

KLASSISCH. MODERN. PAPIER.

THOLE ROTERMUND  
KUNSTHANDEL

## DANKE | THANKS

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

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

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

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

Agapi, Sue Cubitt, Harald Fiebig, Anna und Michael Haas, Silke Hartmann, Regelind Heimann, Karsten Heußmann, Annegret Hoberg, James Hofmaier (†), Jeanine Isin, Heidrun Kaupen-Haas, Christian Lohfink, Ulrich Luckhardt, Mathias von Marcard, Hubertus Melsheimer, Karen Michels, Achim Moeller, Sabine und Frank C. Möller, Janna Oltmanns, Elke Ostländer, Michael Karl Pfefferle, Gerlinde Römer, Elvira und Josef Rotermund, Kyoko Shimono, Lucia Titgemeyer-Heck, Dorothee und Edwin Vömel, Wolfgang Wittrock, Christiane Zeiller, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München.

## INHALT | CONTENT

Renée Sintenis	1
Franz Marc	2
Lovis Corinth	3
Lyonel Feininger	4   13   14   16   19   21
Heinrich Hoerle	5
August Macke	6   11
Erich Heckel	7   8
Ernst Ludwig Kirchner	9
Karl Hofer	10
Heinrich Campendonk	12
Emil Nolde	15
Alexej von Jawlensky	17
Paul Klee	18
Christian Rohlf's	20
Willy Robert Huth	22   23
Max Kaus	24
Hans Uhlmann	25
Werner Gilles	26
Eduard Bargheer	27
Gretel Haas-Gerber	28

## RENÉE SINTENIS

Glatz (Schlesien) 1888 – 1965 Berlin

1 | „Liegendes Fohlen“, um 1935  
Tuschfeder über Bleistift, laviert,  
auf hauchdünnem imitierten China,  
10 x 11 cm (24,8 x 16,7 cm),  
unten rechts mit Bleistift monogrammiert: ‚R .S .‘

1 | “Foal Resting”, c.1935  
Pen and ink over pencil, wash  
on tissue-thin imitation China paper,  
10 x 11 cm (24.8 x 16.7 cm),  
monogrammed with pencil lower right: ‘R .S .’

Renée Sintenis ist eine bemerkenswerte Künstlerpersönlichkeit. Bereits mit 21 Jahren beginnt sie gegen den Willen ihres Vaters ein Studium an der Berliner Kunstgewerbeschule. Dort lernt sie u.a. Georg Kolbe kennen, dem sie Modell steht und der sie zu ersten eigenen Skulpturen anregt. 1915 folgt die erste Ausstellung in der Berliner Secession; Sintenis ist mittlerweile als eine der wenigen Frauen im Kunstbetrieb der Metropole etabliert, sie zählt zu den bekanntesten und bestverdienenden Künstlerinnen ihrer Zeit. Als erste Bildhauerin wird sie 1931 schließlich in die Preußische Akademie der Künste aufgenommen.

Ein Grund für den Erfolg mag ihre künstlerische Konsequenz sein; so beschränkt sich ihr Werk ausschließlich auf Bildhauerei und die graphischen Techniken;<sup>1</sup> thematisch konzentriert Sintenis sich auf ein zentrales Thema: die Darstellung der Tiere. Das „Liegende Fohlen“ ist ein besonders charakteristisches Beispiel ihres Stils: es präsentiert sich uns in seiner unbefangenen Natürlichkeit, ruhig und ausgeglichen liegt das junge Tier da. Und dennoch keineswegs statisch, die bewegte Konturlinie lässt eine Spannung und Vitalität spüren. Die nuancierte Lavierung des Fells nimmt der Umrißlinie ihre Schärfe und trägt ebenfalls dazu bei, die Lebhaftigkeit des Fohlens zu thematisieren. Und ein weiteres typisches Element ihres Schaffens tritt in diesem Blatt zu Tage: Stets gilt Sintenis' Interesse dem werdenden und unverdorbenen – hier steht sie Franz Marc nahe, dessen Arbeiten ihr vertraut sind.<sup>2</sup>

Doch was unterscheidet nun Sintenis' Schaffen von dem ihrer Zeit- und Künstlergenossen Kolbe oder Marcks, die in jenen Jahren mit ähnlichen Themen gleichfalls große Erfolge feiern? Vermutlich ist es die besondere Gabe, ihren Darstellungen stets eine spürbare Seele einzuhauchen; sie nähert sich dem Motiv mit großem Einfühlungsvermögen, bisweilen auch mit einer Portion Humor. Darin lediglich eine primär „weibliche“ Eigenschaft zu sehen, wäre zu eindimensional. Vielmehr spiegelt jedes ihrer Tiere auch eine menschliche Sehnsucht: die Suche nach dem unbeschwerten Sein, nach Unschuld und Wahrhaftigkeit. Das „Liegende Fohlen“ hat es da gut: es ist bereits angekommen. (tr)



1) „Merkwürdig war meine geradezu erschreckende Abneigung gegen Farben und gegen das Malen überhaupt. Bilder fand ich scheußlich.“ Sintenis, zitiert nach: Britta E. Buhlmann: Renée Sintenis. In: Kat. Renée Sintenis, Skulpturen. Galerie Klauspeter Westenhoff/Galerie Schwarzer, Hamburg und Düsseldorf 2003/2004, n.p.

2) Vgl. Kat.-Nr. 2.

## FRANZ MARC

München 1880 – 1916 bei Verdun

Noch vor den ersten Aktivitäten des „Blauen Reiter“ entstehen die „Zwei Rehe im Walde“. Auf den ersten Blick muten sie noch naturalistisch an. Die Konturen erfassen sehr genau die Anatomie der Tiere, die Schraffur beschreibt das Volumen ihres Körpers. Leuchtend heben sie sich vor dem lavierten Hintergrund, einem mit heftig bewegtem Linienduktus gestalteten Dickicht, ab. Vollkommen unbekümmert stehen sie da, man bekommt fast den Eindruck, als habe man die Rehe gerade auf einer Waldlichtung überrascht.

Abstrakt-kompositorische Fragen scheinen hier nicht wesentlich. Dennoch befreit sich Marc in der Zeichnung bereits vom Naturalismus, die Formen lösen sich langsam auf, und die Strichführung entwickelt eine eigengesetzliche Dynamik. Auch verleiht die locker-schwunghaft gezogene Umrahmung des Motivs bereits etwas Sinnbildliches, Überzeitliches. Sie könnte symbolisch auf den eigenen Kosmos des Tieres verweisen, von dem der Mensch ausgeschlossen ist. Rehe und Pferde verkörpern für Marc eine Schöpfungsstufe vor dem Erscheinen des Menschen, in der sich Natur und Kreatur noch in harmonischem Einklang befinden.<sup>1</sup>

Darüber hinaus ist er der Auffassung, durch das Tier sein eigenes geistiges Erleben und Empfinden darstellen zu können; einige Jahre nach unserer Zeichnung bezeichnet der Künstler sich selbst als ein „Reh, das einen märchenhaften Wald durchstreift, nach dem es sich immer gesehnt hatte.“<sup>2</sup>

„Ich suche mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern, suche mich pantheistisch einzufühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft, – suche das zum Bilde zu machen“,<sup>3</sup> beschreibt Franz Marc seine künstlerische Intention. Mit den „Zwei Rehen im Walde“ läßt er uns den Weg zum Ursprung aller Kreatur zurückverfolgen. Und er wird nicht müde zu beweisen, daß wir alle noch einen Funken dieses Paradieses, aus dem wir stammen, in uns tragen. (tr)

1) „Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armseelig seelenlos ist unsre Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bildkreis zu erraten.“ Marc in einem Brief an seine Frau Maria 1911, zitiert nach: Günter Meißner (Hrsg.): Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Erweiterte 2. Ausgabe, Leipzig/Weimar 1989, S. 233. | 2) Franz Marc, zitiert nach: Alois Schardt: Franz Marc. Berlin 1936, S. 27. | 3) Franz Marc, zitiert nach: Klaus Lankheit: Franz Marc, Schriften. Köln 1978, S. 98.





## LOVIS CORINTH

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort/Holland

3 | „Portrait Frau Luther“, 1911  
Farbige Pastellkreide auf Velin, 62,8 x 45,9 cm,  
unten rechts signiert: ‚Lovis Corinth‘

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Hans-Jürgen Imiela, Mainz.

3 | “Portrait of Mrs. Luther”, 1911  
Coloured pastel on wove paper, 62.8 x 45.9 cm,  
signed lower right: ‘Lovis Corinth’

Accompanied by a certificate of authenticity from  
Hans-Jürgen Imiela, Mainz.

Provenienz:  
Kunstsalon Franke, Baden-Baden; Privatsammlung, Rheinland

Ausstellung:  
Max Liebermann, Lovis Corinth (Kat. bearb. von Hans-Jürgen Imiela).  
Kunstsalon Franke, Baden-Baden 1990, S. 76, Kat.-Nr. 32.



Vgl.-Abb.: Lovis Corinth, „Bildnis der Frau Luther“,  
1911, Öl auf Leinwand, 115,5 x 86 cm,  
Niedersächsische Landesgalerie Hannover

Im ersten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts erlangt Lovis Corinth in Berlin beachtlichen Ruhm als Portraitmaler. Nach eigener Einschätzung gehört zu den besten Bildnissen dieser Zeit jenes der Gattin von Hermann Luther, einem wohlhabenden Zuckerimporteur aus Magdeburg.<sup>1</sup>

Mehrfach besucht die gebürtige Belgierin Corinths Atelier in der Klopstockstraße. Wie wichtig dem Maler der Auftrag ist, beweisen mehrere Vorstudien<sup>2</sup> zu dem ausgeführten Ölbild (Vgl.-Abb.) Das Erproben von Haltung, Ausdruck und Farbgebung mittels zeichnerischer Vorarbeiten ist für ihn unüblich, so daß unser Pastell ein sehr seltenes Zeugnis eines kompositorischen Findungsprozesses ist.

Wie auf dem Gemälde sitzt Frau Luther auch hier mit ihrem Schoßhund in Dreivierteldrehung auf einem Sessel, allerdings ruhen ihre Arme in der Pastellstudie auf den Lehnen und umfassen nicht das Tier. Ihre Erscheinung ist privater, sie wirkt gelöster und weniger aristokratisch als auf dem Ölbild mit ungleich offiziellerem Charakter. Frau Luther trägt dasselbe blauweiße Kleid, statt des kleinen roten Rosenbouquets unterhalb ihres Dekolletés befindet sich auf der Zeichnung ein großer Blumenstrauß auf dem Tisch neben der Dargestellten. Der gelblich angedeutete Hintergrund wird später im Gemälde durch eine weitere kompositorische Anpassung farblich neutralisiert. Es wird deutlich, daß Corinth in der Vorstudie die Haltung der Dargestellten und das Kolorit erprobt. So findet er auf der Leinwand zu einer mehr in sich geschlossenen Haltung und einer vereinheitlichten Farbgebung.

Wie beeindruckt Corinth von Frau Luthers extravaganter und eleganter Erscheinung ist, spiegelt sich in der psychologischen Präsenz des Ölbildes wider. Wirkt ihre Mimik hier geradezu unnahbar, so ist sie in unserem Pastell weitaus zugänglicher, privater. Dem Künstler ist es gelungen, sich einem schwierigen Menschen zu nähern. Er legt die Psyche hinter einer gesellschaftlich konditionierten Fassade frei und weiß diesen persönlich-intimen Moment meisterhaft zeichnerisch einzufangen. (jo)

1) Corinth hat Hermann Luther vermutlich durch den Maler Paul Eugène Gorge kennengelernt. Vgl. die Briefe von Lovis Corinth an Hermann Luther, in: Charlotte Berend-Corinth, Béatrice Hernad: Lovis Corinth, Die Gemälde, Werkverzeichnis. München 1992, S. 49, Anm. 40.

2) Vgl. „Bildnis Frau Luther“, 1909, Pastell, 65 x 44,6 cm, Hamburger Kunsthalle sowie „Bildnis Frau Luther“, o.J., Pastell, 68 x 50 cm, Karl & Faber, Kunst des 15.-20. Jahrhunderts, Auktion Nr. 62, München, 14./15. November 1957, Kat.-Nr. 412.



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

4 | „Lüneburg“, 1921

Kohle auf Papier (am linken Rand vom Künstler gelocht),  
28,8 x 22,6 cm, oben mittig datiert: ‚19 8 21‘ sowie oben rechts  
mit Tuschfeder signiert und betitelt: ‚Feininger Lüneburg‘

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

4 | “Lüneburg”, 1921

Charcoal on paper (with the artist’s file holes in the left margin),  
28.8 x 22.6 cm, dated at the upper centre: ‘19 8 21’, signed and  
titled in pen and ink upper right: ‘Feininger Lüneburg’

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

Provenienz:

Theodore Lux Feininger, New York; Irene Dyett Wright,  
Baltimore (seit ca. 1940); Privatsammlung, Rheinland

Literatur:

Vgl. Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Begegnung und Erinnerung,  
Lüneburger Motive 1921–1954. Kulturforum, Lüneburg 1991.

Es ist interessant, daß sich der „Weltbürger“ Lyonel Feininger, in der Metropole New York aufgewachsen, mit Paris und Berlin vertraut, immer wieder für die beschaulichen alten Städte in der deutschen Provinz begeistert. Die Dörfer um Weimar herum, Gelmeroda, Taubach, aber auch im Norden, wie etwa Lübeck, Benz und Heringsdorf inspirieren ihn immer wieder aufs Neue zu Schlüsselwerken, die sich heute als international bekannte Inkunablen der Kunstgeschichte etabliert haben.

Im Sommer 1921 nehmen sich Lyonel und Julia Feininger ein paar Tage Urlaub vom Bauhaus, um Orte norddeutscher Backsteingotik zu bereisen. Ihr erstes Ziel ist Lüneburg, wo sie am 17. August eintreffen. Feininger ist auf Anhieb fasziniert von der historischen Architektur und hält auf Spaziergängen die Wahrzeichen des Städtchens in Zeichnungen fest: die gotischen Giebel „Am Sande“, die Kirchen St. Nikolai, St. Johannis und schließlich die als „Bach-Kirche“ bekannte St. Michaelis, die im Zentrum unseres Blattes auftaucht. Die Datierung belegt, daß diese „Natur-Notiz“ bereits am zweiten Tag seines fünftägigen Aufenthaltes direkt vor Ort entsteht. Man meint die Freude Feiningers in Anbetracht der pittoresken engen Gassen und der aufstrebenden Architektur zu spüren: sämtliche Gebäude wirken durch die freie, bewegte Linie ausgesprochen dynamisch, haben nichts Statisches. Die flanierenden Figuren geben den Größenmaßstab an, der die Häuser monumentalisiert. Obgleich der Künstler hier ohne Farbe arbeitet, entsteht allein durch Verdichtung oder Auslassung der dunklen Kohle ein raffiniertes Lichtspiel, mit dunklen Schatten und strahlenden Partien. Damit betont Feininger zum einen das Volumen der Architektur, läßt aber andererseits auch eine geradezu mystische Stimmung entstehen, die ihn an diesem geschichtsträchtigen Ort besonders reizt.

Lüneburg beschäftigt den Künstler weit über seinen dortigen Aufenthalt hinaus; auf Grundlage der ersten Notizen greift er später im Weimarer Bauhaus-Atelier und bis in die 1940er Jahre in New York die Motive immer wieder in verschiedenen Medien wie Stilrichtungen auf und variiert sie.<sup>1</sup> Wer heute die Straßen Lüneburgs auf den Spuren unserer Zeichnung durchstreift, erkennt Lyonel Feiningers außerordentliche Fähigkeit, „die Naturwahrheit mit idealer Kunstschönheit“<sup>2</sup> zu vereinen. (tr)

1) Bis heute sind über 80 Bleistiftskizzen, 17 Aquarelle, 13 Ölgemälde, sieben Kohlezeichnungen und zwei Holzschnitte aus diesem Motivkreis bekannt. Vgl. Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Begegnung und Erinnerung, Lüneburger Motive 1921–1954. Kulturforum, Lüneburg 1991, S. 11. Auch unser Blatt erfährt zwei Jahre später die erstaunlich verwandte Umsetzung in ein Aquarell: „Lüneburg IV“, 1923, Aquarell u. Tuschfeder, 33,1 x 28 cm, Staatl. Graphische Sammlung München, vgl. ebenda, Kat.-Nr. 2, Abb. S. 31. | 2) Ludwig Richter, zitiert nach: Ausst.-Kat. Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts in Olevano. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 1985, S. 6.



## HEINRICH HOERLE

1895 – Köln – 1936

5 | „Amaryllis“, um 1923

Tempera auf dünnem Japan,  
37,5 x 14,5 cm (41,3 x 22,1 cm),  
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Hoerle‘

5 | „Amaryllis“, c.1923

Tempera on thin Japan paper,  
37.5 x 14.5 cm (41.3 x 22.1 cm),  
signed with pencil lower right: ‚Hoerle‘

Provenienz:

Galerie von Bartha, Basel;  
Privatsammlung, Schweiz;  
Moeller & Rotermund Kunsthandel, Hamburg;  
Privatsammlung, Norddeutschland

Literatur:

Vgl. Dirk Backes u.a.: Heinrich Hoerle,  
Leben und Werk 1895–1936. Köln 1981  
(insbes. Kat.-Nrn. VII 33, III 11, III 12 und III 14)

Obgleich Köln in der Weimarer Zeit als eher konservative Stadt gilt, ist sie – auf der Achse zwischen den Metropolen Paris und Berlin gelegen – für die zeitgenössischen Künstler ein ausgesprochen fruchtbarer Ort. In den 1920er Jahren macht dort die „Gruppe progressiver Künstler“ um Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle von sich reden. Dieser Kreis linkspolitisch engagierter, meist figürlich-konstruktivistisch arbeitender Künstler erklärt Köln zu seinem Zentrum. Heinrich Hoerle ist einer der Protagonisten dieser Gruppe, die Kunst nicht als Selbstzweck verstehen, sondern als soziale Strukturen prägend. Dabei lehnen sie die süffisant-gesellschaftskritischen Werke etwa eines George Grosz als zu emotional und „kleinbürgerlich“ ab und setzen stattdessen auf eine rationale, schematisierende Formensprache.

Jedoch erscheinen Hoerles Arbeiten gegenüber denen seiner Mitstreiter Arntz und Seiwert bisweilen leichter, lebendiger und unbeschwerter. Die manieristisch geschwungene Form unserer „Amaryllis“ entwickelt ein fließendes Eigenleben und erinnert an die Blumenbilder Philipp Otto Runges.<sup>1</sup> In diesem Kontext mag man das Motiv auch symbolisch deuten: als Sinnbild der Forderung nach stetiger Erneuerung der Kunst. Darüber hinaus geht es Hoerle hier um die malerische Wirkung – die Darstellung ist mit äußerst sparsamer, in den Nuancen aber umso vielfältigerer Palette realisiert. Die Struktur der Blätter, das Wachsende, wird durch den pastosen Farbauftrag, der teilweise sogar die Fasern des fragilen Papiers aufnimmt, verbildlicht. Mit diesem Duktus und der leuchtenden Farbigkeit steht unsere Tempera-Zeichnung noch vor der programmatisch abgelehnten Subjektivierung der „Progressiven“, sie ist noch frei von den später bestimmenden politischen Inhalten. Hoerle folgt hier vielmehr den Prinzipien der italienischen „Scuola metafisica“ oder surrealistischen Zusammenhängen. Isoliert, ohne erkennbaren Hintergrund ist hauptsächlich die Eigenwirkung des Gegenstandes das Bildthema. Dadurch wird das Motiv der Amaryllis aufgeladen, „ihr Sein steht fast stechend vor uns, nackt, ungeschminkt. Doch umwittert Geheimnisvolles die Dinge, das aber nicht an sie herangetragen wird, sondern das in ihnen als etwas Unaussprechbares liegt.“<sup>2</sup> (tr)



1) Vgl. Philipp Otto Runge, „Amaryllis formosissima“, 1808, Öl auf Leinwand, 56 x 30 cm, Hamburger Kunsthalle.

2) Emil Utitz: Die Überwindung des Expressionismus. Stuttgart 1927, S. 140.



## AUGUST MACKE

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

6 | „Baum und Felder“, 1911

Kohle auf dünnem Velin,

27 x 31,8 cm,

unten rechts von Elisabeth Erdmann-Macke

mit Bleistift bezeichnet: ‚1911‘,

verso mit dem Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b)

sowie dort von Elisabeth Erdmann-Macke mit Bleistift

bezeichnet: ‚Baum und Felder 1911‘

6 | “Tree and Fields”, 1911

Charcoal on thin wove paper,

27 x 31.8 cm,

inscribed with pencil by Elisabeth Erdmann-Macke

lower right: ‘1911’,

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

and inscribed with pencil by Elisabeth Erdmann-Macke:

‘Baum und Felder 1911’

Provenienz:

Privatsammlung, USA

Literatur:

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen,

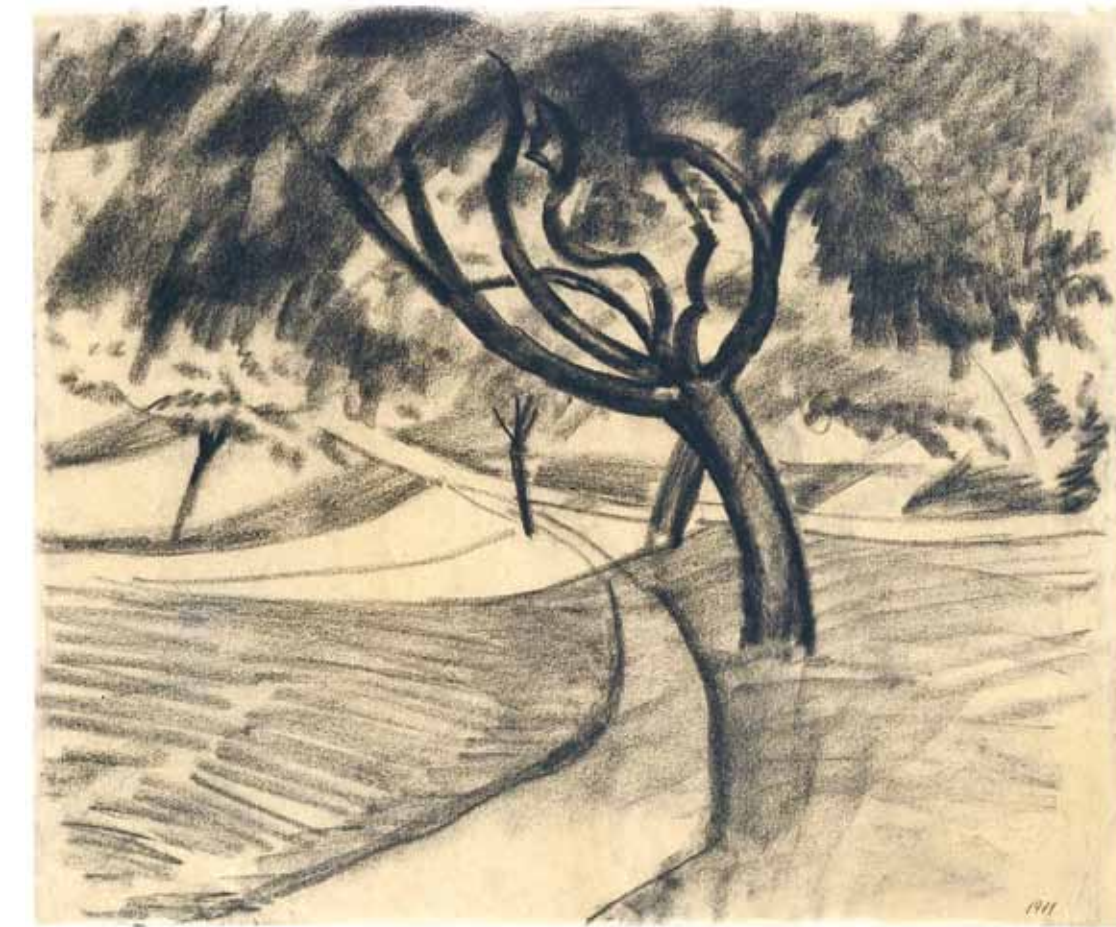
Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, S. 358, Nr. 886 (ohne Abb.)

August Macke ist nicht nur ein großartiger, er ist vor allem ein leidenschaftlicher Künstler! Die Arbeit bedeutet für ihn ein „Durchfreuen der Natur“,<sup>1</sup> und so erscheint es nur folgerichtig, daß er das Landschafts-Thema durch sein gesamtes Schaffen hindurch immer wieder aufgreift. Im Spätsommer 1911 reist der Künstler mit seiner Familie nach Kandern in den Schwarzwald. Auf langen Spaziergängen nimmt er die Natureindrücke intensiv auf und schreibt sie in zahlreichen Zeichnungen nieder.

Dort entsteht vermutlich auch unser expressives Blatt, das durch seine klare Reduzierung beeindruckt. Die Topographie, Lichtreflexe und die Beschaffenheit des Grundes werden nur grob skizziert. Dem zentralen Baum und seinen ausladenden Ästen gilt Mackes besonderes Augenmerk: Die Konturen sind mit kräftigem Strich betont und es sieht aus, als würde die Umgebung dessen dominante Formen zum Teil spiegeln oder weiterführen. Durch geschwungene, organische Linien ist das gesamte Gefüge in eine spannungsreiche Dynamik versetzt. Es gibt keine ruhenden Horizontalen oder ordnende Vertikalen, alles ist in Diagonalen angelegt, erscheint in ständiger Bewegung – und doch subtil ausbalanciert. Gleichwohl sucht Macke hier nicht den flüchtigen Augenblick festzuhalten; er geht einen Schritt weiter und betont das Bleibende, Gesetzmäßige der Natur: ihre unbändigen und ewigen Kräfte.

Auf einer weiteren Ebene wird das Motiv schließlich Träger seiner eigenen Gefühlseindrücke. Bereits 1906 schreibt er an seine geliebte Elisabeth: „Ein Maler kann z.B. nie das, was er empfindet, z.B. die Liebe in einem Selbstporträt vor dem Spiegel malen. Er malt andere, Landschaften, Berge unter einem schweren Himmel etc. Das ist er deshalb doch selbst, nur in Form gebracht.“<sup>2</sup>

Ob er in unserer Zeichnung womöglich die Liebe zu seiner Frau „in Form gebracht“ hat? Zweifellos ist das Blatt erfüllt von einer Harmonie, die dem durchaus gerecht würde. Eine wunderbare Balance von Empfindung und Form, von Emotion und Komposition. (tr)



1) Macke in einem Brief an Hans Thuar vom 7. März 1910, zitiert nach: Gustav Vriesen: August Macke. 2. erweiterte Aufl., Stuttgart 1957, S. 48.

2) Macke in einem Brief an Elisabeth Gerhardt vom 24. Juni 1906, zitiert nach: Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde. München 1987, S. 85.

## ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

7 | „Junges Mädchen (Artistin?)“, um 1910  
Farbige Kreide auf festem Velin,  
13 x 10,5 cm,  
verso mit Bleistift signiert: ‚Heckel‘

7 | “Young Girl (Performer?)”, c.1910  
Coloured crayon on firm wove paper,  
13 x 10.5 cm,  
signed with pencil on the verso: ‘Heckel’

Provenienz:  
Galerie Thomas, München;  
Privatsammlung, Schweiz

Ein delikates Blatt, das Heckels große Leidenschaft für das Zeichnen demonstriert. In schwungvollen Linien und dynamischen Strichgebilden wird spontan ein optisches Erlebnis mit einer auf das Wesentliche reduzierten Form umgesetzt. Eine zarte weibliche Figur ist in aufrechter Haltung mit schwarzen Konturen im Dreiviertelprofil umrissen; mit ihrem rechten, nach vorne gestreckten Arm führt sie wohl eine Balancebewegung aus, ihre Beine sind in Bewegung und leicht angewinkelt. Die räumliche Situation und Haltung, das Motiv als solches ist unklar und führt zu der Frage, was eigentlich genau dargestellt ist. Die leicht angespannte, vitale Pose der Figur, ihre nur angedeutete Haartracht bzw. Kopfbedeckung und nicht zuletzt die von links nach rechts in einem Bogen gezogene Linie, auf der sie zu balancieren scheint, weisen sie auf den ersten Blick als Seiltänzerin aus. Jedoch: das „Seil“ hängt durch, und warum hat sie gleich beide Beine angewinkelt?

Während Heckels Arbeitsaufenthalten an den Moritzburger Seen mit weiblichen Modellen gehört das Baden und Spielen, das unbeschwerte Dasein und die freie, natürliche Bewegung zu den Themen, die er rasch skizziert: Könnte es sich daher nicht eher um ein Mädchen handeln, das locker über ein geschwungenes Seil springt, oder sehen wir etwa eine auf einem Tuch liegende, vielleicht sogar aus dem See steigende Badende? Zum Teil frappierend ähnliche Konstellationen eines „Kinde in der Hängematte“ von Kirchner oder Heckel lassen sogar noch weitere Vermutungen zu – es könnte Fränzi sein, die in diesen Jahren zu den bevorzugten Modellen der „Brücke“ gehört.<sup>1</sup>

Heckels Zeichenkunst erfährt hier ihren Höhepunkt: der rasante, aus der Empfindung geschaffene Duktus, das Augenblickliche und die Subjektivität sind Grundelemente seines Schaffens, dessen Modernität auch darin liegt, Sinnbereiche offen zu lassen und den Gegenstand zu verunklären. Faszinierend sind zugleich das förmlich spürbare Tempo, die Energie und Sinnlichkeit der erregten Bewegungslinien sowie die frischen, leuchtenden Farben. Mit blauen und gelben Kreidestrichen und einer vehementen Zickzackschraffur in Dunkelorange entsteht ein wunderbar heiterer und komplementärer Farbkontrast einer trotz aller Freiheit symmetrisch angelegten Komposition.

Unser Blatt ist ein großartiges Beispiel für das Phänomen des „Brücke“-Expressionismus der Dresdner Jahre, für den Heckel stellvertretend ist: er geht unorthodoxe Wege des Ausdrucks und eröffnet dem Betrachter eine neue Dimension in der Kunst, für die die Subjektivität der Auffassung eine Grundbedingung ist. (rh)

<sup>1</sup>) Vgl. Ausst.-Kat.: Der Blick auf Fränzi und Marcella, Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein. Sprengel Museum Hannover u.a., 2011, S. 93, Kat.-Nr. 64, S. 94, Kat.-Nrn. 50 und 59 (Heckel) sowie S. 95, Kat.-Nr. 139 (Kirchner).



Abbildung in Originalgröße

## ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

8 | „**Artisten (Variété-Probe)**“, um 1910  
Bleistift und farbige Kreide auf Velin,  
14,5 x 11,5 cm,  
verso mit der Signatur Siddi Heckels  
sowie dem Nachlaßstempel

Mit einer Bestätigung von Hans Geißler, Erich Heckel Stiftung,  
Hemmenhofen. Die Arbeit ist in der Stiftung registriert.

8 | „**Performers (Rehearsal of a Variety Show)**“, c.1910  
Pencil and coloured crayon on wove paper,  
14.5 x 11.5 cm,  
on the verso with Siddi Heckel's  
signature and the estate stamp

Accompanied by a certificate of authenticity from  
Hans Geißler, Erich Heckel Foundation, Hemmenhofen.  
The work is registered in the archives of the Foundation.

Provenienz:  
Privatsammlung, Süddeutschland

Die unkonventionelle Erlebniswelt der Artisten ist für Heckel und seine Weggefährten immer wieder ein fesselndes Thema und Inspirationsquelle. Sie sind fasziniert von der Kühnheit und Schöpferkraft des Menschen und seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten – Eigenschaften, die sie auch für sich selbst in Anspruch nehmen. Eine Serie derartiger Motive findet sich bei Heckel besonders in den Jahren 1909–1914.

Unsere geistreiche Zeichnung ist in jeder Hinsicht vielversprechend: als Paradebeispiel des ureigenen flächigen und „harten“ kollektiven Stils der „Brücke“ um 1909/10 und gleichzeitig als ein Zeugnis der individuellen psychologisierenden Handschrift Heckels. Sie offenbart zudem die Vorliebe des Künstlers für junge weibliche Modelle – nicht zuletzt spiegelt sie sein ganz persönliches Faible für Artistik und Tanz wider, denn 1910 lernt der Sachse seine spätere Frau, die Tänzerin „Sidi Riha“,<sup>1</sup> kennen.

Auf unserem Blatt hält Heckel spontan eine Situation während einer Variétéprobe fest: Mit stakkatohaften schwarzen Umrissen und heftigen Linien skizziert er eine, nahezu die gesamte Bildhöhe einnehmende, stehende Artistin mit schmalen Körperbau, die vermutlich an einer Trapezschaukel übt. Heckel verleiht ihr das für ihn charakteristische, an die Schärfe seiner Holzschnitte erinnernde dreieckige Antlitz eines typisierten Mädchens, ähnlich dem Fränzi oder Marcellas.<sup>2</sup> Rechts hinter ihr ist die freizügige Rückenansicht einer gebückten Cancan-Tänzerin mit gelüpftem Rock zu erahnen. Dieser heitere Zusatz bricht die der Akrobatin innewohnende Statik ein wenig auf und betont den unkonventionellen Blickwinkel sowie Heckels stenographisches Zeichnen. Aber vor allem durch die reinen, leuchtenden Primärfarben und die Kraft der ungestümen Linie erzielt er eine mitreißende Lebendigkeit und Spannung im Bildraum.

Dennoch bleibt das innehaltende Mädchen bei aller temperamentvollen, ekstatischen Darstellungsweise ikonenhaft still und wirft Fragen auf. Was mag sie denken? Ihr Gesichtsausdruck ist streng und das Antlitz ohne Farbe. Heckel ist ein feinfühligster Meister darin, erregten Seelenzuständen und psychischen Facetten seiner Modelle Ausdruck zu verleihen. Über den furiosen Farben und leidenschaftlich gesteigerten Formen liegt ein Schleier, unter dem der Künstler menschliche Tiefen aufdeckt. (rh)

1) Mit Milda Frieda Georgi (gen. „Sidi Riha“ bzw. „Siddi Heckel“) bezieht Heckel 1910 ein neues Atelier in Dresden. | 2) Die berühmten beiden Lieblingsmodelle der „Brücke“-Künstler, einst als vermeintliche Geschwister eines Artistenpaares angesehen, finden sich in zahlreichen Darstellungen zwischen 1909–1911, vgl. Ausst.-Kat. Der Blick auf Fränzi und Marcella, Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein. Sprengel Museum Hannover u.a., 2011, S. 51, Kat.-Nrn. 6 und 11, S. 52, Kat.-Nr. 5 sowie S. 79, Kat.-Nr. 55.





## ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Davos

9 | „Drei Akte in den Dünen“, um 1912  
Aquarell über Bleistift auf glattem chamoisfarbenen Velin,  
46,3 x 30,3 cm, verso mit dem Nachlaßstempel des Künstlers  
(Lugt 1570b), darin handschriftlich numeriert: ‚A Be / Bf 11‘

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

9 | “Three Nudes in the Dunes”, c.1912  
Watercolour over pencil on smooth chamois wove paper,  
46.3 x 30.3 cm, with the artist's estate stamp (Lugt 1570b)  
on the verso, bearing the number: ‘A Be / Bf 11’

The drawing is registered at the  
Ernst Ludwig Kirchner Archive, Wichtrach nr. Bern.

Provenienz:  
Privatsammlung, Süddeutschland

Das Jahr 1912 bezeichnet für Ernst Ludwig Kirchner einen Höhepunkt innerhalb der für ihn so bedeutenden Berliner Zeit. Gemeinsam mit Arbeiten des „Blauen Reiter“ sind seine Werke in München und Berlin zu sehen; darüber hinaus zeigen die Galerien Fritz Gurlitt und Commeter Einzelausstellungen der „Brücke“. Den Sommer verbringt Kirchner mit Erna Schilling und ihrer Schwester Gerda auf der Ostseeinsel Fehmarn. War es in den Vorjahren die typische Landschaft mit ihren Häusern und der Vegetation, die im Mittelpunkt seines Interesses steht, bestimmen nun gezeichnete oder aquarellierte Aktdarstellungen sein Schaffen. Führen diese Blätter einerseits noch das ungezwungene, geradezu paradiesisch anmutende Lebensgefühl der Moritzburger Seen fort, weisen die formalen Mittel bereits voraus. Mit dem Umzug von Dresden in die Metropole Berlin ändert sich auch Kirchners Stil: Gesichter und Körper erscheinen mehr in die Länge gezogen, der Strich wird kantiger und nervöser. Damit beschreibt er weniger die Bewegung der Figuren, er ist vielmehr Ausdruck der zunehmenden Ruhelosigkeit des Künstlers. So findet der schnellere Lebensrhythmus der Großstadt in unserem Blatt auch indirekt Eingang in das idyllische Inseldasein auf Fehmarn.

An einer Düne haben sich drei unbekleidete Frauen niedergelassen: Im Vordergrund erkennen wir eine hockende in Rückenansicht, zur Rechten eine auf dem Bauch liegende und die linke scheint sich gerade zu erheben. Ob die Badenden miteinander kommunizieren, ist nicht ersichtlich, auch ist keine konkrete Aktion dargestellt. Tatsächlich geht es Kirchner hier weniger um den Anlaß ihres Zusammenseins, als vielmehr um die Dynamik der Komposition. Beinahe fächerartig sind die Figuren aufgestellt, fallende Diagonalen bestimmen das Gefüge; keine der Frauen hat einen als solchen erkennbaren Untergrund – selbst die Hockende scheint in der Luft zu schweben. Damit evoziert Kirchner, bei aller Ruhe des Augenblicks, eine lebhaftere Spannung, die sinnlich-erotisch motiviert sein mag, in erster Linie jedoch Aufschluß über den Seelenzustand des Künstlers gibt.

„Kirchners Zeichnungen sind vielleicht das Reinste, Schönste seiner Arbeit. Sie sind unbewußt und absichtslos, ein Spiegel der Empfindungen eines Menschen unserer Zeit“, schreibt der Künstler über sich selbst.<sup>1</sup> Diese „Ekstase des ersten Sehens“<sup>2</sup>, und die damit verbundene Fähigkeit, Spontanes in der Zeichnung endgültig zu bannen, all das macht die Strahlkraft unseres meisterhaften Aquarells aus. (tr)

1) Unter dem Pseudonym Louis de Marsalle veröffentlicht Kirchner 1920 in der Zeitschrift „Genius“ den Text „Zeichnungen von E.L. Kirchner“. Zitiert nach: Ausst.-Kat.: Von Dresden nach Davos, Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnungen. (Magdalena M. Moeller, Hrsg.) Ausstellungshalle der Dortmunder Museen u.a., 2004, S. 7.

2) Kirchner in einem Tagebucheintrag vom 18. Februar 1926. Zitiert nach: Lothar Grisebach (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften (Neuausgabe v. Lucius Grisebach). Stuttgart 1997, S. 128.



## KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

10 | „Weiblicher Akt, kniend nach links“, um 1935  
Bleistift auf festem Velin,  
41 x 32,7 cm (65 x 50 cm),  
unten rechts monogrammiert: ‚CH‘ (ligiert)

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

10 | “Female Nude Kneeling to the Left”, c.1935  
Pencil on firm wove paper,  
41 x 32.7 cm (65 x 50 cm),  
monogrammed lower right: ‘CH’ (in ligature)

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

„Man muß den Mut haben, unmodern zu sein“<sup>1</sup>, sagt Karl Hofer, der eine künstlerische Sonderstellung in der deutschen Avantgarde einnimmt. Die „unmoderne“ Form des in klaren Konturen umrissenen „knienden Aktes“ mit einer minutiös ausgearbeiteten, naturnahen Modellierung des weiblichen Körpers ist tatsächlich erstaunlich: Hofer nutzt alle Möglichkeiten des Bleistifts – da gibt es fein durchgezogene Linien, unruhige, zackige Striche, Punkte, Schraffuren, vom Künstler gewischte Partien und subtile Schattierungen – und trotzt mit einer „altmeisterlichen“, höchst differenzierten Zeichnung den Errungenschaften der Moderne. Die Wirkung der Figur wird indes beherrscht von einer über die Form hinausgehenden Sphäre des Inneren. Sie steht deshalb dem Expressionismus so nahe, da der Betrachter in ihr jenen seelischen Ausdruck findet, eine Tiefe und Intensität, die gleichzeitig die Essenz der Kunst Hofers ist.

Die unbekannte Kniende ist spärlich mit einem togaähnlichen Tuch bedeckt, das locker über ihre Schulter und ihren entspannt auf den Schoß gelegten linken Arm reicht. Aber vor allem ihre Gebärde und ihr markantes, nach rechts gewandtes Gesicht mit wachem Auge, das etwas für den Betrachter Unsichtbares fixiert, beschäftigen uns. Ihr strenges Profil ruft die Hauptfigur aus Hofers berühmten „Gefangenen“ von 1933<sup>2</sup> in Erinnerung. Die Schreckensvisionen der Menschen sind in dem Gemälde nicht zu leugnen – unsere Gestalt hingegen wirkt weder „gefangen“ noch verzweifelt, vielmehr nachdenklich, aber zufrieden, wie ihre leicht hochgezogenen Mundwinkel verraten. Jedoch: die Annäherung an ihre Gedanken und Gefühle fällt schwer. Hofers Menschen sind „einsam, selbstbeschieden [...] wie schweigende Akteure auf einer Bühne, auf vorderster Bildebene zum Greifen nah und gleichzeitig entrückt“.<sup>3</sup> Gleichwohl rührt uns die würdevolle und verhaltene Schönheit der Frau.

In einer Zeit der Unterdrückung, in der das Malen für Hofer erschwert ist,<sup>4</sup> gewinnt das Zeichnen für ihn größere Bedeutung. Die harmonische Darstellung unseres Aktes in dieser Situation ist hingegen bewundernswert. Hofers dialektische Kunst – und das macht ihren Reiz aus – wird immer rätselhaft, assoziativ und überzeitlich sein. Er ist „ein Maler der Schönheit“<sup>5</sup>, der in seiner massiv bedrohten Welt an einem verlorenen Paradies, an der Humanität und Überlebenskraft des Menschen festhält. (rh)

1) Karl Hofer: Aus Leben und Kunst. Berlin 1952, S. 52. | 2) Öl auf Leinwand, 155 x 127 cm (Wohlert 1022), Berlinische Galerie. Hofer hat zeitlebens seine Bildfindungen variiert oder wiederholt und Motive aus früheren Werken entlehnt bzw. neu verarbeitet. | 3) Hartwig Garnerus: Die verteidigte Mitte – Karl Hofers Menschenbild als Schönheit des bei sich verbleibenden und über sich hinausweisenden Lebens. In: Ausst.-Kat. Karl Hofer (1878–1955), Sammlung Hartwig Garnerus. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Moderner Kunst München u.a., 1998, S. 11. | 4) Hofer wird 1933 als Professor der Berliner Kunsthochschule von den Nationalsozialisten suspendiert und seine Kunst als „entartet“ gebrandmarkt. | 5) Paul Ferdinand Schmidt: Geschichte der modernen Malerei. Stuttgart 1952, S. 230.





## AUGUST MACKE

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

11 | „Drei Frauen auf dem Weg“, 1913

Bleistift auf dünnem Velin,

21,8 x 27,5 cm,

auf dem Untersatzkarton und verso

von Elisabeth Erdmann-Macke bezeichnet:

„August Macke 1913 Drei Frauen auf dem Weg“

sowie mit dem Nachlaßstempel

des Künstlers (Lugt 1775b)

11 | “Three Women on a Path”, 1913

Pencil on thin wove paper,

21.8 x 27.5 cm,

inscribed by Elisabeth Erdmann-Macke on the mount

and on the verso: ‘August Macke 1913 Drei Frauen

auf dem Weg’ and bearing the artists’s

estate stamp (Lugt 1775b)

Provenienz:

Lempertz, Auktion Nr. 626, Köln,

29.-30.5.1987, Los-Nr. 589, Tafel 61;

Privatsammlung, Baden-Württemberg

Literatur:

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen,

Werkverzeichnis. Stuttgart 1993,

S. 534, Nr. 1913, m. Abb. S. 535

August Macke verlebt in Hilterfingen am Thunersee ab September 1913 sehr glückliche Monate. Eine Folge von herausragenden Werken entsteht, die von einer gereiften Künstlerpersönlichkeit zeugen. Seine errungenen Qualitäten entfalten sich vor allem auch in der Zeichnung. Welchen Wert diese als autonome, unmittelbare künstlerische Aussage besitzt, vermag unsere feine Arbeit zu verdeutlichen.

Die Komposition der „Drei Frauen auf dem Weg“ erinnert an Szenen aus dem biblisch-orientalischen Themenkreis und entführt den Betrachter in eine vergangene Welt: drei versonnene Gestalten bewegen sich anmutig in ihrer ländlichen Umgebung, in die sie sich harmonisch einfügen. Ihnen fehlen individuelle Gesichtszüge, sie tragen lange, den Kopf verhüllende Gewänder; zwei von ihnen – die eine im Zentrum des Bildes als Rückenfigur – stehen in vertrauter Zwiesprache beieinander, eine gebückte Figur, leicht distanziert, sammelt etwas vom Boden in einen Korb.

Eingebettet in ein Oval sind die vereinfachten Gegenstände mit weichem Bleistift und teilweise lockeren Schraffuren in runde, flächige oder lineare Elemente und Winkelformen zerlegt sowie vereinzelt durch scharfe Kanten konturiert. Alles Körperhafte wird durch eine zart gewischte Modellierung in grau-silbrigen Tonwerten sublimiert, die Perspektive und gegenständliche Begrenzungen sind aufgehoben. Parallele Bahnen in abgestuften Schattierungen werden zu visuellen Assoziationen der Natur und des göttlichen Lichts; als durchsichtige Körper interpretiert, lassen sie eine simultane, abstrakte Dynamik im Bild entstehen.

Verschiedene Einflüsse, die auf Macke bis 1913 einwirken, werden hier dokumentiert: die Errungenschaften des Kubismus, des Futurismus und nicht zuletzt des „Orphismus“ Robert Delaunays – dessen Person und Kunst Macke eine Offenbarung sind<sup>1</sup> – verarbeitet er auf eine synthetische Art, die am Ende zu einer eigenen Sprache und zurück zu seinem künstlerischen Credo führt: „Das Kunstwerk ist ein Gleichnis der Natur, kein Abbild“.<sup>2</sup>

Auch wenn Macke seine Vorbilder, allen voran Delaunay, verehrt, zeigt die vorliegende Papierarbeit, daß er diese Erfahrungen mit seinen eigenen Gestaltungsprinzipien verschmelzt und zu einem neuen, unverwechselbaren Stil gelangt. (rh)

1) Vgl. Gustav Vriesen: August Macke. Berlin 1953, S. 110, 114 und insbesondere S. 116.

2) Macke in einem Brief an Bernhard Koehler vom 30. März 1913, zitiert nach: ebenda, S. 127.



## HEINRICH CAMPENDONK

Krefeld 1889 – 1957 Amsterdam

12 | „Kuh mit springendem Kalb“, 1913

Aquarell und Gouache, weiß gehöht, mit collagiertem Silberpapier, auf leichtem Karton (Postkarte), 8,3 x 12,6 cm (9 x 14,1 cm), verso an Paul Klee, Ainmillerstraße 34 in München, adressiert und bezeichnet: ‚Herzliche Grüße von Haus zu Haus Ihr erg. Campendonk‘

12 | “Cow with jumping Calf”, 1913

Watercolour, gouache, heightened with opaque white and collaged with silver paper on thinnish card (postcard), 8.3 x 12.6 cm (9 x 14.1 cm), on the verso addressed to Paul Klee, Ainmillerstraße 34 in Munich and inscribed: ‘Herzliche Grüße von Haus zu Haus Ihr erg. Campendonk’

Provenienz:

Paul Klee, München/Bern; Privatsammlung, Schweiz; Privatsammlung, New York

Literatur:

Andrea Firmenich: Heinrich Campendonk 1889–1957, Leben und expressionistisches Werk; mit Werkkatalog des malerischen Œuvres. Recklinghausen 1989, Nr. 416.

Ausstellung:

Expressionistische Grüße, Künstlerpostkarten der „Brücke“ und des „Blauen Reiter“ (Magdalena M. Moeller, Hrsg.) Brücke-Museum Berlin u.a., 1991. S. 240, Kat.-Nr. 165, mit Abb. S. 200.

Voller Vitalität springen uns eine Kuh und ihr Kalb entgegen. Die kräftigen Komplementärfarben in Verbindung mit den bewegten kubistischen Formen sprühen vor Energie, das kompakte Format komprimiert und konzentriert dadurch den Ausdruck; hierin liegt eine besondere Qualität dieses Mediums. Die Nachricht an den Künstlerfreund Paul Klee fällt recht bündig aus: ‚Herzliche Grüße von Haus zu Haus‘ – und demonstriert damit, daß die eigentliche Aussage nicht im Text, sondern vielmehr im Bild liegt. Einer „Statusmeldung“ ähnlich bringt Campendonk hier zum Ausdruck, was ihn derzeit künstlerisch beschäftigt, übergibt damit diese Arbeit seinem Kollegen auch zur Kritik. Im Jahr der Entstehung unseres Kleinods erreicht die Kartenkorrespondenz unter den Künstlern des „Blauen Reiter“ eine bis dahin ungeahnte Blüte. Im Gegensatz zu den oft skizzenhaft anmutenden Grüßen, die sich die Mitglieder der „Brücke“ gegenseitig schicken, handelt es sich hier häufig um sorgfältig ausgeführte „Bildchen“<sup>1</sup>, denen die Collage mit Japan- oder Silberpapier einen besonders kostbaren Charakter verleiht; auch unser Motiv zeichnet sich dadurch aus. Vermutlich hat Campendonk das Aquarell in einem anderen Zusammenhang gemalt und erst später als Fragment auf den Karton geklebt und vervollständigt.

Mittlerweile ist die Bedeutung der Künstlerpostkarte durch diverse Veranstaltungen und Publikationen wiederholt gewürdigt worden.<sup>2</sup> Bereits 1957 organisiert der Kunsthistoriker Gerhard Wietek im Oldenburger Kunstverein die Ausstellung „Maler der ‚Brücke‘ in Dangast von 1907 bis 1912“ mit einem eigenen Raum für die Postkarten.<sup>3</sup> Als er dafür eine Sendung aus England, Karten aus dem Nachlaß Rosa Schapires, beim Zoll abholen möchte, wird er dort energisch aufgefordert, den Wert bis zur Wiederausfuhr in bar zu hinterlegen. Aufgrund des schmalen Gehalts eines Museumsmannes eine kaum zu erfüllende Forderung. Beim Anblick der einfach verschnürten Künstlerkarten lenken die Beamten jedoch ein: „Nee, für solchen Kinderkram müssen Sie nichts hinterlegen.“

Die Zeiten haben sich gewandelt, und unsere „Kuh mit springendem Kalb“ hat als kunsthistorisches Juwel ungeteilte Anerkennung gefunden. Wunderbar, zu sehen, wie großartig ein kleines Format wirken kann. (tr)

1) So bezeichnet sie Ludwig Justi, damaliger Direktor der Nationalgalerie Berlin, der schon früh ihren musealen Wert erkennt und 1919 knapp 30 Postkarten Franz Marcs für sein Museum erwirbt. | 2) Vgl. insbesondere den o.a. Ausst.-Kat. Expressionistische Grüße, sowie Ausst.-Kat. Die Künstlerpostkarte, Von den Anfängen bis zur Gegenwart. (Bärbel Hedinger, Hrsg.) Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum u.a., 1992. | 3) Wietek ist bis heute der wichtigste Experte zu diesem Thema, vgl. u.a. ders.: Karl Schmidt-Rottluff, Zeichnungen auf Postkarten. Köln 2010; ders.: Gemalte Künstlerpost, Karten und Briefe deutscher Künstler aus dem 20. Jahrhundert. München 1977.



Abbildung in Originalgröße



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

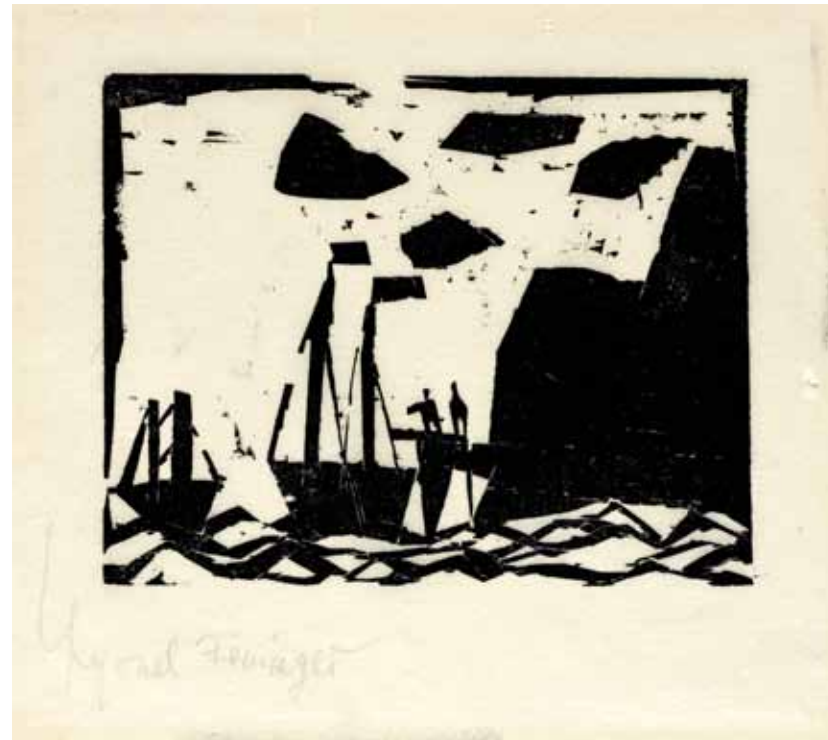
13 | „Schiffe am Felsenstrand“, 1920  
Holzschnitt auf hauchdünnem Japanbütten,  
12,5 x 15,3 cm (23,7 x 22,6 cm),  
unten links mit Bleistift signiert: ‚Lyonel Feininger‘,  
darunter mit einem ‚x‘ versehen

13 | “Ships along a Rocky Coast”, 1920  
Woodcut on tissue-thin laid Japan paper,  
12.5 x 15.3 (23.7 x 22.6 cm),  
signed with pencil lower left: ‘Lyonel Feininger’,  
inscribed below: ‘x’

Provenienz:  
Betty Sterling, Hawaii (USA)

Literatur:  
Leona E. Prasse: Lyonel Feininger, Das graphische Werk,  
Radierungen, Lithographien, Holzschnitte. The Cleveland  
Museum of Art, Ohio 1972, S. 211, Nr. W 213.

Einer von insgesamt nur 5 Probedrucken.



Blatt verkörpert die Sensibilität und das Ausdrucksvermögen des Holzschnitts wie auch das emotionale, romantische Moment in Feiningers Œuvre. Nicht ohne Grund war dieses Kleinod für seine Frau Julia bestimmt, erkennbar an dem Vermerk „x“, einem von Feiningers Sammlerzeichen.<sup>1</sup> (rh)

Das 1920 in Holz geschnittene Kleinformat fasziniert und offenbart die Besonderheit dieser Technik: Von aller Komplexität befreit und durchaus leicht verspielt, ist dieses Motiv kompositorisch um menschliche Natur bereichert. Zwei Figuren, rhythmische Wellenformen, abgetakelte Schiffe und wuchtige Felsen sind radikal vereinfacht. Silhouettenhaft heben sie sich vor dem Wolkenhimmel ab, der durch helle, mit Druckspuren durchzogene Papierstellen als Kontrapunkt aufschimmert.

Das ausgesprochen seltene

<sup>1</sup>) Diesen Sammlerzeichen mißt der Künstler insgesamt „astronomische Bedeutung“ bei. Vgl. Leona E. Prasse: Lyonel Feininger, Das graphische Werk, Radierungen, Lithographien, Holzschnitte. The Cleveland Museum of Art, Ohio 1972, S. 37.

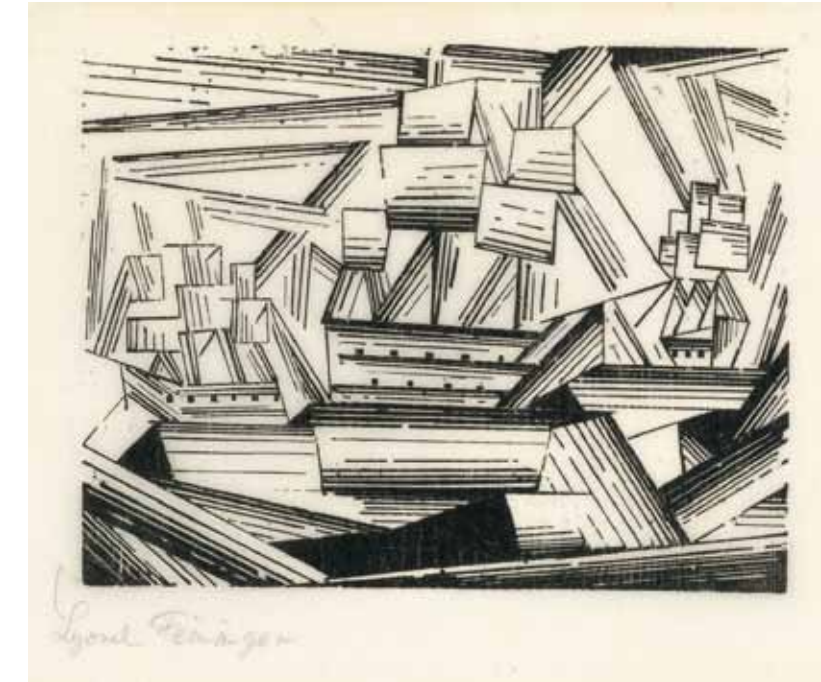
## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

Feininger behauptet einen souveränen Platz auf dem Gebiet des expressionistischen Holzschnitts. „Mir machte diese Technik die größte Freude“,<sup>1</sup> bekennt er. Es ist vor allem das Elementare und Unmittelbare dieses Mediums, was ihn anspricht und seiner künstlerischen Intention entspricht.<sup>2</sup>

Die „Kreuzenden Segelschiffe II“ sind mit dem technischen Auge gesehen, mit einem Sinn für das Stabile und Mechanische. Schiffskörper, Segel, Wellen und Himmel erscheinen kühn in kubistische Kristallformen zerlegt und beinahe aufgelöst –

eine Reminiszenz an Robert Delaunay und die avantgardistischen Strömungen im Paris des frühen 20. Jahrhunderts. Das Gegen-, Mit- und Ineinanderwirken der benachbarten Linien und prismatischen Flächen schaffen ein elektrisierendes Raumgefüge. Der starke Kontrast von tiefem, glänzendem Schwarz mit dem hellen Papierton der unbedruckten Partien steigert die Komposition zu einem dynamisierten Kraftfeld. (rh)



14 | „Kreuzende Segelschiffe II“, 1919  
Holzschnitt auf hauchdünnem Japanbütten,  
17,2 x 22 cm (24,5 x 30 cm),  
unten links mit Bleistift signiert: ‚Lyonel Feininger‘  
sowie unten mittig numeriert: ‚1955‘

14 | “Cruising Sailing Ships II”, 1919  
Woodcut on tissue-thin laid Japan paper,  
17.2 x 22 cm (24.5 x 30),  
signed with pencil lower left: ‘Lyonel Feininger’,  
numbered lower centre: ‘1955’

Literatur:  
Leona E. Prasse: Lyonel Feininger, Das graphische Werk,  
Radierungen, Lithographien, Holzschnitte.  
The Cleveland Museum of Art, Ohio 1972,  
S. 197, Nr. W 175.

Einer von 25 signierten Abzügen auf diesem Papier, aus einer Gesamtauflage von 275 Exemplaren. Blatt 6 (von 8) der Vorzugsausgabe der „Fünften Jahresgabe des Kreises graphischer Künstler und Sammler“ (betitelt als „Segler“), Verlag Arndt Beyer, Leipzig 1925.

<sup>1</sup>) Feininger, zitiert nach: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Staatliche Graphische Sammlung München, 1990, S. 9.

<sup>2</sup>) Um 1919 entstehen annähernd 237 Holzschnitte, die Feininger in begrenzten Auflagen per Hand druckt; die Druckstöcke oder Abzüge versieht er meist – wie auch das vorliegende Blatt – mit einer Werknummer. Vgl. dazu Leona E. Prasse: Lyonel Feininger, Das graphische Werk, Radierungen,

Lithographien, Holzschnitte. The Cleveland Museum of Art, Ohio 1972, S. 18 und S. 35-37.

## EMIL NOLDE

Nolde 1867–1956 Seebüll

15 | „Berglandschaft“, 1948

Aquarell auf Japan,

26,5 x 45,5 cm,

unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Nolde.‘

Mit einer Bestätigung von Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung

Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 20. September 2010.

15 | “Mountain Landscape”, 1948

Watercolour on Japan paper,

26.5 x 45.5 cm,

signed with pencil lower right: ‘Nolde.’

Accompanied by a certificate of authenticity from

Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada

und Emil Nolde, dated 20 September 2010.

Provenienz:

Jolanthe Nolde (die zweite Frau des Künstlers),

Heidelberg (seitdem in Familienbesitz)

Es ist kaum bekannt, daß Emil Nolde schon von Beginn seines Schaffens an mit der Schweizer Bergwelt verbunden ist. 1892 geht er für fünf Jahre nach St. Gallen, um dort als Zeichenlehrer am Kunstgewerbemuseum zu arbeiten. Er liebt es, auf zahlreichen Klettertouren die spektakuläre Natur zu erkunden und dann im Aquarell festzuhalten. Die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Thema bietet ihm einen abwechslungsreichen Kontrapunkt zu den norddeutschen Meeres- und Marschlandschaften. Unser herrlich farbintensives Blatt entsteht im Sommer 1948 während der Hochzeitsreise des Künstlers mit seiner zweiten Frau Jolanthe Erdmann, die das Paar über Bern und Ascona nach Wengen führt, wo sie einige Wochen verbringen.

Panoramaartig öffnet sich ein beeindruckender Blick auf eine Berglandschaft: Im unteren Bereich sind einige dunkel umrissene tannenbestandene Bergkuppen zu erkennen, im oberen Teil des Aquarells deuten die gelb-leuchtenden Partien auf einen schneebedeckten Gipfel. Tatsächlich wird hier eine Tiefenräumlichkeit evoziert, wie man sie von den Romantikern kennt: „vorne“ die dunklen, klaren Konturen, in der „Ferne“ helle, sich auflösende, durch zarte Wolken verhangene Bergspitzen. Jedoch bleibt diese Assoziation vage; in einigen Bereichen ist nicht eindeutig, ob es sich um Berge, Wolken oder etwa nur Lichtreflexionen handelt, auch eine definitive Lokalisierung des Massivs läßt die Komposition nicht zu.

Erneut erweist sich Nolde als Meister der Farben: leuchtendes Orange-Gelb steht neben tiefstrahlendem Blau, helle Töne neben dunklen; alles trifft ohne Abgrenzung in komplementären Kontrasten aufeinander oder überlagert sich in einer virtuos Vielschichtigkeit – Licht und Natur gehen ineinander auf. Hier offenbart die Technik des Aquarells ihre besondere Qualität. Durch das hohe Maß an subtiler Abstraktion demonstriert der Künstler die erlebte und empfundene Natur – es gelingt ihm vortrefflich, die Landschaft „aufzuladen“, ihre unsichtbaren Energien zu veranschaulichen. Darin liegt die ungeheure Modernität und Zeitlosigkeit unseres Bildes: Empfindungen und Gefühle werden von Noldes Kunst freigesetzt und weitergetragen; sie haben bis heute nichts an ihrer Kraft eingebüßt. (tr)



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

16 | „Ankunft der Bark“, 1932

Aquarell und Tuschkfeder auf Bütten, 18 x 28 cm (23,7 x 30,3 cm),  
unten links signiert und bezeichnet: ‚Feininger : ankunft der Bark‘  
sowie unten rechts datiert: ‚11.9.32‘

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

16 | „Arrival of the Bark“, 1932

Watercolour, pen and ink on laid paper, 18 x 28 cm (23,7 x 30,3 cm),  
signed and inscribed lower left: ‚Feininger : ankunft der Bark‘,  
dated lower right: ‚11.9.32‘

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

Provenienz:

Marlborough Fine Art, London; Privatsammlung, New York;  
Neumeister, Auktion Moderne Nr. 29, München, 17. Mai 2001,  
Los-Nr. 661 mit Farbabb.; Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellung:

Drawing the Line Against AIDS, An exhibition in conjunction  
with Art Against AIDS Venezia under the aegis of the 45th  
Venice Biennale. Peggy Guggenheim Collection,  
Venedig 1993, n.p., mit Farbabb.

„Der Mann muß viel von Schiffen verstanden haben“, kommentiert ein Besucher die Werke einer Ausstellung Feiningers.<sup>1</sup> Seit seiner Kindheit taucht dieser tief in die Welt der Seefahrt ein und schärft sein technisches wie bildnerisches Verständnis: alle Arten von Schiffen bestaunt er an New Yorks East River oder am Hudson – um sie dann in Modellen nachzubauen. Angeregt durch wiederholte Sommeraufenthalte an der Ostsee entstehen zahlreiche Seestücke; unaufhörlich setzt er sich in Naturnotizen, Aquarellen und Gemälden mit diesem Motiv auseinander.

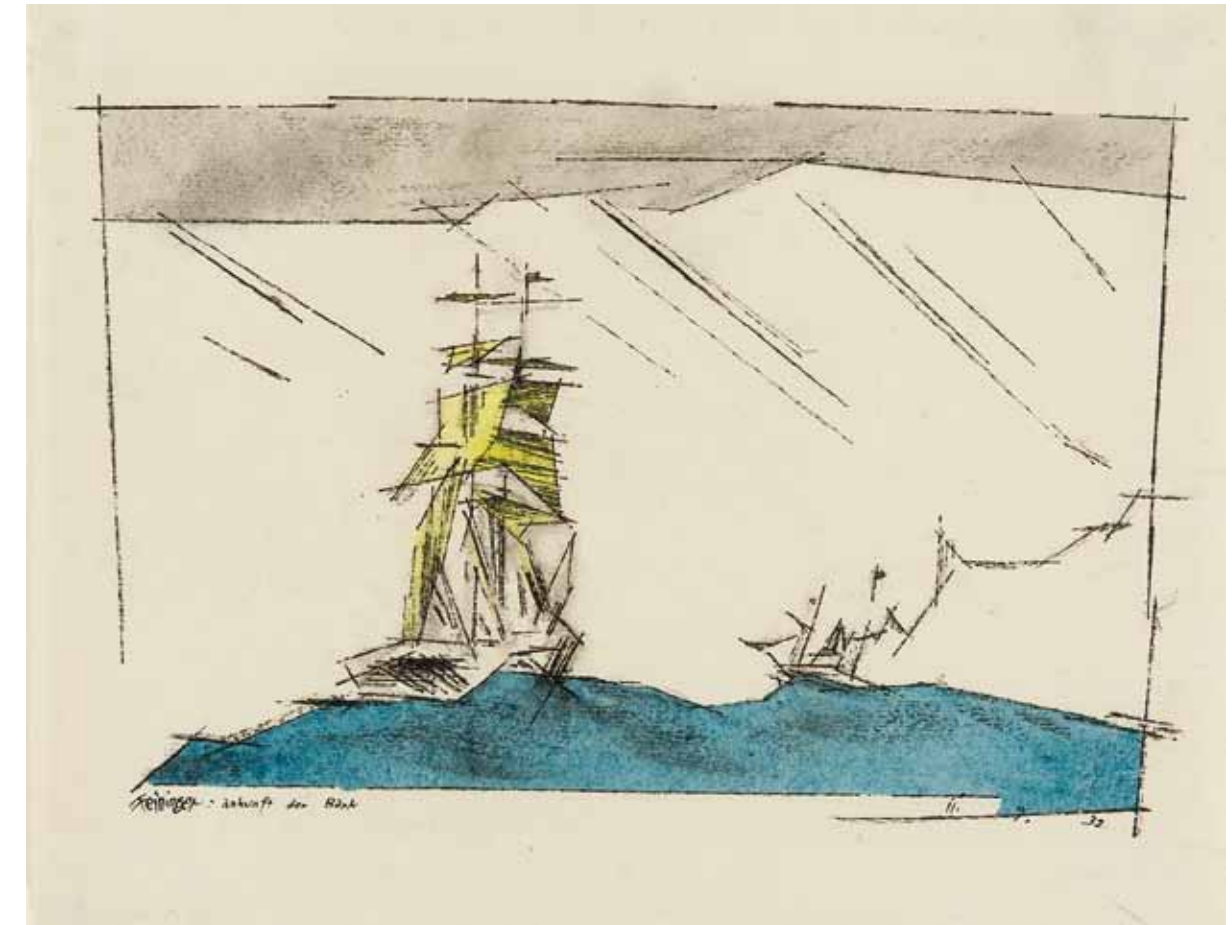
Unser Blatt ist ein fabelhaftes Resultat dieser Leidenschaft. Mit mathematischer Überlegung ist die Szene komponiert: der bildbeherrschenden, wie aus dem Jenseits aufsteigenden Bark<sup>2</sup> links der Bildmitte, auf den Betrachter zukommend und an ihm vorbeisegelnd – antwortet rechts ein Objekt, das mit diffusen, sich nach oben als Rauchfahnen auflösenden Strichzügen ein Dampfschiff andeutet. Himmel und Meer nehmen proportional etwa gleichgroße, farbig lavierte Bahnen ein und rahmen die zu drei Viertel leere Bildfläche oben und unten ein.

Hauptelement dieser eindrucksvollen Konzeption sind die gleichermaßen prägnanten wie fahigen, an- und abschwellenden, unterbrochenen Federstriche. Diese reichen mit der auf drei subtile Farbakzente beschränkten Palette – Türkis-Blau, Hellgelb und Grau – aus, um das Thema, Atmosphäre und Wetterphänomene umso intensiver und symbolträchtiger zu formulieren. Die asymmetrische „Umrahmung“ aus fragmentierten Linien ist eine Spezialität Feiningers und integraler Teil seiner brillanten Zeichensprache.

Unser Aquarell steht in enger Verbindung zur romantischen Malerei Caspar David Friedrichs. Auch für Feininger sind Schiffe Metaphern der Empfindung und Reflexion, u.a. ihrer Deutungsvielfalt wegen, mit der sie als Gleichnis der menschlichen Lebensbahn fungieren. Feiningers eindringliche, visionäre Darstellung der Bark und die Hervorhebung des weiten Himmels anhand freier Flächen lassen dem Betrachter Raum für Imagination. (rh)

1) Theodore Lux Feininger, zitiert nach: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger 1871–1956, Zeichnungen von Schiff und See aus dem Busch-Reisinger Museum in Cambridge/USA. Altonaer Museum in Hamburg, 1971, S. 5.

2) Dieser Typ mit hohen Masten und trapezförmigen Rahsegeln ist trotz verknappter Form erkennbar.





## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

17 | „**Meditation N.4**“, 1935

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Karton aufgezogen, 18,5 x 12,5 cm, unten links monogrammiert: ‚A.J.‘ sowie unten rechts datiert: ‚35‘, verso mit Tuschfeder signiert: ‚A. Jawlensky‘ und bezeichnet: ‚1935 Mai / N 4 / J.‘

17 | “**Meditation N.4**”, 1935

Oil on linen-structured paper, mounted on cardboard, 18.5 x 12.5 cm, monogrammed lower left: ‚A.J.‘ and dated lower right: ‚35‘, on the verso signed with pen and ink: ‚A. Jawlensky‘ and inscribed: ‚1935 Mai / N 4 / J.‘

Provenienz:

Galka Scheyer, Hollywood (1935); U.S. Dept. of Justice, Los Angeles, Zwangsversteigerung, 1954; Landau Galleries (Orrel P. Reed Jr.), Los Angeles; Stanley Barbee, Beverly Hills; William Jaffé, New York; Galerie Wolfgang Ketterer, Auktion Nr. 1, München, 17.5.1968, Los-Nr. 465; Leonard Hutton Galleries, New York

Literatur:

Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky Bianconi: Alexej von Jawlensky, Catalogue raisonné of the Oil Paintings. Bd. III, 1934–1937, München 1991–1998, S. 121, Nr. 1638.

Ausstellung:

Hommage to Jawlensky, A Retrospective Show 1909 to 1938.

Nierendorf Gallery, New York, November 1939, o. Nr.; Exhibition of 51 Paintings by Alexej von Jawlensky. Sidney Janis Gallery, New York 1957, vermutlich unter Nr. 47 (als „Maske“)

Von den expressionistischen Anfängen bis zum Spätwerk hat sich Alexej von Jawlensky bevorzugt mit dem menschlichen Antlitz beschäftigt. Bereits siebzigjährig und seit Jahren an Arthritis erkrankt, beginnt er 1934 mit der letzten großen Serie der „Meditationen“. Dieser unverwechselbare Bildtypus gilt als Höhepunkt seines gesamten Œuvres, denn in diesen kleinformatigen und doch monumentalen Arbeiten erreicht die Abstraktion des anonymisierten Portraits ihre äußerste Steigerung.

Auch in unserer „Meditation N.4“ von 1935 wird das jeder Individualität entbehrende Antlitz zum reinen Abbild. In seiner flächigen Reduzierung, Symmetrie und Frontalität ist es zur Ikone stilisiert und deutet damit auf seine Wurzeln in der russischen Kunst hin. Das Gesicht, das Ikonenmotiv, wird eins mit dem religiösen Sinnbild des Kreuzes, welches durch die mit breitem, gestischen Pinselstrich aufgetragenen schwarzen Balken neben den subtil leuchtenden expressiven Farben hervortritt. Aber auch Jawlenskys Beschäftigung mit fernöstlicher Philosophie findet ihren Ausdruck: Die hellrote Markierung zwischen den Augenbrauen erinnert an die Kennzeichnung des Ortes der Erleuchtung bei Darstellungen Buddhas oder hinduistischer Gottheiten.

In Variationen, jedoch vom gleichen Grundtypus gekennzeichnet, stehen die „Meditationen“ als Metaphern und Ausdruck von Jawlenskys Glaube und spirituellem Bewußtsein. In den letzten Jahren seines Schaffens realisiert der Maler, „daß die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, daß der Künstler mit Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist.“<sup>1</sup> Die „Meditationen“ werden sein „Gebet, aber ein leidenschaftliches, durch Farben gesprochenes Gebet.“<sup>2</sup>

Nachdem Jawlenskys Kunst ab 1933 mit einem Ausstellungsverbot belegt wird und er durch Krankheit zunehmend isoliert ist, transportieren diese seriellen Arbeiten seine Sehnsucht nach dem Transzendenten. Er sucht durch die Wiederholung einen meditativen Zustand, der seinen körperlichen Schmerz und die ihn umgebende Welt durch Kontemplation, Versenkung und innere Reflexion scheinbar verschwinden läßt. (jo)

1) Jawlensky in einem Brief an Willibrord Verkade, Wiesbaden, 12. Juni 1938, zitiert nach: Marina Schuster: Ikonen der Moderne – Moderne Ikonen. In: Richard Faber, Volkhard Krech (Hrsg.): Kunst und Religion im 20. Jahrhundert. Würzburg 2001, S. 120.

2) Jawlensky, zitiert nach: Marina Schuster, ebenda, S. 122f.



## PAUL KLEE

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto/Locarno

18 | „Dorf 1932,218“, 1932

Aquarell auf öllackgrundiertem italienischen Ingres,  
48,7 x 24,8 cm, oben rechts signiert: ‚Klee‘

Mit einer Bestätigung des Zentrum Paul Klee, Bern.

18 | “Village 1932,218”, 1932

Watercolour on Italian Ingres paper with an oil varnish ground,  
48.7 x 24.8 cm, signed upper right: ‘Klee’

Accompanied by a certificate of authenticity from the  
Zentrum Paul Klee, Bern.

Provenienz:

Daniel-Henry Kahnweiler, Paris; Galka E. Scheyer, Hollywood (1937–1938);  
Karl Nierendorf, Köln/Berlin/New York (ab 1938); John Anthony Thwaites

Literatur:

Paul-Klee-Stiftung (Hrsg.): Paul Klee. Catalogue Raisonné.  
Bd. VI, 1931–1933, Berlin 2000, S. 258, Nr. 5914  
(ohne Abb., mit unbekanntem Verbleib)

Ausstellung:

Paintings by Paul Klee. Hollywood Gallery of Modern Art u.a., 1935;  
Paul Klee. San Francisco Museum of Art, San Francisco 1937; Recent  
Pictures by Paul Klee. Rutzel Gallery, Hollywood, USA, 1937, Nr. 18;  
Paul Klee. Nierendorf Gallery, New York 1941, Nr. 18;  
Works by Klee. Nierendorf Gallery, New York 1945, Nr. 19

Das Œuvre Paul Klees ist außerordentlich vielfältig. Seine Gemälde, Zeichnungen, druckgraphischen Blätter und Skulpturen sind als herausragende Werke von größter Bedeutung in die Kunstgeschichte eingegangen. Während seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar und Dessau setzt sich der Künstler intensiv mit Analogien zur Musik sowie mit graphischen und architektonischen Problemen auseinander. Sein erster Vorkurs trägt das Thema: „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ und hat zum Inhalt, was er bereits 1920 in seiner „schöpferischen Konfession“ erklärt: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.“<sup>1</sup> Ein interessanter Ansatz für unsere spannende Arbeit.

Das „Dorf“ lässt nur andeutungsweise architektonische Formen erkennen. Dunkel umrissene Rechtecke, Dreiecke und Rhomben sind mosaikartig horizontal übereinandergeschichtet und nehmen flächendeckend den gesamten Bildraum ein. Der klare Aufbau des Blattes erinnert an die blockhaften Strukturen seiner berühmten Tunis-Aquarelle von 1914. Jedoch führt Klee in unserem Beispiel die Abstraktion noch einen Grad weiter: Die monochromen Farbflächen geben so gut wie keine gegenständlichen Anhaltspunkte mehr, die gesamte Komposition verschmilzt zu einem organischen, subtil nuancierten Ganzen. „Oben“ oder „Unten“ sind kaum auszumachen, auch eine Horizontlinie oder einen Himmel sucht man vergebens. Klee verweigert sich einer perspektivischen, räumlichen Darstellungsweise, die für ihn „Symbol jener diesseitigen Zwänge [ist], die das Individuum zum wehrlosen Opfer seines Schicksals machen.“<sup>2</sup> So wird der Raum, ebenso wie Zeit und Bewegung, imaginär.

Das heterogene Bildgerüst, das zarte Kolorit und das unregelmäßige Blattformat lassen die Assoziation mit einem archaischen Artefakt einer entlegenen Kultur zu, die „Zeichnung sieht wie hineingefabelt aus und nicht wie von Menschenhand.“<sup>3</sup> Die Ordnungsprinzipien der Musik, die Klee stets inspirierend begleiten, mögen hier zur Anwendung gekommen sein. Es ist ein rhythmisches Spiel mit den bildnerischen Grundformen von Linie und Fläche. Schwerelos vereint der Künstler reale Architektur und Bildarchitektur, Konstruktives und Organisches, Vertrautes und Visionäres und öffnet uns damit den Blick in eine völlig neue Welt. (tr)

1) Schöpferische Konfession (Tribüne der Kunst und Zeit, Nr. XIII, hrsg. von Kasimir Edschmid). Berlin 1920; hier zitiert aus dem Reprint in: Christian Geelhaar (Hrsg.): Paul Klee, Schriften. Köln 1976, S. 118ff.

2) Vgl. Paul Klee, „Tempelviertel von Pert“, 1928. In: Ausst.-Kat. Originale auf Papier. Sprengel Museum Hannover, Graphische Sammlung, 1992, S. 144.

3) Will Grohmann: Paul Klee. Stuttgart 1954, S. 200.



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

19 | „Drei Figuren (Graduation)“, 1954

Aquarell und Tuschfeder auf Büttchen,  
13,7 x 12 cm, unten links signiert und datiert: ‚PAPileO. 1954‘

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

19 | „Three Figures (Graduation)“, 1954

Watercolour, pen and ink on laid paper,  
13.7 x 12 cm, signed and dated lower left: ‚PAPileO. 1954‘

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

Provenienz:

Leonard Hutton, New York; Jakob Guttmann, New York 1978  
(Geschenk von Leonard Hutton); Achim Moeller Fine Art,  
New York; Privatsammlung, Hessen



Vgl.-Abb. aus:

Lyonel Feininger: die Stadt am Ende der Welt  
(Text: T. Lux Feininger, Fotografie: Andreas  
Feininger). München 1965, n.p.

Im Œuvre Lyonel Feiningers bedeutet künstlerische Entwicklung gleichzeitig auch weitreichende Rückgriffe auf das bisherige Werk. So fertigt er als Achtzigjähriger Anfang der 1950er Jahre erneut Figuren, Häuser und Bäume aus bemaltem Holz und bezieht sich hiermit auf die vor dem Ersten Weltkrieg gebastelten Weihnachtsgeschenke für seine Kinder (Vgl.-Abb.) Die nun entstehende Spielzeugwelt ist jedoch weitaus skurriler und vereint die Beschäftigung mit der deutschen Kleinstadtarchitektur, dem Figurenrepertoire der frühen Pariser Jahre und seinen Erfahrungen als Karikaturist.

Parallel hierzu entstehen als Erweiterung der frühen Figurentypen zahlreiche kleine, bunt aquarellierte Tuschfederzeichnungen, die lange unbekannt bleiben. Auch unsere „Drei Figuren“ gehören der Serie von karikierten „Gespenstern“ oder „Männekins“ an, welche Zeit seines Lebens weder ausgestellt noch verkauft werden und ausschließlich als Geschenke an Familie oder Freunde bestimmt sind. Dies beweist nicht zuletzt auch die Signatur ‚PAPileO‘ auf unserem Blatt, ein Name, den der Künstler nur für das private Umfeld verwendet.

Wie viele der humorvollen, fröhlichen oder verschrobene Strichmännchen sind auch die „Drei Figuren“ in dem für Feininger typischen kantigen Duktus mit zarten Linien zu Papier gebracht. Als Thema wählt er hier die Graduierung, deutlich erkennbar an den für amerikanische Abschlußfeiern üblichen Doktorhüten. Mit wenigen Strichen und einigen fließend verlaufenden Farbakzenten entspannt sich hier ein zwischenmenschlicher Dialog: Zwei kleinere Figuren stehen räumlich getrennt einer größeren gegenüber; ihre Köpfe sind der linken zugewandt. Die sparsam gesetzten geraden Linien verleihen ihren Gesichtern einen ernsten oder hilflos fragenden Ausdruck, so daß der Betrachter auch aufgrund ihrer Körpergröße gegenüber der linken Figur an eine Schüler-Lehrer-Situation erinnert wird. Bei dem die Stirn in Falten legenden Lehrer handelt es sich vermutlich um den Künstler selbst, die braune Pfeife in seinem Mund könnte darauf hinweisen.<sup>1</sup> Diese hübsche Szene mag ein Rückblick sein auf die 1930er Jahre, in denen Feininger Gastdozent am Mills College in Oakland, Kalifornien, war. Sie ist ein kleiner Ausschnitt aus einem überaus ereignisreichen und bewegten Leben und wie viele dieser späten Zeichnungen ein Zeugnis der Reflexion gesammelter menschlicher Erfahrungen. (jo)

1) Vgl. hierzu Lyonel Feininger, „Selbstbildnis mit Tonpfeife“, 1910, Öl auf Leinwand, Lyonel-Feininger-Galerie in Quedlinburg.





## CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

20 | „Rote Blüten“, 1928

Wassertempera und schwarze Wachskreide  
auf handgeschöpftem Bütten,

43 x 55,5 cm,

unten rechts (undeutlich) monogrammiert und datiert: ‚CR 28‘,

verso beschriftet: ‚158 28‘ (unterstrichen)

20 | „Red Blossom“, 1928

Tempera and black wax crayon on handmade laid paper,

43 x 55,5 cm,

monogrammed and dated lower right (illegibly): ‚CR 28‘,

inscribed on the verso: ‚158 28‘ (underlined)

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellung:

Christian Rohlf, Werke aus Hagener Privatbesitz.

Sparkasse Hagen, Hagen 1978, S. 18, mit Farbabb.

(dort 1926 datiert)

Die Abstraktion zählt vermutlich zu den bemerkenswertesten Errungenschaften der Kunst des 20. Jahrhunderts. Neben den Resultaten der avantgardistischen Protagonisten Wassily Kandinsky, Paul Klee und allen voran Piet Mondrian, darf jedoch ihre Wirkung auf die „klassischen“ zeitgenössischen Künstler nicht unterschätzt werden. Zu ihnen zählt auch Christian Rohlf, der zunächst an der Weimarer Kunstschule akademisch ausgebildet, erst in seinen späten Jahren zu einer freien, die abbildhaften Normen übersteigenden Kunst gelangt. Intensiv widmet er sich anfangs der „Freiluft-Malerei“ und taucht mit ihr ein in die unterschiedlichen atmosphärischen Erscheinungen. Als er 1901 nach Hagen geht, wo der Bankier und Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus gerade das Folkwang-Museum eröffnet hat, erwecken die jungen Neo-Impressionisten und Pointillisten sein Interesse. In den folgenden Jahren löst Rohlf zunehmend die klar umrissene Form auf zugunsten einer farbintensiven, freien Malweise, die über das unmittelbar Erlebte hinausgeht. „Ja, ich bin mit dem Naturalismus wirklich am Ende und stilisiere, daß sich die Balken biegen“, schreibt er 1911. „Deshalb will ich vor der Natur auch gar keine Bilder malen sondern mir bloß Material verschaffen. Dieses aber dann im Atelier mit Phantasie und Geisteskraft zu herrlichen Kunstgebilden umarbeiten.“<sup>1)</sup>

Als ein solches „Kunstgebilde“ begegnen uns die „Roten Blüten“. Der Titel verdeutlicht es, das Thema bleibt allgemein, die Pflanze ist nicht zu identifizieren. Ohne weiteres hätte Rohlf die Gattung sichtbar machen können – doch das Gegenteil ist der Fall: Er löscht sogar Eigenheiten des Motivs, bürstet an einigen Stellen die frisch aufgetragene Tempera in Streifen weg; verwischt andernorts die Konturen und setzt die ungemischten Farben in komplexen Kontrasten zusammen. Kräftiges Royalblau steht neben strahlendem Karminrot, überlagert es teilweise und wird wiederum dunkel schraffiert. Dazu gesellt sich ein helles Grün, hier und da blinkt Orange hervor – alles ist in Aufruhr. Rohlf malt hier nicht nur, er be-arbeitet das Blatt im wahrsten Wortsinne, bis hin zu regelrechten Verletzungen der Oberfläche. Auch wirkt der Bildaufbau frei und spontan; ein eindeutiges Zentrum ist kaum auszumachen, beinahe explosionsartig versprengen sich die einzelnen Blüten über das Papier. Mit der schwarzen Kreide setzt der Künstler dynamisierende, das Gefüge noch einmal aufpeitschende Linienstrukturen – und markiert damit die Selbstwertigkeit seiner Malerei, Form und Farbe werden zum Ereignis.

Dennoch löst sich Rohlf nie vollständig vom Gegenstand; vielmehr befreit er ihn von Umriß und Perspektive und damit von Raum und Zeit. Erneut offenbart sich, daß allem Vergänglichen stets etwas Bleibendes innewohnt. (tr)

<sup>1)</sup> Rohlf in einem Brief an Gertrud Osthaus, zitiert nach: Ausst.-Kat. Christian Rohlf, 1849–1938, zum 50. Todesjahr: Arbeiten auf Papier 1875–1937. Museum

Folkwang Essen u. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, 1988, S. 34f.



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

21 | „Segelschiff unter dänischer Flagge“, 1954  
Aquarell, Tuschfeder und Kohle auf Bütten,  
13,8 x 23,4 cm (15,8 x 24,1 cm),  
unten links signiert und datiert: ‚Feininger 1954‘,  
verso mit einer verworfenen Zeichnung

21 | “Sailing Boat with Danish flag”, 1954  
Watercolour, pen and ink with charcoal on laid paper,  
13.8 x 23.4 cm (15.8 x 24.1 cm),  
signed and dated lower left: ‘Feininger 1954’,  
bearing a rejected drawing on the verso

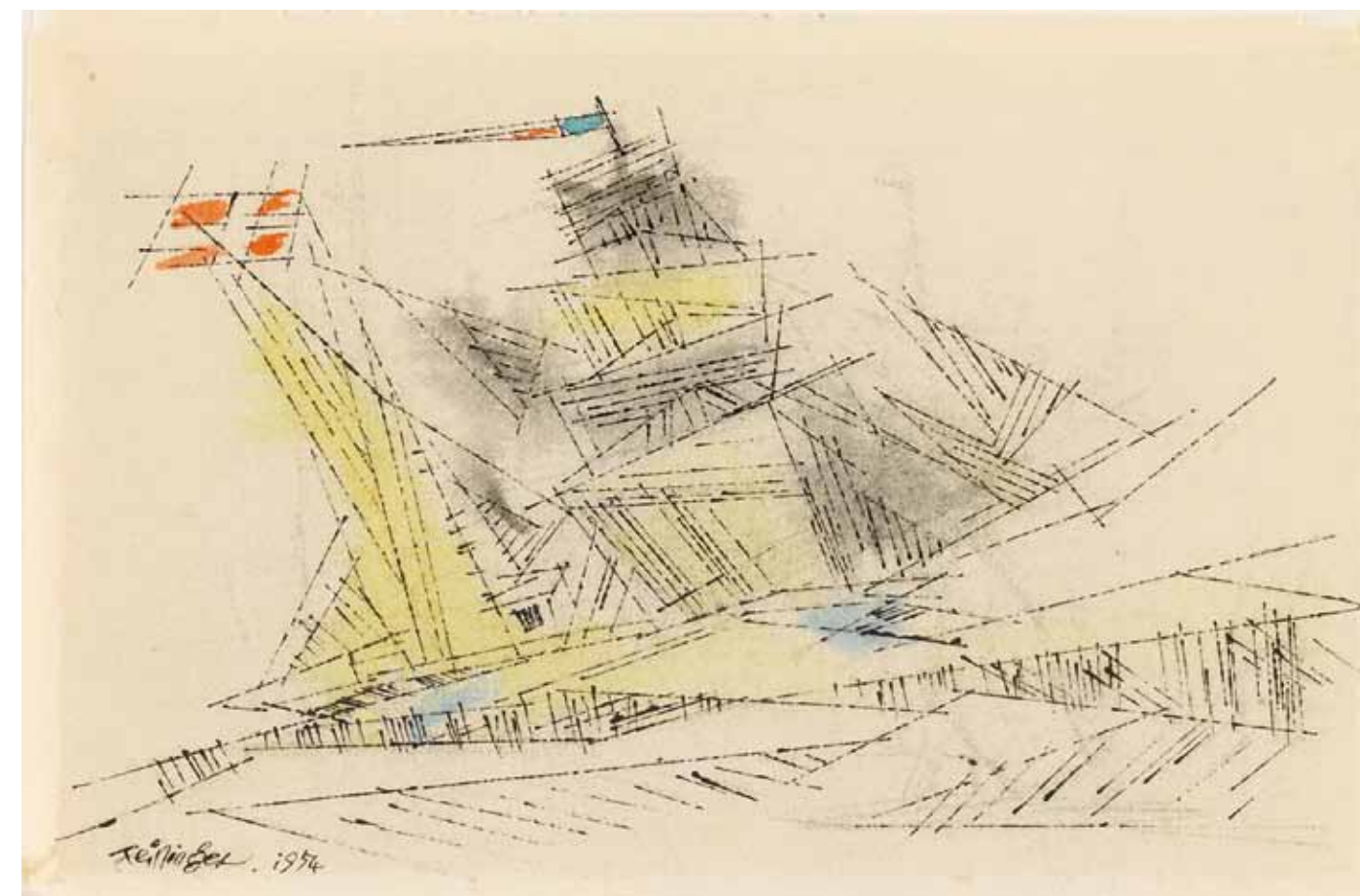
Provenienz:

Privatsammlung, Kalifornien (USA)

Ein Jahr vor der Entstehung dieses Blattes schreibt Feininger an seinen Sohn: „Was ich wirklich misse, ist nach der Natur zeichnen und ‚Notizen‘ zu machen, wie an der Ostsee, in Deep [...] Irgendwie genügen mir die Motive hier nicht, sie enthalten zu wenig von meinen inneren Wünschen [...]“. <sup>1</sup> In Amerika bleiben ihm zwar in Massachusetts Strand und Meer gegenwärtig, doch es gibt keinen Ersatz für die vertraute Pommersche Küste.

Mit dem Aquarell von 1954 bringt Feininger als Erinnerung an die Ostsee eine neue Version eines alten, so geliebten Motivs zu Papier: einen schnittigen aufgetakelten Schoner „unter dänischer Flagge“. Letzteres Detail ausgenommen, löst Feininger in dieser Zeichnung seine einzigartige kristalline Gestaltungsweise nahezu in die völlige Abstraktion auf: der kaum mehr erkennbare Schiffskörper schwebt „entmaterialisiert“ im luftleeren Raum. Als Beispiel seines Spätstils ist hier das Monumentale zurückgenommen, das Lineare und Flächige hervorgehoben. Nicht an die Form gebundene zarte Farbflecken – diesmal ist das transparente Blau, Gelb und Grau um ein Hellrot in der Flagge erweitert – sind Stimmungsträger und Widerschein der spiegelnden Eigenschaft von Wasserflächen. Sie bilden eine bewegte Folie für die komplexe zeichnerische Gestaltung: feine, spitze Federstriche formulieren eine labyrinthartige Konstruktion aus unterbrochenen und alles durchstoßenden Linien, die zum Teil dicht wie Schraffuren, sich verjüngend oder tropfenförmig wachsend, ein vibrierendes Ganzes erzeugen.

Der dahin gleitende Klipper mit seinem Wohlklang freier Farben ist aus der Erinnerung geschaffen, man könnte ein Gespensterschiff oder den „Fliegenden Holländer“ assoziieren. Dem Bildinhalt mag erneut etwas Symbolisches anhaften. Feininger verherrlicht sein Sujet – als Hommage, als stilles Lebewohl des gealterten Malers zum Ende der Segelschiffahrt, die ihn stets begleitet, künstlerisch bereichert und lebenslang fasziniert hat. Nicht nur die Form, sondern gerade diese persönliche und gedankliche Ebene, die sich aus den individuellen Erfahrungen des Künstlers speist, macht die Kunst Feiningers für den Betrachter und Sammler so begehrenswert. (rh)





## WILLY ROBERT HUTH

Erfurt 1890 – 1977 Amrum

22 | „Bauernhäuser und Felder auf Amrum“, um 1965

Gouache, Aquarell, Tusche und Bleistift auf leichtem Karton,  
10,5 x 14,8 cm

22 | “Farmhouses and Fields on the Island of Amrum”, c.1965

Gouache, watercolour, ink and pencil on thin card,  
10.5 x 14.8 cm

Provenienz:

Privatsammlung, Norddeutschland



In Anbetracht der bemerkenswerten Qualität seiner Werke ist es erstaunlich, daß W.R. Huth ein nach wie vor nur vereinzelt wahrgenommener Künstler ist. Mit dem Begriff der „verschollenen Generation“ wird die „leidenschaftliche Weltorientiertheit und geistgeprägte Abstraktion“<sup>1</sup> dieser Vertreter häufig beschrieben. Beruft sich Huth stilistisch anfangs auf seine Vorgänger der „Brücke“, tritt in unserem Landschaftsstück eine

eigenständige, behutsame Auflösung des Motivs – die von ihm seit 1951 regelmäßig besuchte Insel Amrum<sup>2</sup> – zutage: Bäume, Häuser, Felder und Wege unterliegen einer impressionistischen Wahrnehmung; sie sind umgeformt und vereinfacht zu einem selbstverständlichen Ineinander aus transparenten und undurchlässigen, plastisch strukturierten Flächen in naturfarbenem, sattem Kolorit – Form und Atmosphäre durchdringen sich und formulieren ein unmittelbares Natur- und Seherlebnis. (rh)

1) Ralf Zimmermann: Die Kunst der verschollenen Generation – Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925–1975. Wien 1980, S. 9 und 21.

2) Huths Œuvre hat einen starken Bezug zur friesischen Insel, die neben Berlin sein wichtigster Schaffensort ist. Vgl. dazu Stefanie Anders: Willy Robert Huth.

In: Ausst.-Kat. W.R. Huth (1890–1977). Altonaer Museum Hamburg, 2000, S. 5, 8 und 17ff.

## WILLY ROBERT HUTH

Erfurt 1890 – 1977 Amrum

23 | „Dorfstraße auf Amrum“, 1970

Aquarell, Gouache und Bleistift auf leichtem Karton,  
10,4 x 15,8 cm,  
unten mittig mit Kugelschreiber  
monogrammiert und datiert: ‚WRH 70‘

23 | “Village Street on the Island of Amrum”, 1970

Watercolour, gouache and pencil on thin card,  
10.4 x 15.8 cm,  
monogrammed and dated with ballpoint pen  
lower centre: ‘WRH 70’

Provenienz:

Privatsammlung, Norddeutschland



Mit unvergleichlich sprühender, lebendiger Farbigkeit schildert Huth die idyllischen Fischer- und Friesenhäuser auf diesem kompakten Format. Die zum Teil unvermischten Farben – lasierend und deckend aufgetragen – steigern sich gegenseitig zu einem strahlenden Hellrot, Sonnengelb und Sattgrün und entfalten einen duftigen Stimmungszauber. Mit dem Bleistift fixiert er einzelne

Konturen, nicht nur als Gerüst für die Bildelemente, sondern um eigener graphischer Akzente willen. Die Gesetze der Natur, Körperhaftigkeit und Perspektive weichen behutsam zugunsten einer Steigerung optischer Eindrücke. Der Künstler gestaltet seine Umwelt subtil um, behält jedoch die Verwurzelung mit dem Gesehenen bei.

Huth ist ein bemerkenswerter Schöpfer des intimen Formats, eines kaum handgroßen Kartons, den er so gerne benutzt.<sup>1</sup> Seine phantasievollen Landschaften sind herrliche Farb- und Formexperimente, nicht revolutionär, aber dennoch ein erstaunliches wie kostbares Zeugnis „realistischer“, moderner Kunst. (rh)

1) Viele seiner Bildideen hält er auf Postkartenformaten fest, die er bei sich trägt. Nicht nur als „Post“ gedacht, sind sie eine Alternative zum Skizzenblock, aber auch im Atelier entstanden. Vgl. Stefanie Anders: Willy Robert Huth. In: Ausst.-Kat. W.R. Huth (1890–1977). Altonaer Museum Hamburg, 2000, S. 21 und 24.

## MAX KAUS

1891 – Berlin – 1977

24 | „Badende“, um 1945

Tempera, Gouache und Tuschfeder auf festem Velin,  
41,5 x 28,5 cm,  
unten rechts signiert: ‚MKaus‘ (ligiert)

24 | „Bathers“, c.1945

Tempera, pen and ink, gouache on firm wove paper,  
41.5 x 28.5 cm,  
signed lower right: ‚MKaus‘ (in ligature)

Die Entwicklung und Kunstauffassung von Max Kaus ist der W.R. Huths erstaunlich ähnlich (vgl. Kat.-Nrn. 22 und 23). Für beide spielen die deutschen Expressionisten eine wichtige Rolle, der Drang zu radikaler Erneuerung der Kunst liegt ihnen jedoch fern. Sie stehen exemplarisch für eine fruchtbare Rezeption und interessante Weiterentwicklung des „Brücke“-Stils. Wie unsere Papierarbeit zeigt, führt dies zu wunderbaren Bildschöpfungen.

Kaus besitzt eine Vorliebe für die Inseln und Küsten der Nord- und Ostsee, seit 1920 bereist er u.a. Rügen und Hiddensee, in den 1950er Jahren – wie Huth – auch Amrum.<sup>1</sup> In dieser Zeit entsteht die Serie der „Badenden“, ein Traditionsmotiv in der Kunstgeschichte, das ihn eingehend beschäftigt. Im Vergleich zu den „Brücke“-Künstlern (vgl. Kat.-Nrn. 7, 8, 9) verleiht Kaus diesem Stoff jedoch eine ganz andere Dimension, er verzichtet auf das Momenthafte und ausgelassene Vitalität: Eine Figurengruppe steht ruhig und leicht hintereinander gestaffelt in einem durchlichteten Naturraum, ohne Bestimmung, andächtig und verträumt, fast schwerelos. Ihre unbedeckten weiblichen Körper, deren Konturen nur mit der Feder angedeutet sind, leuchten in hellen, zart modellierten Rosé- und Hellblautönen auf und fügen sich in die natürlichen Farbnuancen der Umgebung ein. Die harmonischen Gouache- und Temperafarben lagern übereinander und zerfließen zu einem ornamental abstrahierten Muster.

Der Betrachter wird hineingezogen in ein – vermeintlich – stilles und verklärtes Paradies. Die Kreatur, der das Physiognomische und Bildnishafte genommen ist, scheint eins mit der Natur. Angesichts der Entstehungszeit des Blattes ist diese Harmonie fragwürdig. Es suggeriert einen sehnsuchtsvollen Blick zurück oder hinaus in ein ursprüngliches, unbeschwertes Leben, denn die Jahre 1945/46 sind für Kaus schwer und verlustreich.<sup>2</sup> Mit einer thematisch verwandten Tempera-Zeichnung von 1946 vergleichbar,<sup>3</sup> sind unsere „Badenden“ möglicherweise inspiriert durch die Zeit auf der Pfaueninsel nahe Berlin, wo Kaus bis 1945 ein weiteres Atelier hat. Fest steht: diese lyrische Szene ist keine Schilderung, sondern der „Extrakt eines gereinigten Naturerlebnisses“ und „Akt der geistigen Klärung und Bewältigung.“<sup>4</sup> (rh)

1) Vgl. dazu seine Amrum-Bilder. In: Ausst.-Kat. Max Kaus, Gemälde von 1917–1970. Brücke-Museum Berlin, 1971, S. 10, Kat.-Nr. 49 und S. 31, Kat.-Nr. 51.

2) 1943 wird sein Berliner Atelier bombardiert, 1944 stirbt seine Frau und 1945 erfolgt der Verlust der Graphik in seiner Atelierwohnung auf der Pfaueninsel.

3) Vgl. „Badende Frauen am Abend“ (auch „Badende a.d. Pfaueninsel“) von 1946. In: Ausst.-Kat. Max Kaus 1891–1977, Ölbilder und Arbeiten auf Papier. Galerie

Utermann, Dortmund 2001, S. 22, Kat.-Nr. 23. | 4) Markus Krause: Zu den Bildern des Berliner Expressionisten Max Kaus. In: ebenda, S. 7.



## HANS UHLMANN

1900 – Berlin – 1975

25 | „Ohne Titel“, 1949

Aquarell und Tusche auf Karton,

34,3 x 48 cm,

unten rechts signiert und datiert: ‚H. Uhlmann 49.‘, verso mit  
Tuschfeder signiert und bezeichnet: ‚Uhlmann Aquarell‘

25 | “Untitled”, 1949

Watercolour, pen and ink on cardboard,

34.3 x 48 cm,

signed and dated lower right: ‘H. Uhlmann 49.’,  
on the verso signed and inscribed with pen and ink:  
‘Uhlmann Aquarell’

Provenienz:

Nachlaß des Künstlers;

Privatsammlung, Berlin

Literatur:

Christoph Brockhaus, Jörn Merkert (Hrsg.): Hans Uhlmann  
(1900–1975), Die Aquarelle und Zeichnungen (mit einem  
Werkverzeichnis bearbeitet von Carmela Thiele).  
Berlin 1990, S. 218f., Nr. 415.

Es lohnt, den Blick auf Hans Uhlmann – einen der unbestritten bedeutendsten Bildhauer der Nachkriegszeit – zu werfen und mit ihm auf eine neue Dekade, die „Kunst nach 1945“. Besonders die Betrachtung seines graphischen Œuvres ist reizvoll, da es preis gibt, was den Künstler über seine plastischen Problemstellungen hinaus bewegt und sich einer bildhauerischen Lösung entzieht. Für Uhlmann ist die Zeichnung der Skulptur ebenbürtig, er schätzt ihr vielfältiges Ausdrucksvermögen und die Option, mit ihr eine Idee spontan fixieren zu können.<sup>1</sup>

Unser Aquarell verrät das ausgeprägte Form- und Konstruktionsempfinden eines Bildhauers und Ingenieurs.<sup>2</sup> Ähnlich wie E.W. Nay oder Willi Baumeister macht Uhlmann sich Gedanken über die Grenzen von Körper, Raum und Fläche, er lotet aus und erprobt Möglichkeiten, die Dreidimensionalität in das Medium Papier zu übersetzen.

Drei bizarre, figurativ aufgerichtete Körper beherrschen das Bild. Sie sind collageartig zusammengesetzt aus zum Teil in Schwarz und Brauntönen eingefärbten kurvigen und geometrisierenden Flächen und Linien. Ihre reliefartigen Volumina, dem Prinzip der Mehransichtigkeit folgend, korrespondieren mit dem Umraum, je einer in Hell- und Graubraun lavierten Boden- bzw. Wandfläche, von der sich eine weitere, die Figuren räumlich hinterfangende Ebene in Hellbeige abhebt. Sie ist „Kulisse“ für das spannungsreiche Schauspiel einer Metamorphose: die an idolhafte Wesen erinnernden Urformen verwandeln sich im Zentrum zu einem wild gestikulierenden, tanzenden Fetisch, der eine archaische Kraft und verhaltene Aggression ausstrahlt.

Ein Bezug zu Uhlmanns Metallflächenplastiken der Jahre um 1950 ist evident. „Gruppierung“ oder „Verwandlung“ sind Titel jener Plastiken, ebenso wie „Fetisch“ oder „Vogelwesen“. Uhlmann selbst versteht seine Zeichnungen gleichwohl als „freie Grafiken“, die keine „üblichen sogenannten Bildhauerzeichnungen“<sup>3</sup> seien. Und in der Tat verzichtet unsere zwar durch die Plastik inspirierte und mit ihr in der Vorstellung verbundene, bezeichnenderweise jedoch unbetitelte Arbeit auf jeglichen ideellen Gehalt. Sie überzeugt und wirkt aus sich selbst heraus, ist Spiegel der Autonomie der Kunst und einer verschwindenden Individualisierung in eine Welt der reinen Form. (rh)

1) Vgl. Hans Uhlmann: Über meine Zeichnungen. In: Ausst.-Kat. Hans Uhlmann, 1900–1975, Plastik und Zeichnungen. Städtische Kunsthalle Mannheim, 1978, n.p. | 2) Der gelernte Maschinenbauer und Diplomingenieur wendet sich ab 1925 der Bildhauerei zu und ist durch seine frei modellierten raumoffenen Draht- und Eisenblechplastiken, die er bereits in den 1930er Jahren anlegt und unmittelbar nach 1945 in der Galerie Rosen in Berlin ausstellt, ein Pionier auf diesem Gebiet. Vgl. ebenda | 3) Ebenda.





## WERNER GILLES

Rheydt 1894 – 1961 Essen

26 | „Ischia-Landschaft“, 1957  
Aquarell und Deckweiß auf dünnem gräulichen Velin,  
32,5 x 44,7 cm,  
unten rechts signiert und datiert: ‚Gilles 1957‘

26 | „Ischia landscape“, 1957  
Watercolour and opaque white on thin, greyish wove paper,  
32.5 x 44.7 cm,  
signed and dated lower right: ‚Gilles 1957‘

Provenienz:  
Hauswedell & Nolte, Auktion Nr. 362,  
Hamburg, 8.12.2001, Los-Nr. 624;  
Moeller & Rotermund Kunsthandel, Hamburg;  
Privatsammlung, Norddeutschland

In den frühen 1950er Jahren entwickelt sich Ischia zu einem Treffpunkt der deutschen Künstlerszene. Während der Sommermonate begegnen sich dort Eduard Bargheer, Hans Purrmann, Werner Heldt, aber auch der Musiker Hans Werner Henze – und nicht zuletzt Werner Gilles, der mit vielen dieser Persönlichkeiten inspirierende Bekanntschaften schließt. Bereits vor dem Krieg reist er regelmäßig auf die Insel und hält sich nun die Sommermonate über in Sant'Angelo auf, während er die Winter in München verbringt. Gilles ist begeistert von der prägnanten Landschaft Ischias, ihren geschwungenen Küstenzügen und Schluchten. Besonders aber fasziniert ihn das hellstrahlende Licht des Südens, das ideale Voraussetzungen für seine künstlerische Arbeit bietet.

Von diesem Eindruck ist auch das vorliegende Blatt geprägt. Alles ist hier auf abstrakte Zeichen reduziert: Unterschiedliche Strukturen des Grundes, Sand, Fels und Vegetation werden in chiffreartige Gitter- und Fächerfiguren, Punktierungen und Linienmuster übertragen. Dabei greifen die Konturen der Geographie und das Gepräge der Pflanzenwelt ineinander und verschmelzen zu einer organischen Einheit. Leuchtend-klares Blau, strahlendes Rot, warmes Grün und schimmerndes Gelb-Orange sind weitgehend unvermischt nebeneinander gesetzt; teilweise ist das Papier freigelassen und der graue Grund lässt das Kolorit noch intensiver erscheinen. Eine ungeheure Form- und Farbvielfalt gibt den differenzierten Eindruck des Künstlers von der enigmatischen Landschaft wieder. Selbst die Atmosphäre, die aus dem Zusammenspiel von gleißendem Licht und Luft entsteht, findet in den weißen Horizontallinien am Himmel sowie den weißen Höhungen der Felsgestaltung ihren Ausdruck. Lebendige Formen und funkelnde Komplementärkontraste versetzen das Gesehene in eine spannungsvolle Dynamik.

Unsere „Ischia-Landschaft“ lässt Inspirationen durch Kandinsky oder Matisse erkennen, die Gilles hoch verehrt. Wie diese hält er nicht nur die äußere Erscheinung fest, sondern schafft „Bilder aus innerer Vorstellung [...] Die Naturerinnerung wird durch Übersetzung in einfache Farbflächen von einem geheimnisvollen, immer neue Harmonien entwickelnden Klang verwandelt, in eine geistig-musikalische Welt, in der ein mythischer Untergrund unausgesprochen lebendig ist.“<sup>1)</sup> (tr)

1) Alfred Hentzen: Werner Gilles. Köln 1960, S. 145.





## EDUARD BARGHEER

1901 – Hamburg – 1979

27 | „Sant'Angelo“, 1955

Aquarell und Deckweiß auf hauchdünnem Maschinenbütten,  
21,6 x 27,7 cm,  
unten links mit Bleistift signiert und datiert: ‚Bargheer 55‘  
sowie verso mittig betitelt: ‚S. Angelo‘

27 | „Sant'Angelo“, 1955

Watercolour and opaque white on machine-made laid tissue,  
21.6 x 27.7 cm,  
signed and dated with pencil lower left: ‚Bargheer 55‘,  
on the verso inscribed at the centre: ‚S. Angelo‘

Provenienz:  
Privatsammlung, Rheinland

Vor uns entfaltet sich ein flächiges Mosaik aus organisch-abstrakten, geometrischen und dennoch freien Formen. Es ist ein loses, atmendes Gewebe von ineinander greifenden, neben- und übereinander liegenden sanfttonigen Farbfeldern, hier und da durchbrochen von schmalen Bändern des weißen Papiergrundes. Bei längerer Betrachtung entdeckt man nach und nach bekannte Formen, wie etwa die sich im Wasser spiegelnden Boote im Vordergrund. Der Titel „Sant'Angelo“, eine kleine Hafenstadt auf Ischia, gibt einen weiteren Hinweis, so daß sich schließlich vor dem Auge des Betrachters die sommerliche Ansicht eines Hafenbeckens herauskristallisiert, umrahmt von Gebäuden und Vegetation im Hintergrund.

Schon früh entwickelt Eduard Bargheer eine große Faszination für das Spiel der Farben in der Natur im Wechsel des Lichts. Dies begründet sicherlich auch seine in den 1930ern entdeckte Liebe zu der Insel Ischia, die für einige Jahre seine neue Heimat wird. Unsere Arbeit, die im Gegensatz zu vielen anderen Blättern Bargheers gänzlich ohne Bleistiftvorzeichnung auskommt, zeigt, wie sehr sich der Maler der südlichen Atmosphäre des mediterranen Hafenortes hingibt. Wie kaum ein anderer Künstler weiß er das Medium Aquarell zu nutzen, um Formen in ihrer Leichtigkeit und Transparenz zu gestalten. Licht bedeutet bei ihm nicht Beleuchtung; auch dient das Kolorit nicht der Gegenstandsbeschreibung. Seine Blätter sind Licht und Farbe in sich und entwickeln ihren Reiz durch das lebendige Spannungsverhältnis, gleichzeitig Abbild der Natur und autonomes Bild zu sein. Bargheer, dessen Kunst zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei steht, nimmt der Materie ihre Schwere und negiert die Endgültigkeit von Formen und Farben. Durch die veränderte Wiedergabe der Natur erfährt die Atmosphäre des beigewohnten Augenblicks eine Steigerung. Das bewegte und offene Element der Naturerscheinung findet in den rhythmischen und klangvollen Farbkompositionen der auf Ischia entstehenden Aquarelle seinen künstlerischen Niederschlag. Dabei entsteht eine eigene Lyrik, die uns einen neuen Blick auf die irdische Welt offenbart. (jo)





### **GRETEL HAAS-GERBER**

1903 – Offenburg – 1998

28 | „Die 3 Faulen (Gebr. Grimm)“, 1924

Aquarell und Bleistift auf dünnem, genarbttem Bütten,  
13,4 x 15,9 cm (22,6 x 36,8 cm), unten links signiert und  
datiert: ‚G. Gerber 1924‘ sowie unten rechts betitelt:  
‚Die 3 Faulen (Grimm).‘, verso mit dem Nachlaßstempel

28 | “The 3 Sluggards (Grimm Bros.)”, 1924

Watercolour and pencil on thin, grained laid paper,  
13.4 x 15.9 cm (22.6 x 36.8 cm), signed and dated lower left:

‘G. Gerber 1924’ and inscribed lower right:

‘Die 3 Faulen (Grimm).‘, with the artist’s estate stamp on the verso

## **IMPRESSUM**

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2011/2012  
Weidenallee 10 c, D–20357 Hamburg,  
Tel. +49/40/688 769-88, Fax +49/40/688 769-89  
info@rotermund-kunsthandel.de, www.rotermund-kunsthandel.de

Redaktion: Regelind Heimann, Thole Rotermund, Christiane Zeiller  
Übersetzungen: Sue Cubitt

Texte: Regelind Heimann (rh), Janna Oltmanns (jo), Thole Rotermund (tr)

Gestaltung: AGAPI – dialog . konzept . design, Hamburg

Gesamtherstellung: Hartung Druck + Medien GmbH, Hamburg

Copyright und Fotonachweis: Christian Lohfink, Hamburg

© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

© 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.