war die Welt, die er in seinen Bildern sichtbar zu machen sich mühte. Eigentlich aber war sein Schaffen, sobald er den Pinsel in die Hand genommen hatte, ein schlichtes und fast müheloses Übersetzen. [...] Er war sein Leben lang ein Taucher und Rutengänger, der nach verborgenen Schätzen suchte, die er in Traum und Ahnung und Erinnerung an frühere Verkörperungen ihm winken sah." [1] AB

Fische und Pflanzen am Meeresgrund ‚No. 17/1928'
Fishes and Plants on the Ocean Bed 'No. 17/1928'



EMIL NOLDE

1867 Nolde
1956 Seebüll

15

Drei rote Blüten, um 1950
Aquarell und Gouache auf Japan,
45,7 x 27,2 cm, unten links mit Bleistift signiert: ‚Nolde.'

Mit einer schriftlichen Expertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 11. September 2013.

Three Red Flowers, c.1950
Watercolour and gouache on Japan paper,
45.7 x 27.2 cm, signed in pencil lower left: 'Nolde.'

Accompanied by a certificate of authenticity issued by Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, dated 11 September 2013.

Provenienz
Nolde Stiftung Seebüll (bis 1964);
Galerie Commeter, Hamburg;
Privatsammlung, Hamburg

Blumen sind zeitlebens ein unerschöpflicher Quell der Inspiration für das Schaffen Emil Noldes. Schon auf Alsen läßt Nolde Blumen wachsen und schafft so ein „kleines Paradies", das von den Bauern der Insel ebenso bestaunt wird wie von Besuchern des Künstlers. Später kultiviert er die Schönheit der blühenden Natur in seinem geliebten Garten in Seebüll, dessen Wege noch heute von prachtvollen Beeten gesäumt sind. Die hier entstandenen Blumen-Aquarelle sind inzwischen zum Inbegriff einer farbstarken und unnachahmlich stimmungsvollen Kunst geworden, in der sich spontane Naturanschauung und durchgeistigte Vision vereinen.

Unsere „Drei roten Blüten" komponiert Nolde um 1950 mit gewohnter Zügigkeit und großer Virtuosität. Dabei überträgt er die faszinierenden Naturphänomene von Werden, Wachsen und Vergehen in ein poetisches Kräftespiel der Farben: Während das ausgeglichene Grün der Pflanzenstiele sich flächig zurücknimmt und im unteren Teil des Bildes eine Art Fundament bildet, dehnt sich das satte Rot der Blüten zu allen Bildrändern hin aus, strebt in die Höhe und drängt in den Vordergrund. Vermittlung erfährt der Wettstreit der Komplementärfarben allein im Braun des Erdreichs am unteren Bildrand.

Farbe ist bei Nolde niemals bloß visuelles Phänomen, sondern stets auch Materie, die fließend, kriechend, verlaufend und trocknend ihre Spuren auf dem Papier hinterläßt; und so ist es besonders die organisch anmutende Oberfläche der sattroten Blüten, die an unserem Blatt fasziniert. Die typische Filigranität von Blütenblättern nachempfindend, gelingt es dem Künstler, zugleich den Eindruck von Plastizität und Schwere zu evozieren. Was braucht es mehr, um sich der atemberaubenden Schönheit der Schöpfung zu nähern? MS



CHRISTIAN ROHLFS

1849 Niendorf/Holstein
1938 Hagen

16

Zweig mit gelben Früchten
Branch with Yellow Fruit

Zweig mit gelben Früchten, 1931
Aquarell und Gouache auf Aquarellbütten,
37,9 x 28 cm,
oben rechts monogrammiert und datiert: ‚CR 31', verso nummeriert und bezeichnet: ‚Nr. 3 Zweig mit gelben Früchten' sowie mit einer Widmung auf der Rückwand: ‚Dem großen Künstler als Dank, seiner Frau als Gruß! Helene Rohlfs / Zum 100. Geburtstag von Christian Rohlfs. 17.12.49'

Mit einer Expertise des Christian Rohlfs Archivs am Osthaus Museum Hagen. Die Arbeit ist im Christian Rohlfs Archiv registriert.

Branch with Yellow Fruit, 1931
Watercolour and gouache on torchon watercolour paper, 37.9 x 28 cm,
monogrammed and dated upper right: 'CR 31', on the verso numbered and inscribed: 'Nr. 3 Zweig mit gelben Früchten' and with a dedication on the backing board: 'Dem großen Künstler als Dank, seiner Frau als Gruß! Helene Rohlfs / Zum 100. Geburtstag von Christian Rohlfs. 17.12.49'

Accompanied by a certificate of authenticity issued by the Christian Rohlfs Archiv am Osthaus Museum Hagen. The work is registered in the Christian Rohlfs Archiv.

Provenienz
Geschenk von Helene Rohlfs, der Witwe des Künstlers, an den Cellisten Ludwig Hoelscher;
Privatsammlung, Rheinland

Ausstellung
Christian Rohlfs – Magie der Farben.
Ernst Barlach Museum, Wedel/Holstein 2013

Christian Rohlfs ist in vielfacher Hinsicht ein erstaunlicher Künstler: Während sich die Mehrheit seiner Kollegen in ihren späten Jahren künstlerisch entweder repetieren oder in ihrer Aussage zurücknehmen, entwickelt dieser erst im Alter sein charakteristisches Hauptwerk. Als im Jahre 1931 der „Zweig mit gelben Früchten" entsteht, ist Rohlfs bereits 82 Jahre alt. Die künstlerische Kreativität und Energie des Malers, Zeichners und Graphikers sind jedoch weiterhin ungebrochen.

Seit 1919 treten in seinem künstlerischen Œuvre die Tempera-Gemälde auf Leinwand mehr und mehr in den Hintergrund. Den Schwerpunkt bilden nun vor allem die Aquarelle und Wassertempera-Arbeiten auf Papier. Weit über 1600 dieser Werke entstehen in den letzten zwei Lebensjahrzehnten. Ein bedeutender Wandel und neuer faszinierender Werkabschnitt setzt ab 1927 ein. Mit seiner Frau Helene (1892–1990) reist Christian Rohlfs bis zu seinem Tod 1938 jährlich zu langen Kur- und Studienaufenthalten nach Ascona. Die südliche Landschaft und das private Wohlergehen inspirieren den Künstler zu neuen Werken und lassen ein individuelles Alterswerk entstehen, das künstlerisch wie maltechnisch „die letzte Steigerung und Synthese aller früheren Entwicklungsstufen" darstellt.[1]

Die Arbeiten der Asconeser Jahre um 1930 zeichnen sich zum einen durch hohe Lichtintensität und zum anderen durch starke Abstrahierung des Bildgegenstandes aus. Auch der „Zweig mit gelben Früchten" ist nahezu aufgelöst, und beinahe scheint sich das Motiv dem ersten spontanen Blick zu entziehen. Kurze, kraftvolle Farbstreifen von leuchtendem Gelb, Ultramarinblau und Schwarz überziehen die gesamte Fläche. Doch geht es Christian Rohlfs in seiner Malerei nicht um die Auflösung des Gegenstandes. Sein Ziel ist es, die Gegenwärtigkeit der Dinge vor unserem Auge entstehen zu lassen. Aus dem flirrenden, dicht aufgetragenen Liniengerüst treten bei genauerer Betrachtung mehr und mehr die gelben Früchte und der unter der Fruchtlast herabhängende Zweig hervor.

Unsere Arbeit aus dem letzten Lebensjahrzehnt ist die Quintessenz eines schöpferischen Künstlerlebens – „Glückliche Ascona-Jahre!"[2] HF



1 Paul Vogt: Christian Rohlfs 1894 – 1938, Aquarelle, Wassertemperablätter, Zeichnungen. Recklinghausen 1988, S. 97.
2 Helene Rohlfs zitiert in: Christian Rohlfs: Blätter aus Ascona, 16 Tempera-Arbeiten, Mit einem Geleitwort von Helene Rohlfs und einer Einführung von Paul Vogt. München 1955, S. 7.

BERNARD SCHULTZE

1915 Schneidemühl
2005 Köln

17

47/22, 1947
Aquarell über Bleistift auf Velin,
17,5 x 26,7 cm,
unten rechts mit Farbstift datiert, nummeriert und signiert: ‚47/22 Bernard Schultze'

Das Aquarell ist im handschriftlichen Werkverzeichnis des Künstlers registriert.

47/22, 1947
Watercolour over pencil on wove paper,
17.5 x 26.7 cm,
numbered, dated and signed in coloured pencil lower right: '47/22 Bernard Schultze'

The watercolour is registered in the artist's handwritten catalogue raisonné.

Provenienz
Sammlung Schmidt-Drenhaus, Köln/Dresden

[1] Schultze, zitiert nach: Dieter Brusberg (Hrsg.): Bernard Schultze, Die Welt des Migofs, Bilder und Objekte aus 25 Jahren. Brusberg Dokumente 8, Hannover 1975, S. 13.

Als ich als 12jähriger eines Sommernachmittags auf unseren Schulsportplatz ging und durch die mir längst bekannte Laubenkolonie mußte, wurde mir jäh bewußt, daß alles um mich herum in wimmelnder Fülle sich darbietet [...], alles war ein lautes und wisperndes Gerassel und Getöse." [1] Als unser stimmungsvolles Aquarell „47/22" entsteht, liegt das anrührende Kindheitserlebnis, das Bernard Schultze hier beschreibt, bereits weit in der Vergangenheit, und doch erscheint unser Blatt wie eine bildliche Manifestation der Erinnerung an jenen Sommernachmittag.

Bescheiden duckt sich ein kleines, verwinkelt gebautes Häuschen in den schützenden Schatten einer imposanten, dunklen Tanne. Ein dominant emporragender Schornstein läßt eine wärmende Feuerstelle im Inneren erahnen, während ein kleiner Garten neben dem Haus die Versorgung eventueller Bewohner sicherstellt und ein angrenzender Wald ein wenig Schutz spendet. Am rechten Rand scheint ein Nachbarhaus angedeutet, doch ob die kleine Hütte am Rande einer Stadt, eines Dorfes oder gar in einer Laubenkolonie steht, bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen. Mit bewegtem Pinselstrich läßt Schultze vor unseren Augen eine Landschaft entstehen, die vertraut und geheimnisvoll zugleich anmutet. Das leuchtende Kolorit und der dichte Rhythmus, in dem er die flirrenden Aquarellfarben flächig aneinandersetzt, verleihen der Szenerie etwas Phantastisches. Die ineinander laufenden Farbflächen weisen bereits auf die abstrakten Kompositionen in Schultzes reiferem Werk voraus.

Das Aquarell entsteht 1947 in einer Zeit, in der Bernard Schultze beginnt, sein Leben nach dem Krieg wieder auf seine künstlerische Arbeit zu fokussieren. Dabei steht er, 1945 als Flüchtling in die Nähe von Flensburg gelangt, zunächst künstlerisch auf einem Nullpunkt – bei einem Bombenangriff auf Berlin ist sein gesamtes Frühwerk zerstört worden. Doch anders als die meisten Künstler empfindet er die ‚tabula rasa' als Erleichterung und wendet sich dem Thema zu, das seine künstlerische Arbeit fortan bestimmen soll: Der Suche nach dem gestischen Ausdruck, dem Spontanen und Expressiven. Er will Stimmungen, Phantasien und Träume einfangen und Bild werden lassen. Daß bereits zu Beginn dieser künstlerischen Neuorientierung jene Formideen in ihm schlummern, die ihn nur wenige Jahre später als Mitbegründer der „Quadriga" und als Pionier des deutschen Informel in Erscheinung treten lassen, belegt eindrucksvoll unser Aquarell „47/22". MS



LYONEL FEININGER

1871 New York
1956 New York

18

„Masterpieces of Art“ – Mural Design, 1939
Aquarell, Tuschfeder und Bleistift auf Bütten,
15,7 x 64,3 cm,
unten links signiert, datiert und betitelt: ‚Feininger 1939 „Masterpieces of Art“ – Mural design‘, unten rechts mit dem ovalen Nachlaßstempel ‚Feininger Estate‘

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

“Masterpieces of Art” – Mural Design, 1939
Watercolour, pen and ink, pencil on laid paper,
15.7 x 64.3 cm,
signed, dated and titled lower left: ‚Feininger 1939 “Masterpieces of Art” – Mural design‘, at the lower right with the oval estate stamp ‚Feininger Estate‘

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

Provenienz
Nachlaß des Künstlers;
Marlborough Fine Art, London

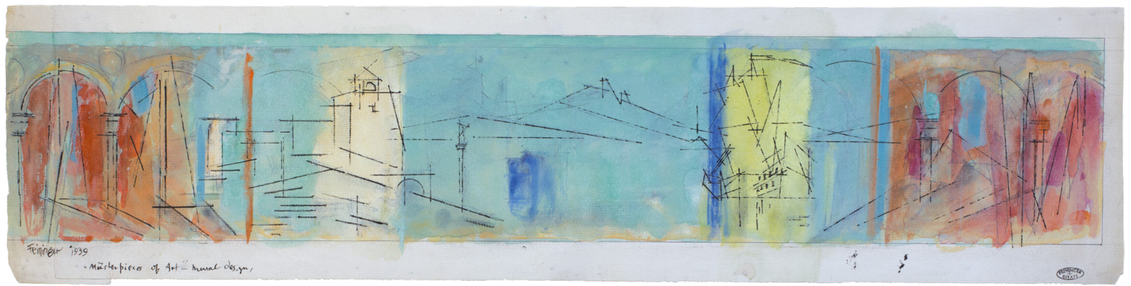
Im Juni 1937 entscheidet sich Lyonel Feininger schweren Herzens, nach über 40 Jahren mit seiner Familie nach New York zurückzukehren. Deutschland war ihm mittlerweile zur Heimat geworden, doch zwingt ihn die sich zuspitzende politische Situation, die ihm das künstlerische Arbeiten zunehmend unmöglich macht, zu diesem Schritt. Nur wenige Wochen nach seiner Abreise werden im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ über 400 Werke Feiningers aus den Beständen deutscher Museen beschlagnahmt und mehrere Arbeiten in der gleichnamigen Ausstellung in München gezeigt.

Die folgenden Jahre in Amerika sind für Feininger beschwerlich; sein Name ist nur Insidern bekannt, ferner gilt er als deutscher Künstler, was in dieser Zeit nicht gerade verkaufsfördernd ist. Glücklicherweise findet er große Unterstützung durch den New Yorker Kunsthändler Curt Valentin sowie von William R. Valentiner, dem Direktor des Detroit Institute of Arts, den er noch von der Berliner Novembergruppe 1919 kennt.

Im Frühjahr 1938 ändert sich schließlich seine Situation; Valentiner verschafft ihm einen geradezu monumentalen Auftrag: Er soll zunächst zwei Wandgemälde für die Außenfassade des „Marine Transportation Building“ auf der New Yorker Weltausstellung 1939 sowie später drei weitere für den Innenhof des Gebäudes der Ausstellung „Masterpieces of Art“ entwerfen. Für Feiningers amerikanische Karriere bedeutet dies den Durchbruch: „Die Aufregungen, die dieser Auftrag mit sich brachte sind da verständlich. Aber die Lösung ist so schön und so gelungen und geglückt und Valentiner und die Museumsleute und viele andere Menschen sind so begeistert von diesem Hof, daß wir sehr glücklich sind. In der Mitte des Hofes ist ein Wasserbecken, ein Teich mit Fontänen, 30 Meter lang und 13 Meter breit, blaugrün gekachelt, in dem spiegeln die Wandbilder […] Es ist eine Würde und eine Harmonie in dem Ganzen, unbeschreiblich wohltuend […]“ [1]

Unsere vorliegende Studie zu diesem Projekt kommt der endgültigen Ausführung recht nahe (Vgl.-Abb.) Feininger formuliert hier geradezu ein Resümee seines bisherigen Schaffens; in freien Linienkonstruktionen erscheinen Architekturen, Segelschiffe und Landschaften, die der Betrachter im späteren Wandgemälde

>



>

wie in filmischen Sequenzen beim Flanieren erfassen kann. Die angedeuteten Säulengänge am linken und rechten Rand zitieren einen klassischen Musentempel und verweisen auf die Ausstellung im Innern des Gebäudes, wo europäische Alte Meister, wie etwa Vermeers „Milchmagd“, gezeigt werden.

Der Auftrag, dem unser Aquarell zugrunde liegt, zählt zu einem der eindringlichsten Zeugnisse des Neuanfangs Feiningers in seiner neuen, „alten“ Heimat. Umso schmerzlicher wiegt sein Verlust: Das Wandgemälde existiert heute nicht mehr, das Gebäude wurde abgerissen. So erscheint unser Blatt als eines seiner letzten Dokumente noch kostbarer. TR



Vgl.-Abb.: Lyonel Feininger, „Figures in front of Lyonel Feininger’s murals for the New York World’s Fair“, 1939, Diapositiv

[1] Julia Feininger in einem Brief an Maria Marc vom 28. Juni 1939, zitiert nach: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Schiffe und Meer. Stiftung Ahlers Pro Arte u.a., Hannover 2010, S. 55f.

CHRISTIAN ROHLFS

1849 Niendorf/Holstein
1938 Hagen

19

Magnolienblüten, 1931
Wassertempera und Kreide auf festem Bütten,
61,5 x 49 cm,
unten rechts monogrammiert und datiert: ‚CR 31'

Magnolia Blossom, 1931
Tempera and chalk on sturdy laid paper,
61.5 x 49 cm,
monogrammed and dated lower right: 'CR 31'

Provenienz
Galerie Utermann, Dortmund;
Privatsammlung, Baden-Württemberg

Ausstellung
Christian Rohlfs, Blüten, Arbeiten aus den Jahren 1922–1937. Galerie Utermann, Dortmund, Galerie Thomas, München, 1991, Kat.-Nr. 6, mit ganzs. Farbabb.; Christian Rohlfs – Aquarelle, Temperablätter, Zeichnungen, Graphik aus den Sammlungen: Museum Folkwang, Essen, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster u.a. Kunstverein Braunschweig, Kunsthalle Rostock, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1992, Kat.-Nr. 45, mit ganzs. Farbabb.

Unsere großformatige Blütenkomposition von vibrierender Farbigkeit stammt aus Christian Rohlfs' reifer Schaffenszeit in Ascona. 1927 wählt der Künstler auf Anraten seines Arztes zunächst aus gesundheitlichen Gründen das Tessin in der südlichen Schweiz als Kur- und Erholungsort. Aber schon bald wird diese Region auch zentraler Ort seines unbändigen schöpferischen Wollens.

Anfänglich sieht er in der Schönheit des Südens die Gefahr der Verführung für seine künstlerische Arbeit. Doch der Faszination für die großartige Landschaft des Tessins und des Lago Maggiore, der üppigen Blütenpracht und der Magie des Lichtes kann er sich nicht entziehen. „Der ganze immer wechselnde Zauber der großen Seefläche in seiner strahlenden Lichtfülle, die ruhigen Berglinien, der gewaltige Himmel, die vielen in fast tropischer Fülle blühenden Blumen des Gartens machten Rohlfs heiter und gesund wie nie zuvor." [1]

Von nun an werden die Landschaft des Tessins und die Terrasse seines unmittelbar am See gelegenen Hauses in Ascona – der Casa Margot – für neun Monate im Jahr Quell der Inspiration seines Spätwerkes. Helene Rohlfs beschreibt in ihren „Erinnerungen" ein beinahe arkadisches gemeinsames Leben am Lago Maggiore: „Vom Frühling bis in den Dezember blieben wir dort; das Leben war ein glücklicher Rhythmus von Arbeit und Spiel. Während Rohlfs auf seiner Terrasse mit einer für sein neuntes Jahrzehnt fast unbegreiflichen Intensität malte, arbeitete ich im Garten. Nachmittags jedoch gab es Gespräche und Spiele." [2]

Nehmen die Blumenmotive im Œuvre Christian Rohlfs bis zum Beginn der 1920er Jahre einen eher sekundären Platz ein, so nimmt ihre Zahl in Ascona bedeutend zu. Vor allem die überbordende Blütenpracht der Magnolien inspiriert den Künstler immer wieder aufs Neue – „dann eroberten ihn die Blumen, vor allem die große Magnolie von San Materno" [3] . Unsere großformatige Papierarbeit läßt uns teilhaben an der Begeisterung des Künstlers für diese Pracht und Schönheit. Bis nah an den Bildrand sind die einzelnen Blüten der Magnolie gerückt. Die gesamte Bildfläche scheint mit kurzen, eng aneinandergedrängten schwarzen Farbstreifen ganz und gar überzogen. Blaue, grüne und gelbe Areale durchdringen das gesamte Bildmotiv. Vereinzelte oszillierende Lichtpunkte – das durchschimmernde Weiß des Papiers – steigern die Intensität. Licht und Farbe scheinen miteinander zu verschmelzen. Losgelöst von jeder materiellen Schwere beginnt das Motiv förmlich zu schweben. HF

1 Helene Rohlfs in: Christian Rohlfs: Blätter aus Ascona, 16 Tempera-Arbeiten, Mit einem Geleitwort von Helene Rohlfs und einer Einführung von Paul Vogt. München 1955, S. 6.
2 Ebenda.
3 Ebenda, S. 5.



HEINRICH WILDEMANN

1904 Łódź
1964 Stuttgart

20

Jahrmarkt, 1943
Aquarell über Bleistift auf Velin
(mit Wasserzeichen ‚Fabriano'), 29,1 x 22,1 cm,
auf dem ehemaligen Unterlagekarton mit dem Nachlaß-
stempel des Künstlers und der Nr. ‚43/3/8735'

Funfair, 1943
Watercolour over pencil on wove paper
(with watermark 'Fabriano'), 29.1 x 22.1 cm,
on the former mount with the artist's estate stamp and
number: '43/3/8735'

Provenienz
Nachlaß des Künstlers

Als Heinrich Wildemann 1904 in Łódź (Polen) geboren wird, erscheint eine künstlerische Laufbahn höchst unwahrscheinlich: Früh verliert er den Vater und kommt als Zehnjähriger mit seiner Mutter in die baden-württembergische Provinz. Als Deutschpolen erfahren sie – verarmt und staatenlos – vielfach Diskriminierung und Unterdrückung. Ungeachtet der widrigen Verhältnisse beginnt Wildemann 1924 ein Studium an der Stuttgarter Kunstakademie. Mit dem Wechsel an die Staatliche Kunsthochschule Berlin wird er ab 1927 immer stärker in das Kunstgeschehen der Hauptstadt involviert; mit Karl Schmitt-Rottluff entwickelt sich eine enge Freundschaft. Während des Dritten Reichs schließt Wildemann sich einem Kreis verfolgter Künstler an, dem etwa Erich Heckel, Willi Baumeister und Ernst Wilhelm Nay angehören.

Unserem phantastischen Aquarell „Jahrmarkt" ist von diesem Schicksal nichts anzumerken. Es entsteht 1943, kurz bevor im Frühjahr 1944 Wildemanns Berliner Atelier und mit ihm der größte Teil der bis dahin entstandenen Werke zerstört werden. Als eine von nur wenigen Arbeiten, die diese Zäsur unbeschadet überstehen, legt es heute Zeugnis von Wildemanns stilistischem Werdegang ab.[1] Dieser führt den Künstler und späteren Hochschullehrer[2] „aus eigener Erfahrung, ohne fremden Einfluß, vom Expressionismus über den Kubismus zum Abstrakten"[3]. An unserem „Jahrmarkt" läßt sich dieser Übergang wunderbar nachvollziehen.

Inmitten einer abstrahierten Stadt, zwischen Häuserfronten und Dachgiebeln reckt sich ein bunt gemustertes Karussell in die Höhe. Der in große, dunkle Farbflächen gegliederte Hintergrund verortet die Szene zu späterer Stunde, doch von nächtlicher Ruhe ist nichts zu spüren. Während des Jahrmarktes ist so manche Regel außer Kraft gesetzt – die Nacht wird zum Tag, alles dreht sich, und die Welt steht Kopf. Obgleich Wildemann auf die Wiedergabe von Besuchern und typischen Kirmesattributen, ja sogar auf die Gondeln des Karussells verzichtet, zieht er den Beschauer in das Schwindel erregende Treiben hinein: die leicht schräge, aus der Bildmitte herausgerückte Position des Karussells verleiht der gesamten Komposition etwas Schwankendes. Die facettenartige Anordnung der Häuserfronten zerteilt den Blick in Einzelsequenzen und das kleinteilige Zick-Zack-Muster des Karussells lässt das Fahrgeschäft bewegt erscheinen. Kunstvoll und kenntnisreich übersetzt Heinrich Wildemann die flirrende Atmosphäre des jährlichen Vergnügens in reine Farb- und Formensprache und erzeugt einen visuellen Taumel, dem wir uns gerne lustvoll ergeben. MS



1 Der hervorragende Erhaltungszustand unseres Blattes verdankt sich auch Wildemanns Einstellung zum künstlerischen Material: Berichten seiner Schüler zufolge gab er sich nur mit den besten jeweils zugänglichen Malmitteln zufrieden, weil er überzeugt war, daß nur so dauerhaft hervorragende Leistungen zustande gebracht werden können.

2 1955 tritt Wildemann die Nachfolge Willi Baumeisters an der Stuttgarter Kunstakademie an.

3 Rudolf Storz: Heinrich Wildemann. In: Ausst.-Kat. Heinrich Wildemann und seine Schüler, Beispiel einer Malklasse. Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, 1984 (n.p.)

EDUARD BARGHEER

1901 Hamburg
1979 Hamburg

21

Südliche Gärten, 1950
(verso: „Orientalische Stadt",
wohl von der Hand eines Künstlerfreundes),
Öl auf Leinwand,
26 x 49,5 cm (28 x 54,5 cm),
unten links signiert und datiert: ‚Bargheer. 50.'

Southern Gardens, 1950
(verso: "Oriental City", by a different hand)
Oil on canvas,
26 x 49.5 cm (28 x 54.5 cm),
signed and dated lower left: 'Bargheer. 50.'

Provenienz
Privatsammlung, Süddeutschland

Die Faszination für den Süden zieht sich wie ein roter Faden durch das künstlerische Schaffen Eduard Bargheers. Seit seiner ersten Italien-Reise im Jahr 1925 wird ihm der Stiefel im Mittelmeer ein Sehnsuchtsort; später schließlich auch Zuflucht, als die politischen Verhältnisse den Künstler 1939 veranlassen, Deutschland den Rücken zu kehren. So wird das kleine Örtchen Forio auf der Insel Ischia für einige Jahre seine neue Heimat. Bargheers tiefe Zuneigung zu Italien wird 1950 dadurch geadelt, daß er neben seiner deutschen auch die italienische Staatsangehörigkeit erhält. Auch nach seiner Rückkehr nach Hamburg im Jahr 1953 läßt ihn die Insel nicht los und er lebt abwechselnd in Blankenese und auf Ischia.

Das Licht des Südens, die elementare Formenwelt der Vegetation, die Anmutung der Landschaft geben dem in Finkenwerder geborenen Künstler immer wieder Anlaß für neue Bildschöpfungen. Für unsere „Südlichen Gärten" wählt Bargheer ein extremes Querformat und läßt so ein eindrucksvolles Panorama der mediterranen Landschaft entstehen. Erd- und Ockertöne kontrastieren mit hellen pastellfarbenen Feldern und erschaffen dadurch das unverwechselbare Mosaik, in das Bargheer seine Landschaften übersetzt. Analog zur Natur sind die ordnenden Formen nicht starr-geometrisch, sondern lebendig, bewegt. Weiße Stege bilden ein verbindendes Geflecht, das die kalkgetünchten Mauern heraufbeschwört, die in Forio die engen Gärten und Höfe umgeben. Eine Palme da, ein angedeutetes Fensterkreuz dort lassen den Betrachter tief in südliche Gefilde eintauchen und verweisen auf die außerbildliche Realität, die bei aller Abstraktion immer Ausgangspunkt der Darstellung ist.

Bargheer, der uns in erster Linie als virtuoser Aquarellist bekannt ist, beschreibt das Verhältnis zu seinen Gemälden folgendermaßen: „Ich habe das Aquarell immer geduzt, und zum Öl habe ich immer respektvoll ‚Sie' gesagt."[1] Und tatsächlich mutet die typische gewebeartige Struktur, in die Bargheer seine Landschaft zerlegt, monumentaler an, ohne jedoch etwas von der Leichtigkeit und Transparenz der Aquarelle einzubüßen. Darin zeigt sich die Meisterschaft Bargheers, der mit unseren „Südlichen Gärten" eine formvollendete Huldigung an seine zweite Heimat Ischia erschafft. AB

[1] Bargheer, zitiert nach: Wolfgang Henze: Eduard Bargheer, Leben und Werk, Mit einem Verzeichnis der Gemälde. Campione d'Italia 1979, S. 85.



CURT LAHS

1893 Düsseldorf
1958 Berlin

22

Abstrakte Komposition, 1955
Öl und Tempera auf Bütten,
23,8 x 29,7 cm,
unten links mit Bleistift signiert und datiert:
‚Curt Lahs 1955'

Abstract Composition, 1955
Oil and tempera on laid paper,
23.8 x 29.7 cm,
signed and dated in pencil lower left:
'Curt Lahs 1955'

Provenienz
Nachlaß des Künstlers

Der künstlerische Weg von Curt Lahs beginnt mit einem Paukenschlag: Der bekannte Düsseldorfer Galerist Alfred Flechtheim erkennt früh das große Talent des jungen Autodidakten[1] und zeigt 1919 eine umfassende Auswahl von Bildern und Zeichnungen. 1921 folgt eine von Johanna Ey, genannt „Mutter Ey", ausgerichtete Einzelausstellung. Aufgrund seiner aktiven Mitgliedschaft in der progressiven Gruppe „Das Junge Rheinland" steht Lahs der Mäzenin und Galeristin besonders nah. Nicht nur Kunsthändler, auch Sammler, Museumskustoden und Künstler wie Pablo Picasso bringen ihm im Laufe seines bewegten Lebens immer wieder Anerkennung entgegen. Als Lehrer und Professor an zahlreichen Akademien[2] beeinflußt er junge Künstler nachhaltig und hinterläßt selbst ein beeindruckendes Œuvre. Seine Werke befinden sich heute u.a. in der Neuen Nationalgalerie Berlin, der Berlinischen Galerie und im Stadtmuseum Düsseldorf.

Sind die Stillleben und Figurengruppen anfangs vom Kubismus und Konstruktivismus geprägt, so wird seine Formensprache später weicher, monumentaler und die Farbkontraste stärker. Der unverstellte Blick und die kompromisslose Schöpfung aus dem Inneren heraus sind für Lahs Grundlage jeden künstlerischen Aktes. Das Bild wird zu einer parallelen Wirklichkeit, zum Gegenstand selbst, der neben der Natur existiert – ob abstrakt oder figurativ. In den 1950er Jahren verabschiedet sich Lahs zunehmend vom Abbildhaften. Zu den Höhepunkten dieser Jahre zählen neben großen abstrakten Landschaften auch kleinformatigere Papierarbeiten wie unsere Komposition. Ihre Oberfläche ist fein moduliert und das Bildgefüge dank melodischer Linien, kontrastreicher Formen und intensiver Farbzusammenklänge von einem harmonischen Rhythmus durchlebt.

Auch wenn es sich in seiner Kunst nicht widerspiegelt, erlebt Lahs immer wieder harte Schicksalsschläge. Die Naziherrschaft bedeutet für ihn eine Jahre andauernde Odyssee und Flucht quer durch Europa.[3] Es ist wohl seiner großen Willenskraft und seinem unerschöpflichen Schaffensdrang zu verdanken, daß seiner Kunst trotz vielfältiger Widerstände eine erstaunliche Leichtigkeit inne wohnt. Unsere Komposition ist ein besonders schönes Beispiel hierfür. JO

1 Lahs studiert nur sehr kurz an der Düsseldorfer Kunstschule (1915) und der Kunstgewerbeschule in Berlin (1916). Er unternimmt Studienreisen nach Holland, Frankreich, Nordafrika, Jugoslawien und Italien.

2 Hierzu gehören die Volkskunstschule in Düsseldorf (1928), eine Akademie in Kolumbien (1928–30), die Staatliche Kunstschule Berlin (heutige Universität der Künste, 1930–33), die Pädagogische Fakultät der Universität Halle (1947–49) und die Hochschule für bildende Künste in Berlin (1949–58).

3 1933 wird Lahs aufgrund seiner wenig konformen Kunst und Lehre nach einer „Schutzhaft" fristlos aus dem Amt entlassen. Zusammen mit seiner Frau und ehemaligen Schülerin Marianne, genannt Ari, flieht er zunächst nach Frankreich, Jugoslawien und Italien. 1943 müssen sie nach Deutschland zurückkehren und Lahs wird zum Wehrdienst in Frankreich verpflichtet. 1945 geht er nach Berlin zurück, wo er sein Atelier ausgebombt vorfindet. 1947–49 unterrichtet er in Halle an der Universität, doch hier wird lediglich der Sozialistische Realismus und keinerlei Abstraktion geduldet. Lahs gerät unter Druck und flüchtet mit seiner Familie nach West-Berlin. Ab 1954 beeinträchtigt ihn eine Herzschwäche zunehmend und 1958, kurz vor der Pensionierung, verstirbt er mit 65 Jahren.

Abstrakte Komposition
Abstract Composition



IMPRESSUM
IMPRINT

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2014/2015
Weidenallee 10 c, D - 20357 Hamburg,
Tel. +49 (0)40 688 769-88, Fax +49 (0)40 688 769-89
info@rotermund-kunsthandel.de
www.rotermund-kunsthandel.de

Redaktion: Thole Rotermund, Melissa Strumann
Übersetzungen: Sue Cubitt
Texte: Andrea Berger (AB), Harald Fiebig (HF), Janna Oltmanns (JO),
Thole Rotermund (TR), Melissa Strumann (MS)

Gestaltung: Format Design Visual Identities GmbH, Hamburg
Gesamtherstellung: Druckerei Siepmann GmbH, Hamburg

Copyright und Fotonachweis:
Christian Lohfink, Hamburg
Photostudio Bartsch, Karen Bartsch, Berlin
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014 (für vertretene Künstler)
© Nolde Stiftung Seebüll

Geschäftsbedingungen
Alle Preise auf Anfrage.
Zuschreibungen und Beschreibungen erfolgen nach bestem Wissen und Gewissen. Das Angebot ist freibleibend. 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.

„Die Kunst und den Optimismus, der mit der reinen Kunst notwendig verbunden ist, soll man sich unter keinen Umständen von den Geldsachen verstimmen lassen. Kunst ist das Leben, und Leben soll und kann man eigentlich gar nicht kaufen und verkaufen. Wenn jemand ein Bild kauft und sich nicht damit beschäftigt, so hätte er geradesogut für das Geld ein Stück Holz kaufen können. Die Liebe, das Leben, das durch diese Sachen ausgelöst wird, bedeutet alles. Und ich glaube, für einen selber immer am meisten."

August Macke in einem Brief an Bernhard Koehler am 16. Oktober 1913