

LEIDENSCHAFT PAPIER

KLASSISCHE MODERNE

THOLE ROTERMUND
KUNSTHANDEL

DANKE | THANKS

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

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

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

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

Agapi, Anna Augstein, Adolf Dammann, Annemarie Dube-Heynig, Frauke Engel, James Hofmaier, Andrea Helfenrath, Jeanine Isin, Nicola Keglevich, Daniel Lamprecht, Mathias von Marcard, Margreet Nouwen, Elke Ostländer, Gerlinde Römer, Elvira und Josef Rotermund, Anne Schubert, Reimund Seidelmann, Kyoko Shimono, Lucia Titgemeyer-Heck, Barbara Töpfer, Wolfgang Wittrock

INHALT | CONTENT

Max Liebermann	1
Ernst Ludwig Kirchner	2 3 11
Emil Nolde	4
August Macke	5 6
Gabriele Münter	7
Wladimir von Bechthejeff	8
Martel Schwichtenberg	9 10
Max Beckmann	12
Lyonel Feininger	13
Christian Rohlf's	14
Ludwig Heinrich Jungnickel	15
Karl Hofer	16 17 18 19
Arnold Topp	20
Ernst Wilhelm Nay	21
Eduard Bargheer	22 23
Werner Tübke	24
Emy Roeder	25

MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

1 | „Pferderennen in den Cascinen“, 1908

Pastell und Bleistift auf leicht genarbttem Velin, 12,5 x 19,7 cm,
unten links mit Bleistift signiert: MLiebermann (ligiert)

1 | „Horse-race in the Cascines“, 1908

Pastel and pencil on structured vellum,
signed lower left with pencil: MLiebermann (joined)

Provenienz:

Ketterer München, Auktion 185, Moderne Kunst I.

7. Juni 1993, Los-Nr. 169;

Galerie Rosenbach, Hannover (1996/97);

Privatsammlung, Hessen

Literatur:

Tobias Natter u. Julius H. Schoeps (Hg.): Max Liebermann
und die französischen Impressionisten. Köln 1997 (zugleich
Ausst.-Kat. Max Liebermann, Werke 1900 – 1918. Jüdisches
Museum der Stadt Wien, 1997/98), S. 146, mit Abb.

Ausstellungen:

Max Liebermann – Lovis Corinth. Landschaft, Stilleben und
Bildnis. Kunsthaus Apolda Avantgarde (Galerie Osper, Köln),
Apolda 1995, Kat.-Nr. 17, mit Abb.;
Zwischen Tradition und Moderne. Katalog 55,
Galerie Rosenbach, Hannover 1996, Kat.-Nr. 49, mit Abb.

„Die künstlerische Wahrheit beruht nicht in der möglichst genauen und getreuen objektiven Wiedergabe der Natur, sondern in der subjektiven Wiedergabe des Eindrucks der Natur. Der Künstler formt zum Bilde nur seine Vision der Wirklichkeit.“¹

Entsprechend vitalistisch und geradezu rasant gestaltet Liebermann unser „Pferderennen“. Das Motiv entdeckt er im Frühling 1908 auf einer Italienreise. Für zwei Wochen hält sich der Künstler in Florenz auf und ist häufiger Gast auf der Pferderennbahn in den Cascinen, südlich der Stadt. In drei Ölgemälden, die mit unserer Pastellzeichnung fast identisch sind, sowie einer Lithographie hält er das turbulente Treiben fest.² Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, dürfte den Maler hierzu angeregt haben; er hatte für seine „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ ein Pferderennen vorgesehen. 1903 malt Liebermann daraufhin die „Polospieler“³, konsequent setzt er sich allerdings erst später in der Toskana mit dem Motiv auseinander.

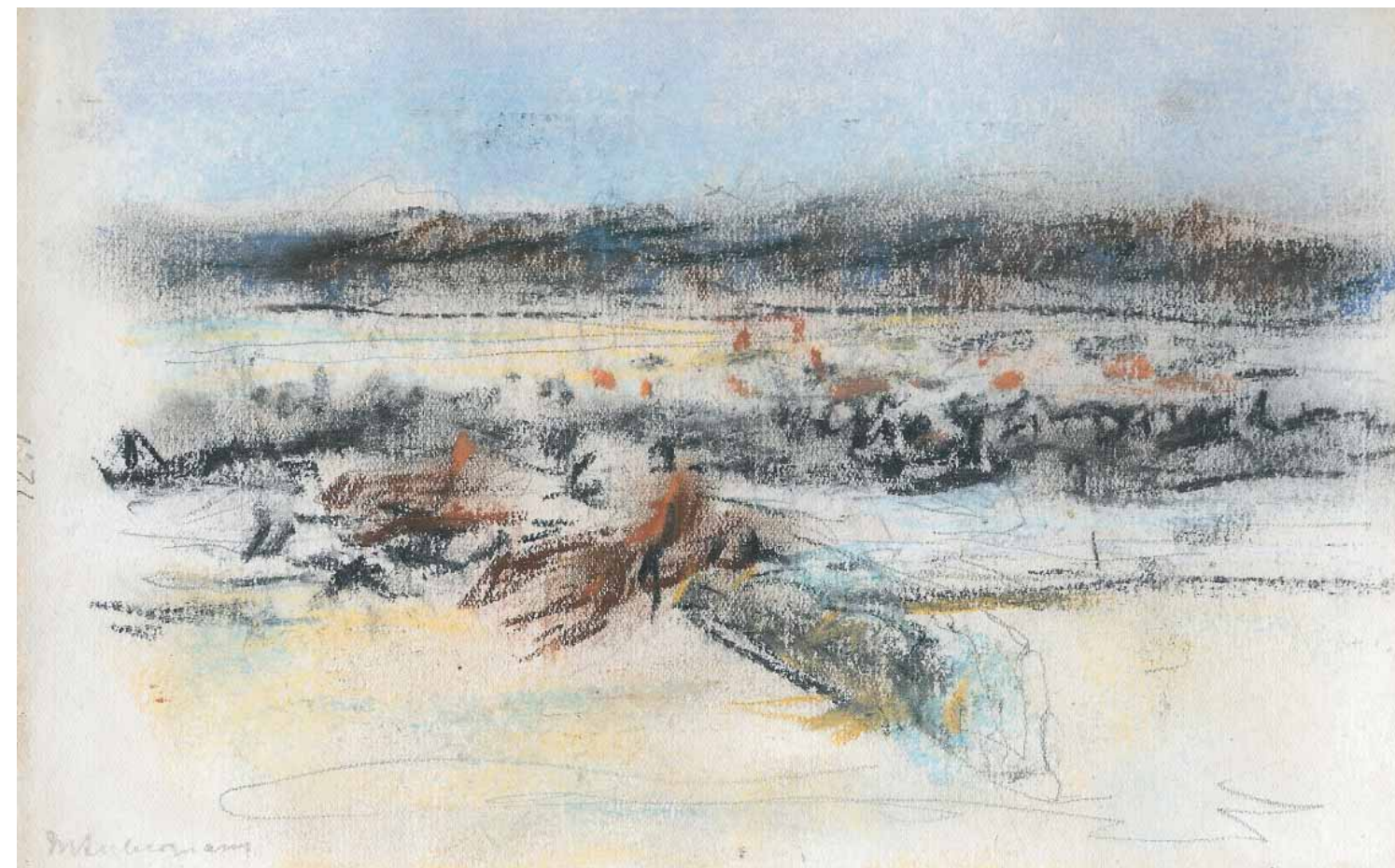
Darstellungen von Pferderennen kennt Liebermann bereits von Manet und Degas, von denen er auch eigene Werke besitzt. Im Gegensatz zu diesen interessiert den Künstler weniger das Freizeitvergnügen der bürgerlichen Gesellschaft, als vielmehr der sportliche Aspekt, vor allem die Bewegung und das Temperament der Pferde. Dies ist auch das wesentliche Merkmal unserer Zeichnung.

Wir sind Zuschauer eines Hindernisrennens. Im Vordergrund verläuft die Rennbahn, in der Bildmitte sind zwei Pferde mitten im Sprung über eine Barriere zu erkennen. Das rapide Tempo, mit dem dies geschieht, wird besonders durch die Skizzenhaftigkeit der Zeichnung evoziert. Man gewinnt fast den Eindruck, als würde der Blick wie durch eine laufende Kamera nach links gezogen. Während die Reiter im Vordergrund noch auszumachen sind – wenn auch flüchtig schraffiert –, verschmelzen die Zuschauer und Bäume im Hintergrund zu einer schemenhaften Menge. Auf diese Art demonstriert Liebermann die Spontaneität des Augenblicks, besonders aber vermittelt er das Gefühl der rauschenden Atmosphäre auf der Rennbahn. In dieser mühelosen und souveränen Entschiedenheit des Künstlers liegt der fesselnde Reiz unseres Blattes.

1) Liebermann, zitiert nach Günter Busch (Hg.): Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Frankfurt/M. u.a. 1986, S. 299.

2) Vgl. WVZ Eberle Nr. 1909/3-5 sowie WVZ Schiefler Nr. 87.

3) Vgl. WVZ Eberle Nr. 1903/1.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

2 | „Villa Portius in der Dresdner Friedrichstadt“, um 1906/07

Aquarell über Bleistift auf festem Velin, 32,5 x 42 cm,
verso mit dem Nachlaßstempel des Kunstmuseums Basel
(Lugt 1570b) und der Registriernummer: A Dre / A a 14

2 | „Villa Portius, Dresden-Friedrichstadt“, ca. 1906/07

Watercolour over pencil on firm vellum,
with the estate stamp of the Kunstmuseum Basel
(Lugt 1570b) on the reverse, here numbered: A Dre / A a 14

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Schon während seines Architekturstudiums (1901 – 1905) widmet sich Ernst Ludwig Kirchner der Malerei. Und so liegt es nahe, daß er in den frühen Schaffensjahren immer wieder Ansichten von Gebäuden, Straßenzügen, Brücken und Parkanlagen zum Bildthema wählt. Besonders in den künstlerisch fruchtbaren Dresdner Jahren von 1904 bis 1911 beschäftigt er sich mit diesen Sujets. Motive findet Kirchner im Umkreis der Stadt genauso wie in dem Arbeiterviertel um den Friedrichstädter Bahnhof, in dem er und seine jungen Künstlerkollegen der „Brücke“ leben und arbeiten. Seine hier entstehenden Zeichnungen und Aquarelle will der Maler nicht als Veduten, als sachlich wirklichkeitsgetreue Stadtansichten, verstanden wissen. Vielmehr sucht er einerseits die Stimmung einzufangen, andererseits sich mit dem tektonischen Aufbau des Bildes auseinanderzusetzen. Hierbei sind ihm seine Architekturkenntnisse von großem Nutzen: Auch in unserem Aquarell findet er mit sicherem Blick den geeigneten Sichtwinkel für die Darstellung, und hält mit raschen Strichen das Wesentliche des Gebäudes der „Villa Portius“¹ und seiner Umgebung fest. Zugleich erfaßt der Künstler die bildnerischen Möglichkeiten für die Umsetzung der dreidimensionalen topographischen Situation in die zugrunde liegende Bleistiftskizze. Stoßen hier die geometrischen (Bauwerk) und organischen (Vegetation und Mensch) Formen unvermittelt aufeinander, so verbindet sie der gleiche Pinselduktus und die gleiche Farbgebung, ohne daß ihre jeweiligen typischen Strukturen verloren gehen. Darüber hinaus trägt die einheitliche Behandlung zur Aufhebung der Bildebenen bei – allein aus seiner Seherfahrung heraus kann der Betrachter den Vorder-, Mittel- und Hintergrund bestimmen.

Die kraftvolle, spontane Strichtechnik und die gesteigerte Farbigkeit – die die Auseinandersetzung mit van Gogh zu jener Zeit offenbart – sowie der Verzicht auf beschreibende Details weisen bereits auf die notizenhaften Formeln des Moritzburger Stils von 1910. Diese Vitalität von Duktus und Farbe macht Ernst Ludwig Kirchner zum Vorreiter für eine ganze expressionistische Künstlergeneration und zieht uns bis heute in ihren Bann. (bt)



1) Das Haus wurde 1835 durch Carl Maria Portius, Amtsinspektor und Pächter des Königlichen Ostra-Vorwerkes, erbaut und existiert noch heute in der Friedrichstraße 62.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

3 | „Landschaft mit einer Windmühle (Fehmarn)“, 1908

Tuschfeder in Schwarz auf festem Velin
(Rückseite einer Postkarte an E. Köhlerhaussen,
Dresden, datiert: 30.07.08),
9,3 x 14 cm, verso signiert und bezeichnet:
Besten Gruß Ihnen und Frau Gemahlin von E.L. Kirchner
z.Z. Burg auf Fehmarn

3 | „Landscape with Windmill (Fehmarn)“, 1908

Pen and black ink on firm vellum
(reverse of a postcard to E. Köhlerhaussen,
Dresden, dated 30.07.08),
signed and inscribed with greetings
from the artist on the reverse

Im Sommer 1908 reist Ernst Ludwig Kirchner erstmals für einige Wochen auf die Ostseeinsel Fehmarn. Die dort gesammelten Eindrücke inspirieren ihn nachhaltig; schon im ersten Jahr ist ein Drittel der Gemälde durch Fehmarn-Motive bestimmt und in der Folgezeit entsteht successive ein eigener Werkkomplex dieses Themas.

Unser frühes gezeichnetes Zeugnis der ersten Fehmarn-Reise Kirchners ist jedoch ausgesprochen selten. Vergleichbare Postkarten entstehen in dieser Zeit kaum. Mit bewegtem Strich ist das Motiv der Landschaft festgehalten. So erscheint die Natur um die Mühle herum ungebändigt, unberührt. Die einzige „geordnete“ Form ist die in die Höhe ragende Windmühle.¹ Für die Stimmung des Himmels interessiert er sich nicht, die Fläche bleibt leer, wodurch Vegetation und Architektur an Aufmerksamkeit gewinnen. Hier manifestiert sich die wesentliche Forderung der „Brücke“-Künstler, das Leben „unmittelbar und unverfälscht“ wiederzugeben. Demnach macht Kirchner sein persönliches Erleben des Gesehenen, seinen energetischen Eindruck der Natur nicht nur sicht- sondern vielmehr spürbar. Und das allein mit den reduzierten künstlerischen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen: schwarze Tusche und weißes Papier.

Es ist eigentlich erstaunlich, daß erst die Expressionisten die Postkarte zu einem vollwertigen Bestandteil ihres Kunstschaffens machen. Etwa um 1908, also zur Entstehungszeit unseres Blattes, beginnen die Künstler der „Brücke“ kontinuierlich, gemalte, gezeichnete oder auch in wenigen Exemplaren handgedruckte Postkarten anzufertigen. Weil sie häufig auf Reisen sind, ist es für sie das perfekte Kommunikationsmittel: „Da wir alle nicht gerade eifrige Briefschreiber waren, dienten die Karten als kurze Mitteilungen über unsere Arbeit (...) und so sind die meisten Karten Skizzen von Bildern oder Beobachtungen“, beschreibt Karl Schmidt-Rottluff deren Funktion.² Häufig finden sich Bezüge zu anderen Werken der Künstler – seien es Gemälde oder Graphik. Doch mag auch im kleinen Format eine besondere Herausforderung für die Künstler gelegen haben. Es handelt sich bei diesen Arbeiten gewissermaßen um ein Konzentrat ihrer derzeitigen künstlerischen Entwicklung, was unsere vorliegende Zeichnung umso bemerkenswerter erscheinen läßt.

1) Das Bauwerk findet sich in weiteren graphischen Arbeiten des Künstlers wieder, vgl. WVZ Dube, Radierungen Nr. 48; Dube, Lithographien Nr. 54 etc.

2) Zitiert nach Gerhard Wietek: Maler der Brücke, Farbige Kartengrüße an Rosa Schapire. München 1958, n.p.



EMIL NOLDE

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

4 | „Tanzsaal, Cospeda“, 1908

Rohrfeder in Schwarz auf dünnem Velin, 21 x 26,4 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert und datiert: Nolde 08

4 | „Ballroom, Cospeda“, 1908

Pen and feather and black ink on thin vellum,
signed and dated lower right with pencil: Nolde 08

Provenienz:

M. Knoedler & Co., New York;

Privatsammlung, New York

„An dem Tanz als Kunstäußerung oder auch als Bewegung, als Leben, hatte ich immer meine Freude“¹, schreibt Emil Nolde in seiner Selbstbiographie. Und diese Ursprünglichkeit der Bewegung jenseits von artifizierter Gestaltung ist es auch, die sich in seinen künstlerischen Vorstellungen und der bildnerischen Arbeit wiederfindet.

Zwischen 1907 und 1913 ist Nolde wiederholt zu Gast in Jena, wo er sich im nahe gelegenen Cospeda im Wirtshaus „Im grünen Baum zur Nachtigall“ einmietet. In den Nächten verfolgt er das Geschehen auf dem Tanzboden und lässt sich von dieser besonderen Stimmung, dem rhythmischen Gewoge inspirieren. Mit großem Eifer überträgt der Künstler das bewegte Treiben und die Dramatik der zufälligen Choreographie auf die Zeichnung. In diesem Zeitraum entwickelt Nolde einen ureigenen Stil, der sein Werk bis zum Ende seines Schaffens bestimmen wird.

Auch das hier vorliegende Blatt zeugt von der Faszination, die der Maler für den Tanz empfunden hat. Mit kraftvollen, schnellen Strichen bringt er die Tanzgesellschaft auf das Papier: die raschen Abläufe im Ballsaal, die plötzliche Ballung und das Auseinanderstreben der Gruppen. Noldes Strich ist fließend, rhythmisch und dynamisch wie die Bewegungen seiner Figuren. Dadurch verschmelzen die einzelnen Personen zu einer homogenen Menschenmenge im Tanzsaal, der durch die Säulen im Hintergrund angedeutet ist. Einzelne Akteure lösen sich aus der Menge und bekommen individuelle Züge – hier ist ein Gesicht erkennbar, dort dreht sich ein Paar schwungvoll durch den Saal – um sich im nächsten Moment wieder in der anonymen Masse aufzulösen. Einzelne Partien und Gestalten hebt der Künstler durch kräftiges Schwarz hervor, so wie den lebhaften Tänzer in der Mitte des Bildes, unter dessen erhobenem Arm seine Partnerin offenbar eine kühne Drehung vollzieht. Im Hintergrund tanzen mehrere Paare durch den Saal, biegen und drehen sich in kunstvollen Figuren. Im Jahre 1944 bemerkt Nolde: „Es ist ganz wunderbar, wenn Gestalten zum Bilde geboren werden, oft ganz schnell, der Maler selbst den Vorgang kaum fassend.“² (ah)



1) Emil Nolde: Jahre der Kämpfe, 1902 – 1914. 6. Aufl., Köln 1991, S. 148.

2) Emil Nolde: Ungemalte Bilder, 1938 – 1945. 4. Aufl., Seebüll 1985, S. 24.

AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes les Hurlus

5 | „Stadt am Wasser“, 1914

Kreide auf dünnem,
leinenstrukturiertem Velin, 21,7 x 13,7 cm,
verso im unteren Rand mit Bleistift von der Witwe
des Künstlers bezeichnet und signiert sowie mit
einer Preisangabe versehen: August Macke 1913 Kirche
am Wasser bestätigt: Elisabeth Erdmann-Macke 300,-

5 | „Town by the Water“, 1914

Chalk on thin, structured paper,
inscribed with pencil on the lower edge of the reverse
by the artist's widow, signed and with price indication

Provenienz:

Sammlung Stehling, Bonn

Literatur:

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen.
Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, S. 616,
Nr. 2382, mit Abb. S. 617

Während seines Aufenthaltes in Hilterfingen am Thuner See von Oktober 1913 bis Mai 1914 erlebt August Macke eine äußerst kreative Zeit. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei der Zeichnung. Neben spontanen Skizzen erarbeitet Macke eine Vielzahl von bildhaft durchgestalteten Arbeiten. In einigen von ihnen schildert er mit den begrenzten graphischen Mitteln, die sich in Linien und Tönen zwischen Schwarz und Weiß bewegen, seine schönsten Aussagen. Zu diesen gehört auch die hier gezeigte kleine Kreidezeichnung.

Unter einem Baum hindurch blicken wir auf eine Bootsanlegestelle. Am gegenüberliegenden Ufer erheben sich in kristalliner Formensprache einige Gebäude, von denen der markante Turm der gotischen Kathedrale Fribourgs erkennbar ist. Auf den ersten Blick mag man meinen, das mittelalterliche Stadtpanorama mit der Aare vor sich zu haben. Doch beim näheren Hinsehen erscheint im Hintergrund wie eine Fata Morgana in abstrahierter, äußerst zarter Strichführung ein Seiltänzer und sein Publikum vor den Arkaden des Markplatzes von Thun. Davor steht, vermutlich am Ufer, eine mit kräftigerem Duktus ausgeführte männliche Rückenfigur, die diesem Treiben zuschaut.

Versatzstückartig projiziert Macke hier zeitlich und örtlich unterschiedlich Gesehenes und Erlebtes auf die Bildfläche – im November 1913 sieht er den Auftritt der Artistenfamilie Knie in Thun, im März 1914 besucht er Fribourg, und den Bootsanleger entdeckt er möglicherweise am Thuner See. Der Künstler ignoriert hier die Darstellung realer sowie topographischer Zusammenhänge. Von Beginn an sucht er in seiner Arbeit die Übereinstimmung von der Wirklichkeit des Abbildes mit der Realität der Konstruktion der Darstellung. Wie in unserem Blatt greift Macke dabei auf den Motiv- und Formenvorrat seiner naturnahen Skizzen. Aus diesem filtert er das Besondere heraus und fügt es in einen ganz neuen Kontext. Bei aller Kontrolle bleibt die Zeichnung jedoch stets eine spontane und vitale Äußerung als Reaktion auf seine sinnliche Wahrnehmung. Geschautes, Erlebtes und Gefühltes kann in die graphische Form eingehen. (bt)



AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes les Hurlus

6 | „Idyllische Szene (Antike Gruppen)“, 1912

Bleistift, partiell gewischt,

auf leicht strukturiertem Velin, 19 x 10,1 cm,

verso mit dem in Feder numerierten Stempel:

Nachlass AUGUST MACKE BZ 18/25 (Lugt 1775b),

dort auch von Elisabeth Macke mit Bleistift

betitelt und datiert: Antike Gruppen. 1912

sowie mit einem roten Kreuz versehen.

6 | „Idyllic Scene (Ancient Groups)“, 1912

Pencil, with rubbed modelling, on structured vellum,

with the numbered estate stamp on the reverse,

here titled by Elisabeth Macke, the artist's widow,

with pencil, also marked with a red cross

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers

Literatur:

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen,

Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, S. 438, Nr. 1313,

(mit abweichenden Maßen), mit Abb. S. 439

Ausstellungen:

August Macke. Galerie Vömel, Düsseldorf 1974, Kat.-Nr. 64

Es ist erstaunlich, wie vielfältig das Œuvre August Mackes ist, insbesondere wenn man die Jugend und kurze Schaffenszeit des Malers berücksichtigt. Jedoch sind alle Arbeiten geprägt durch Klarheit, Optimismus und Vertrautheit – diese Grundzüge ziehen sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk. So nimmt es nicht wunder, daß er zu den beliebtesten deutschen Künstlern des 20. Jahrhunderts zählt.

Unsere „Idyllische Szene“ ist ein weiterer Beweis dafür. Mehrere Figuren verteilen sich in einer paradiesisch anmutenden Landschaft, einige unterhalten sich, andere üben sich im Ringkampf oder geben sich liegend dem Müßiggang hin. Die Stimmung läßt große Vorbilder anklingen: Manets „Frühstück im Freien“, oder auch Cézannes berühmte „Badende“. Dabei erscheint diese Natur noch unberührter, als eine Welt, in die das laute und bedrohliche Chaos „unserer komplizierten und verworrenen Zeit“¹ noch nicht vorgedrungen ist. Der impressionistischen Bildauffassung ähnlich, entwirft der Zeichner hier ein Bild der idealen, harmonischen Beziehung zwischen Mensch und Natur.

Einen sehr persönlichen Akzent setzt Macke mit der zentralen Gestalt des liegenden Aktes. Beim genaueren Betrachten erkennt man, daß sie Züge Elisabeths, seiner geliebten Frau, trägt. Insbesondere die Haartracht, aber auch die individuelle Kopfform entsprechen den vielzähligen Darstellungen von ihr.

Unabhängig von seiner Biographie markiert der Künstler hier eine wesentliche Absicht: Nicht den Entwurf einer metaphysischen Gegenwelt, die für uns unerreichbar bleibt, demonstriert er, sondern durchaus eine Realität, oder besser: gleichnishafte Bilder des Realen, die es anzustreben gilt und die Ausdruck der Fülle des menschlichen Erlebens sind. Durch solche Werke läßt uns August Macke Anteil haben am „Durchfreuen der Natur“².



1) Macke in: Die Masken. Zitiert nach: Gustav Vriesen: August Macke. 2. erw. Auflage, Stuttgart 1957, S. 261.

2) Macke in einem Brief an Hans Thuar, 7. März 1910. Zitiert nach: Ausst.-Kat. August Macke, „Gesang von der Schönheit der Dinge“,

Aquarelle und Zeichnungen. Kunsthalle in Emden u.a. 1993, S. 269.

GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau

7 | „Wäsche am Strand“, 1907/08
Farblinolschnitt auf feinem Japan,
13,4 x 23,4 cm (14,5 x 29,6 cm),
unten links mit Bleistift bezeichnet: Handdruck
sowie unten rechts signiert: G. Münter.
Einer von ca. 16 Abzügen in jeweils
unterschiedlicher Farbstellung

7 | „Laundry by the Beach“, 1907/08
Colour linoleum cut on thin Japan paper,
inscribed with pencil lower left: Handdruck
and signed lower right: G. Münter.
Hand-printed, one of ca. 16 proofs,
each in different colourings

Literatur:

Helmut Friedel (Hg.): Gabriele Münter,
Das druckgraphische Werk. München 2000,
S. 112, Wvz-Nr. 29.

Gemeinsam mit Wassily Kandinsky zählt Gabriele Münter zu den ersten Künstlern, die den Linolschnitt für ihre Druckgraphik verwenden, obgleich sie diese Werke meist als „Holzschnitt“ bezeichnet. Linol besitzt gegenüber dem Holz einige Vorteile: der fließende Schnitt in die Druckplatte ist problemloser, außerdem kann die angeschliffene Oberfläche die von ihr bevorzugte Aquarellfarbe wesentlich besser annehmen. Intensiv hat sich die Künstlerin mit dem japanischen Farbholzschnitt auseinandergesetzt, und um den gleichen zarten Farbschmelz wie ihre Vorbilder zu erreichen, druckt sie ihre Abzüge von Hand.¹ Das langfaserige Japanpapier kommt ihr dabei zugute: Es nimmt die Wasserfarbe besonders leicht auf und macht durch seine Transparenz den Druckvorgang von der Rückseite des Papiers kontrollierbar. Ganz nach asiatischer Tradition bringt Münter bei unserem Blatt die Farbe nicht mit der Walze, sondern mit dem Pinsel auf die Druckplatte. Auf diese Art entsteht insbesondere bei den leuchtenden Farbflächen eine sehr differenzierte, malerische Wirkung. Dementsprechend besitzt unser Abzug der „Wäsche am Strand“ geradezu unikalen Charakter – außer drei Exemplaren im Münchner Lenbachhaus sind nur 13 weitere Drucke in jeweils unterschiedlichen Farbstellungen bekannt.

Das Motiv findet Gabriele Münter in Rapallo während einer Italienreise im Winter 1905/06. In mehreren kleinen Ölgemälden, einer Gouache und einer Reihe von Photos tastet sie sich an die vorliegende Komposition heran.² Sie ist von verblüffender Reduktion: Alles ist aus konzentrierten Flächenformen gestaltet, so daß es kaum eine Hierarchie der Dinge gibt: Die Schattenformen verbinden sich farblich mit dem Wasser und den Bugformen der Barken am rechten Rand; selbst die Kontur geht in den Flächen auf und rückt durch ihre zarte Färbung in den Hintergrund.

Münters Inspirationsquelle ist allein die subjektive Wahrnehmung. Aus der flüchtigen äußeren Sicht auf die Dinge reduziert sie das Wesentliche heraus und verleiht ihrem Eindruck etwas Dauerhaftes. „Ich habe (...) nach kurzer Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts – zum Abstrahieren – zum Geben eines Extraktes.“³

1) Bereits 1904 beschreibt sie in einem Brief an Kandinsky: „Übrigens mache ich meine guten Drucke immer aus freier Hand – Rand auf Rand.“

Zitiert nach Ausst.-Kat. Gabriele Münter 1877 – 1962, Retrospektive. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München 1992, S. 30.

2) Vgl. Helmut Friedel (Hg.): Gabriele Münter, Das druckgraphische Werk. München 2000, S. 112.

3) Gabriele Münter, Tagebuchaufzeichnungen 1911. Zitiert nach Ausst.-Kat. Gabriele Münter, 1877 – 1962.

Städt. Galerie im Lenbachhaus, München 1962, n.p.



VLADIMIR VON BECHTEJEFF

1878 – Moskau – 1971

8 | „Badende“, um 1910

Aquarell, Tusche und Deckweiß über Quadratur in Bleistift auf Velin, alt auf Karton aufgezogen, 18 x 14,5 cm, unten links monogrammiert: WB (im Dreieck)

8 | „Bathers“, ca. 1910

Watercolour, pen and ink and opaque white over squaring with pencil on vellum, laid down on cardboard, monogrammed lower left: WB (in triangle)

Provenienz:

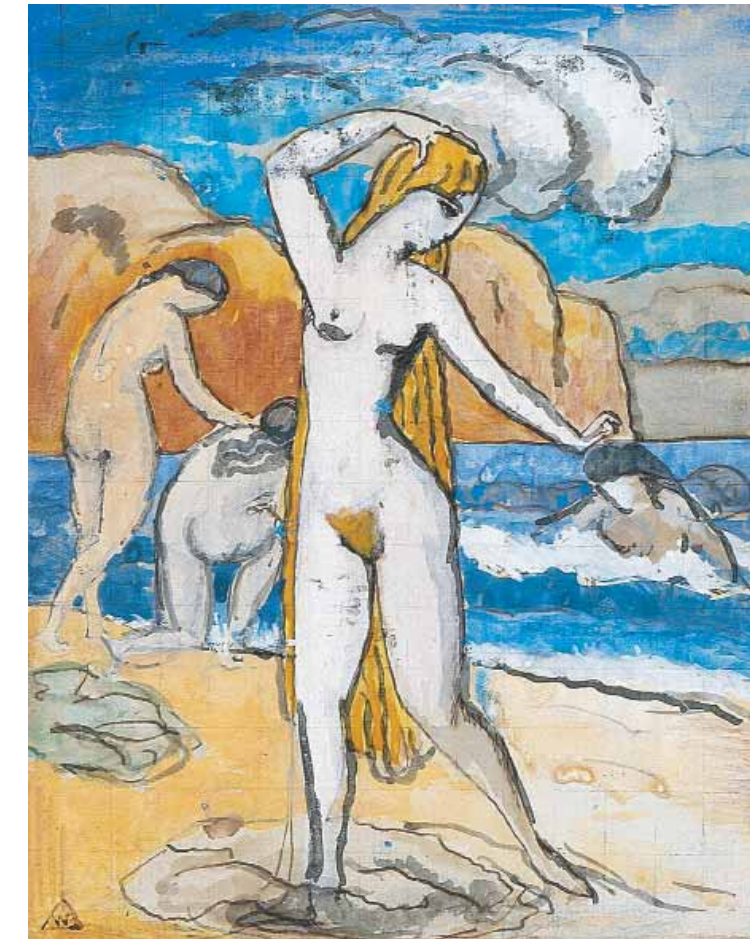
Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München (laut rückseitigem Etikett); Privatsammlung, Süddeutschland

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist München neben Paris der Mittelpunkt avantgardistischer Kunstströmungen. Wladimir von Bechthejeff zieht 1902 auf Empfehlung Alexej Jawlenskys von Moskau dorthin und tritt wenige Jahre später der „Neuen Künstlervereinigung München“ bei. Fortan stellt er regelmäßig mit Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Alexander Kanoldt in den progressiven Galerien „Thannhauser“ und „Neue Kunst Hans Goltz“ aus. Zahlreiche europäische Museen erwerben seine Bilder. Doch mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges bricht Bechthejeffs künstlerische Entwicklung abrupt ab. Unfreiwillig kehrt er – mit einem großen Teil seines Werkes im Gepäck – nach Moskau zurück und betätigt sich nach dem Militärdienst als Bühnenbildner und Illustrator. Der Verbleib seines künstlerischen Œuvres ist unbekannt, vermutlich geht es überwiegend in den Kriegswirren verloren.

Unsere „Badenden“ offenbaren Bechthejeffs Begeisterung für die Idealisten und Symbolisten der Jahrhundertwende: In einer Strandlandschaft räkelt sich unbekümmert, in anmutiger Pose, eine junge nackte Frau mit langem golden schimmernden Haar. Ihre Gefährtinnen im Hintergrund prüfen, ob sie sich ins Wasser wagen sollen, andere haben sich bereits in die Fluten gestürzt. Das Kolorit ist sparsam, aber von leuchtender Intensität. Klare Blautöne des Himmels und des Wassers stehen im komplementären Kontrast zu den Gold-Orange- und Ocker-Tönen des Strandes und der Felsen. Das Inkarnat des zentralen Aktes strahlt in weißer Reinheit, die schwarze Kontur gibt ihr statuenhaften Halt.

Alle Formen, ob menschlicher oder landschaftlicher Art, finden in dieser Komposition ihre Parallele oder Fortführung. Der Mensch steht im perfekten Einklang mit der Natur – nichts trübt diese Idylle. Hier scheint sich die Suche nach dem Ideal und Ursprung des Menschen, eine der Kernfragen der modernen Künstler, zu manifestieren und findet ihr Resultat.

Fasziniert schreibt Franz Marc 1910: „Bechthejeff (...) erkannte, was Marées Ringen tragisch hemmte und die großen Ideen Feuerbachs verdarb: beide gingen an die Darstellung des Menschen mit den gänzlich ausgeschöpften Mitteln der italienischen Renaissance und wagten nicht die letzte Konsequenz, ihn als Linienornament in ihre ornamentalen Kompositionen einzuführen; hier liegt einer der Wege für die moderne Wandkunst. Mit welcher bewußter Sicherheit wählt ihn Bechthejeff!“¹



MARTEL SCHWICHTENBERG

Hannover 1896 – 1945 Sulzburg/Baden

9 | „Lesende“, 1922

Aquarell und Rohrfeder in Schwarz-blau über Bleistift auf Karton (gelaufene Postkarte, gestempelt: 19.6.22), 15,5 x 10,5 cm, verso bezeichnet mit Grußtext von Willy Robert Huth und der Künstlerin an Maria Möller-Garny

9 | „Reading Woman“, 1922

Watercolour and feather and dark-blue ink over pencil on cardboard (postcard, stamped: 19.6.22), inscribed with a message by Willy Robert Huth and the artist to Maria Möller-Garny on the reverse

Provenienz: Nachlaß Maria Möller-Garny, Maienfeld, Schweiz

10 | „Bei der Ernte“, 1922

Aquarell und Rohrfeder über Bleistift auf Karton (gelaufene Postkarte), 15,5 x 10,5 cm, unten links monogrammiert: MS, verso bezeichnet mit einem Grußtext der Künstlerin an Maria Möller-Garny, Potsdam

10 | „Harvest Scene“, 1922

Watercolour and feather and ink over pencil on cardboard (postcard), monogrammed lower left: MS, inscribed with a message and greetings from the artist to Maria Möller-Garny, Potsdam, on the reverse

Provenienz: Nachlaß Maria Möller-Garny, Maienfeld, Schweiz

Martel Schwichtenberg ist eine lebenslustige Frau mit einer bewegten Vita: 1914 beginnt sie in Düsseldorf die künstlerische Ausbildung und bereits Ende 1915 findet im Kunstgewerbehaus Hagen ihre erste Ausstellung statt, eine weitere folgt im Essener Folkwang-Museum. Die Industriellen und Kunstmäzene Carl Ernst Osthaus sowie Hermann Bahlsen werden zu ihren Förderern und verschaffen ihr zahlreiche – u.a. gebrauchsgraphische – Aufträge. 1919 geht sie nach Berlin und ist begeistert vom pulsierenden Treiben der Metropole, sie genießt „Feste, Nacht- leben, Foxtrott“¹ – und trifft dort den jungen Maler Willy Robert Huth wieder, den sie noch aus Düsseldorf kennt. Ein Jahr später heiraten die beiden, doch bereits 1924 lassen sie sich wieder scheiden.

Auf Empfehlung des befreundeten Max Pechstein verbringt das Paar die Sommer 1921 bis 1923 im kleinen Dorf Sorenbohm, an der pommerschen Ostseeküste.² Hier schafft Schwichtenberg kraftvolle Arbeiten, die das einfache aber zufriedene Leben der Bauern und Fischer zum Inhalt haben. Dabei zeigt sie eine besondere Anteilnahme an den Frauen und ihrer schweren Arbeit. Stilistisch steht sie den „Brücke“-Künstlern nahe, wie unsere Blätter belegen: Die Bäuerinnen sind mit reduzierten, blockhaften Linien dargestellt, die weitgehend unvermischten, leuchtenden Farben steigern sich gegenseitig in komplementären Kontrasten. So verleiht die Malerin den Motiven trotz des kleinen Formats eine ungewöhnliche Kraft und Monumentalität.

Zu einem der einflußreichsten Berliner Galeristen, Ferdinand Möller und seiner Frau Maria, besteht eine besondere Verbindung. Er widmet Schwichtenberg 1923 eine sehr erfolgreiche Einzelausstellung, außerdem verlegt er ihre graphische Mappe „Pommernfrauen“. Und er verschafft ihr internationale Aufmerksamkeit: durch seine Vermittlung ist sie 1924 in der Ausstellung „A Collection of Modern Art“ bei Anderson’s Galleries in New York vertreten. Darüber hinaus sind Maria Möller-Garny und die Künstlerin eng miteinander befreundet, unsere Postkarten zeugen davon.

Martel Schwichtenberg führt ein weitgehend unbelastetes Leben. Doch ein Wohnungsbrand in ihrem südafrikanischen Domizil, wo sie in den 1930er Jahren lebt, hat schreckliche Folgen. Allein 400 Aquarelle und viele Arbeiten die sie aus Deutschland mitgebracht hatte, gehen unwiederbringlich verloren. Umso wertvoller erscheinen uns die vorliegenden Kleinode.

1) Martel Schwichtenberg, zitiert nach Frauke Engel: Martel Schwichtenberg, Eine Malerin zwischen Kunst und Werbegraphik. Hannover o.J., S. 15.

2) Heute Sianozety, Kreis Köslin, Polen.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

11 | „Kauernder Akt“, um 1912
Zimmermannsbleistift auf Velin, 47,5 x 33,7 cm,
oben rechts mit dem handschriftlichen
Basler Nachlaßvermerk

11 | „Cowering Nude“, ca. 1912
Carpenter's pencil on vellum, with the handwritten
Basel estate inventory number upper right

1912, zur Entstehungszeit unseres Blattes, bezeichnet Ernst Ludwig Kirchner in seiner „Brücke“-Chronik den Akt als die Basis aller bildenden Kunst. Indes lehnt er die Wiedergabe von gekünstelten und starren Posen ab, wie sie in den akademischen Figuren- und Aktkursen gelehrt werden. Er sucht vielmehr den menschlichen Körper in freier und natürlicher Haltung zu studieren. Deshalb richtet er gemeinsam mit den „Brücke“-Freunden Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl in Dresden den wöchentlichen „Viertelstundenakt“ ein: Innerhalb von maximal 15 Minuten wollen sie hier das Modell in alltäglichen Szenen erfassen, bis es dann seine Position ändert. Bei diesem raschen Umsetzen ist ihnen ein vorsichtiges und abwägendes Beobachten nicht möglich, dies wollen sie auch gar nicht. Denn worauf es ihnen ankommt, ist die unmittelbare Annäherung an die menschliche Gestalt und deren Bewegung. Durch dieses Vorgehen entwickelt Kirchner seine vitale Bildsprache, die jenseits aller Abbildlichkeit die Erfahrung eines flüchtigen Moments verdichtet und bewahrt. Träger dieser Lebendigkeit ist vor allem die Linie, die das Wesentliche zum Ausdruck bringt – darin sieht der Künstler überhaupt die Funktion der Zeichnung.

Vielleicht notiert Kirchner den „Kauernden Akt“ während einer solchen Sitzung. Auch hier konzentriert er sich ganz auf das zeichnerische Aufspüren des weiblichen Körpers in Bewegung, ohne ihm individuelle Züge zu verleihen. Dem narrativen Kontext enthoben, beschreibt er die Gestalt spontan und intuitiv als Umrißzeichnung und trägt nur wenige Binnenlinien ein. Dynamik erreicht Kirchner durch Wiederholungen der Konturen im Bereich des Oberkörpers und durch einige kräftige Schraffuren im Bereich des Kopfes. Den flächigen Charakter der Zeichnung steigert er, indem er die Umrißlinien teilweise aufbricht und auf jegliche Raumangaben verzichtet. Trotz der Reduktion ist die Gesamtkomposition als Bildrealität schlüssig: Unbeschwert, geradezu spielerisch wirkt die Haltung der jungen Frau, die den Eindruck erweckt, sie wolle sich gerade zum Betrachter beugen. Doch bei aller Momenthaftigkeit scheint hier die Zeit stillzustehen. (bt)



MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

12 | „Nackttänzerinnen“, 1922

Bleistift auf dünnem Papier (aus einem Skizzenblock),
14 x 10,8 cm, unten rechts monogrammiert und datiert: B 22,
verso mit dem braunen Stempel: Sammlung REINHARD PIPER

12 | „Nude Dancers“, 1922

Pencil on thin paper (from a sketchbook), monogrammed and dated
lower right: B 22, with the brown collector’s stamp on the reverse:
Sammlung REINHARD PIPER

Provenienz:

Reinhard Piper, München; Galerie Günther Franke, München;
Mrs. M. Conway, New York; The Piccadilly Gallery, London;
Elsa und Marvin Ross-Greifinger, New York

Literatur:

Stephan von Wiese: Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1903 – 1925.
Düsseldorf 1978, Wvz-Nr. 498, mit Abb.; Aukt.-Kat. Karl & Faber:
Aquarelle u. Zeichnungen des 20. Jhds., Slg. Reinhard Piper.
München 29./30.6.1981, Los-Nr. 153, mit Abb.; James Hofmaier:
Max Beckmann, Catalogue raisonné of his Prints, Bd. 2, Bern 1990, S. 554

Ausstellungen:

Max Beckmann in der Sammlung Piper. Handzeichnungen, Druck-
graphik, Dokumente 1910 – 1923. Kunsthalle Bremen, 1974, Kat.-Nr. 92;
Max Beckmann, 180 Zeichnungen u. Aquarelle aus deutschem u. amerika-
nischem Besitz. Galerie Günther Franke, München 1975, Kat.-Nr. 92

Die schreckliche Erfahrung des Ersten Weltkriegs führt Max Beckmann zu einem neuen, fundamentalen Inhalt seiner Arbeit: „Ich male nun, was um mich herum ist“, erklärt er 1919.¹ Mit der Beschäftigung der ihn umgebenden Realität sucht der Künstler die Zusammenhänge und Vorgänge des menschlichen Daseins, insbesondere seiner eigenen Situation, sichtbar zu machen und letztendlich zu begreifen. Ständig führt er einen kleinen Skizzenblock mit sich, um – möglichst unbemerkt – seine Umgebung zu „notieren“.

1922 reist Beckmann wiederholt nach Berlin und besucht mit besonderer Vorliebe die Bars, Variététheater und Cafés der Metropole. Inspiriert durch einen dieser Ausflüge sind vermutlich unsere „Nackttänzerinnen“ entstanden. Aus dem Blickwinkel des Zuschauers gibt der Zeichner das Geschehen wieder; wie mit einem Zoom herangeholt durchspannt eine der Tänzerinnen den gesamten Bildraum: Kopf, Füße und Arme berühren jeweils die Seitenränder. Bis auf ein kleines Mädchen zur Linken, sind ihre Kolleginnen in Rückenansicht oder im Profil nur fragmentarisch angedeutet. Eine spontane, suchende Linie umreißt die Konturen. Wiederholende Striche, wie etwa unter der rechten Achsel der Frau sowie unterhalb der Arme des Mädchens, erscheinen wie Bewegungslinien und schildern die Dynamik der Situation. Man hat tatsächlich das Gefühl, „dabei zu sein“.

Doch ist unsere Aufzeichnung mehr als eine reine Natur-Notiz: Es sind keine schwungvoll bewegten Striche, mit denen Beckmann einen harmonisch fließenden Tanz zu evozieren versucht. Ganz im Gegenteil – mit kantigen, „sperrigen“ Linien beschreibt er die bisweilen groteskenhaften Physiognomien und Körperhaltungen der Akteurinnen. Auch inhaltlich wirkt die Szene durch das „mittanzende“ kleine Mädchen auf der Bühne merkwürdig bizarr. Beckmann schildert uns hier seinen Eindruck vom „großen Welttheater“², das ein wesentlicher Begriff seiner Frankfurter Jahre wird und ihm als Metapher seiner Erfahrungen des menschlichen Treibens dient.

Die in Berlin gesammelten Eindrücke bearbeitet der Künstler in einer graphischen Folge von 10 Blättern, die er mit „Berliner Reise“ überschreibt und die 1922 bei I.B. Neumann in Berlin erscheint.³ Das Motiv unserer Zeichnung findet sich schließlich im 4. Blatt mit dem Titel „Nackttanz“ wieder.

1) Zitiert nach Stephan von Wiese: Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1903 – 1925. Düsseldorf 1978, S. 147.

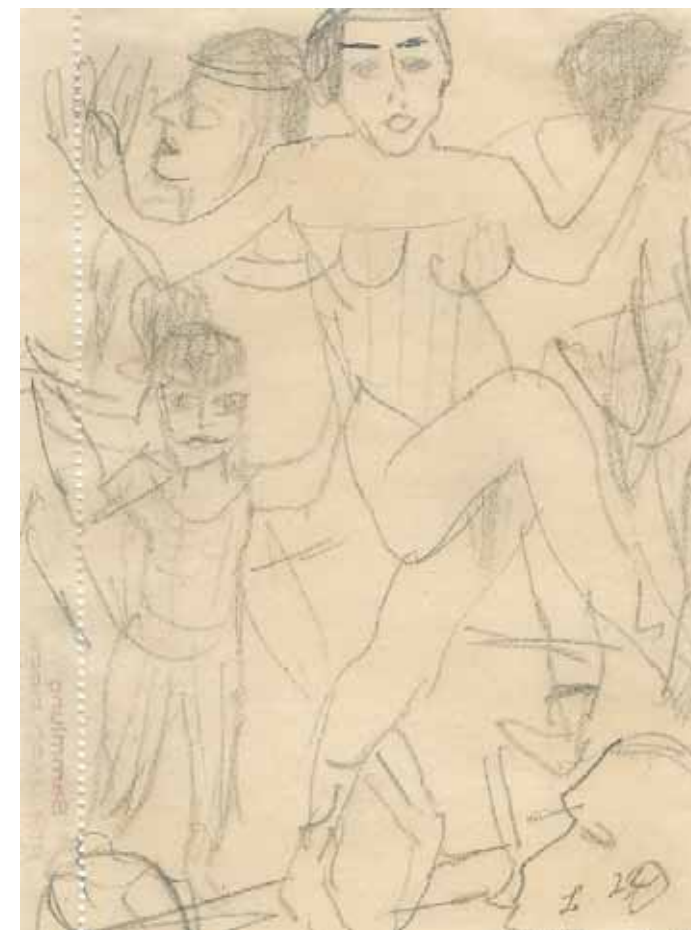
2) Vgl. Friedhelm W. Fischer: Max Beckmann – Symbol und Weltbild. München 1972, S. 30ff.

3) WVZ Hofmaier 212 – 222.



„Nackttanz“, 1922

Lithographie (Ausschnitt)



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

13 | „Fremdes Schiff (a strange Ship)“, 1933
Aquarell und Tuschfeder auf Büttchen, 20,2 x 27,8 cm,
links unten signiert und betitelt: Feininger: Fremdes Schiff
sowie rechts datiert: 10 10 33, am unteren Blattrand mittig
betitelt: „ a strange Ship “ in der unteren linken Blattecke
mit einem x versehen (d.h. Julia Feininger zugeeignet)

13 | „A Strange Ship“, 1933
Watercolour with pen and ink on wove paper,
signed lower left and inscribed: Feininger: Fremdes Schiff,
dated lower right: 10 10 33, inscribed lower middle: „ a strange Ship “
marked with an x in the corner lower left
(i.e. dedicated to Julia Feininger)

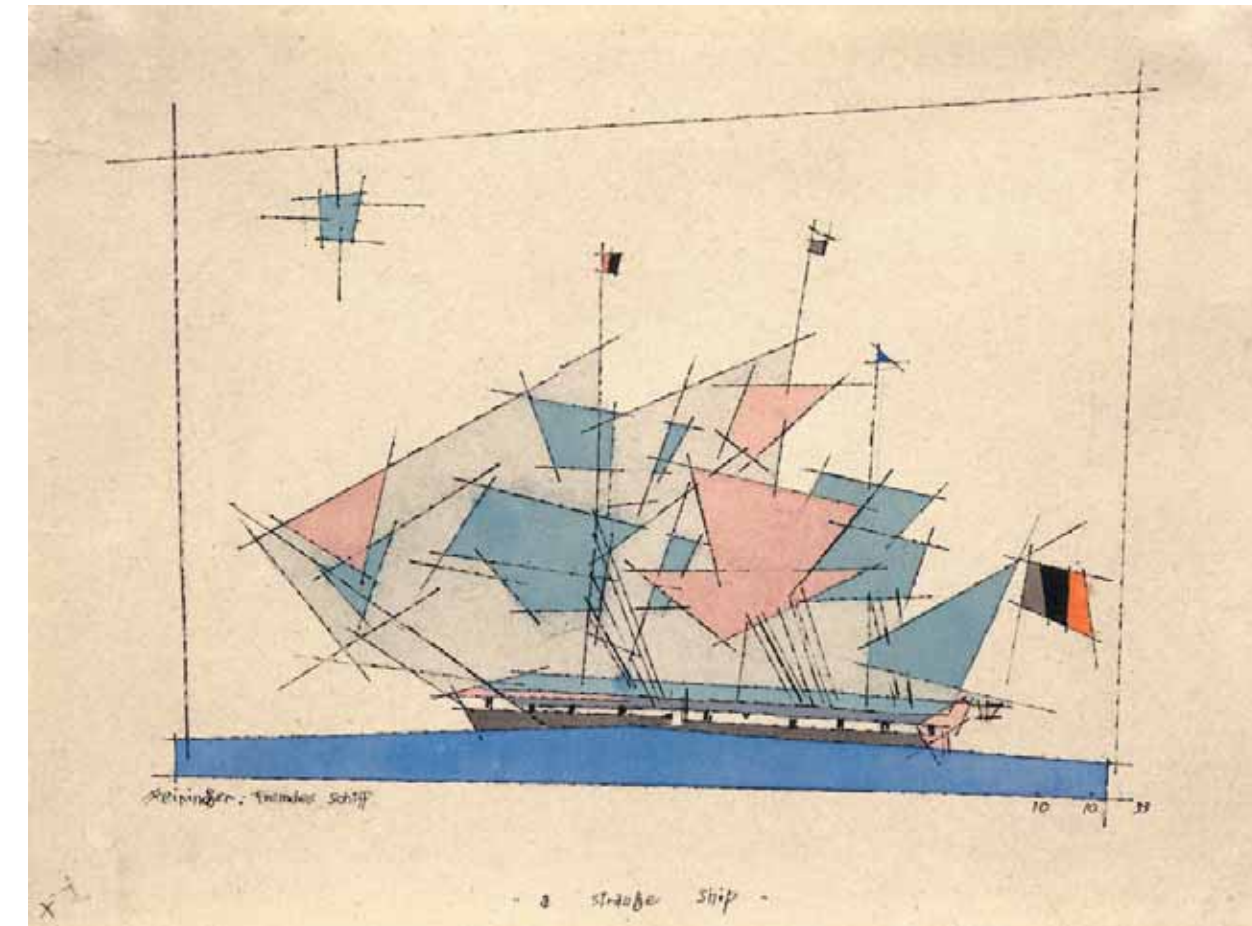
Provenienz:
Marlborough Fine Art, London;
Galerie Thomas, München; Dr. Rolf Gerling, Köln

Ausstellungen:
Lyonel Feininger 1871 – 1956. Drawings and Watercolours.
Marlborough Fine Art, London 1968, Kat.-Nr. 26

Schon seit seiner Jugend begeistert sich Lyonel Feininger für das weite Meer, für Schiffe und Boote. Seine erste große Seereise macht er mit sechzehn Jahren. 1887 besteigt er in New York, wo er aufwächst, die „Gellert“ und fährt nach Deutschland, das ihm für die folgenden 50 Jahre eine neue Heimat wird. 1908 besucht er erstmalig die Ostsee, von 1924 – 1935 verbringt er die Sommermonate regelmäßig im pommerschen Deep. Der Künstler ist fasziniert vom Schiffsverkehr auf dem Meer, den Dampfbooten an den Seebrücken und den aufregenden Regatten der schnittigen Yachten. In zahlreichen Naturnotizen, Aquarellen und Gemälden fängt er diese Szenen ein. Aber Feininger malt die Schiffe nicht nur, er baut auch mit Begeisterung für seine Söhne eigene Schiffsmodelle, die sie dann auf Teichen und auf der Ostsee schwimmen lassen.

Ein eleganter Segler kreuzt voll aufgetakelt in unserem Aquarell über das Meer. Zuerst „setzt“ Feininger mit schwarzer Feder die Takelage, ein feines Liniengefüge. Dann „hißt“ er die Segel, füllt mit dem Aquarell Dreiecke und prismatisch zugespitzte Formen aus. Sparsam wählt er das Kolorit: Rosa-, Aquamarin- und Grautöne bestimmen die Komposition. Einen Großteil des Papiers läßt er frei und verstärkt damit die transparente, sphärische Wirkung. Das klare Licht, ohne Schatten, der Verzicht auf Räumlichkeit und narrative Elemente überhöhen die Darstellung ins Metaphorische. Woher kommt das Schiff, dessen Flagge am Heck uns fremd bleibt, wohin mag die Reise führen? Möglicherweise schafft der Künstler hier ein Sinnbild für seine Lebenssituation kurz nach der Macht-ergreifung durch die Nationalsozialisten.

Die lineare Rahmung der Komposition sowie die Anbringung von Signatur, Bildtitel und exakter Datierung am unteren Rand, sind charakteristisch für Feiningers Aquarelle. Nicht selten erfüllen sie die Funktion eines Tagebuchs, in dem der Künstler Motive in den jeweils unverwechselbaren Stimmungen eines Moments festhält. Die Zueignung an seine Frau Julia – durch das Kreuz unten links – bestärkt den persönlichen und kostbaren Charakter des Blattes.



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf bei Leezen 1849 – 1938 Hagen

14 | „Ein Fichtenbaum“, 1920

Wassertempera auf genarbttem Velin, 55,5 x 38,6 cm,
unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert:
CR 20, verso oben mit Bleistift numeriert und betitelt:

27 Ein Fichtenbaum.

14 | „A Spruce Tree“, 1920

Tempera on structured vellum, monogrammed
and dated with pencil lower right: CR 20,
numbered and inscribed with pencil on the reverse:

27 Ein Fichtenbaum.

Provenienz:

Privatsammlung, Hessen

Zeit seines Lebens experimentiert Christian Rohlf s mit verschiedenen Techniken der Malerei. Um 1920 herum entdeckt er die Temperafarbe, die er in erster Linie auf Papier setzt, bisweilen jedoch auch auf die Leinwand. Die im Vergleich zum Aquarell weitaus höhere Deckfähigkeit ermöglicht dem Künstler die für ihn typischen vielfachen Farbüberlagerungen. So entsteht die auch unserem Blatt so eigentümliche tiefgründige Farbwirkung.

Mit breiten flammenden Pinselstrichen ist die Farbe unseres „Fichtenbaums“ aufgetragen. Zunächst bringt er dabei das leuchtende Blau aufs Papier, streicht in die feuchte Fläche noch ein Dunkelrot um dann, nachdem die Farbe gerade angetrocknet ist, noch leichte schwarz-blaue Akzente ‚on top‘ zu setzen. Auf diese Weise erzielt Rohlf s eine einzigartige Farbräumlichkeit, die das Baummotiv durchdringt. Das Lebendige, sich stetig Verändernde der Natur steht dabei analog zum Schaffensprozeß des Malers und erhält durch die Transformierung in die Abstraktion Dauerhaftigkeit.

Auch ist die formale Komposition mit äußerster Spannung bedacht: auf einer schrägen Ebene stehend, neigt sich der Stamm des Baumes leicht nach links aus der vertikalen Mittelachse heraus. Dennoch erscheint das Bildgefüge ausgewogen, die nach rechts ansteigende Fläche des Grundes sowie ein weiterer kleiner Baum im Hintergrund schaffen ein subtiles Gegengewicht.

In seiner frühen Schaffenszeit malt Rohlf s häufig im Freien und entdeckt, welche neuartigen Erfahrungen er unter den wechselnden Lichtverhältnissen gewinnt. Als unsere Arbeit entsteht, ist er bereits einen Schritt weiter. Die grundlegenden Neuerungen der beginnenden und sich durchsetzenden Moderne bleiben auf ihn nicht ohne Wirkung: „Ja, ich bin mit dem Naturalismus wirklich am Ende und stilisiere, daß sich die Balken biegen. Deshalb will ich vor der Natur auch gar keine Bilder malen sondern mir bloß Material verschaffen. Dieses aber dann im Atelier mit Phantasie und Geisteskraft zu herrlichen Kunstgebilden umarbeiten.“¹

Ob es sich bei unserem Werk um einen „Fichtenbaum“ oder etwa eine Kiefer handelt, ist vor diesem Hintergrund nicht mehr relevant – es sind vielmehr das Licht, die Struktur, das Ereignis der Farbe, die Christian Rohlf s zum Inhalt seiner leidenschaftlichen Malerei macht.



LUDWIG HEINRICH JUNGNICKEL

Wunsiedel 1881 – 1965 Wien

15 | „Tiger und Schlangen“, um 1920

Aquarell mit Kreide auf Bütten

(Wz: Canson Ingres), 26,3 x 48,6 cm,

verso mit dem leicht verblaßten Stempel des Künstlers:

Nachlass / Prof. L.H. Jungnickel 1965

15 | „Tiger and Snakes“, ca. 1920

Watercolour with chalk on wove paper

(watermark: Canson Ingres), with the artist's

estate stamp (slightly faded) on the reverse:

Nachlass / Prof. L.H. Jungnickel 1965

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers;

Privatsammlung, Wien

Unisono gilt Ludwig Heinrich Jungnickel heute neben Gustav Schiele und Oskar Kokoschka als einer der bedeutendsten österreichischen Künstler des 20. Jahrhunderts. Seine Wurzeln liegen im Jugendstil: 1903 schließt er sich der Wiener Werkstätte an und entwirft zunächst Postkarten, Stoffe und Tapeten. Josef Hoffmann animiert Jungnickel neben Gustav Klimt zur Ausgestaltung seines Brüsseler Palais Stoclet, wo er für das Kinderzimmer einen dekorativen Tierfries beisteuert.

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg wendet er sich dem Expressionismus zu; der freundschaftliche Kontakt mit Schiele und Kokoschka bestärkt ihn in dieser Richtung. Jungnickel ist nun in erster Linie Zeichner, mit Vorliebe verwendet er schwarze und bunte Kreiden, Kohle und Aquarell. Zudem findet er zu seinem Lieblingssujet – den Tierdarstellungen. Knapp und treffend beschreibt Walther Maria Neuwirth diese Arbeiten: „Ludwig Heinrich Jungnickel hat jene typische österreichische Expression zum Kulminationspunkt geführt, die nicht das Naturbild zerstört, wohl aber das expressive Element dazu benutzt, um ein Höchstmaß von Beseeltheit und Bewegung im Tierkörper auszudrücken. Um diesen dynamischen Ausdruckswert zu gewinnen, bediente er sich jener suggestiven Linien, die jeden Kunstfreund faszinieren.“¹ Auch im Hinblick auf unser Blatt ist dem kaum etwas hinzuzufügen.

Ein dramatischer Kampf vollzieht sich vor unseren Augen: Ein Tiger windet sich. Den Körper schmerzhaft verdreht, versucht er den beiden Schlangen, die ihn fest umschlungen haben, zu entkommen. Die Kräfte scheinen gerecht verteilt – beide Arten sind gefährliche Wildtiere. Mitreißend lassen die vitalen Bewegungen der festen Kreidestriche und des Aquarellpinsels die Energie des Geschehens spüren. Wie das Ringen ausgehen mag, werden wir nicht erfahren. Ludwig Jungnickel hält die Spannung an und führt uns eindrucksvoll vor Augen, daß die Kräfte der Natur unaufhörlich walten.



1) Zitiert nach Peter Weber: Ludwig Heinrich Jungnickel, Ein Künstler der ‚Klassischen Moderne‘ in Österreich. In: P. Weber, E. Mair, G. Fritz:

Ludwig Heinrich Jungnickel (1881 – 1965). Villach 1993, n.p.

KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

16 | „Liegender Akt in ganzer Figur“, 1925
Bleistift, teilweise gewischt, auf festem, glattem Velin,
39,1 x 54,9 cm, unten rechts monogrammiert: CH (ligiert)

16 | „Reclining Nude in whole figure“, 1925
Pencil, with rubbed modelling, on firm, smooth vellum,
monogrammed lower right: CH (joined)
The present work will be included in the forthcoming
catalogue raisonné of Hofer’s watercolours and
drawings by Karl Bernhard Wohlert, Dortmund

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

Ausstellungen:
Sommergäste. Galerie Pels-Leusden, Berlin/Kampen 1994,
S. 40f.; Kunst Handel Leidenschaft, 50 Jahre Pels-Leusden.
Galerie Pels-Leusden, Berlin 2000,
Kat.-Nr. 44, S. 150, mit Abb.

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

Über Jahrzehnte hinweg beschäftigt den Maler Karl Hofer das Thema der liegenden und ruhenden Frauen-
gestalten. Überaus selten sind seine Figuren in bewegter Aktion zu sehen. Sie lesen, spielen Karten oder sind
einfach in Gedanken versunken. Dabei strahlen sie eine innere Ruhe und nicht selten eine geheimnisvolle
Melancholie aus.

Seit Mitte der 1920er Jahre verbringt Hofer die Sommermonate im Tessin. Dort ist vermutlich auch unser
„Liegender Akt“ entstanden. Subtil hält der Künstler die auf der Seite liegende, unbekümmert schlummernde
junge Frau fest. Ihre Liegefläche wird nur mit einer zarten Kontur angedeutet und bleibt die einzige Raumangabe.
Fast schwebend erscheint uns so die Ruhende und wirkt dadurch umso freier und sorgloser. Die schläfrig
machende Wärme des sommerlichen Ortes, in dem Hofer sich befindet, ist geradezu spürbar.

Den Bleistift setzt der Künstler mit wenigen, sicheren Strichen und vielfältig nuancierten Ausprägungen ein:
teils als scharfe Linie, teils als Schraffur, teils weich gewischt. Dadurch erlangt unser Blatt einen besonderen,
intimen Reiz, der allein der Zeichnung zueigen ist. Max J. Friedländer bezeichnet dieses Genre daher gar als
„Selbstgespräch“ des Künstlers: „Zeichnen ist in höherem Grade als Malen ein Wählen, Entscheiden, Auslassen,
ein geistiges Eingreifen, deshalb als unmittelbare, persönliche Äußerung des Individualisten unschätzbar.“¹⁾



KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

17 | „Sitzender weiblicher Akt (Beim Bade)“, um 1943
Aquarell und Deckweiß über Bleistift auf festem cremefarbenen Velin, 36,5 x 28 cm (58,8 x 43,8 cm), unten rechts monogrammiert: CH

17 | „Seated Female Nude (while bathing)“, ca. 1943
Watercolour and opaque white over pencil on firm, cream-coloured vellum, monogrammed lower right: CH
The present work will be included in the forthcoming catalogue raisonné of Hofer's watercolours and drawings by Karl Bernhard Wohlert, Dortmund

Provenienz:
Privatsammlung, USA

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

Es ist bezeichnend, daß sich das Schaffen Karl Hofers in kein kunsthistorisches Raster einfügen läßt. Wird er meist als Vertreter der Neuen Sachlichkeit kategorisiert, so konterkarieren seine von Harmonie, Ruhe und Ausgeglichenheit geprägten Figuren diese Einschätzung. Durch ihre Anmut sind Hofers weibliche Bildnisse in der deutschen Kunst der Moderne einzigartig. Wo die Expressionisten die befreite Erotik demonstrieren, die „Neuen Sachlichen“ den kühlen Blick der Photographie zum Vorbild nehmen, wo die Veristen mit Sex und Gewalt schockieren, da wird Hofer nicht müde, von einer überzeitlichen Humanität zu künden, die wir in seinen Frauenbildern verkörpert sehen.

Der „Sitzende weibliche Akt“ ist eines dieser Werke. Wir betrachten eine junge Frau, die sich nach dem Bade mit einem Tuch abtrocknet. Entspannt sitzt sie da, die Beine übereinandergeschlagen. Ihr Blick ist indes entrückt, fast ein wenig schamhaft, doch verrät der ausgeglichene Gesichtsausdruck Zufriedenheit. Dieser Ausstrahlung entspricht die Aquarellierung der Zeichnung – nur zwei Töne in differenzierten Abstufungen setzt der Künstler über den Bleistift: ein transparentes Rosé sowie ein helles Grün, die sich wie ein Schleier auf das Blatt legen.

Die Figur ruft Erinnerungen wach an tradierte Darstellungen wie wir sie schon aus der Renaissance her kennen. Ihre Vorläuferinnen sind seit Giorgione über Rubens im Barock bis hin zu Manet im 19. Jahrhundert anzutreffen. Hofer ist im besten Sinne des Wortes ein klassischer Künstler. Auch in unserer Zeichnung entwickelt er ein zeitloses Menschenbild von subtiler Intensität: Die junge Frau wirkt isoliert von der Außenwelt und dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, werden wir geradezu hineingezogen in die Darstellung, versuchen ihre Gedankenwelt zu ergründen – und dabei unsere eigenen Gefühle zu finden. Unsere Melancholie, unsere vage Sehnsucht nach einer Existenz jenseits der Hektik unserer Gegenwart. Karl Hofer gibt uns in diesem Bild den Raum dazu.



KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

18 | „Zwei Mädchen (Beim Vorlesen)“, um 1951

verso: Studie eines Männerkopfes

Bleistift auf festem, glattem Velin, 27,4 x 16,8 cm (40,4 x 30,3 cm),
recto und verso unten rechts monogrammiert: CH (ligiert)

18 | „Two Girls (while reading)“, ca. 1951

verso: Study of a Male Portrait

Pencil on firm, smooth vellum, monogrammed
lower right recto and verso: CH (joined)

The present work will be included in the forthcoming
catalogue raisonné of Hofer's watercolours and drawings
by Karl Bernhard Wohler, Dortmund.

Provenienz:

Galerie Dr. Hans-Hellmut Klihm, München

Ausstellungen:

Karl Hofer, Ölbilder, Zeichnungen. Galerie Klihm u.a.,
München 1972, Kat.-Nr. 19/20, Abb. S. 36

Die Zeichnung wird in das in Vorbereitung befindliche
Werkverzeichnis der Aquarelle u. Zeichnungen Hofers
von Karl Bernhard Wohler, Dortmund, aufgenommen.
Vorder- und Rückseite des Blattes wurden von Hofer in Öl umge-
setzt: „Schwestern“, 1951 (Abb. in: Ausst.-Kat. Karl Hofer, Bilder im
Schloßmuseum Ettlingen. Berlin 1983, Kat.-Nr. 52) sowie
„Gelber Kopf“, 1954 (Abb. in: Ausst.-Kat. Galerie Klihm, a.a.O., S. 26).



Das Menschenbild ist ein zentrales
Thema, dem sich Karl Hofer immer
wieder zuwendet. Er hat den Menschen
studiert – mit seinen Abgründen,
aber auch mit seinen liebevollen und
zärtlichen Seiten. Die „Zwei Mädchen“
fängt der Künstler in einem sehr intimen
Moment ein: sie lesen einander vor,
haben die Köpfe zusammengesteckt
und scheinen sich des Betrachters nicht
bewußt zu sein. Sie sind in ihre eigene
Welt eingetaucht und verschmelzen mit
ihrer Umgebung zu einer Figur. Die
kubistisch ineinander verschachtelten
Formen entwickeln ihr eigenes Leben
und unterstreichen die Harmonie der
Darstellung. Mit dieser klar gebauten
abstrahierenden Komposition schafft
der Künstler einen rhythmischen
Zusammenhalt der einzelnen Bild-
elemente und verbindet die Aussage
der Darstellung auf inhaltlicher und
formaler Ebene. Die Intensität dieses
Ausdrucks entwickelt sich nicht aus der
Bewegung, sondern aus der Ruhe, die
von den „Zwei Mädchen“ ausgeht. (ah)

„Der späte Hofer mußte in Picasso einen
Bruder im Geiste sehen“, schreibt
Ursula Feist über Karl Hofer.¹ Wenn wir
uns das „Portrait eines jungen Mannes“
ansehen, werden diese Anklänge offen-
bar: in der zweifachen Ansicht der Nase,
in der auf eine einfache Formel gebrachten
Gesetzmäßigkeit der Gestaltung.
Schwer sitzt der Kopf des jungen
Mannes auf den schmalen Schultern.
Er schaut den Betrachter direkt an und
scheint doch entrückt, als sei er mit
seinen Gedanken ganz woanders. Dieser
Eindruck tiefer Kontemplation wird noch
durch die Eindringlichkeit seiner großen,
sinnenden Augen verstärkt. Sein träu-
merischer Blick und der zarte Schwung
der Lippen lassen uns den jungen Mann
so empfindsam, beinahe melancholisch
erscheinen. Mit kräftigen, aber dennoch
fließenden Linien erschafft der Künstler
seine Figur und verleiht ihr so eine
erstaunliche Intensität. Es ist diese tiefe
Menschlichkeit in seinem Blick, diese
Tiefe seiner Gefühle, durch die Karl Hofer
ihn uns ganz nahe bringt. (ah)

KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

19 | „Portrait eines jungen Mannes“, um 1950
Tuschfeder auf Velin, 22 x 12,2 cm (40,2 x 29 cm),
unten rechts monogrammiert: CH (ligiert)

19 | „Portrait of a Young Man“, ca. 1950
Pen and ink on vellum,
monogrammed lower right: CH (joined)

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers;
Privatsammlung, Köln



1) Ursula Feist in: Ausst.-Kat. Karl Hofer, Bilder im Schloßmuseum Ettlingen. Berlin 1983, S. 14.

ARNOLD TOPP

Soest 1887 – 1945 verschollen

20 | „Komposition“, um 1918
Pastell auf dünnem Velin, 22 x 16,3 cm

20 | „Composition“, ca. 1918
Pastel on thin vellum
The present work will be included in the
forthcoming catalogue raisonné of Arnold Topp
by Dr. Rainer Enders.

Die Arbeit wird von Dr. Rainer Enders in das
in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis
Arnold Topps aufgenommen.

Einen engagierten Förderer findet Arnold Topp in Herwarth Walden, der 1913 mit dem „Ersten Deutschen Herbstsalon“, der „Sturm“-Galerie sowie der gleichnamigen Zeitschrift in Berlin ein Zentrum für die avantgardistische Kunst schafft. Neben der bildenden Kunst werden dort auch die neuen Tendenzen der Dichtung, des Theaters und der Musik propagiert. Die Galerie ist ein Forum lebhafter Diskussionen und auf den Ausstellungen des „Sturm“ ist Topp bis 1926 regelmäßig vertreten. 1919 stellt Walden ihn in der Schrift „Die neue Malerei“ in eine Reihe mit Kandinsky, Chagall, Marc, Klee und Schwitters und nennt ihn einen der entscheidenden und führenden Vertreter des Expressionismus.¹

Ob es eine konkrete Inspirationsquelle für die vorliegende „Komposition“ gegeben hat, bleibt uns verborgen. Doch erscheint das Gefüge vor dem Hintergrund Topps Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Theater durchaus Bühnenartig. Man könnte meinen, ein großer, vom oberen Bildrand ausgehender Lichtkegel beleuchte eine im Zentrum agierende Figur; am unteren Rand wähnt man die Köpfe von Zuschauern. Topp zerlegt den Raum in vielfältige, von versteckten Lichtquellen beleuchtete Versatzstücke, das Kolorit strahlt in schillernden Nuancen. Die futuristisch anmutenden Formen spiegeln Bewegung wieder, so daß die Assoziation eines Tanzes aufkommt. Alles ist dynamisch in diesem Bild, es gibt keinen Ruhepunkt. Gleichwohl ist die Komposition nicht willkürlich angelegt, sondern bedacht ausgewogen.

In den prismaartigen Formen schlägt sich Topps Begeisterung für die Visionen Paul Scheerbarts nieder, der seinerzeit mit phantasievollen Aufsätzen über Glasarchitektur von sich reden macht. Dieser Inspiration verdanken wir heute die einzigartige Wirkung unserer Komposition, „ihre blühende Innigkeit und Ausdrucksschönheit der Farbe, ihre regenbogenhafte Reinheit.“²



1) Rainer Enders: Spurensuche. In: Weltkunst. 74. Jg., Nr. 11, München 2004, S. 112.

2) Adolf Behne, 1922. Zitiert nach Thomas Greifeld: Arnold Topp – Ein Maler in guter Gesellschaft. In: Symposium Bruno Taut, Magdeburg 1995, n.p.

ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

21 | Ohne Titel („Aënors Hochzeit“), 1943

Gouache über Bleistift auf leichtem Karton, 23,8 x 29,7 cm,
verso vermutlich von fremder Hand bezeichnet:
Aënors Hochzeit / Frankreich 43 Le Mans

21 | Untitled („Aënors Wedding“), 1943

Gouache over pencil on thin cardboard,
inscribed probably by another hand on the reverse:
Aënors Hochzeit / Frankreich 43 Le Mans

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers;
Privatsammlung, Berlin

Während seiner Stationierung in Frankreich beschäftigt sich Ernst Wilhelm Nay 1942 erstmals mit der Technik der Gouache. Im Gegensatz zum Aquarell erlaubt ihm dieses Verfahren, die Farbe Schicht um Schicht aufzutragen, Korrekturen vorzunehmen und im letzten Arbeitsgang Akzente zu setzen. Im Stillen arbeitet er an kleinen Formaten, seine gewissermaßen „ungemalten Bilder“, die in ihrer kompositorischen Dichte eine besondere Kostbarkeit entfalten.

Die Arbeiten dieser Jahre zeigen häufig legendär anmutende Szenen, die jedoch nicht auf altbekannten Mythen basieren. Sie spiegeln zugleich Todes-Nähe und Lebensfülle wider – Aspekte, die der in Deutschland als „entartet“ verfeimte Künstler durch die Bedrohung des Krieges und die wohlthuende Hilfsbereitschaft im besetzten Frankreich zeitnah erfährt.

Auch in unserer Gouache kommt diese Ambivalenz zum Ausdruck. Im Vordergrund erscheinen zwei Figuren mit eckiger Körpergestik. Bizarr abstrahiert sind ihre Leiber dargestellt. Ihre spitz zulaufenden Köpfe mit dunklen Augenhöhlen wirken wie Totenschädel. Auch die Skelettfiguren und das von der Blütenform einer Calla umschlossene Paar am rechten Bildrand assoziieren ein Memento mori. Dem gegenüber steht der lebendige Farbklang von strahlendem Dunkelrot und Gelb, Ocker und Grün. Die Leuchtkraft des Kolorits wird durch den golden anmutenden Grund noch erhöht. Zudem ist die Szenerie in ein überirdisches Licht getaucht, das ihr etwas Feierliches verleiht. Eigenwillige schachbrett-, fächer- und federartige Ornamente funkeln durch die farbigen Entfaltungen. Sie durchziehen den Bildraum und binden die Gegenstandsformen an die Fläche. Mit diesem Gestaltungsmittel transportiert Nay das Motiv in das Reich der Legenden und gibt ihm das geheimnisvolle Timbre, das uns an vergangene Kulte erinnern läßt. (bt)



EDUARD BARGHEER

1901 – Hamburg – 1979

22 | „Berglandschaft“, 1958
Aquarell auf Bütten, 32,6 x 44,6 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert und datiert:
Bargheer 58

22 | „Mountain Landscape“, 1958
Watercolour on wove paper,
signed and dated with pencil lower right:
Bargheer 58



Seit Anfang der 1950er Jahre zieht es Eduard Bargheer in den Sommermonaten immer wieder nach Ischia, das sich in dieser Zeit zu einem Treffpunkt der deutschen Künstlerszene entwickelt. Er ist beeindruckt von den prägnanten Landschaftsformen der Mittelmeerinsel, ihren schroffen Bergen und geschwungenen Küsten. Besonders aber fasziniert ihn das hellstrahlende Licht des Südens, das ihm die perfekten Möglichkeiten zur künstlerischen Arbeit bietet. Diese reichhaltigen Impressionen finden wir in unserer „Berglandschaft“ wieder; alles schimmert in vielfältigen Gelbtönen. Als feiner Kontrast kommen wenige Violettnuancen und, in der Mitte des Bildes, ein grüner Akzent hinzu. So entsteht ein harmonischer Farbenklang, der uns in die Atmosphäre der sonnendurchfluteten Natur eintauchen lässt.

EDUARD BARGHEER

1901 – Hamburg – 1979



23 | „Mittelmeer-Landschaft“, 1957
Aquarell auf dünnem gräulichen Aquarellpapier,
32,5 x 44,8 cm, unten links mit Bleistift signiert
und datiert: Bargheer 57

23 | „Mediterranean Landscape“, 1957
Watercolour on thin greyish paper,
signed and dated with pencil lower left: Bargheer 57

Rechtecke, Quadrate, Dreiecke, farbige Bänder, simplere und kompliziertere Gebilde – es ist ein reicher Vorrat an Formen, aus dem Eduard Bargheer seine mosaikartigen Kompositionen schöpft. Wie einzelne Chiffren beschreiben sie die unterschiedlichen Strukturen und Ausprägungen der Landschaft. Die strahlenden Farbflächen stehen frei – voneinander trennen sie nur helle Fugen, Farbauslassungen auf dem Papier, die der Komposition ein unmerkliches Gerüst verleihen. Zudem schaffen sie „Raum zum Atmen, zum Sich-Ausdehnen und Zurückweichen (...) es sind die Lungen des Bildes, ein ganzes System von Atmungskanälen.“¹ Bargheers Arbeiten gewinnen ihren großen Reiz aus dem Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion und äußerer Wirklichkeit. Sie sind keineswegs rein „abstrakte“ Entwürfe, denn ihr Auslöser ist die gesehene, gegenständliche Landschaft. Doch über das Abbild hinaus spüren wir die nicht-sichtbare, die empfundene Natur.

1) Werner Schmalenbach in: Eduard Bargheer, Mediterranea. Baden-Baden 1959, n.p.

WERNER TÜBKE

Schönebeck/Elbe 1929 – 2004 Leipzig

24 | „Ein Fest (im Haus des Künstlers)“, 1990
Bleistift mit Tusche, laviert, auf festem Velin,
37,7 x 45,7 cm, unten mittig signiert und datiert:
Tübke 1990, sowie oben rechts nochmals datiert
und bezeichnet: 7.4.90 BF,
verso mit der Werknummer bezeichnet: Z-1/90

24 | „A Celebration (in the Artist`s House)“, 1990
Pencil with pen and ink, grey wash, on firm vellum,
signed and dated lower middle: Tübke 1990,
again dated and inscribed upper right: 7.4.90 BF
and inscribed with the oeuvre-nr. on the reverse: Z-1/90

Nicht ganz ohne Grund zählt Werner Tübke zu den meistdiskutierten Künstlern unserer Zeit. Seine vielzitierte Rückbesinnung auf die Alten Meister, die ihm erklärtermaßen als Vorbilder dienen, scheint in der Tat anachronistisch. Doch bei genauerer Betrachtung wird deutlich, daß Tübke keineswegs ein reiner Epigone der Alten Kunst ist, sondern durchaus – im besten Wortsinne – moderne Absichten verfolgt. Unser Aquarell führt dies anschaulich vor Augen:

In venezianisch anmutenden Kostümen haben sich mehrere Gäste zu einem Maskenball eingefunden. Sie stehen in Grüppchen zusammen, scheinen aber kaum miteinander zu kommunizieren. Etwas Geheimnisvolles liegt in dieser Szene, Fragen werden aufgeworfen: was etwa hat die kniende Figur im rechten Vordergrund zu bedeuten; welche Funktion mag die links sitzende Gestalt mit dem riesigen Hut haben, die sich ihr zuwendet und der die Aufmerksamkeit der gesamten linken Gruppe gilt? Und ist der am rechten Rand stehende Mann mit dem totenkopffartigen Gesicht, etwa der Tod selbst?

Die Unbestimmtheit des Raumes sowie das fahle Licht lassen eine Bühnensituation vermuten, doch fehlen Hinweise auf ein bestimmtes Stück. Dadurch entsteht beim Betrachter ein Gefühl der Verunsicherung, der Drang nach Aufklärung. Max Beckmann hat vergleichbare Arbeiten der Andeutung geschaffen, und wie dieser scheint auch Tübke hier im Wesentlichen persönliche Befindlichkeiten zu artikulieren. Die wechselvollen politischen Vorgänge im Jahr der Entstehung unseres Blattes, die auch Einfluß auf die Lebenssituation des Leipziger Künstlers haben, mögen ein Auslöser für diese Szene gewesen sein.

Dabei steht die Phantasie des Künstlers über der historischen Realität. Tübke verliert sich nicht in der Darstellung von Details, sondern baut die Komposition aus vielen klein- und größerteiligen Flächen und Punktierungen auf. Der – altmeisterlichen – Grisailletechnik ähnlich, werden allein durch die unterschiedlichen Grauwerte der Lavierung und durch Auslassungen auf dem Papier Räumlichkeit und Lichtwerte evoziert. So entstehen „ästhetische Ereignisse von autonomer Qualität“¹, die in diesem Fall die moderne, abstrahierende Absicht des Künstlers demonstrieren. Beispielhaft stellt Werner Tübke erneut unter Beweis wie vielschichtig sein bildnerisches Denken ist.



1) Eduard Beaucamp: Der Augenblick ist voll Geschichte, Zu den Zeichnungen und Aquarellen von Werner Tübke. In: Ausst.-Kat. Werner Tübke, Zeichnungen und Aquarelle aus einem halben Jahrhundert. Kunsthandlung Fichter, Frankfurt u. Museum Folkwang, Essen 2004/2005, S. 10.

EMY ROEDER

Würzburg 1890 – 1971 Mainz

25 | „Stehendes Kälbchen, sich das Fell leckend“, 1947
Schwarze und rotbraune Kreide über Bleistift auf
leicht genarbttem Büttel, 13,2 x 8 cm (21,5 x 13,2 cm),
unten links monogrammiert und datiert: E R. 47

25 | „Standing little calf“, 1947
Black and red-brown chalk over pencil
on structured wove paper,
monogrammed and dated lower left: E R. 47



IMPRESSUM

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2006/2007
Weidenallee 10 c, D-20357 Hamburg,
Tel. + 49/40/688 769 - 88, Fax + 49/40/688 769 - 89
info@rotermund-kunsthandel.de, www.rotermund-kunsthandel.de

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

Fotos: Christian Lohfink, Photostudio Bartsch, Bernt Federau
© VG Bild-Kunst, Bonn; © für E.L. Kirchner: Ingeborg u. Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern;
© für E. Nolde: Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

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 with greatest possible scholarship and good intent. 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.