

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, Sue Cubitt, Silke Hartmann, Ursula Heiderich, Andrea Helfenrath, Karsten Heussmann,
Jeanine Isin, Ina Jochumsen, Heidrun Kaupen-Haas, Christian Lohfink, Lisa Mäkinen, Mathias von Marcard,
Karen Michels, Janna Oltmanns, Elke Ostländer, Michael Karl Pfefferle, Gerd Presler, Kevin Reindl, Gerlinde Römer,
Elvira und Josef Rotermund, Johannes Schilling, Kyoko Shimono, Lucia Titgemeyer-Heck, Barbara Töpfer, Karl-Bernhard
Wohlert, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München.

INHALT | CONTENT

Otto Dill	1
Max Liebermann	2
Emil Nolde	3
August Macke	4 8
Lyonel Feininger	5 6 24
Hermann Hesse	7
Franz Marc	9
Otto Mueller	10
Ernst Ludwig Kirchner	11 12
Gretel Haas-Gerber	13 14
Willy Robert Huth	15
Richard Ziegler	16 26
Karl Hofer	17 18
Max Kaus	19
Christian Rohlf	20
Franz Radziwill	21
Hans Reichel	22
Paul Klee	23
Otto Erich Wagner	25
Adolf Hölzel	27
Walter Dexel	28

OTTO DILL

Neustadt/Weinstraße 1884 – 1957 Bad Dürkheim

1 | „Zum Ziel“, 1952

Kohle auf festem Velin,

49,3 x 33,8 cm,

unten rechts signiert: ‚Otto Dill‘,

verso mit Feder beschriftet:

‚K.Z. [Kohlezeichnung] / „Zum Ziel“ / 1952‘

sowie mit Kugelschreiber: ‚U‘

1 | “To the Goal”, 1952

Charcoal on firm wove paper,

49.3 x 33.8 cm,

signed lower right: ‘Otto Dill’,

inscribed in pen and ink on the verso:

‘K.Z. [charcoal drawing] / „Zum Ziel“ [“To the Goal”] / 1952’,

bearing a further inscription in ballpoint pen: ‘U’

Darstellungen von Pferden sind neben großen Raubkatzen das Hauptthema im Werk von Otto Dill. Schon in seiner Jugendzeit zeichnet er die eleganten Tiere, in den unterschiedlichsten Zusammenhängen. Doch zeigt sich von Anfang an eine starke Vorliebe für das Sportbild, das der Begeisterung des Künstlers für kraftvolle Bewegung entgegenkommt. Dill, der während seiner Münchner Jahre häufig Gast auf der Rennbahn von Riem und später auch in Baden-Baden ist, bearbeitet hier ein Thema, das bereits im 19. Jahrhundert im Werk von Edgar Degas oder Edouard Manet eine wichtige Rolle gespielt hat und auch im 20. Jahrhundert, besonders in der Münchner Malerei, keineswegs an Bedeutung verliert.

Mit raschem, kräftigem Strich hält Dill in unserem Blatt die Reiter fest, die in rasantem Tempo auf den Betrachter zukommen. Im Hintergrund sind die Zuschauerreihen jenseits der Bande zu erkennen, weiter links ist scharf geschnitten noch das Dach der Tribüne zu sehen. Das Feld ist eng zusammengedrückt, dunkel heben sich die vorderen Pferde ab; ihre Umgebung wird durch die aufwirbelnde Staubwolke unscharf gezeichnet. Mit der Betonung der Vertikalen erreicht der Künstler eine Art Staccato, das die Dynamik des Rennens zum Ausdruck bringt. Keine Linie ruht, sondern ist ganz der Bewegung des Sujets untergeordnet.

Während Dill in anderen Darstellungen von Pferderennen immer wieder auch den Vollzug des Bewegungsablaufes in den Vordergrund gestellt hat, geht es ihm in unserer Zeichnung um die Faszination des Unmittelbaren: Durch die frontale Darstellung von Pferden und Jockeys wird der Betrachter direkt in das Geschehen mit einbezogen. Im nächsten Augenblick werden die Reiter den Betrachter erreicht haben und die Grenze zwischen inner- und äußerbildlicher Realität passieren. Dill nimmt hier keine Bilderzählung oder Gesellschaftsstudie vor, sondern verschreibt seine Darstellung ganz dem unmittelbaren Moment. (ah)



MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

2 | „Jäger mit Hunden“, 1913

Kohle auf Velin, 29 x 35 cm,
unten rechts signiert: ‚MLiebermann‘ (ligiert)

2 | “Huntsman with Dogs”, 1913

Charcoal on wove paper, 29 x 35 cm,
signed lower right: ‘MLiebermann’ (in ligature)

Provenienz:

Kunstsalon Franke, Köln; Privatsammlung, Rheinland

Ausstellung:

Max Liebermann: im Zürcher Kunsthaus. Zürcher Kunstgesellschaft, Juni - Juli 1923, S. 11, Kat.-Nr. 138;
Max Liebermann, Ölgemälde, Pastelle, Zeichnungen. Kunstsalon Franke u.a., Köln 1992, S. 52, Kat.-Nr. 24

Literatur:

Hans Wolff (Hrsg.): Zeichnungen von Max Liebermann.
Arnolds graphische Bücher, 2. Folge, Bd. 4, Dresden 1922,
Abb. Tafel 87



Max Liebermann,
„Jäger mit Hunden“, 1914,
Radierung, 18 x 23,7 cm
(WVZ Schiefeler Nr. 161)

Zeichnungen sind für Max Liebermann mehr als nur Vorstudien seiner Gemälde. Sie bilden auch die Grundlage seiner theoretischen Reflexionen. Für seine künstlerische Idee von der lebendigen Linie, die vom „schöpferischen Geist“¹ erzeugt wird, ist unser Blatt „Jäger mit Hunden“ besonders exemplarisch. Der Künstler hält sich hier mehr oder weniger an das Gesehene, bleibt im Grunde Realist, entwickelt jedoch zugleich eine ganz eigene, für ihn typische Linienführung. Das Motiv findet Liebermann 1913 in den nördlichen Niederlanden, wo ein holländischer Tabakmagnat ihn und den Kunsthändler Paul Cassirer, der in Nordwijk ein Sommerhaus besitzt, einlädt, seinen Hundezwinger zu besichtigen; er züchtet dort Spaniels, die besonders für die Kaninchenjagd eingesetzt werden. Gemeinsam mit dem Journalisten Harry David gehen die Männer auf die Jagd. David hält seine Eindrücke zu diesem Ereignis in einem Artikel fest: „... der Jäger [koppelte] die Hunde zusammen und zog, die Flinte über der Schulter, mit diesem Gewimmel von 32 Hundebenen über die Dünen dem Dorfe zu. Wir gingen hinterher, und nun fing schon gleich die Arbeit des Malers an. Er zog Skizzenbuch und Kohle aus der Tasche und begann, über das lockere Geschiebe der Sandhügel rasch dahinschreitend, Jäger und Hunde zu skizzieren.“²

Diese dynamischen Szenen finden Anklang im leichten, dennoch sehr gezielten Kohlestrich unserer Skizze. Mit der rechten Gruppe von Tier und Mensch greift Liebermann den Drang der Meute, auf Kommando des Jägers loszu hetzen, auf. Die Hunde, die dicht Seite an Seite stehen, hält er durch Wiederholung der Rückenlinie fest. Ihre Köpfe streben dem richtungweisenden Gewehrlauf folgend einem Zielpunkt außerhalb des rechten Bildrandes zu. Demgegenüber umrunden die an einer Leine geführten Spaniels in der linken Blatthälfte den zweiten Jäger eher ungeordnet, so daß das verspielte Wesen der Tiere zum Ausdruck kommt. Liebermann verzichtet bewusst auf die Darstellung der Natur und die genaue Ausarbeitung der Jäger und Tiere – die Anzahl letzterer lässt sich nicht einmal genau bestimmen. Ganz anders setzt er eine ähnliche Szene in der Radierung „Jäger mit Hunden“ von 1914 um (Vgl.-Abb.) Auch bedingt durch die aufwendigere Technik – die Linien werden in eine Druckplatte geritzt und später geätzt – erscheint diese Arbeit weniger spontan als unsere Zeichnung. Mit kurzen, schraffierenden Strichen hält er Details fest, bettet die Szene sogar in eine Landschaft ein. Der Vergleich unserer Skizze mit der Radierung macht besonders offensichtlich, wie es Liebermann spielend gelingt, trotz oder gerade aufgrund weniger Linien Vitalität und Bewegung der beobachteten Situation überzeugend darzustellen. (ah)

1) Max Liebermann: Späte Akademiereden. In: Max Liebermann: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden. Berlin 1986, S. 18.

2) Harry David: Liebermann als Tiermaler. In: Vossische Zeitung, Nr. 106, 27.2.1914.



EMIL NOLDE

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

3 | „Drei kleine Mädchen“, 1908

Radierung und Tonätzung auf Kupferdruckkarton,
22,1 x 25,9 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Emil Nolde‘

3 | “Three Little Girls”, 1908

Line etching and tonal etching on stiff copperplate paper,
22.1 x 25.9 cm,
signed in pencil lower right: ‘Emil Nolde’

Literatur:

Gustav Schiefler (Bearbeitung Christel Mosel und
Martin Urban): Emil Nolde, Das graphische Werk. Band I,
Die Radierungen, Köln 1995, WVZ-Nr. 107 II (von IV).

Einer von nur drei Abzügen dieses Zustands aus einer
Gesamtauflage von max. 25 Exemplaren

Unbestritten zählen Emil Noldes Papierarbeiten, seien es Aquarelle, Zeichnungen oder Druckgraphiken, zu den großartigsten Werken, die der deutsche Expressionismus hervorgebracht hat. Und es ist bezeichnend, daß sie in der Wertschätzung nicht nur gleichauf mit seinen Gemälden liegen, sondern diese häufig noch in ihrer Popularität übertreffen. Obgleich Nolde als Meister der Farbe gilt, hat er sich häufig mit der monochromen Graphik auseinandergesetzt. Blätter, in denen er gekonnt die Spannung von dunklen und hellen Flächen, von breiten fließenden und feinen „gekratzten“ Linien, vom reichen Spiel der Tonwerte einsetzt, zeugen von dieser Begeisterung. Selten hat er dabei das Ziel einer regelrechten Auflage seiner Graphiken, denn die Originalität des einzelnen Blattes liegt ihm besonders am Herzen.¹

Das Motiv unserer „Drei kleinen Mädchen“ findet Nolde im Frühjahr 1908 in Weissig, „einem Dorfe in der Nähe vom weißen Hirsch [Dresden]. Es geht mir wohl gut, ich habe wieder intensiv gearbeitet, gezeichnet und gezeichnet [...] mir ist, als ob man den Blättern den Staub spürt und die Musik pauken hört. Dann habe ich Straßenbuben und Schulmädchen gezeichnet, Lastpferde und Jungvieh.“² Wie mit der Tuschfeder gezeichnet erscheint auch unser Blatt. Dieser Effekt entsteht dadurch, daß der Künstler den Griffel durch die noch weiche Schellackschicht der Druckplatte zieht und so eine fließende, an eine spontane Skizze erinnernde Wirkung erzielt – die Resultate werden „besser, indem sie frischer, kühner und freier sind.“³ Mit diesem Verfahren kann sich das kraftvolle Spiel der Linien, und damit die vitale Ausstrahlung der Mädchen, ungehemmt entwickeln. Während der erste Zustand unserer Radierung nur die Kontur umreißt, fügt Nolde im vorliegenden Exemplar als nächsten Schritt eine verlaufende Tonätzung hinzu, die eine ähnliche Dynamik entwickelt wie die fließenden Farben seiner Aquarelle. Doch trotz dieses handwerklichen Aufwands bleibt ein wesentliches Merkmal seiner Graphik bestehen: Alles Raffinement ist auf die Handschrift des Künstlers beschränkt, es findet sich kein überflüssiges Detail oder technische Verspieltheit – stets spürt man die Unmittelbarkeit der Umsetzung. Wenngleich die Kleidung (vermutlich ein Sonntags-Outfit für die Kleinen) etwas anderes suggeriert: „Niedlich“ sind diese Kinder keinesfalls; dazu sind ihre Gesichter zu rauh, die Konturen der Körper zu derb. So betont Nolde den besonderen Reiz ihres Wesens: das Unverdorbene, Naturverbundene und Unbeschwerte – und formuliert damit einmal mehr das wesentliche Anliegen der „Brücke“-Künstler, denen er sich zwei Jahre zuvor anschloß: die menschliche Existenz in ungetrübter Einheit mit der Natur.

1) 1919 formuliert Nolde den Wunsch, „daß von meinen Platten nicht viele Drucke gemacht werden.“ Der Abstand zur „bloßen Reproduktion“ müsse gewahrt bleiben. Zitiert nach: Ausst.-Kat. Emil Nolde, Druckgraphik. Brücke-Museum Berlin, 1999, S. 29f. | 2) Nolde in einem Brief vom 26. Mai 1908 an Hans Fehr. Zitiert nach: Martin Urban: Materialien zum graphischen Werk Emil Noldes. In: Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde (Hrsg.): Emil Nolde, Graphik. Neukirchen 1983, S. 11. | 3) Ebenda.



AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes les Hurlus

4 | „Dame mit Boa“, 1912

Aquarell über Bleistift auf Zeichenpapier, 16,5 x 10,3 cm, verso mit dem ovalen Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b) sowie darunter von Elisabeth Erdmann-Macke mit Bleistift betitelt und datiert: ‚Dame mit Boa 1912‘

4 | “Lady with Boa”, 1912

Watercolour over pencil on thin paper, 16.5 x 10.3 cm, on the verso with oval stamp of the artist's estate (Lugt 1775b), at the lower sheet edge, titled and dated in pencil by Elisabeth Erdmann-Macke: ‘Dame mit Boa 1912’

Provenienz:

Privatbesitz (1957); Hutton-Hutschnecker Gallery, New York (1969); Hauswedell, Hamburg (1970); Columbus Gallery of Fine Arts; Kleemann Gallery, New York; Hauswedell & Nolte, Hamburg (1976); Galerie Pels-Leusden, Berlin (1977/78); Villa Grisebach, Berlin (1995); Privatsammlung, Rheinland

Literatur:

Gustav Vriesen: August Macke. Stuttgart 1957, Kat.-Nr. 164, m. Abb. S. 282; Ursula Heiderich: August Macke, Aquarelle, Werkverzeichnis. Stuttgart 1997, S. 234, Nr. 153, m. Abb. S. 235

Ausstellung:

Galerie Kristeller, Hamburg 1946; Städt. Kunsthau Bielefeld, 1957; Hutton-Hutschnecker Gallery, New York 1969; Galerie Pels-Leusden, Berlin 1977/78; Carus Gallery, New York o.J.

Von Anfang an gilt das Hauptinteresse August Mackes dem Menschen. Charakterstudien von Einzelpersonen tauchen in seinem Œuvre allerdings äußerst selten auf – sofern es sich nicht um seine geliebte Elisabeth handelt¹ –, vielmehr sind die Handlungen der Personen für ihn interessant. Insbesondere in den Zeichnungen finden sich neben Akten zumeist Figurenstudien, etwa von Spaziergängern an Flußufern, vor Schaufenstern oder als einfache Staffage in Landschaftsdarstellungen.

Wir sitzen einer adretten Dame im Halbportrait dicht gegenüber. Vermutlich handelt es sich um eine Cafészene, im Hintergrund erkennen wir links einen Herrn mit Bart im Gespräch vertieft, rechts und links diagonal in die Bildecken ragend, orangefarbene Balken, die durch die blauen Hüte zur Rechten als Garderobenständer identifiziert werden können. Die Frau mit dem auffälligen grünen Kopfputz und einer violetten, leicht über ihre Schulter gelegten Boa nimmt fast das gesamte Blatt ein und bestimmt die Komposition. Durch die Nahansicht könnten wir durchaus ihr Tischgenosse sein; jedoch schweift ihr Blick etwas gelangweilt nach links unten ab – an einer Kommunikation scheint sie kein Interesse zu haben.

Für eine Dame der Bonner Gesellschaft – dort bezieht Macke ein Jahr zuvor sein neues Atelier – erscheint diese Frau zu mondän. Wahrscheinlich findet er unser Motiv in Paris, wohin er 1912 wiederholt reist. Das unablässige Treiben auf den Boulevards, in Parks und Cafés, die lebhaft-sprühende Art der Franzosen – das alles zieht ihn magisch an. Es spricht auch einiges dafür, daß er unser Blatt direkt vor Ort angelegt hat. Der lockere, spontane Strich des Bleistifts, der offensichtlich erst später durch das leuchtende Aquarell konkretisiert und fortgeführt wird, lassen dies vermuten. Wer diese Dame sein könnte, bleibt offen, sie wirkt nur vordergründig individuell, eine tatsächliche Zuschreibung ist kaum möglich. Vielmehr verkörpert sie den Typus einer „Dame der Gesellschaft“, die ihre modische Eleganz öffentlich zur Schau stellt – dies ist das Thema, das August Macke in den Fokus rückt. Stellt man unser Beispiel einer Szene gegenüber, wie sie etwa E.L. Kirchner in Berlin in eben diesen Jahren vielfach beschäftigt, wird deutlich, wie harmonisch Macke diese Komposition angelegt hat. Er verzichtet auf ein vorschnelles Urteil und überläßt es dem Betrachter, den Inhalt seiner Aufnahme zu werten. Die bedrohliche Entfremdung der bürgerlichen Gesellschaft, wie sie Kirchner zu offenbaren versucht, ist es kaum, die hier erfaßt werden soll. Vielmehr kommt die Faszination am Besonderen, am Außergewöhnlichen und Mondänen zum Ausdruck, der auch wir uns kaum entziehen können.

1) Vgl. Kat.-Nr. 8.



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

5 | „Douarnenez“ (Fischerboote), 1931
Bleistift auf Skizzenbuchpapier,
am Oberrand vom Künstler gelocht,
13,9 x 21,8 cm,
oben links datiert und betitelt: ‚24 6 31 / Douarnenez‘

5 | “Douarnenez” (Fishing Boats), 1931
Pencil on a sheet from a sketchbook,
with the artist's file holes in the upper margin,
13.9 x 21.8 cm,
dated and titled upper left: '24 6 31 / Douarnenez'



Der vielbeschworene kunsthistorische Topos des „Künstlers auf Reisen“ hat in Lyonel Feininger seinen „primus inter pares“ gefunden. Er war ständig unterwegs, liebte es, besonders gerne mit dem Fahrrad, die Ostseeküste, das Weimarer Umland oder, wie in unserem Beispiel, die französische Bretagne Landschaft abzufahren – immer mit dem Zeichenblock im Gepäck, auf der Suche nach interessanten Motiven.

Sind es in den frühen Natur-Notizen der 1910er Jahre noch die flüchtigen Eindrücke, die er in feinem, fließenden Strich auf das Papier bannt, so versucht Feininger in den reiferen Jahren, aus denen auch unser Blatt stammt, mit kräftigem Bleistift die prägnanten Merkmale des Motivs zu manifestieren. Ähnlich verhält es sich auch mit den Sujets: statt flanierender Spaziergänger oder Schiffe im Vorüberziehen interessieren ihn nun die bleibenden, ruhenden Dinge, denen er durch seine Schilderungen Bestand verleiht – bis heute können wir daran teilhaben.

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956



6 | „Quimper“ (Segelschiffe im Hafen), 1931
Bleistift auf Skizzenbuchpapier,
am Oberrand vom Künstler gelocht,
13,9 x 21,8 cm,
oben rechts datiert: ‚30 6 31‘,
unten rechts betitelt: ‚Quimper‘

6 | “Quimper” (Sailing Boats in the Harbour), 1931
Pencil on a sheet from a sketchbook,
with the artist's file holes in the upper margin,
13.9 x 21.8 cm,
dated upper right: '30 6 31',
titled lower right: 'Quimper'

Seine Reise in die Bretagne dokumentiert Feininger durch eine Serie von Fotografien, deren Motive zu den Papierarbeiten fast analog sind.¹ Doch gerade in diesem einerseits recht nahen Verhältnis offenbart sich andererseits die Besonderheit des Mediums der Zeichnung: Sie präsentiert das Gesehene nicht als vergangenen, unwiederbringlich verlorenen Moment, sondern reflektiert den Eindruck des Künstlers als zeitunabhängiges, d.h. immer wieder aktuell erfahrbare künstlerische Werk. Welchen individuellen Wert diese als „Natur-Notizen“ bezeichneten Arbeiten für Feininger selbst haben, demonstriert die Lochung des Blattes, die er eigenhändig vornimmt und die den Betrachter, ohne den Hintergrund zu kennen, anfangs erschreckt. Sorgfältig in Ordnern abgeheftet, dienen diese genau datierten Blätter dem Künstler zum einen als Tagebuch, zum anderen sind sie ihm ein reicher Schatz an Erinnerungen und Inspirationen, aus denen er später im amerikanischen Exil noch lange schöpfen wird.

1) Vgl. Lyonel Feininger Photographs (MS Ger 146.4). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (Schenkung T. Lux Feininger).

HERMANN HESSE

Calw 1877 – 1962 Montagnola

Der Schriftsteller Hermann Hesse ist schon fast 40 Jahre alt, als er 1916/17 in einer Lebenskrise zu Zeichnen und zu Aquarellieren beginnt. Wie eine Therapie wirkt dieses neue Medium auf ihn und er bekennt, „daß ich längst nicht mehr leben würde, wenn nicht in der schwersten Zeit meines Lebens die ersten Malversuche mich getröstet und gerettet hätten.“¹ In „Klingsors letzter Sommer“, der Geschichte eines sterbenden Malers, gelingt ihm auch die sprachliche Umsetzung des Malerlebens; hier wird die Leidenschaft des Malens als Ausdrucksform für eine psychische Befreiung zur Lebenshingabe erhoben.²

In den folgenden Jahren verbringt Hesse viele Stunden mit dem Malen in der freien Natur des Tessin, wo er seit 1919 lebt. Das klare Licht, die wechselnden Farbstimmungen der Landschaft – in dieser reichen Quelle der Inspiration findet er Heilung und Ausgleich zu seiner literarischen Arbeit. Malerfreunde wie Louis Moilliet, Hans Purrmann oder Cuno Amiet bestärken und unterstützen ihn in seinem Schaffen. Zunehmend entwickelt er seinen charakteristischen Stil: „kleine expressionistische Aquarelle, hell und farbig, sehr frei der Natur gegenüber, aber in den Formen genau studiert.“³ Doch geht es ihm dabei „nicht um die naturalistische, sondern um die poetische Wahrheit.“⁴

Anfang der 1920er Jahre beginnt Hesse, seine beiden Talente Poesie und Malerei zu kombinieren. Er gestaltet aufwendige Hefte mit handschriftlichen Gedichtmanuskripten, die er mit Aquarellen jeweils individuell illustriert. Unser Kunst-Stück widmet der Künstler Franz Xaver und Bertha Markwalder, den Besitzern des Badhotels „Verenahof“ in Baden b. Zürich, wo er zwischen 1923 und 1952 regelmäßige Kuraufenthalte verbringt. Sie inspirieren ihn auch zu seiner Erzählung „Der Kurgast. Aufzeichnungen von einer Badener Kur“, in denen Hesse die vielfältigen Eindrücke seiner Besuche festhält.

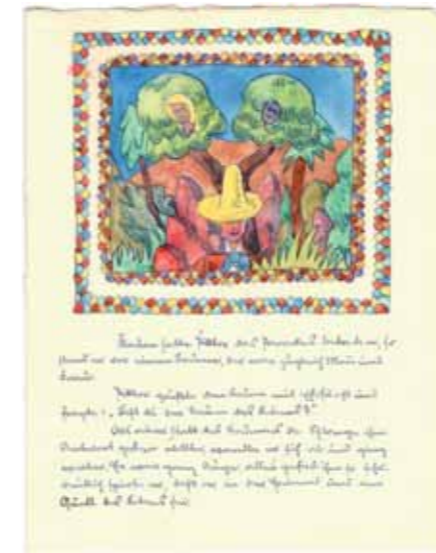
„...wo ist denn das Glück?“, fragt Pictor auf seiner Wanderung durch das Paradies. Hermann Hesse legt uns mit seinen besonders liebevoll gestalteten „Pictors Verwandlungen“ die Antwort in die Hand.

- 7 | „**Pictor’s Verwandlungen**“ Ein Märchen von Hermann Hesse, 1923
Heft mit 12 Blatt handschriftlichem Text in deutscher Schrift sowie 13 Illustrationen des Künstlers in Aquarell bzw. Aquarell über Tuschefeder, 22,4 x 17,5 cm, auf der Titelseite bezeichnet und signiert: „Dies Exemplar / wurde geschrieben für / Frau Bertha Markwalder / im Frühling 1923 / H. Hesse.“
Darunter bezeichnet: „In ewigen Verwandlungen begrüßt / Uns des Gesangs geheime Macht hienieden... Novalis“.
Eines von ca. 15 handschriftlichen Manuskript-Exemplaren des Künstlers, mit jeweils unterschiedlichen Illustrationen; vermutlich gibt es weitere 20 Typoscript-Fassungen. Die Erstausgabe erschien 1925 bei der „Gesellschaft für Bücherfreunde Chemnitz“.

- 7 | “**Pictor’s Transmutations**” A fairytale by Hermann Hesse, 1923
Booklet with 12 handwritten sheets in German script, with 13 illustrations by the artist in watercolour and watercolour over pen and ink, 22.4 x 17.5 cm, inscribed and signed on the title page: ‘Dies Exemplar / wurde geschrieben für / Frau Bertha Markwalder / im Frühling 1923 / H. Hesse’ [‘This copy / was written for / Mrs. Bertha Markwalder / in spring 1923 / H. Hesse’].
With a further inscription in the lower margin: ‘In ewigen Verwandlungen begrüßt / Uns des Gesangs geheime Macht hienieden... Novalis’ [‘In eternal transmutations the secret power of song greets us here on earth... Novalis’].
One of about 15 autograph manuscripts, each individually illustrated by the artist; a further 20 versions in typescript are thought to exist. The first edition was published by the “Gesellschaft für Bücherfreunde Chemnitz” in 1925.



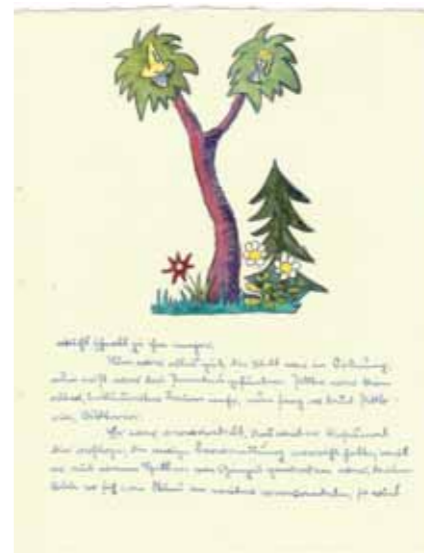
Titel



Seite 1



Seite 2



Seite 10



Seite 3



Seite 4



Seite 9



Seite 11

Der Maler Pictor wandelt durch das Paradies auf der Suche nach dem Glück. Dabei trifft er auf Bäume, die zugleich Mann und Frau oder Sonne und Mond sind. „Bist du der Baum des Lebens?“, fragt er jeweils, doch als ihm eine Schlange antworten will, wendet er sich ängstlich ab. Schließlich sieht er einen Vogel, der zu den wundersamsten Verwandlungen fähig ist: er wird zur Blume, zum Schmetterling und schließlich zu einem funkelnden Kristall, den Pictor fasziniert an sich nimmt. Als ihm daraufhin die Schlange erklärt, dieser Kristall könne all seine Wünsche erfüllen, wünscht sich Pictor ohne Zögern, ein Baum zu werden – und tatsächlich: „er reckte sich in die Höhe, Blätter trieben und Zweige aus seinen Gliedern. Er war damit sehr zufrieden.“ Doch die Jahre vergehen und Pictor wird traurig; seine Umgebung verändert sich ständig, nur er selbst, er bleibt immer derselbe. Da taucht ein junges Mädchen auf, und ihn ergreift „große Sehnsucht, ein Verlangen nach Glück, wie er es noch nie gefühlt hatte.“ Das Mädchen verspürt „von der unbekanntenen Kraft gezogen“ den Wunsch, sich mit dem Baum zu verbinden, was ihr dann tatsächlich, wieder mit Hilfe des Kristalls, gelingt. „Nun war alles gut, die Welt war in Ordnung, nun erst war das Paradies gefunden.“ Und Pictor hatte die richtige, ewige Verwandlung erreicht, „weil er aus einem Halben ein Ganzes geworden war.“

AUGUST MACKE

Meschede/Westf. 1887 – 1914 Perthes les Hurlus

8 | „Schlafendes Mädchen“ (Elisabeth), 1912

Kohle, gewischt, auf feinem Velin, 27 x 32,3 cm,

verso mit dem Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b)

sowie auf dem alten Passepartout von Wolfgang Macke bezeichnet:

„August Macke“. Dort auch von Elisabeth Erdmann-Macke

bezeichnet: „Schlafendes Mädchen 1912 / unverk.“

8 | “Girl Sleeping” (Elisabeth), 1912

Charcoal and stumping on thin wove paper, 27 x 32.3 cm,

on the verso with the stamp of the artist’s estate (Lugt 1775b),

inscribed by Wolfgang Macke on the old mount: ‘August Macke’.

At the lower centre of the mount with inscription by Elisabeth

Erdmann-Macke: ‘Schlafendes Mädchen 1912 / unverk.’

[‘Girl Sleeping 1912 / not for sale’]

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers; Privatsammlung, Rheinland

Literatur:

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen. Werkverzeichnis.

Stuttgart 1993, S. 380, Nr. 1052, m. Abb. S. 381

Ausstellung:

Suermond-Museum, Aachen 1948; Galerie Vömel, Düsseldorf

1956; Westfälischer Kunstverein / Westfälische Wilhelms-

Universität / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und

Kulturgeschichte, Münster 1957; Hans-Thoma-Gesellschaft e.V.,

Spendhaus Reutlingen, 1958; Kunsthalle Bremen, 1964/65

18 | 19

Künstler und ihre Liebes- bzw. Ehepartner sind in der Geschichte der Kunst ein unerschöpfliches Thema. Von Picasso ist bekannt, daß er mit seinen Eskapaden nicht nur mehrere Ehen, sondern auch Existenzen seiner Geliebten gebrochen hat. Und auch im unmittelbaren Kreis August Mackes, im „Blauen Reiter“, gibt es nicht selten schwierige Beziehungen, denken wir nur an das wechselvolle Verhältnis Kandinskys zu Gabriele Münter – und anderen. Dahingegen nimmt sich die Ehe zwischen Macke und seiner, einzigen, Frau Elisabeth Gerhardt wie ein Glücksfall aus. „Liesel,“ schreibt er im Dezember 1907 an seine junge Braut, „wie soll ich Dich eigentlich nennen, bin ich Dein zweites Ich, so bist Du sicher mein zweites Ich. Ich fühle mich so verschmolzen mit Dir, so eine Seele mit Dir allein. Du mein köstliches Juwel auf dieser Erde. Was nützt es, Dir das zu sagen. Du kennst das Rätsel. Ich begreife es nie, will es nie begreifen, will froh sein, zu erstaunen vor den Wundern Deiner Seele, die so umfassend schön ist, wie ich nie eine sah.“¹

Diese in anrührendster Poesie niedergeschriebene tiefe Liebe kommt auch in unserem „Schlafenden Mädchen“ zum Ausdruck: Mit fließenden, dennoch kräftigen Linien umreißt er die perfekte Gestalt ihres Körpers. Vollkommen entspannt, ohne Scham, präsentiert sich die Ruhende dem Künstler – und letztendlich uns, dem Betrachter. Ein Moment höchster Intimität ist hier festgehalten, und wie persönlich dieses Zeugnis ihrer Liebe ist, offenbart die Bezeichnung Elisabeths auf dem alten Passepartout des Blattes: „unverk.[äuflich]“ – dieses Blatt war nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Der zeitliche Abstand und die Bewertung als besonderes Kunstwerk gestatten es heute, diese Arbeit dennoch weiterzugeben. Doch hat Macke diese Zeichnung keineswegs allein auf ihren erotisch-sinnlichen Gehalt angelegt. Das intensive, in kraftvollen Strichen gesetzte Linienspiel des Lakens, auf dem der Akt ruht, entwickelt ein Eigenleben, eine abstrakte Dynamik, welche die Komposition in ein rhythmisches Schwingen versetzt und einen raffinierten Kontrapunkt setzt.

Unser „Schlafendes Mädchen“ ist ein ungewöhnlich intensives Beispiel der Porträts von Elisabeth, die Volker Adolphs als „Bilder eines tiefen Einverständnisses und Vertrauens und einer zugleich zurückhaltenden Annäherung“ beschreibt. „Sie richten sich meist nicht nach außen auf den Betrachter, sondern nach innen, wirken konzentriert und zugleich entspannt. So entsteht der Eindruck eines Gleichgewichts aller körperlichen und seelischen Kräfte, einer unbezweifelbaren Harmonie der Dargestellten mit sich und der Welt.“²

1) August Macke in einem Brief vom 22. Dezember 1907 an Elisabeth Gerhardt. Zitiert nach: Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde. München 1987, S. 157. | 2) Volker Adolphs: Elisabeth. In: Ausst.-Kat.: August Macke, „Gesang von der Schönheit der Dinge“, Aquarelle und Zeichnungen. Kunsthalle in Emden u.a., Köln 1992, S. 22f.



FRANZ MARC

München 1880 – 1916 bei Verdun

9 | „Rotes Pferd“, 1912

Tempera in Ocker 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.

9 | “Red Horse”, 1912

Tempera in ochre 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.' [‘from the estate of Franz Marc / confirmed Maria Marc.’] From the sketchbook XXV.

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers; Maria Marc, Ried; Wanda Oesau, Glückstadt; 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; Das Blatt wird in den in Vorbereitung befindlichen Werkkatalog der Skizzenbücher-Zeichnungen Franz Marcs von Annegret Hoberg, München, aufgenommen.

Ausstellung:

Franz Marc - Pferde. Staatsgalerie Stuttgart, 2000, S. 148, Kat.-Nr. 96, Abb. 135 (dort 1913 datiert).

Bereits seit 1907 ist das Schaffen Franz Marcs von der Auseinandersetzung mit Tiermotiven geprägt. Das Thema der Pferde beschäftigt ihn dabei so intensiv wie kein anderes. 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 Tempera-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 den Hals und Bauch, um schließlich vom Schweif in einer Gegenbewegung aufgenommen zu werden. Die sich kreuzenden Diagonalen erscheinen dabei wie ein Ordnungsraaster 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 Pferd“ ist es nicht weit dorthin.

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. Erweiterte 2. Ausgabe, Leipzig/Weimar 1989, S. 233. | 2) Ebenda, S. 30.



Abbildung in Originalgröße

OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

10 | „Mädchen und Jüngling auf dem Sofa“, 1929

Farbige Kreide und Bleistift auf festem bräunlichen Bütten,
52,7 x 43 cm,
unten links mit Bleistift beschriftet: ‚N: 9 Zwei Akte‘
sowie unten rechts mit blauer Kreide signiert: ‚Otto Mueller‘

10 | „Girl and Youth on a Sofa“, 1929

Coloured chalk and pencil on sturdy, brownish wove paper,
52.7 x 43 cm,
inscribed in pencil lower left: ‚N: 9 Zwei Akte‘ [‘Two Nudes’],
signed in blue chalk lower right: ‚Otto Mueller‘

Provenienz:

Galerie Fritz Gurlitt, Berlin;
Hauswedell, Hamburg (1950 und 1951);
Villa Grisebach, Berlin (1995)

Literatur:

Mario-Andreas von Lüttichau und Tanja Pirsig: Otto Mueller
Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen. CD-Rom, o.O.
2003, Nr. 95 (mit abweichenden Maßen)

Ausstellung:

Meister der Zeichnung in der deutschen Kunst des 20. Jahr-
hunderts. Kunstverein Hamburg sowie Kunstverein Frankfurt,
1967, Kat.-Nr. 172, mit Abb. S. 171

Während seine Zeitgenossen in den zwanziger Jahren das Treiben der Großstadt beschreiben, Caféhausszenen einfangen oder den Verlust der Unschuld der Welt beklagen, erzählt Otto Mueller von sich innig umarmenden Liebespaaren oder Badenden in idyllischen Landschaften. Seine Themen sind nicht urban oder gesellschaftskritisch; Muellers künstlerische Motivation liegt vielmehr in der Suche nach dem Ursprünglichen und ganz zentral in der Suche nach dem Wesen von Mann und Frau.

Bevor Mueller 1910 erstmals mit den Mitgliedern der 1905 in Dresden gegründeten Künstlergemeinschaft „Brücke“ zusammentrifft, sind sowohl die strengen großformatigen Figurenkompositionen Hans von Marées als auch die Werke Arnold Böcklins für den jungen Maler eine bedeutende Inspirationsquelle. Doch zieht sich zeitlebens die Beschäftigung mit formal-gestalterischen Problemen wie ein roter Faden durch Muellers Werk: Sein Ziel ist, die Aktdarstellung von ihrer akademischen Tradition zu befreien und eine unmittelbarere Bildsprache zu entwickeln.

Auf unserem Blatt haben sich ein Mädchen und ein Jüngling auf einem Sofa niedergelassen. Sie sind dem Betrachter zugewandt und scheinen ganz ungezwungen für ihn zu posieren. In Anlehnung an die klassische Aktdarstellung dient hier die Proportion als Maß der Komposition. Gleichzeitig setzt der Künstler geometrische Formen ein, mit denen er seine Figuren im Bildraum einspannt. Während die weibliche Figur von dreieckigen Formen geprägt ist, verläuft der Körper des Jünglings in einer weichen S-Kurve.

Wie in den meisten von Muellers Werken weisen auch das Mädchen und der Jüngling keine individuellen Züge auf, sondern sind einer Typisierung unterworfen: slawische Züge, unterstützt vom modebewussten Haarschnitt der 1920er Jahre, dem „Bubikopf“, sowie das typische gelbe Inkarnat und die kräftige schwarze Kontur, sind Kennzeichen von Muellers individueller Stilistik. Auch der Raum, in dem sich die Figuren befinden, ist nicht weiter lokalisierbar. Das Sofa ist vielmehr nur angedeutet und in der Farbigkeit mit den Akten identisch, so daß Umgebung und Körper miteinander verwoben werden. Mit diesem Kunstgriff nimmt Mueller die Harmonie und Ungezwungenheit der Darstellung auch auf formaler Ebene auf. Beobachtete Wirklichkeit und formale Abstrahierung verbinden sich zu einer ganz eigenen Bildsprache. (ah)



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

11 | „Bogenschießende Mädchen“ (Fränzi und Senta), 1910

Aquarell auf Skizzenbuchpapier, 20,8 x 16,1 cm,
verso mit dem Baseler Nachlaßstempel (Lugt 1570b)

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

11 | „Girls Shooting with Bow and Arrow“ (Fränzi and Senta), 1910

Watercolour on a sheet from a sketchbook, 20.8 x 16.1 cm,
bearing the Basel estate stamp (Lugt 1570b) on the verso

The watercolour is registered at the Ernst-Ludwig-Kirchner-
Archiv, Wichtrach nr. Bern.

Provenienz:

Galerie Meta Nierendorf, Berlin; Privatsammlung, Berlin;
Galerie Bassenge, Berlin (1998); Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellung:

Ernst Ludwig Kirchner, Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen.
Galerie Meta Nierendorf, Berlin 1961/62, Kat.-Nr. 28, mit Abb. S. 17



E.L. Kirchner, „Fränzi mit Bogen
und Akt“, 1909, Aquarell, 45 x 35 cm,
Slg. Gabler im Brücke-Museum, Berlin

Ernst Ludwig Kirchner studiert im Jahre 1910, in dem er auch unsere „Bogenschießenden Mädchen“ in sein Skizzenbuch aquarelliert, intensiv die außereuropäische Kunst des Dresdner Völkerkundemuseums. Diese für ihn tief beeindruckende Begegnung äußert sich insbesondere formal in seinen Arbeiten. Es kommt zu einer Verknappung der Formensprache und zur stetigen „Verhärtung“ der Linien, die den bisherigen weichen Fluss im Werk des Expressionisten ablösen und im Folgenden zur nervös-scharfen Kontur der Berliner Jahre führen.

Die für sein Œuvre so entscheidenden Veränderungen kündigen sich in unserem Aquarell der beiden Mädchen Fränzi und Senta¹ bereits an. Im Vergleich zu den kurz vorher entstandenen Aktstudien sind die weiblichen Silhouetten kantiger. Die Modelle, die uns aus vielen weiteren Arbeiten der „Brücke“-Künstler bekannt sind, erscheinen wie Kirchner sie unmittelbar im Moment des subjektiven Erlebens sah. Er setzt die energetischen Linien der gespannten Bogen und der in Aktion befindlichen Figuren mit schnellem Pinselstrich, so daß er das Sujet der bogenschießenden Mädchen formal aufgreift. Vergleichbar mit den französischen Fauves nutzt er zur Steigerung des Ausdrucks Komplementärkontraste, die er losgelöst von der Lokalfarbe zum Einsatz bringt. Für den „Farbenmensch“², wie Kirchner sich selbst bezeichnet, sind sie Linie, Fläche und Kompositionsmittel in Einem. Die blauen und grünen Striche, die gelben und roten Flächen werden zur expressiven Bildstruktur, die uns sein sinnliches Erlebnis vergegenwärtigt.

Kirchner und seine Malerkollegen der „Brücke“ befassen sich 1910 in zahlreichen Varianten mit dem „primitivistischen“ Thema des Bogenschießens. Ausgehend von unserer Skizze aquarelliert Kirchner „Fränzi mit Bogen und Akt“ (Vgl.-Abb.) – eines der Hauptwerke aus der Sammlung Karlheinz Gabler im Berliner Brücke-Museum. Bei dem Berliner Blatt wird der Einfluss afrikanischer bzw. ozeanischer Kunst noch deutlicher und es scheint ihm mehr auf die Details angekommen zu sein; die Modelle wirken statischer als in unserer Vorstudie. Spontane Skizzen wie unsere „Bogenschießenden Mädchen“ haben für Kirchner eine hohe Wertigkeit, denn „gerade das Flüchtige in meiner Zeichnung [ist] das Wichtigste [...], weil ich dadurch die feinste erste Empfindung einfange.“³ Unser Aquarell ist hierfür in seiner ungewöhnlich gut erhaltenen leuchtenden Farbigekeit und dynamisch-kraftvollen Komposition ein besonders überzeugender Beweis. (jo)

1) Bzgl. der Identifizierung der Modelle vgl. Magdalena M. Moeller: 1910. In: Ausst.-Kat. Von Dresden nach Davos, Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnungen. Ausstellungshalle der Dortmunder Museen u.a., München 2004, S. 73ff. | 2) Skizzenbuch 56 (1918). In: Gerd Presler: Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher, Karlsruhe/Davos 1996, S. 410. | 3) Ernst Ludwig Kirchner (1925), zitiert nach: Ausst.-Kat. Von Dresden nach Davos. A.a.O., S. 352.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

12 | „Zwei ruhende Akte“, um 1909

Farbkreide auf Velin, 36,1 x 46 cm, unten links mit Feder signiert und datiert: ‚ELKirchner 06‘ (sic!)

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

12 | “Two Reclining Nudes”, c. 1909

Coloured chalk on wove paper, 36.1 x 46 cm, signed and dated in pen and ink lower left: ‘ELKirchner 06’ (sic!). The drawing is registered at the Ernst-Ludwig-Kirchner-Archiv, Wichtrach nr. Bern.

Provenienz:

Galerie Nierendorf, Berlin; Gerhard Pinkus, New York; Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellung:

Ernst Ludwig Kirchner, Paintings and Drawings. National Gallery of Art, Washington D.C. 1992 (als „Fränzi and Marcella on a Sofa“)

E.L. Kirchner,
„Zwei ruhende
Akte“, 1909,
Schwarze Kreide,
36,2 x 46,1 cm,
Slg. Gabler im
Brücke-Museum,
Berlin



26 | 27

Bis zur Übersiedlung der Dresdner Künstlergruppe „Brücke“ in die pulsierende Großstadt Berlin 1911 ist für jene deutschen Expressionisten der Akt das zentrale Bildsujet. Dies gilt insbesondere für Ernst Ludwig Kirchner, der unumstritten den einflussreichsten und bedeutendsten künstlerischen Beitrag der Vereinigung liefert. Gerade der Freilichtakt versinnbildlicht für ihn die Idealvorstellung des freien und im Einklang mit Natur und Kunst gelebten Daseins. Auch unsere Farbkreidezeichnung aus der Zeit um 1909 ist hierfür ein hervorragendes Beispiel, denn die beiden Mädchen blicken uns ohne Scham in entspannter Zweisamkeit an. Die natürliche Vertrautheit und Intimität der Situation ist deutlich spürbar. Wahrscheinlich handelt es sich um die jungen Mädchen Fränzi und Marcella, die in dieser Zeit zu den Lieblingsmodellen der „Brücke“-Künstler zählen.¹ Neben den beiden Kindern taucht auch das Interieur – das große Bett mit dem Wandspiegel dahinter – in anderen Werken Kirchners auf, wie etwa in der sehr ähnlichen, allerdings schwarzen Kreidezeichnung „Zwei ruhende Akte“ (Vgl.-Abb.) oder im Gemälde „Liegender Akt mit Pfeife“.² Das Motiv selbst erinnert uns auch an Velázquez’ „Venus und Cupido“ (1641-51), das Kirchner bekannt gewesen sein dürfte. Doch in unserer Zeichnung nehmen die Mädchen direkt und nicht indirekt über den Spiegel Kontakt mit uns auf.

Der freie Umgang mit Form, Farbe und Raum spiegelt den Einfluß des Fauvismus wieder. Kirchner hat 1906 in einer Dresdner Ausstellung Gelegenheit, die Werke des Hauptvertreters dieser französischen Richtung, Henri Matisse, zu studieren. Jedoch streitet der deutsche Expressionist dessen Anregung auf das eigene Werk vehement ab. So datiert er, wie bei zahlreichen anderen Arbeiten, die „Zwei ruhenden Akte“ auf das Jahr 1906 vor, um vorzutäuschen, schon zu jener Zeit seinen reiferen Stil erreicht zu haben. Es bleibt jedoch unverkennbar, daß unsere farbige Kreidezeichnung aufgrund stilistischer Merkmale um 1909 entstand, jenem Zeitpunkt, der den ersten Höhepunkt seiner Zeichenkunst markiert. Kirchner gelingt es, mit wenigen durchgezogenen Konturen unter Weglassung von Details die menschlichen Gestalten zu fassen. Dabei kommt ihm die vollendete Beherrschung der für ihn so charakteristischen impulsiven Linie zu Gute. Keineswegs geht es ihm um die realistische Wiedergabe der Modelle; wichtiger erscheint ihm die Betonung der weichen, weiblichen Rundungen. Kontrastierend den Akten gegenüber setzt er reine, schraffierte Farbfelder. Dem Bildsujet gerecht werdend, hat Ernst Ludwig Kirchner uns eine Skizze hinterlassen, die aufgrund des lockeren Kreidestrichs eine naive Leichtigkeit atmet. (jo)

1) Lange Zeit war die Identität der Mädchen ungeklärt bzw. fehlerinterpretiert worden. Erstes Licht ins Dunkel bringt Gert Presler: Ernst Ludwig Kirchner, Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder. München 1998, S. 37ff. Die für Ende 2010 im Sprengel-Museum Hannover geplante Ausstellung „Der Blick auf Fränzi und Marzella, Zwei Modelle der Brücke-Künstler“, wird dieses Thema ausführlich beleuchten und den aktuellen Forschungsstand präsentieren. | 2) Vgl. Ausst.-Kat. Von Dresden nach Davos, Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnungen. Ausstellungshalle der Dortmunder Museen u. a., München 2004, Abb. Nr. 17, S. 51.



GRETEL HAAS-GERBER

1903 – Offenburg – 1998

13 | „Baumlandschaft“, 1925

Kohle auf Velin,
27,3 x 35,7 cm

13 | “Landscape with Trees”, 1925

Charcoal on wove paper,
27.3 x 35.7 cm

Provenienz:
Nachlaß der Künstlerin



Die Bilder Gretel Haas-Gerbers zählen zu den wenigen erstaunlichen Neu-Entdeckungen, die uns die Kunst der Klassischen Moderne noch bereithält. 1922 setzt sich die erst 19-jährige Margarete Gerber, wie sie damals noch heißt, gegen die Vorbehalte ihrer Eltern durch und beginnt ihr Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe – als eine der ersten Frauen. In der Zeichenklasse von Hermann Gehri entdeckt sie schon früh die Möglichkeiten, die ihr das Arbeiten auf Papier bietet. „Ich war geradezu besessen vom Zeichnen“¹⁾, bemerkt die Künstlerin über diese Zeit. Auch in den Ferien setzt sie ihre Studien fort und zeichnet in der umliegenden Umgebung nach der Natur. Stets fängt sie mit einfühlichem Blick Charakteristika und Stimmungen in einer ganz unverwechselbaren Sprache ein. Auch im vorliegenden Blatt hält Gretel Haas-Gerber mit kräftigem Strich die Baumlandschaft fest und betont damit den Reiz der knorrigen Verästelungen. Darüber hinaus verleiht sie den Naturformen ein subtiles Eigenleben – die unendliche Dynamik der Landschaft wird zum Bild. (ah)

Bereits in ihrer frühen Schaffenszeit gilt das Interesse der Offenburger Künstlerin Gretel Haas-Gerber weniger den schillernden Vertretern des Nachtlebens und den grotesken Paradiesvögeln der 1920er Jahre, sondern vielmehr den einfachen Menschen. Doch hat ihr Blick bei allem Realismus und einer ungeschönten Wiedergabe stets etwas Wohlwollendes.

Auch unsere Zeichnung ist geprägt von einer wachen Anteilnahme am menschlichen Gegenüber. Die rosafarbene Haut des blonden Mannes mit den kräftig roten Lippen und der ausgeprägten Stirnpartie steht im Kontrast zu dem erdfarbenen Inkarnatston und dem schwarzen Haar seiner Begleiterin. Beide Figuren sind ins Profil gesetzt, wodurch sie den Charakter physiognomischer Studien erhalten, was in der Kunstgeschichte – und besonders in der Porträtmalerei – eine lange Tradition hat. Der konzentrierte Blick in die gleiche Richtung und die Überschneidung der beiden Figuren verleiht dem jungen Paar zugleich etwas Inniges. (ah)

GRETEL HAAS-GERBER

1903 – Offenburg – 1998

14 | „Junges Paar“, 1924

Aquarell und Kohle auf Papier,
26,7 x 22,6 cm,

unten rechts undeutlich datiert: ‚[?]. Juni 24‘

14 | “Young Couple”, 1924

Watercolour and charcoal on paper,
26.7 x 22.6 cm,

indistinctly dated lower right: ‘[?]. Juni 24’

Provenienz:
Nachlaß der Künstlerin



WILLY ROBERT HUTH

Erfurt 1890 – 1977 Amrum

15 | „Wäscherinnen“, um 1922
Aquarell und Rohrfeder über Bleistift auf
leichtem Karton (Postkarte), 10,3 x 15,3 cm,
oben links monogrammiert: ‚WR.H.‘

15 | „Washerwomen“, c. 1922
Watercolour, reed pen and ink over pencil on
thinnish card (postcard), 10.3 x 15.3 cm,
signed upper left with the initials: ‘WR.H.’

Provenienz:
Nachlaß Maria Möller-Garny, Maienfeld, Schweiz;
Privatsammlung, Rheinland

Verso mit einem Grußtext von Martel Schwichtenberg an Maria Möller:
„Liebe Möllerin also, also es ist schade, dass Du nicht gekommen bist!
Nach dem 15. August ist hier im Hause etwas frei. Kommst Du dann?
Warum lasst Ihr garnichts von Euch hören ? Es regnet jetzt hier seit
über zwei Wochen – wir haben während der Zeit feste gearbeitet, jetzt
könnte aber gutes Wetter kommen. Ich bin im August 2x in Berlin, am
19. fahre ich hierher zurück, vielleicht fahren wir dann zusammen. Kann
ich bei Euch nächtigen? Also schreib mal was Ihr treibt und über Deine
Reisepläne. Gute Grüsse für Möller und Dich Eure Schwichtenberg –
[Herz]liche Grüsse Euer W.R. Huth“

Der Name Willy Robert Huth taucht auf dem Kunstmarkt viel zu selten auf – doch sollte unsere delikate Postkarte Anreiz geben, aufzuhorchen, falls man ihm zukünftig begegnet. Er gehört zu jener Künstlergeneration, deren Leben von zwei Kriegen gezeichnet ist. Nach Ende des Ersten Weltkriegs trifft er in Berlin die junge Malerin und Graphikerin Martel Schwichtenberg, die er 1919 heiratet. Über sie ergibt sich eine persönliche Verbindung zu den prägenden Vertretern des Expressionismus. Insbesondere Karl Schmidt-Rottluff entwickelt sich immer mehr zu seinem Vorbild, aber auch der Kontakt zu Max Pechstein und Erich Heckel sowie die Freundschaft zu George Grosz inspirieren den Künstler.

Auf Empfehlung Pechsteins verbringen Huth und seine Frau die Sommer 1921 bis 1923 im kleinen Dorf Sorenbohm an der pommerschen Ostseeküste. Dort entsteht auch unser kleines Aquarell, auf dessen Rückseite Martel einen Grußtext an Maria Möller verfasst – die Gattin des Berliner Galeristen Ferdinand Möller, in dessen Räumen 1922 Huths erste Einzelausstellung stattfindet. Wie viele andere Künstler seiner Zeit, nutzt Huth die Postkarte als bevorzugtes Mittel der Kommunikation und schafft eine Vielzahl solcher Werke. Unsere Karte zeigt zwei Frauen, die in einem Waschzuber weiße Laken waschen und im Hintergrund rechts eine weitere Frau an einer etwas erhöhten Wäschewanne. Der Künstler rückt die ausdrucksstarke Gestik, die er bei den Wäscherinnen beobachtet, in den Vordergrund und verzichtet folglich weitestgehend auf ablenkende Details wie etwa Physiognomien. Die Reduktion auf elementare Formen ist das wesentliche Merkmal unseres Blattes. Mit blockhafter, kräftiger Linie skizziert der Künstler die Frauen bei ihrer Arbeit und verleiht ihnen damit etwas Archaisches. Der Raum entsteht aus nahezu monochromen Farbfeldern, die uns keinen genaueren Aufschluß über die Umgebung geben. Die fortwährende Regelmäßigkeit und Routine, mit der die Wäscherinnen ihr Tagwerk verrichten, hat etwas Meditatives und wird durch die geschwungenen, rhythmischen Formen zusätzlich betont. Trotz der körperlich schweren Arbeit sind die Bewegungen der Frauen von einer Kraft und Beständigkeit geprägt, für die Huth hier eine künstlerische Chiffre entwickelt.

Die besondere Herausforderung des kleinen Formats liegt darin, trotz der stark begrenzten Fläche eine ausgewogene Bildwirkung zu erzielen, darüber hinaus ist ein hohes Maß an Konzentration auf das Wesentliche erforderlich. Willy Robert Huth ist ein Meister dieses Mediums, die faszinierende Intensität unserer Karte liefert den Beweis. (ah)



Abbildung in Originalgröße

RICHARD ZIEGLER

1891 – Pforzheim – 1992

16 | „Acht Illustrationen zu ‚J.S. Bach, Chromatische Fantasie u. Fuge, d’Albert‘“, 1924
Mappe mit 8 Kantstiftzeichnungen auf dünnem imitierten Japan, jew. auf Velin montiert, sowie mit einem Programmblatt, Mappe 50,5 x 33,5 cm; Zeichnungen jew. ca. 17,5 x 13,7 cm, jew. mit Bleistift monogrammiert: ‚RZ‘ (ligiert), im Titel mit einer Widmung versehen, datiert und monogrammiert: ‚seinem lieben Jus am morgen nach dem 27ten Oktober 1924 RZ‘

16 | “Eight Illustrations for ‘J.S. Bach, Chromatic Fantasy a. Fuge, d’Albert“, 1924
Portfolio of 8 crayon drawings on thin imitation japan, each mounted on wove paper, and with a program-sheet, Portfolio 50.5 x 33.5 cm; drawings each c. 17.5 x 13.7 cm, each sheet monogrammed in pencil: ‘RZ’ (in ligature), with a dedication, dated and monogrammed on the title: ‘seinem lieben Jus am morgen nach dem 27ten Oktober 1924 RZ’ [‘to his beloved Jus on the morning after 27 October 1924 RZ’]



Es muß eine mitreißende Stimmung gewesen sein, am Abend des 27. Oktober 1924. Richard Ziegler besucht in seiner Heimatstadt Pforzheim ein Konzert von Eugen d’Albert, der Anfang des 20. Jahrhunderts als einer der bedeutendsten Pianisten Europas gilt.¹ Das Programm beginnt mit J.S. Bachs „Chromatischer Fantasie und Fuge“, gefolgt von Beethoven, Schubert und Chopin und steigert sich schließlich in Tempo und Modernität mit „5 Capriolen“ aus der eigenen Feder des Virtuosen. Den temperamentvollen Abschluß des Abends bilden die Zeitgenossen Schönberg und Strawinsky. Richard Ziegler verfolgt das abwechslungsreiche Spiel mit großer Faszination – die so nachhaltig ist, daß er am folgenden Morgen aus der Erinnerung heraus den Ablauf des Abends in acht dynamischen Kantstiftzeichnungen, einer für ihn typischen Technik, festhält.

Analogien zwischen bildender Kunst und Musik gibt es einige. Und auch in unserer Folge mag man etwa den schwarzen, monochromen Kantstift als konform zum, im einfachsten Wortsinne, „mono-tonen“ Klavier verstehen – Farbe würde eher dem vielstimmigen Orchester entsprechen. Doch ebenso wie die Klaviertöne in undenkbar vielen Klangfarben erscheinen können, setzt auch Ziegler die unterschiedlichen Tonwerte der schwarzen Kreide zu einem nuancenreichen Spiel. Die schwunghafte Formensprache entspricht dabei der Komposition der Töne – und man meint tatsächlich, die jeweiligen Charaktere der Musikstücke aus den einzelnen Zeichnungen herauslesen zu können. In den ersten drei Blättern der Serie erscheint der Interpret noch ruhig sitzend, der Bildausschnitt gibt noch den ganzen Flügel wieder. Hier herrschen fließende, rhythmische Bewegungen – J.S. Bach steht am Anfang des Konzerts. In den folgenden Darstellungen rückt der Pianist zunehmend in den Fokus der Darstellung, seine virtuose Bewegung steigert sich – man könnte meinen, von Chopin bis hin zu Strawinsky – in immer heftigere, mitreißende Posen. Auf dem vorletzten Blatt droht d’Albert fast, rückwärts über den Hocker zu fallen. Die finale Zeichnung schließlich zeigt wieder den Bühnenraum, der Pianist nimmt seinen rauschenden Applaus entgegen. Die Serie schließt sich, läuft nicht ins Ungewisse aus, sondern hat einen Anfang und ein Ende – wie eine musikalische Komposition, wie ein Konzertabend, der in den Zeichnungen Richard Zieglers seinen Nachklang findet.

1) Eugen d’Albert (Glasgow 1864 – 1932 Riga) wurde besonders als Interpret der Werke Bachs und Beethovens berühmt. Sein teilweise recht willkürliches Spiel sorgte seinerzeit für Begeisterung aber auch für Aufregung. Darüber hinaus machte er sich als Komponist einen Namen, schrieb u.a. Orchesterwerke, Kammermusik und 21 Opern. Vgl. Charlotte Pangels: Eugen d’Albert, Wunderpianist und Komponist, eine Biographie. Zürich/Freiburg 1981.



Blatt 1



Blatt 2



Blatt 3



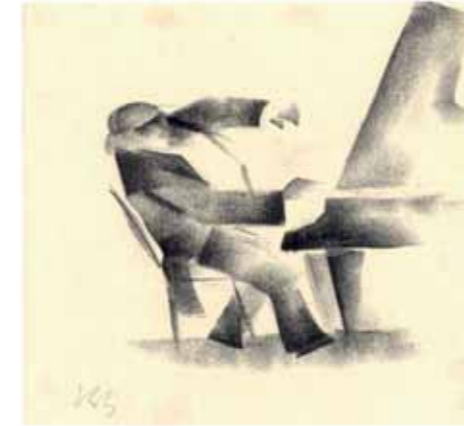
Blatt 4



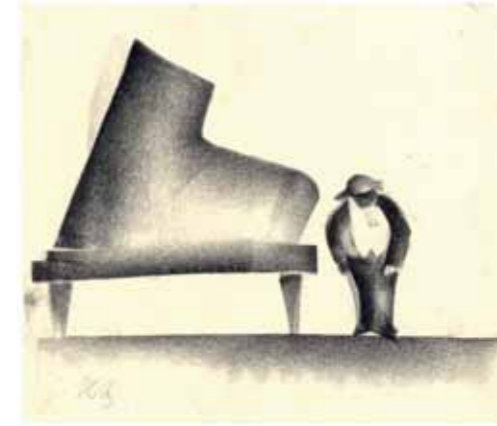
Blatt 5



Blatt 6



Blatt 7



Blatt 8



Titel

KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

17 | „Sitzender Akt mit Tuch“, um 1937
Bleistift, teilweise gewischt, auf festem, glattem Velin,
42 x 27 cm (56,4 x 43,5 cm),
unten rechts monogrammiert: ‚CH‘ (ligiert),
verso mit Tuschfeder beschriftet:
‚gekauft vom Künstler im Nov. 1937‘

Das Blatt wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Hofers von Karl Bernhard Wohlerl, Dortmund, aufgenommen.

17 | “Seated Nude with Drapery”, c. 1937
Pencil and stumping on smooth, sturdy wove paper,
42 x 27 cm (56.4 x 43.5 cm),
monogrammed lower right: ‘CH’ (in ligature),
inscribed in pen and ink on the reverse: ‘gekauft vom Künstler
im Nov. 1937’ [‘bought from the artist in November 1937’]

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

Provenienz:
Privatsammlung, Berlin

Die Zeichnung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Gemälde „Sitzender Akt mit Tuch“ von 1937 (WVZ Wohlerl Nr. 1298).

Durch sein gesamtes Schaffen hindurch hat sich Karl Hofer in einer unerschöpflichen Neugier mit dem Thema des weiblichen Aktes auseinandergesetzt. Den liegenden, ruhenden, stets in sich gekehrten Frauengestalten gilt über Jahrzehnte hinweg sein Interesse. Obgleich dieses Motiv bereits aus der Antike bis in die Gegenwart tradiert ist, erscheinen sie uns bei Hofer einerseits als Zeitgenossinnen, andererseits Raum und Zeit entbunden. Dies gilt auch für unseren „Sitzenden Akt mit Tuch“. Wir betrachten eine junge Frau, die sich, vermutlich nach dem Bade, mit einem Tuch umhüllt. Entspannt sitzt sie da, die Beine übereinandergeschlagen, mit der linken Hand, fast etwas zaghaft, ihre Blöße bedeckend. Gilt dieses Zögern uns, dem fremden Betrachter? Hofer stellt die junge Frau in einem sehr intimen Moment dar, jedoch ohne einen voyeuristischen Anklang – es sind vielmehr die klassische Anmut, die übergeordnete Ruhe und Ausgeglichenheit des Aktes, die uns in ihren Bann ziehen. Die Frau strahlt beinahe schon etwas Majestätisches aus und ruft Erinnerungen wach an Darstellungen, wie wir sie schon aus der Renaissance kennen.

Der Ausdruck der Frau ist versonnen, aber durchaus zufrieden. Doch wo schaut sie hin, was mag sie in diesem Moment denken? Eine solche Frage, an Hofer gestellt, geht ins Leere – oder kommt zurück und gibt Raum, unsere eigenen Sehnsüchte, unsere Melancholie und Rätsel zu reflektieren. Es ist erstaunlich, daß Hofer in einer Zeit, in der die Nationalsozialisten seine Werke aus den Museen entfernen, eine derart harmonische Darstellungsweise wählt. Im Jahr der Entstehung unserer Zeichnung werden in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ acht seiner Gemälde verfehmt, bereits drei Jahre zuvor wurde er seiner Professur an der Berliner Akademie beraubt. Doch im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen wählt er nicht die Darstellung der Entfremdung als Mahnung, sondern die des Idealzustands und der Rückbesinnung auf das Wesentliche als unerschütterliches Vorbild, als erstrebenswertes Ziel. „Die Ekstasen der Expressionisten lagen mir nicht“, bekennt er einmal. „Der Mensch und das Menschliche war und ist immer dauerndes Objekt meiner Darstellungen. Darstellung allerdings verstanden in einem tieferen, das Religiöse berührenden Sinn. Es will mir das Kunstwerk auf das Höchste erscheinen, auf das der Hölderlinsche Begriff des ‚Heilig-Nüchternen‘ anzuwenden wäre.“¹ In diesem, besten, Sinne des Wortes ist Hofer ein klassischer Künstler und schafft in unserem „Sitzenden Akt mit Tuch“ erneut ein zeitloses Menschenbild von subtiler Intensität.



KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

18 | „Stehender Akt“, um 1940

Bleistift auf festem Velin, 27,8 x 13,6 cm (51 x 32,6 cm),
unten rechts monogrammiert: ‚CH‘ (ligiert)

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

18 | „Standing Nude“, c. 1940

Pencil on firm wove paper, 27.8 x 13.6 cm (51 x 32.6 cm),
monogrammed lower right: 'CH' (in ligature)

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



Karl Hofer, Blatt 10 der Folge
„Tanz – 12 Steinzeichnungen“,
1922, Lithographie, 33,3 x 18,3 cm

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen die Künstler der Moderne großes Interesse an den neuen Tendenzen des Tanzes. Begeistert besuchen sie die Varietés, Revuen und Tanztheater, und auch Karl Hofer taucht ein in das aufregende Nachtleben, nimmt Charleston-Unterricht und tanzt oft die Nächte durch. Insbesondere in der Metropole Berlin entwickeln sich in dieser Zeit zahlreiche Kontakte und Freundschaften zwischen Künstlern und Tänzern – schließlich verfolgen beide ganz ähnliche Ziele: Es geht jeweils um den radikalen Bruch mit der Tradition, um die Erschaffung einer neuen Bild- bzw. Körpersprache. Die Ausdruckstänze von Mary Wigman, Gret Palucca und Rudolf von Laban verwerfen in dieser Zeit die Regeln des klassischen Balletts und suchen den Körper von starren Schemata und den Tanz selbst von den „Fesseln der Musik“ zu befreien. Der Tanz, die Bewegung des menschlichen Körpers, fasziniert Hofer aber auch rein künstlerisch; seit 1920 beschäftigt er sich immer wieder mit diesem Motiv. 1922 entstehen 12 Lithographien, die er einfach mit „Tanz“ überschreibt: eine Serie über den Tanz, Rhythmen und Bewegungen.¹

Im Zuge dieser Auseinandersetzung entsteht auch unsere Zeichnung. Ein weiblicher Akt in Halbfigur präsentiert sich in tänzerischer Pose: Kopf und Oberkörper sind leicht nach links gedreht, die erhobenen Arme weisen nach rechts – so ist der gesamte Körper in Spannung versetzt. Ihre Geste ist ambivalent: halb tänzerisch, halb Abwehr. Die Kopfbedeckung der Frau, eine enganliegende Kappe oder Kopftuch, identifiziert sie als eine Vertreterin des modernen Tanzes; ihre Zeitgenossinnen, von Palucca bis Wigman, tragen sie während ihrer Vorführungen.

Auch Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner haben in diesen Jahren Bilder des Tanzes als Momente entfesselter Leidenschaft geschaffen. Doch gerade im Vergleich zu diesen offenbart sich ein wesentliches Merkmal unserer Darstellung: Die Figur erscheint keineswegs in freier, unbeschwerter Bewegung, sondern vielmehr innehaltend, durch die gesenkten Augen sogar nachdenklich und höchst konzentriert. Die kräftige Kontur des Bleistifts verstärkt diesen nachhaltigen Eindruck, verleiht der Figur etwas Dauerhaftes. Hofer geht es nicht nur um die Bewegung, um die Aktion – er richtet sein und unser Augenmerk auf den Menschen. Den Geist und den Inhalt, ohne die kein künstlerisches Schaffen, kein Tanz möglich sind. Wie kaum ein anderer schafft es Karl Hofer, die seelische Dialektik von verborgenem Drinnen und sichtbarem Außen, die Spannung zwischen Intimität und Öffentlichkeit, für uns bildhaft zu machen.

1) Vgl. Ernest Rathenau: Karl Hofer, Das graphische Werk. Berlin / New York 1969, WVZ Nrn. 156-168.



MAX KAUS

1891 – Berlin – 1977

19 | „Drei Badende am Strand“, 1949
Tempera und Aquarell über Zimmermannsbleistift
auf Velin, 61,8 x 46 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert und datiert:
,MKaus 49' (ligiert)

19 | „Three Bathers on the Beach“, 1949
Tempera and watercolour over carpenter's
pencil on wove paper, 61.8 x 46 cm,
signed and dated lower right in pencil:
'MKaus 49' (in ligature)

Max Kaus und Willy Robert Huth (vgl. Kat.-Nr. 15) verbindet eine lebenslange Künstlerfreundschaft. Sowohl in der biographischen als auch in der künstlerischen Entwicklung finden sich viele Gemeinsamkeiten. Während des Ersten Weltkriegs begegnet Kaus als Krankenpfleger in Flandern Erich Heckel, der ihm wichtige künstlerische Anregungen gibt. Nach dem Krieg lernt er weitere „Brücke“-Künstler kennen, u.a. Karl Schmidt-Rottluff und Otto Mueller. An ihnen orientiert sich Kaus zunächst, was keineswegs als epigonenhaftes Nachahmertum zu verstehen ist. Eher greift er den Stil der ersten Generation der Expressionisten als Herausforderung auf und entwickelt ihn weiter. Dies wird insbesondere in der Werkgruppe der Badenden offenbar, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen zieht. Bereits seit den 1920er Jahren verbringt Kaus regelmäßig die Sommermonate an der Ostsee, auf Hiddensee oder Rügen, wo er vermutlich auch die Inspiration zu unseren „Drei Badenden am Strand“ findet.

In freier Natur, an einem Strand, begegnen wir drei eng beieinander stehenden Akten, die offensichtlich in ein Gespräch vertieft sind. Im Hintergrund werden Bäume und Buschwerk sowie die Uferlinie, vermutlich eines Sees, angedeutet. Doch der Ausschnitt ist ganz auf die Figuren konzentriert, die fast den gesamten Bildraum einnehmen. Kaus betont die Geschlossenheit der Gruppe, indem er sie als statisches, sich leicht nach oben verjüngendes festes Dreiecksgefüge gestaltet. So entsteht eine geradezu monumentale Wirkung; nichts scheint diese Menschen auseinanderbringen zu können. Kaus verliert sich bei dieser Schilderung nicht in Details; keine der drei Gestalten weist individuelle Züge auf. Die sonnenbeschienenen, in leuchtend-warmen Farben angelegten Körper vermitteln einen Hauch sommerlichen Lebensgefühls und erwecken den Eindruck eines ungezwungenen Miteinanders in der Natur.

Die erotische Spannung, die wilde Expressivität der Bilder, die wir von den Aufenthalten der „Brücke“-Maler an den Moritzburger Seen kennen, suchen wir bei Kaus vergeblich. Er malt diese Bilder auch nicht im Freien, sondern meist im Atelier, und führt seine vor Ort entstandenen Skizzen weiter, versucht, die „expressive Unruhe“ durch „gebaute Formen“ zu überwinden.¹ Das bedeutet in der Folge, daß ihn das Flüchtige und Momentane nicht interessiert; er strebt nach Dauerhaftigkeit und Ausgewogenheit, die er in der Natur verkörpert sieht. Seine Badenden sind ein unteilbarer Bestandteil davon – ein Bild unserer Sehnsucht nach einem unbeschwerten, elementaren Leben.



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf bei Leezen 1849 – 1938 Hagen

20 | „Kaktus-Blüten“, 1924
Wassertempera auf genarbttem Velin,
32 x 47 cm,
unten rechts monogrammiert und datiert: ‚CR 24‘

20 | „Cactus Blossom“, 1924
Tempera on grained wove paper,
32 x 47 cm,
monogrammed and dated lower right: ‘CR 24’

Provenienz:
Galerie Thomas, München;
Privatsammlung, Schweiz;
Moeller & Rotermund Kunsthandel, Hamburg;
Privatsammlung, Hamburg

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 Leinwand. Die im Vergleich zum Aquarell weitaus höhere Deckfähigkeit und Intensität ermöglichen dem Künstler die für ihn typischen vielfachen Farbüberlagerungen. So entsteht die auch unserem Blatt so eigentümliche tiefgründige Farbwirkung. Beispielhaft beschreiben die „Kaktus-Blüten“ Rohlf s künstlerisches Credo: Im Mittelpunkt steht die Farbe als formschaffende Kraft. Das leuchtende Rot mit seinem hellgelb strahlenden Kern wird durch das komplementäre Grün der Blätter zu höchster Leuchtkraft gesteigert. Die dunkelfarbig gesetzten Linien beschreiben hier nur vordergründig die Kontur des Gegenstandes, sie haben vielmehr die Aufgabe, die Fläche zu strukturieren. Auch ist die formale Komposition mit äußerster Spannung bedacht: asymmetrisch verteilen sich die Blüten überwiegend auf der linken Bildhälfte. Doch erscheint das Gefüge ausgewogen, die nach rechts oben ansteigenden Formen der Blätter und die geschwungene Schattenlinie zur rechten unteren Ecke bilden ein subtil wirksames Gegengewicht. Auch der rote „Blütentupfer“ am rechten oberen Rand setzt einen Kontrapunkt. Der gesamte Bildraum ist durch die Blütenschale gefüllt, das Motiv am linken Rand sogar angeschnitten. So steigert der Künstler das Motiv monumental, der Duktus der Farben entfacht ein vitales Feuer.

Eine plakative, zu oberflächliche Wirkung verhindert der Künstler durch ein für ihn typisches technisches Verfahren: mit dem Pinsel wäscht er die soeben aufgetragene Farbe teilweise wieder fort und schafft so Transparenz, ohne die Leuchtkraft zu beeinträchtigen. Das durchschimmernde Papier unterstützt diese Wirkung. Bei einer fast identischen Variation unseres Motivs aus dem gleichen Jahr treibt der Künstler diese Verwischung noch weiter, so daß die Blüten wie durch einen imaginären Schleier betrachtet erscheinen.¹

Trotz der Auflösung des Motivs verdichtet Rohlf s das Gesehene. So abstrakt seine Pinselstriche und Farbakzente zunächst auch erscheinen mögen – umso mehr verbinden sie sich mit der Vorstellung des Gegenstandes, sind Andeutung und Erinnerung. „Vor der Natur“, schreibt Rohlf s schon 1911, wolle er „gar keine Bilder malen“, sondern sich aus ihr „nur Material verschaffen“. ² Das Ergebnis haben wir in den „Kaktus-Blüten“ vor Augen: eine Hommage an die Schönheit und die unermeßlichen Kräfte der Natur.



1) Hier als „Pfingstrosen in der Schale“, 1924, 32 x 47 cm, Westfälisches Landesmuseum f. Kunst und Kulturgeschichte Münster. Abb. in Ausst.-Kat.: Christian Rohlf s, Das Licht in den Dingen, Späte Temperabilder. Kunsthalle in Emden u.a. 1999/2000, Kat.-Nr. 19, Abb. S. 49. | 2) Zitiert nach Erich Franz: Präsenz des Unabgrenzbaren. In: ebenda, S. 14.

FRANZ RADZIWILL

Strohausen 1895 – 1983 Wilhelmshaven

21 | „Frühling“, 1924

Schwarze Kreide auf Velin,

24,8 x 31,8 cm,

unten rechts monogrammiert und datiert: ‚Fr. R. 24‘

21 | „Spring“, 1924

Black chalk on wove paper,

24.8 x 31.8 cm,

monogrammed and dated lower right: ‚Fr. R. 24‘

Franz Radziwills Biographie ist so überraschend wie viele seiner Bilder. Zunächst studiert er auf Wunsch seiner Eltern Architektur; während des Ersten Weltkriegs trifft er dann die Entscheidung: „Wenn ich herauskomme, werde ich Maler!“¹ Nach anfänglichen Kontakten mit der Worpsweder Künstlerkolonie fühlt er sich zunehmend dem Expressionismus verbunden. 1922 folgt er seinen Freunden Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel nach Dangast in Friesland, wohin diese bereits seit 1907 immer wieder reisen. Zum einen läßt es sich hier preiswert leben, zum anderen bietet das weite, flache Land genug Raum für gedankliche Freiheit. Radziwill ist nachhaltig davon angetan und entschließt sich 1923 ein kleines Fischerhaus zu erwerben, um sich endgültig dort niederzulassen. In mehreren Bildern hält er sein neues Domizil und die umgebende Landschaft fest² und es spricht einiges dafür, daß es sich bei einem der beiden Häuser im Hintergrund unserer Frühlingslandschaft um sein eigenes handelt.

Unverkennbar trägt die vorliegende Zeichnung die Handschrift des Architekten. Der Bildraum und seine Elemente erscheinen fast geometrisch gegliedert: die einzelnen Felder sind durch klare Konturlinien voneinander abgegrenzt. Allein innerhalb der Acker-Flächen sowie bei den Bäumen im Hintergrund sind lebendige, natürliche Strukturen zu erkennen, die einen interessanten Kontrast zu den klaren Formen der Architektur bilden. Selbst die jungen Gewächse, die den Weg zu den Gehöften säumen, werden durch Stützpfähle „in Form“ gebracht. Nur ihr zartes Sprießen, mit einem leicht bewegten, dennoch kontrollierten Kreidestrich angedeutet, verweist auf das Thema der Darstellung: den Frühling.

Unser Blatt entsteht an einem wesentlichen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers: Die expressionistische Phase endet hier; die Erlebnisse des Krieges holen ihn ein und die Unbefangenheit vor der Realität scheint ihm unmöglich. Immer wieder reist er ab 1925 nach Holland, studiert die Techniken der Alten Meister, Vermeer, van Goyen, Rembrandt, und er kommt zu der Überzeugung: „Das größte Wunder ist die Wirklichkeit.“³ Radziwill malt in der Folge magisch beleuchtete, überwirklich anmutende Landschaften, rätselhafte Interieurs und Stilleben, versucht vordergründig die nüchterne Bestandsaufnahme – nicht jedoch, ohne die subtilen Schichten hinter der Wirklichkeit aufzuspüren und in die Darstellung einzubeziehen. Heute gilt er als einer der wichtigsten Vertreter des Magischen Realismus. „Kein Bild von mir ist ohne Dangast möglich“⁴, bekennt Franz Radziwill in seinen späten Jahren. Hier findet er den Neuanfang – auch dafür mag unser „Frühling“ stehen.



1) Radziwill, zitiert nach: Waldemar Augustiny: Franz Radziwill. Göttingen 1964, S. 9. | 2) Vgl. WVZ Schulze/Firmenich Nr. 146. | 3) Radziwill, zitiert nach: Waldemar Augustiny, a.a.O., S. 14. | 4) Radziwill, zitiert nach: Hans Kinkel: Begegnung mit Franz Radziwill. In: Weltkunst. 40. Jg., Nr. 3, S. 241ff.

HANS REICHEL

Würzburg 1892 – 1958 Paris

22 | „Haus im Garten, Blumen + Sonne“, 1928
Aquarell und Gouache auf strukturiertem Bütten,
vom Künstler auf Karton aufgezogen,
28,8 x 19,2 cm,
unten rechts monogrammiert und datiert: ‚R / 1928‘,
verso mit Bleistift betitelt: ‚Haus im Garten, Blumen + Sonne‘

22 | “House in the Garden, Flowers + Sun”, 1928
Watercolour and gouache on textured laid paper,
laid down on card by the artist,
28.8 x 19.2 cm,
monogrammed and dated lower right: ‘R / 1928’,
titled in pencil on the verso: ‘Haus im Garten, Blumen + Sonne’

Literatur:

François Mathey: Hans Reichel. Frauenfeld/Stuttgart 1979,
Abb. S. 103

Provenienz:

Ernst J. Zingg, Zürich;
Privatsammlung, Schweiz

Hans Reichel ist eine der erstaunlichsten Figuren in der modernen Kunst. Obgleich er immer wieder Berührungspunkte mit wegbereitenden zeitgenössischen Künstlern hat – er lernt u.a. Kandinsky, Gropius und Feininger kennen –, obgleich er Expressionismus, Bauhaus, École de Paris streift, kann er sich allen gängigen Dogmen und Künstlerklubs entziehen und bleibt stets auf seine eigene Kunst konzentriert. Ein Maler jedoch ist unverkennbar mit seinem Schaffen verbunden: Paul Klee. Mit ihm verbringt er 1919 eine sehr schöpferische Zeit im Schwabinger „Werneck-Schlössl“, wo sie ein gemeinsames Atelier unterhalten. Klee inspiriert ihn wesentlich, jedoch verzichtet Reichel in seinen Arbeiten etwa auf dessen teils ausgedehnten philosophischen Hintergrund; er will nur – ganz einfach – seine inneren Visionen verbildlichen.¹

Mit diesem Ansatz lässt sich auch unser „Haus im Garten, Blumen + Sonne“ am besten erklären; entstanden ein Jahr, bevor er nach Paris geht, wo er bis zu seinem Tod leben wird. Im Zentrum der Darstellung steht ein stilisiertes Haus, in der Mitte mit einer Augenform versehen, welche die Fensterrosette einer Kathedrale assoziieren lässt. Drumherum sind vielfältige vegetabile Formen abstrahiert, von tannenähnlichen Bäumen über kleine Büsche und Blumen bis hin zu gänzlich phantastisch anmutenden Gebilden. Links oben befindet sich eine Sonne, oder vielmehr ein Mond, dessen Strahlen allerdings allein auf seine eigenen Grenzen beschränkt bleibt. Die gesamte Komposition ist aus dunklen nuancierten Aquarelltönen aufgebaut, helle Lichtwerte durch Auslassung geschaffen oder, wie im Fall der fragilen Gewächse, aus leuchtend deckender Gouache, die auf den dunklen Grund aufgetragen wird. Durch dieses Verfahren – in der „klassischen“ Aquarellmalerei würde man vom hellen zum Dunklen arbeiten, nicht wie hier, umgekehrt – entsteht eine tiefengründige und vielschichtige Raumwirkung. Reichel steigert so die Leuchtkraft der Elemente und überhöht sie ins Mystische. Die Komposition gibt keine gesehene Erfahrung wieder, sie trägt einen Stimmungswert, verkörpert Reichels Staunen vor der Natur.

Der Bezug der bildenden Kunst zur Musik wurde bereits an anderer Stelle dargelegt,² hier findet er eine weitere Entsprechung. Unser „Haus im Garten“ repräsentiert einen Zwischenbereich von formeller, gegenständlicher und abstrakter Malerei. Sie ist wie ein Traumbild kaum intellektuell, als vielmehr intuitiv zu erfahren; eine kleine Melodie, aus Farbenklang und Assoziationen – nicht mehr und nicht weniger.

1) Vgl. hierzu auch: Marlene Lauter: Mit Blick auf Paul Klee. In: Ausst.-Kat. Hans Reichel, Im Kraftfeld von Bauhaus und École de Paris. Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt u.a., 2005, S. 75ff. | 2) Vgl. Kat.-Nr. 16.



PAUL KLEE

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto/Locarno

23 | „Landschafts scizze anlässlich einer Bestellung des Companie Chefs“, 1917
Tuschfeder auf Papier (Rückseite eines Briefes), vom Künstler auf Karton aufgezogen, 11,3 x 21,1 cm, oben rechts signiert: ‚Klee.‘ sowie links davon mit Bleistift datiert: ‚17‘, entlang des unteren Bildrandes mit der Werknummer ‚1917 / 153‘ versehen und betitelt: ‚Landschafts scizze anlässlich einer Bestellung des Companie Chefs‘

23 | “Sketch of a Landscape in Connection with an Order of the Company Commander”, 1917
Pen and ink on paper (reverse of a letter), laid down on card by the artist, 11,3 x 21,1 cm, signed upper right: ‘Klee.’ as well as dated with pencil left of this: ‘17’, along lower image border numbered with the works number ‘1917 / 153’ and titled: ‘Landschafts scizze anlässlich einer Bestellung des Companie Chefs’

Provenienz:

Sturmkollektion, Dezember 1917; Sammlung Braun; Klipstein und Kornfeld, Bern (1963); Elfriede Wirnitzer, Baden-Baden (nach 1963); Hermann Kunst, Bonn; Galerie Gerda Bassenge, Berlin (1994); Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung, Hannover

Literatur:

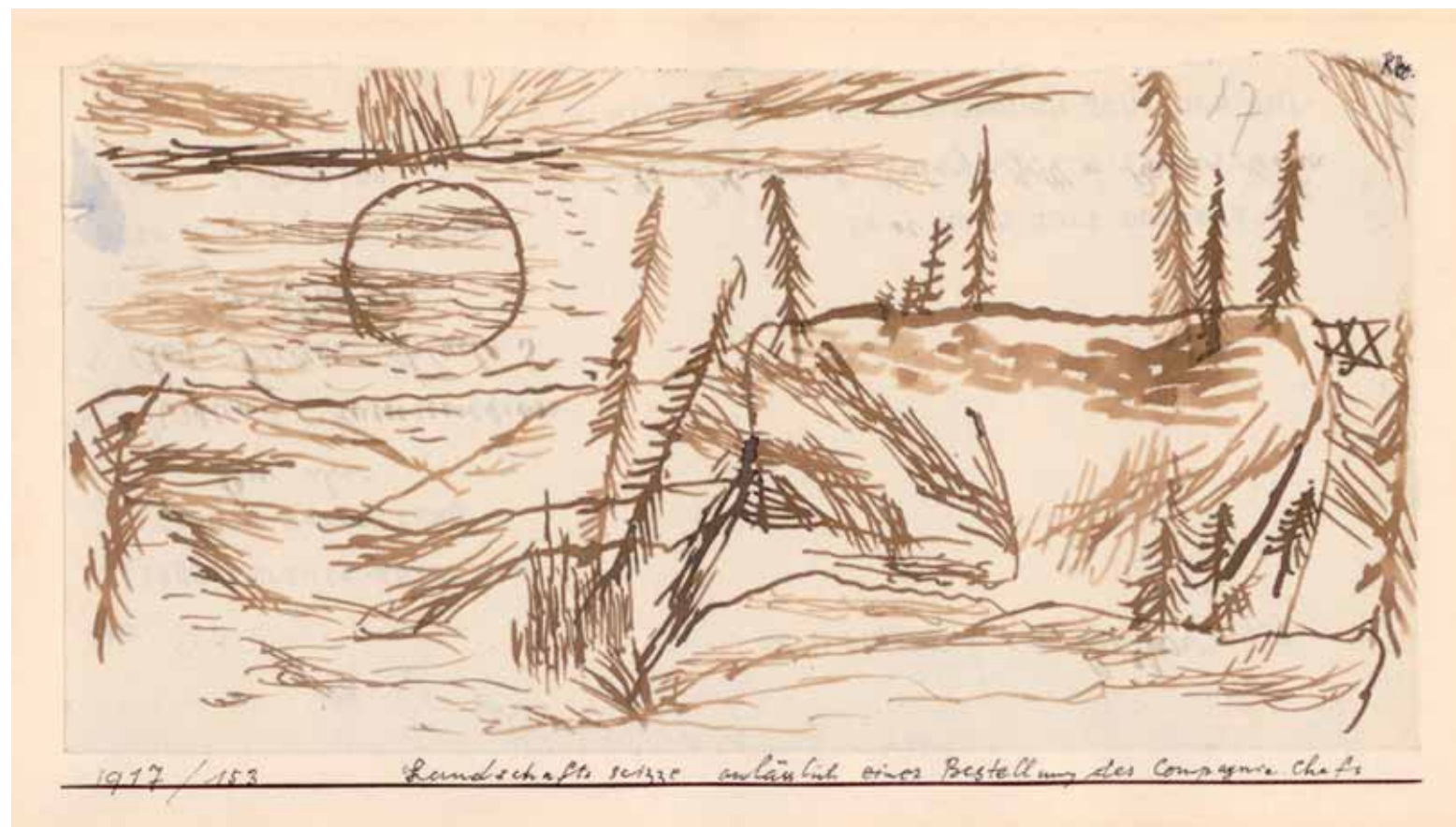
Paul-Klee-Stiftung (Hrsg.): Paul Klee. Catalogue Raisonné. Bd. II, 1913-1918, Berlin 2000, S. 431, mit Abb.; Hans Konrad Roethel: Paul Klee in München. Bern 1971, S. 114, mit Abb. S. 115

46 | 47

Für Paul Klee markiert das Jahr 1917, in dem auch unsere „Landschafts scizze“ entsteht, den Zeitpunkt des künstlerischen Durchbruchs. So verkündet der Kritiker Theodor Däubler anlässlich der erfolgreichen Einzelschau in Herwarth Waldens Berliner Galerie „Der Sturm“: „Paul Klee ist nach Marcs Tod der bedeutendste Maler der expressionistischen Richtung.“¹ Während dieser Zeit ist der Erste Weltkrieg in vollem Gange. Doch im Gegensatz zu seinen Malerfreunden August Macke und Franz Marc, die 1914 bzw. 1916 im Dienst gefallen waren, muss Klee die Grausamkeiten des Krieges nicht unmittelbar erleben. Er wird erst 1916 eingezogen und in Bayern u.a. als Schreiber ohne Fronteinsatz stationiert. Der Maler ist durch seine Wehrdienstpflichten also wenig gefordert – „Ich sitze ja warm und sicher“ – und bleibt dem politischen Geschehen gegenüber distanziert: „Ich habe diesen Krieg längst in mir gehabt. Daher geht er mich innerlich nichts an.“²

In seiner Freizeit kann er sein Künstlerdasein fortführen; mehrfach sogar im Auftrag seiner Vorgesetzten, wie ein Tagebucheintrag vom 22. März 1917³ und unsere Zeichnung beweisen. Letztere bleibt zunächst im Besitz des Künstlers und wird wahrscheinlich um 1918 von ihm als Zeichen seiner Wertschätzung auf Karton aufgezogen und mit Titel und Werknummer versehen.⁴ Die mit lockerem Federstrich wiedergegebene Ansicht eines hügeligen Geländes mit vereinzelt Nadelbäumen empfinden wir auf den ersten Blick als eine Wiedergabe der gesehenen Natur. Klees Ziel ist es jedoch, mit seiner Kunst etwas Neues aus dem Innern heraus zu schöpfen. Und tatsächlich entwickelt sich bei genauerem Betrachten eine faszinierende, unwirkliche Stimmung. Im geistigen Bild erscheint uns die von zarten Wolkenschleiern verhangene, auf- oder untergehende riesige Sonne wie ein roter Feuerball. Der Sonnenkreis als ein Motiv des nicht fassbaren und endlosen Universums stellt für den Mystiker Klee ein Lebenskräfte spendendes Energiezentrum dar. Immer wieder taucht der Kreis in seinen Gemälden und Zeichnungen auf, er ist ihm Urelement für Kunst, Leben und Symbol ewiger Sehnsucht. So notiert er 1923: „Wir stehen aufrecht in der Erde verwurzelt / Ströme bewegen leicht uns hin und her / frei ist nur die Sehnsucht dorthin: zu Monden und Sonnen.“⁵ Angesichts des Krieges im Europa jener Jahre kann die „Landschafts scizze“ als Klees Zuflucht von der Wirklichkeit gedeutet werden. Sie hat an Aktualität nichts einbüßen müssen, denn auch heute löst sie noch einen fesselnden Zauber in uns aus. (jo)

1) Zitiert nach: Ausst.-Kat. Paul Klee, Das Frühwerk 1903-1922. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 192. | 2) Tagebucheintrag 1090 (27.10.1917) und 952 (1915), zitiert nach: Paul-Klee-Stiftung (Hrsg.): Paul Klee, Tagebücher 1898-1918. Stuttgart u.a. 1988, S. 447 u. 366. | 3) „Der Hauptmann gibt weitere Aufträge zur Ausmalung seines Photoalbums.“ Tagebucheintrag 1069 (22.2.1917), zitiert nach: ebenda, S. 434. | 4) Erst um 1918 beginnt Klee, auf Karton aufgezogene Arbeiten mit der so genannten Randleiste, einem waagerechten Strich unterhalb des Titels, zu versehen. | 5) Zitiert nach: Christina Thomson: Prolog. In: Ausst.-Kat. Das Universum Klee. Nationalgalerie Berlin, Ostfildern 2008, S. 88.



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

24 | „4-Mast Bark Abraham Rydberg“, 1934
Aquarell und Tuschfeder auf Velin,
19,5 x 33 cm (29,2 x 38 cm),
unten rechts datiert: ‚28 8 34‘, unten links signiert
und betitelt: ‚Feininger: 4-Mast Bark Abraham Rydberg‘
sowie darunter mit dem persönlichen Besitzzeichen
des Künstlers in Bleistift

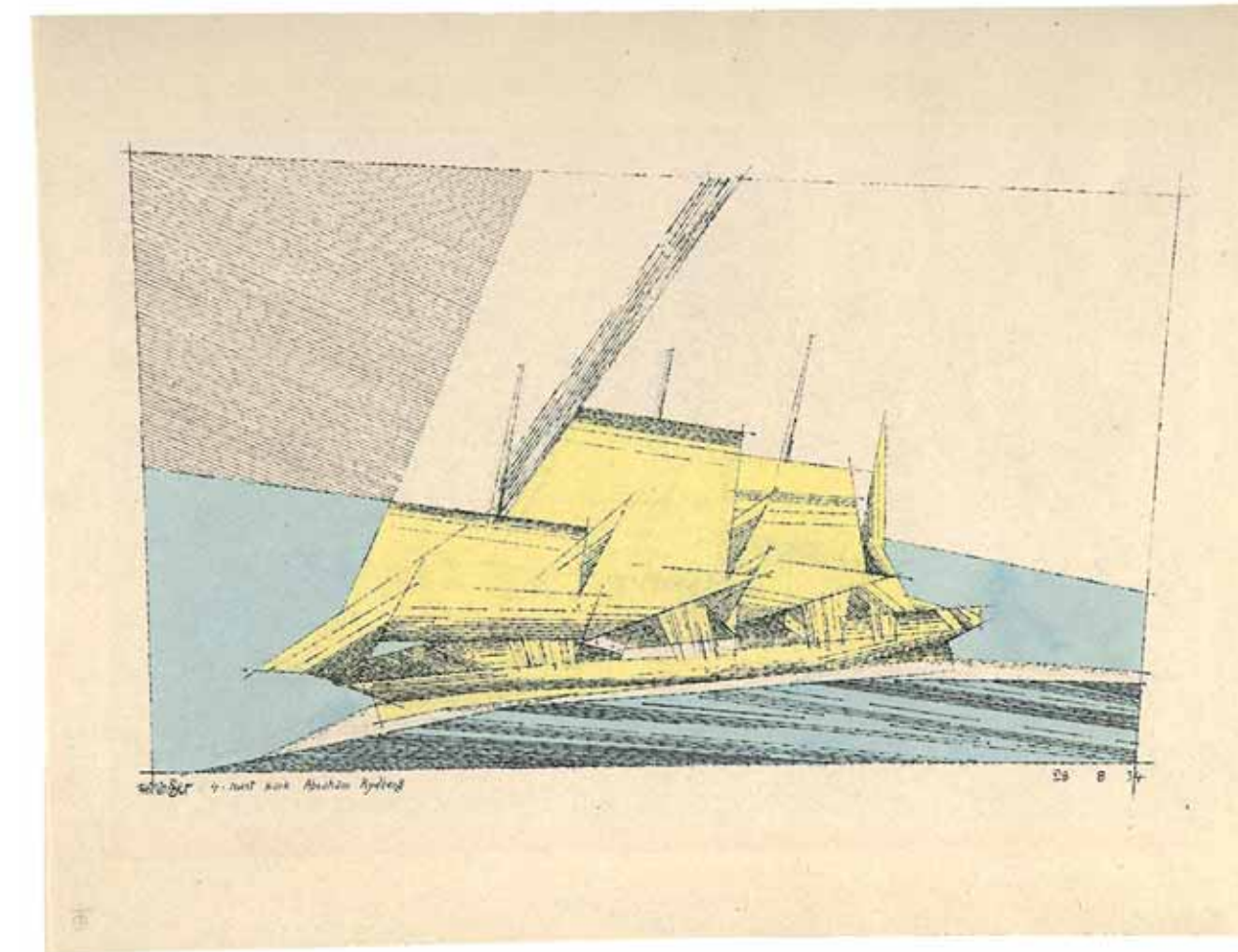
24 | „4-Mast Bark Abraham Rydberg“, 1934
Watercolour, pen and ink on wove paper,
19.5 x 33 cm (29.2 x 38 cm),
dated lower right: ‚28 8 34‘, signed and titled lower left:
‘Feininger: 4-Mast Bark Abraham Rydberg’,
at the lower edge inscribed in pencil with the
artist’s personal ownership mark.

Provenienz:

Serge Sabarsky, New York;
Achim Moeller Fine Art, New York;
Karl & Faber, München (2001);
Privatsammlung, Norddeutschland

Lyonel Feiningers Faszination für Schiffe und Seefahrt zeigt sich in zahlreichen Darstellungen unterschiedlichster Schiffstypen. 1908 besucht der Künstler erstmalig die Ostsee, von 1924 bis 1935 verbringt er die Sommermonate regelmäßig im pommerschen Deep. Er ist begeistert vom Schiffsverkehr auf dem Meer, den Dampfbooten an den Seebrücken und den aufregenden Regatten der schnittigen Yachten. „Es gab zuletzt“, erinnert er sich in einem Brief, „damals drei dieser alten Barken, die regelmäßig im Hafen von Swinemünde einliefen und nach ein paar Tagen wieder abfuhren. Welch ein Schauspiel, einer von ihnen am frühen Morgen zu begegnen, beim Spazierengehen auf der Strandpromenade an einem grauen Tag, an dem das Wasser perlfarben ist [...] und weit draußen am Horizont die dunkle Silhouette einer Bark, die den gesamten Wasserbereich beherrscht.“¹ Bis ins späte 19. Jahrhundert dienten diese Vollschiffe, die in natura nicht selten bis zu 100 Meter lang waren und eine gigantische Segelfläche besaßen, häufig als Hochseefrachter. Die „Abraham Rydberg“ war seit 1929 unter schwedischer Flagge als Segelschulschiff auf den Weltmeeren unterwegs. Die Größe und der komplexe Aufbau des Segelwerks haben Feininger nicht nur zu unserer Bildschöpfung angeregt, sondern darüber hinaus bewegt, die Eigenheit des Motivs durch den konkreten Titel zu betonen.

Mit feiner, spitzer Feder setzt der Künstler die Konturen des Schiffes und die differenzierte Takelage. Wie ein Architekt zerteilt er den Bildraum in mehrere großformatige Flächen, in deren Mittelpunkt das Schiff steht. Der schraffierte Bereich im oberen linken Teil der Komposition wirkt wie ein Wolkengebilde, bildet aber auch eine Gegenbewegung zur Fahrtrichtung des Schiffes. Auf diese subtile Art schafft es Feininger, die unterschiedlichen Naturkräfte anzudeuten. Ein weiteres Spannungsmoment entsteht durch die trapezartige, ungleichmäßige Umrandung der Szene. Darüber hinaus versetzt er mit der leicht an- und abschwellenden Lineatur das Gefüge in ein pulsierendes Schwingen. Das leuchtende Gelb des Schiffes assoziiert das eingefangene Sonnenlicht und setzt einen reizvollen Komplementärkontrast zum Türkis-Blau des Wassers und der Luft. Das klare Licht, ohne Schatten, der Verzicht auf Räumlichkeit und narrative Elemente überhöhen die Darstellung ins Metaphorische. 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. Mit dem persönlichen Besitzzeichen unten links kennzeichnet Feininger den besonders kostbaren individuellen Charakter des Blattes.



¹) Feininger in einem Brief an seinen Sohn T. Lux Feininger vom 9. August 1939, zitiert nach: Martin Faass: Im Hafen von Peppermint, Die Schiffe Lyonel Feiningers. Schwerin 1999, S. 28.

OTTO ERICH WAGNER

Klepacov 1895 – 1979 Wien

25 | „Kinetistische Architekturkomposition“, um 1923

Aquarell über Bleistift auf dünnem Velin,

29,5 x 30 cm,

oben rechts mit feinem Bleistift signiert: ‚E. Wagner‘,

verso mit dem Stempel ‚OTTO ERICH / WAGNER /

NACHLASS‘, darunter numeriert: ‚47‘ (im Kreis)

25 | “Kinetistic Architectural Composition”, c. 1923

Watercolour over pencil on thin wove paper,

29.5 x 30 cm,

signed in fine pencil upper right: ‘E. Wagner’,

with the estate stamp: ‘OTTO ERICH / WAGNER /

NACHLASS’ and number: ‘47’ (in a circle, below) on the verso

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers;

Privatsammlung, Norddeutschland

Als Antwort auf den rapiden technischen Fortschritt des 20. Jahrhunderts bringt die internationale Avantgarde zahlreiche -ismen hervor. Doch während Kubismus, Futurismus oder Konstruktivismus inzwischen feste Begriffe und anerkannte kunsthistorische Kategorien darstellen, ist der Wiener Kinetismus bisweilen eher Experten bekannt.

Er geht aus einem pädagogischen Experiment in der Klasse von Franz Cižek an der damaligen Wiener Kunstgewerbeschule hervor, wo Otto Erich Wagner 1922 bis 1924 zusammen mit Erika Giovanna Klien studiert.

Anders als beim Kubismus, der die Zerlegung der Form in den Mittelpunkt stellt, sind für den Kinetismus Zeitlichkeit und Bewegung zentrale Aspekte. Durch Wiederholung einzelner Elemente, wie der senkrechten gelb-orangefarbenen Balken oder der kräftig roten Fenster, wird unsere „Architekturkomposition“ rhythmisiert und der Eindruck eines zeitlichen Ablaufes suggeriert – die Statik der Architektur wird damit aufgelöst und entgegen ihrer ursprünglichen Natur in eine Bewegungsabfolge zerlegt. Der Künstler fängt die verschiedenen Elemente wie einzelne Filmsequenzen ein und konzentriert sie in einer Darstellung. Die dadurch evozierte Dynamik spiegelt sich auch in der Farbgestaltung wieder: In mehreren transparenten Schichten sind die Farbflächen sukzessiv übereinandergelegt und werden abschließend von kräftigen Farbakzenten gehöhnt. Dadurch erreicht der Künstler eine Vielschichtigkeit, die den Reiz des Blattes steigert.

Zusätzlich hat Wagner seine Darstellung mit einer schwarzen Linie gerahmt und definiert damit sowohl den Ausschnitt des Bildes als auch den Standpunkt des Betrachters. Dieser Rahmen erinnert zugleich an die Idee vom Bild als Fenster, die schon der Renaissancekünstler Alberti formuliert und auch in Robert Delaunays „Fensterbildern“ von 1912 immer wieder aufgenommen wird. Die blauen Schatten lassen darauf schließen, daß sich der Betrachter innerhalb eines Hauses befindet, dessen Schatten auf die Straße fallen. Gleichzeitig bilden diese blauen Partien einen komplementären Farbkontrast zu den orange-roten Häusern und halten das Bild so farblich im Einklang. „Chaos, Besinnung, Ordnung“¹, diese Maxime des Kinetismus scheint in Wagners Bild eine vollendete Formensprache erlangt zu haben. Unser Blatt, das die Wahrnehmung sowie den Darstellungsprozess selbst zum Thema hat, lädt den Betrachter zu immer wieder neuem Schauen und imaginärem Durchwandern des Bildes ein. (ah)



RICHARD ZIEGLER

1891 – Pforzheim – 1992

26 | „**Konstruktive Komposition**“, 1925
Farbige und schwarze Kreide auf dünnem imitierten Japan,
19 x 13,4 cm (27 x 17,5 cm),
unten rechts mit Feder monogrammiert: ‚RZ‘,
verso numeriert: ‚WV 1-6-0260-0007‘

26 | “**Constructive Composition**”, 1925
Coloured and black chalks on thin imitation japan,
19 x 13.4 cm (27 x 17.5 cm),
monogrammed in pen and ink lower right: ‘RZ’,
numbered on the verso: ‘WV 1-6-0260-0007’

Provenienz:
Galerie Stolz, Köln;
Privatsammlung, Süddeutschland

Das Jahr 1925 stellt im Schaffen des damals 34-jährigen Richard Ziegler einen entscheidenden Wendepunkt dar. Frisch verheiratet zieht er mit seiner ersten Frau Mathilde Rosenthal in die quirlige Metropole Berlin, wo die unterschiedlichsten avantgardistischen Kunstströmungen einen fruchtbaren Boden finden. Sehr bald schon entstehen Kontakte zu Galeristen, Sammlern und Künstlern, wie Robert Musil oder Arthur Segal, der ihn in die „Novembergruppe“ um Georg Tappert, Rudolf Belling u.a. einführt. In den folgenden Jahren stellt er wiederholt mit diesem „Zusammenschluß radikaler Künstler“ aus, die sich auf die Fahnen schreiben, „radikal im Verwerfen bisheriger Ausdrucksformen, radikal im Anwenden neuer Ausdrucksmittel“ zu sein.¹ Schon vorher hatte er sich wiederholt auf Studienreisen nach Italien intensiv mit dem zeitgenössischen Futurismus und Kubismus auseinandergesetzt. Nach der Maxime Paul Cézannes, „alles in der Natur modelliere sich wie Kugel, Kegel und Zylinder“ und „man müsse aufgrund dieser einfachen Formen malen lernen“,² bleiben die „peintres cubistes“ stets dem Gegenstand oder der menschlichen Figur verhaftet. Doch je mehr in dieser Folge die sichtbare Welt zerfällt und die Räumlichkeit immer ungreifbarer wird, entwickelt sich die Abstraktion, die reine Form als autonomer Inhalt, als „unbelastete“ neue Bildschöpfung. Inspiriert durch seine Künstlerkollegen vollzieht auch Ziegler diese Entwicklung; Willi Baumeister, Walter Dexel und Otto Freundlich geben ihm den Impuls, Form und Farbe nach eigengesetzlichen Gestaltungsprinzipien anzuordnen.

Ein Resultat dieser Bemühungen ist unsere „Konstruktive Komposition“. Ziegler reduziert die Darstellung auf die Grundformen und unterwirft sie einer geometrischen Ordnung. Er schafft ein perfekt ausgewogenes Spannungsverhältnis: Kreise, Rechtecke und Quadrate werden ineinander verschachtelt, überlagern sich und bilden eine kubistische Räumlichkeit. Schwarze, teilweise an Buchstaben erinnernde Elemente verbinden die Farbfelder und geben Halt, „heften“ sie auf das Papier. Hinzu kommen die lebhaften Komplementärkontraste von Gelborange-Blau und Rot-Grün, welche die Komposition in eine rhythmische Dynamik versetzen. Dabei spielt das Medium der farbigen Kreide eine besondere Rolle. Die durch unterschiedlichen Fingerdruck erzielten vielfältigen pudrigen Tonwerte modellieren eine imaginäre Räumlichkeit und Transparenz, durch die das Gefüge zu schweben scheint. Darüber hinaus akzentuiert die erstaunliche Leuchtkraft des Kolorits dessen Autonomie. Freie, im Unendlichen pulsierende Flächen und das ausgewogene Kräftespiel der Farben werden so zum Ausdruck universaler Harmonie.



ADOLF HÖLZEL

Ölmütz 1853 – 1934 Stuttgart

27 | „Figürliche Komposition“, 1932

Pastellkreide über Bleistift auf Velourspapier,

15 x 11,7 cm,

unten rechts mit Bleistift signiert: ‚A.HOELZEL.‘

Auf der ehemaligen Rückwand mit Tuschfeder signiert und bezeichnet: ‚Adolf Hölzel / Stuttgart / Ahornstraße / 1932‘

27 | “Figurative Composition”, 1932

Pastel over pencil on flock coated paper,

15 x 11.7 cm,

signed in pencil lower right: ‘A.HOELZEL.’

On the back of the former mount signed and inscribed in pen and ink: ‘Adolf Hölzel / Stuttgart / Ahornstraße / 1932’

Provenienz:

Galerie Rosenbach, Hannover;

Sammlung M.I.R., Hannover (mit dem Sammlungsstempel auf der ehem. Rückwand)

Der im selben Jahr wie Vincent van Gogh und Ferdinand Hodler geborene Adolf Hölzel ist einer der wichtigsten Wegbereiter der Abstraktion in Deutschland. „Ich beschäftige mich immer weiter mit den künstlerischen Mitteln, in denen ich göttliche Kräfte sehe und fühle. Ich suche sie in ihren Gegensätzen zur äußersten Spannung zu bringen und wieder zum Ausgleich, Kontrapunkt, Harmonie“¹, beschreibt der Künstler seine Arbeitsweise.

In unserer „Figürlichen Komposition“ wählt Hölzel das Thema der „Anbetung“ als Ausgangspunkt für seine Bildwelt: Eine antlitz- und körperlose Gruppe von vier Figuren ordnet sich in gebeugter Haltung um ein geheimnisvolles Zentrum. Ihre gesamte Aufmerksamkeit ist auf einen Punkt jenseits der rechten Bildhälfte gerichtet. Das Personal ist nur schemenhaft dargestellt und ihre Gesichter durch ein helles Gelb gekennzeichnet. Es scheint, als gehe von dem Punkt, den sie so intensiv betrachten, ein Leuchten aus, das sich in ihren Gesichtern reflektiert. Die beiden vorderen Figuren sind in reichgemusterte Gewänder gekleidet. Sie sind, wie die anderen beiden, schräg von hinten zu sehen. Hölzel nutzt hier die klassische Rückenfigur als Mittel der Einbindung für den Betrachter: Dieser kann im Geiste den Bildraum betreten und sich der Gruppe anschließen. Ihr kontemplatives Schauen dient ihm als Anleitung, es ihnen gleichzutun.

Farblich wird das Bild von dem Komplementärkontrast Blau-Orange dominiert. Damit erzielt Hölzel eine Ausgewogenheit, die sich dem Gesamtsujet unterordnet. Die mosaikartige Struktur der Darstellung sowie die ungedämpfte Leuchtkraft der Farben erinnern an seine Glasmalerei, die neben dem Pastell sein wichtigstes künstlerisches Mittel ist. Hölzel, der sich als Akademielehrer – sowohl Willi Baumeister als auch Johannes Itten und Oskar Schlemmer gehören zu seinen Schülern – und Kunsttheoretiker intensiv mit Farb- und Kompositionslehre beschäftigt, erlangt hier eine Bildsprache, die Intellekt und Emotion, Analyse und freie Schöpfung gleichermaßen beinhaltet: Abstrakte Formen finden sich zu Figuren und Landschaftselementen zusammen, und im selben Moment lösen sie sich wieder in eigenständige Flächen auf, so daß eine ständige Umwandlung stattzufinden scheint. So schafft Adolf Hölzel immer wieder neue, berauschte Bildwelten. (ah)



Abbildung in Originalgröße



WALTER DEXEL

München 1890 – 1973 Braunschweig

28 | „Paris, die Seine von oben“, 1915
 Aquarell und Tuschpinsel über Bleistift auf Velin,
 16,8 x 18 cm,
 unten links signiert und datiert: WDEXEL 15

28 | „Paris, the Seine from above“, 1915
 Watercolour and brush and ink over pencil on vellum,
 16,8 x 18 cm,
 signed and dated lower left: WDEXEL 15

IMPRESSUM

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2009/2010
 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: Andrea Helfenrath, Janna Oltmanns, Sue Cubitt (Übersetzungen)
 Texte: Thole Rotermund, Andrea Helfenrath (ah), Janna Oltmanns (jo)
 Gestaltung: AGAPI concept-graphic-design, Hamburg
 Gesamtherstellung: Hartung Druck + Medien GmbH, Hamburg

Copyright und Fotonachweis: Christian Lohfink, Hamburg
 © VG Bild-Kunst, Bonn;
 © Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen
 © Ingeborg und Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern

GESCHÄFTSBEDINGUNGEN

Alle Preise auf Anfrage.

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

CONDITIONS OF SALE

Prices on request.

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