THOLE
ROTERMUND.
KUNSTHANDEL

Kunst. Post. Karte.

Künstlerpostkarten der klassischen Moderne

Danke

Dr. Peta Becker-von Rose, Dr. Leonie Beiersdorf, Andrea Berger, Christian Berger, Sue Cubitt, Knut Ettling, Harald Fiebig, Prof. Hermann Gerlinger, Dr. Guido Gravenkötter, Silke Hartmann, Alexander Heimann, Dr. Regelind Heimann, Dr. Wolfgang Henze, Karsten Heußmann, James Hofmaier (†), Prof. Dr. Wilhelm Hornbostel, Christian Lohfink, Dr. Ulrich Luckhardt, Dr. Karen Michels, Dr. Doris Möllers, Janna Oltmanns, Dr. Elke Ostländer, Carola Persiehl, Michael Karl Pfefferle, Prof. Dr. Dr. Gerd Presler, Stefanie Rahnfeld, Petra Ramis de Ayreflor, Gerlinde Römer, Sam, Kyoko Shimono, Melissa Strumann, Lucia Titgemeyer-Heck, Prof. Dr. Gerhard Wietek (†), Wolfgang Wittrock, Marco van der Wyst, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München sowie allen Sammlern und Kollegen, die dieses Projekt hilfreich unterstützt haben.

Inhalt

Thole Rotermund
Kunst. Post. Karte.
Künstlerpostkarten der
klassischen Moderne 5

01 Lovis Corinth 8
an Charlotte Berend-Corinth 10

02 Emil Orlik 12
an Bernhard Pankok 14

03 Erich Heckel 16
mit Rosa Schapire 18
an Gustav und Luise Schiefler 20

04 Max Pechstein 24
05 Max Pechstein 26
an Minya Diez-Dührkoop 28

06 Max Pechstein 30
an Lotte Kaprolat 32

07 Max Pechstein 34
an Curt Glaser 36

08 Erich Heckel 38
mit Siddi Heckel
an Max Reiss 40

Regelind Heimann
„Schaffende und Genießende"
Die Künstler der Brücke und
ihre passiven Mitglieder 42

09 Karl Schmidt-Rottluff 46
10 Karl Schmidt-Rottluff 48
an Elsa Hopf 50

11 Franz Radziwill 52
an Clara Goldschmidt 54

12 Willy Robert Huth 56
an Walter Kaesbach 58

13 Franz Radziwill 60
an Franz Hassler 62

14 Oskar Schlemmer 64
an Dieter Keller 66

Warum schreiben?
Thole Rotermund
im Gespräch mit
Wilhelm Hornbostel 68

Postkarte

Frau M. Dietz-Dühnkopp

W.

Unter den Linden n.

Mit den besten
Grüssen Ihr
ergebener
M. Pechstein.

Kunst. Post. Karte. Künstlerpostkarten der klassischen Moderne

Thole Rotermund

Längst hat die Künstlerpostkarte ihren Platz als eigenständige Gattung in der Kunst der Moderne gefunden. Wie kaum ein anderes Medium vereint sie historische Information mit komprimiertem Ausdruck und Originalität, Bild mit Text, Kunst mit Kommunikation. Damit löst sie gewissermaßen einen Gegensatz auf – gilt doch die Postkarte im prädigitalen Zeitalter durch die einfache und unlimitierte Verbreitung als das Massenmedium des schnellen Austauschs.

Ihre Geburtsstunde läßt sich auf das Jahr 1869 bestimmen, als die österreichisch-ungarische Postverwaltung die kleinformatige Mitteilungskarte einführt, die im Gegensatz zum Brief offen und leichter – daher wesentlich preiswerter – verschickt werden kann. Durch die begrenzte Fläche unterscheidet sie sich auch im Aufwand der Formulierungen, es geht schneller und formloser. So entsteht Ende des 19. Jahrhunderts ein regelrechter Postkarten-Boom. Ursprünglich ist eine Seite der Karte ausschließlich Adresse und Briefmarke vorbehalten, die andere kann beschrieben werden (vgl. Abb.1). Um die Jahrhundertwende kommen Karten auf den Markt, die ein kleines gedrucktes Motiv, etwa ein Ornament, mit Platz für einen kurzen Gruß verbinden. Die Entwicklung der Lithographie ermöglicht schließlich aufwendigere Reproduktionen, und so gewinnt die Bildpostkarte zunehmend auch als Sammelobjekt an Popularität (Abb. 2). Das Wachstum des Tourismus in jener Zeit fördert die Nachfrage nicht nur nach phototechnisch reproduzierten, sondern insbesondere künstlerisch gestalteten Drucken von beliebten Reisezielen. Emil Nolde bedient diesen Markt bereits vor seinem künstlerischen Durchbruch, als er 1896 während seiner Schweizer Jahre eine Serie von karikaturhaften „Bergpostkarten" zeichnet und verlegen läßt (Abb. 3).[1] Der kommerzielle Erfolg dieser 30 Motive ermöglicht ihm schließlich die finanzielle Unabhängigkeit, um freischaffender Künstler zu werden.[2]

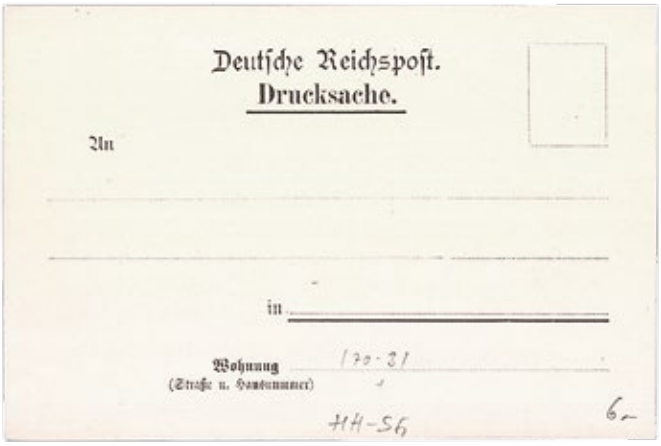


Abb. 1: Postkarte, Adressfeld, um 1890

[1] Vgl. Magdalena Moeller: Emil Nolde, Die Bergpostkarten. München 2006, zugl. Ausst.-Kat. Brücke Museum, Berlin u.a.

[2] „Innerhalb von zehn Tagen waren einhunderttausend Karten verkauft, und mir wurde für jeden Tag ein freier Verdienst von eintausend Franken möglich. Das war überraschend, mein Zukunfthoffen glühte [...]" Nolde, zitiert nach: Ders.: Das eigene Leben, Die Zeit der Jugend 1867–1902. Flensburg und Hamburg 1949², S. 190.

Abb. 2: Postkarte, „Gruß aus Hamburg“, Kunst-Anstalt Rosenblatt, Frankfurt a.M., 1898

Es ist eigentlich erstaunlich, daß erst die Expressionisten die Postkarte zu einem vollwertigen Bestandteil ihres Schaffens machen. Etwa um 1908 beginnen die Künstler der „Brücke“, gemalte, gezeichnete oder auch in wenigen Exemplaren handgedruckte Karten anzufertigen. Weil sie häufig auf Reisen sind, ist es für sie das perfekte Kommunikationsmittel: „Da wir alle nicht gerade eifrige Briefschreiber waren, dienten die Karten als kurze Mitteilungen über unsere Arbeit […] und so sind die meisten Karten Skizzen von Bildern oder Beobachtungen“, beschreibt Karl Schmidt-Rottluff deren Funktion.[3] Häufig finden sich Bezüge zu anderen Werken der Künstler – seien es Gemälde oder Graphik.[4] Doch mag auch im kleinen Format ein besonderer Reiz für die Künstler gelegen haben; so bedeuten die begrenzten technischen Mittel keineswegs Beschränkung, vielmehr Herausforderung. Dementsprechend handelt es sich bei diesen Arbeiten gewissermaßen um ein Konzentrat ihrer seinerzeit aktuellen künstlerischen Entwicklung.

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelingt es den Künstlern der Moderne, auf beeindruckende Weise zu vereinen, was sich heute noch in SMS, WhatsApp, Twitter, Facebook, Snapchat und Instagram wiederfindet: eine kurze, konzentrierte Textnachricht und einen visuellen Eindruck, ein Emblem von dem, was einen derzeit beschäftigt, zu übermitteln. Das Grundanliegen war und ist damals und heute dasselbe, allein der Grad der Verbreitung unterscheidet sich stark. Ist er in unseren künstlerischen Beispielen individuell und zielgerichtet angelegt, streut sich eine Nachricht in den gegenwärtigen Medien hingegen auf eine unbestimmte Vielzahl von Empfängern. Darin liegt auch der wesentliche Unterschied der Künstlerpostkarte zu den massenhaft reproduzierten Ansichtskarten: Sie ist weniger Ausdruck von etwas allgemein Gesehenen oder Erlebten, vielmehr der persönlichen Produktivität, neuer Ideen, des aktuellen Schaffens. Darüber hinaus besteht ein weiterer Reiz der Künstlerpostkarte – neben der künstlerischen Qualität – zweifellos in ihrer Beständigkeit: Während die digitalen Medien von vornherein ephemer angelegt sind,

Ein Blick auf die Adressaten gibt Aufschluß über die Absichten, die sich in den Postkarten manifestieren: Es sind neben Künstlerfreunden vornehmlich Sammler, Museumsleute, kulturelle „Meinungsträger“. So wird deutlich, daß die meist kurzen Grußtexte nur den Anlaß geben, mit den umseitigen Motiven auf den gegenwärtigen künstlerischen Schaffensstand, aktuelle Themen oder auf konkrete Werke aufmerksam zu machen. Und das über große Distanzen und schneller als mit jedem anderen Kommunikationsmittel.

[3] Zitiert nach Gerhard Wietek: Maler der Brücke, Farbige Kartengrüße an Rosa Schapire. München 1958, n. p.
[4] Vgl. Kat.-Nrn. 07 und 08.

allein durch ihre Aktualität begründet, ist das handgezeichnete Unikat nicht nur Momentaufnahme, sondern nachhaltige Botschaft – die bis heute wirkt.

Einen besonderen Wert stellen die gezeichneten Grüße aber auch für die Kunstgeschichte dar: Unabhängig von ihrer künstlerischen Aussage dokumentieren sie die Beziehungen und den intensiven Austausch zwischen den Akteuren des zeitgenössischen Kulturbetriebs. Darüber hinaus geben Poststempel in Verbindung mit sich wiederholenden Bildmotiven und Stilmerkmalen Hinweise auf die Datierung vergleichbarer Werke. Angaben über Aufenthalte, Begegnungen, Bezüge zu eigenen oder fremden Werken werden zu einem einzigartig komprimierten Quellenmaterial.

Die Bedeutung der Künstlerpostkarte ist in den vergangenen Dekaden durch diverse Ausstellungen und Publikationen wiederholt gewürdigt worden.[5] Bereits 1957 organisiert Gerhard Wietek im Oldenburger Kunstverein die Ausstellung „Maler der ‚Brücke' in Dangast von 1907 bis 1912" mit einem eigenen Raum für die Postkarten.[6] Als er dafür eine Sendung aus England mit Karten aus dem Nachlaß Rosa Schapires beim Zoll abholen möchte, wird er dort energisch aufgefordert, den Wert der kostbaren Werke bis zur Wiederausfuhr in bar zu deponieren. 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."

Glücklicherweise erleben wir heute eine ungeheure Wertschätzung und Faszination für dieses seltene und hochinteressante Medium. Die Beliebtheit der Künstlerpostkarte erfährt momentan sogar einen Höhepunkt. Mit unserer Publikation möchten wir einmal mehr das Augenmerk auf dieses Phänomen der Modernen Kunst lenken und einen Anreiz geben, sich diesem spannenden Spezialgebiet des Sammelns zu widmen, denn: „Wovon wollen wir leben, wenn wir nicht beizeiten sammeln?" (Heinrich von Kleist)

Abb. 3: Emil Hansen (gen. Nolde), „Die drei Schwestern und Alvier im Rheintal", 1896, Postkarte

[5] Vgl. insbesondere Magdalena Moeller (Hrsg.): Expressionistische Grüße. Künstlerpostkarten der Brücke und des Blauen Reiter. Stuttgart 1991, zugl. Ausst.-Kat. Brücke-Museum, Berlin u.a. sowie Ausst.-Kat. Die Künstlerpostkarte, von den Anfängen bis zur Gegenwart. (Bärbel Hedinger, Hrsg.) Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum u.a., 1992.

[6] Wietek (1923–2012) gilt bis heute als wichtigster Autor 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.

01

Lovis Corinth

1858 Tapiau / Ostpreußen
1925 Zandvoort / Holland

An
Frau Charlotte Corinth
p. Adr. Herrn R. Sieger
in Doberan

„Wohl auf Kameraden, Aufs Pferd!"

Und dann denke Dir, daß ich zu Roß jetzt schon 2 Ausritte gemacht habe mit Trab, Gallopp […] und es ist einfach großartig, wie ich so dahin gondle."[1]

Das Selbstbildnis zu Pferd ist von Corinth sorgsam mit Bleistift und Aquarell ausgearbeitet. Stolz, mit breitem Grinsen im Gesicht, präsentiert er sich der Empfängerin. In diesem Fall ist es seine Frau Charlotte Berend-Corinth, der er diese Karte übersendet. Die Zügel straff in der Hand, sitzt der Künstler in vornehmer Reitkleidung fest im Sattel. Das Pferd schreitet mit erhobenem Kopf und leicht angelegten Ohren kraftvoll voran. Selbstbewußt blickt Corinth uns direkt an. Die dunklen und energischen Umrißlinien unterstreichen die Dynamik von Pferd und Reiter.

Im Œuvre von Lovis Corinth nimmt das Selbstportrait einen außerordentlichen Stellenwert ein.[2] Ab seinem 40. Lebensjahr, zumeist um seinen Geburtstag herum, entstehen seine eindrücklichen, oft schonungslos den körperlichen und psychischen Zustand aufzeigenden Selbstbildnisse. Im September 1909 hält sich Lovis Corinth auf Einladung von Carl Glantz jun. ein erstes Mal auf dem Rittergut Glantz in Klein-Niendorf, Mecklenburg-Vorpommern, auf.[3] Zur selben Zeit ist seine Frau Gast im Hause seines Malerfreundes Rudolf Sieger in Bad Doberan. In seiner markanten und schwungvollen Schrift hat Lovis Corinth dessen Adresse auf der Rückseite der Postkarte vermerkt.

Die Jahre um 1909 zählen für Corinth künstlerisch zu seinen erfolgreichsten. Corinth zu Pferde ist darum ganz und gar Ausdruck seines Stolzes auf das bis jetzt Erreichte. Aber auch das familiäre Glück wird mit der Geburt des zweiten Kindes, seiner Tochter Wilhelmine, am 13. Juni 1909 gekrönt. Somit ist diese Postkarte auch eine gemalte Liebeserklärung und ein Herzensgruß an seine Frau Charlotte, den „[…] Schutzgeist in wirklicher Menschengestalt."[4] (hf)

[1] Lovis Corinth an Charlotte Berend-Corinth, zitiert nach: Thomas Corinth (Hrsg.): Lovis Corinth, Eine Dokumentation. Tübingen 1979, S. 131.
[2] Sich selbst erkundet Corinth im Zeitraum von 1887 bis 1925 in 42 Gemälden und über 140 Zeichnungen.
[3] Von 1909 bis 1923 ist Lovis Corinth beinahe alljährlich zu Gast auf dem Rittergut Glantz.
[4] Lovis Corinth: Selbstbiographie. Leipzig 1926, S. 171.

Selbstbildnis zu Pferd
1909

Aquarell und Gouache über Bleistift auf Karton (Postkarte),
14 x 9 cm,
oben mittig mit Bleistift bezeichnet: ‚Wohl auf Kameraden,
Aufs Pferd! Aufs Pferd. Heute so morgen auch wieder.‘ sowie
unten mittig signiert: ‚Lovis‘;
verso an ‚Frau Charlotte Corinth, p. Adr. Herrn R. Sieger
in Doberan‘ adressiert und mit einem Poststempel
‚Lübz 7.9. [19]09‘ versehen (siehe S. 11)

Provenienz
Charlotte Berend-Corinth, Berlin;
Kunsthaus Lempertz, Köln (1986);
Privatsammlung, Schweiz

Charlotte Berend-Corinth
1880 Berlin
1967 New York

Charlotte Berend-Corinth, 1924

Lovis Corinth am 7. September 1909 an ‚Frau Charlotte Corinth, p. Adr. Herrn R. Sieger in Doberan': **„Wohl auf Kameraden, Aufs Pferd! Aufs Pferd. Heute so morgen auch wieder. Lovis"**

Außer, daß sie ein großes Talent besitzt und meine Schülerin vor der Ehe wurde, besitzt sie einen großen Verstand und einen weiten, voraussehenden Blick. Sie war es hauptsächlich, die mich stützte und mir half in allen schwierigen Lagen des heutigen Lebens." [1]

Charlotte Berend wird am 25. Mai 1880 in Berlin als zweite Tochter einer jüdischen Kaufmannsfamilie geboren. Schon früh wird ihr künstlerisches Talent erkannt und gefördert. Ihr Wunsch, ein Kunststudium zu absolvieren, trifft bei ihrem Vater dennoch zuerst auf Ablehnung. Sie kann sich jedoch durchsetzen und ihr Studium 1898 aufnehmen. Bereits zwei Jahre später zwingen sie der wirtschaftliche Ruin der Familie und der anschließende Selbstmord ihres Vaters zum Abbruch. Geld für das kostspielige Studium steht ihr nun nicht mehr zur Verfügung, aber ab 1901 besucht sie die von Lovis Corinth gegründete private „Malschule für Weiber". Rasch entwickelt sich zwischen Lehrer und Schülerin eine Liebesbeziehung, und 1904 heiratet das Paar. Ein Jahr später kommt Sohn Thomas und fünf Jahre später Tochter Wilhelmine zur Welt.

Lovis und Charlotte Corinth im Berliner Atelier, 1908

Ihre eigenen künstlerischen Ambitionen stellt Charlotte Berend-Corinth zum Wohle der Familie und Corinths Karriere immer wieder zurück – sie wird seine Muse und sein bevorzugtes Modell. Ganz läßt sie die Kunst jedoch nicht ruhen. Sie nimmt 1908 ein erstes Mal mit ihren Bildern an einer Ausstellung der Berliner

Lovis Corinth: Selbstbildnis zu Pferd, 1909, verso (Kat.-Nr. 01)

Secession teil, wird 1911 als Mitglied aufgenommen, gehört ab 1915 der Jury an und ab den 1920er Jahren dem Vorstand.

Als Lovis Corinth 1911 einen schweren Schlaganfall erleidet, gibt sie auf seinen Wunsch hin sogar für einige Zeit die Malerei auf. Nach Corinths Tod 1925 kümmert sie sich intensiv um seinen künstlerischen Nachlaß. Sie gründet 1927 eine Malschule, geht auf zahlreiche Studienreisen, und in den 1930er Jahren lebt sie hauptsächlich in Italien. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten emigriert sie 1939 in die Vereinigten Staaten, zieht nach Santa Barbara in Kalifornien und siedelt 1945 nach New York um.

Künstlerisch intensiviert sie ihre Arbeit. Es entstehen zahlreiche Landschaftsaquarelle, Stilleben und Portraits. Sie eröffnet wieder eine Malschule. Auch die Erinnerung und das Gedenken an Lovis Corinth fördert sie beharrlich. 1948 publiziert sie „Mein Leben mit Corinth", 1950 „Als ich ein Kind war", und 1958, zum 100. Geburtstag des Künstlers, bringt sie das Werkverzeichnis „Die Gemälde von Lovis Corinth" heraus. Nur noch äußerst selten kehrt sie in die alte Heimat zurück. Am 10. Januar 1967 stirbt Charlotte Berend-Corinth in New York. (hf)

[1] Lovis Corinth über Charlotte Berend-Corinth, in: Lovis Corinth: Selbstbiographie. Leipzig 1926, S. 171.

02

Emil Orlik

1870 Prag
1932 Berlin

An
Herrn Professor Direktor
B. Pankok, Stuttgart
Neckarstr. 67

„Der ganzen Familie Pankoken viel Glück für 1914"

Mit quirligen, die Figur zum Teil nur lose umreißenden Strichen ist unser Hauptakteur zeichnerisch festgehalten. Ein Pfeife rauchender bärtiger Herr mit Brille und Stock geht gemächlich entlang eines Weges. Einzelne Partien sind in dichten, nervöseren Kamm-Schraffuren der Feder gesetzt; aufgelockert und farbig akzentuiert wird die Komposition durch die darübergelegten Aquarellfarben, die mit der Tusche sanft ineinanderfließen.

Die am rechten Bildrand platzierte handschriftliche Bemerkung schlägt zusammen mit dem Adressaten Bernhard Pankok die Brücke zum Verständnis des leicht skurril wirkenden Motivs. Entlang einer Schneedecke spaziert Orlik selbst als „Adlerken"[1] – sein Kosename gegenüber Pankok – durch Kitzbühel, wo er alljährlich seinen Winterurlaub verbringt. Verso spricht Orlik Pankok wie üblich verspielt mit „lieber Pankoken" (plattdeutsch für „Pfannkuchen")[2] an.

Wie wunderbar hat Orlik die Umgebung, die subtilen Farbspiele und Spiegelungen einer von Schnee geprägten alpinen Landschaft bei Sonnenuntergang eingefangen. In dieser originellen Bildschöpfung entdecken wir mehr als vielleicht erwartet: Eigentliches Thema ist die Intimität und die persönliche Note der Kommunikation zweier eng verbundener Freunde. Die Wahl des Selbstportraits gewährt per se einen spannenden Blick auf den Künstler – auf sein Äußeres ebenso wie auf sein Inneres. Fragmentarisch in der Bildsprache und bewußt karikaturhaft-humoristisch findet Orlik die entsprechenden zeichnerischen Mittel für die eigene Physiognomie, ohne illustrativ zu werden. Orlik ist damals als Portraitist hochgefragt und erlangt u.a. durch seine japanischen Farbholzschnitte Berühmtheit. In unserem Blatt gelingt ihm eine Zeichnung voll Zartheit und Freiheit, Witz und Esprit: „Nicht das Gefällige, sondern das Unnahbare der Kreatur ist des Künstlers Ziel."[3] (rh)

[1] Das tschechische Wort „orlik" bedeutet übersetzt etwa „kleiner Adler". Vgl.: Ausst.-Kat. Bernhard Pankok, 1872–1943. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart Altes Schloß, Stuttgart 1973, S. 257.
[2] Ebenda.
[3] Friedrich W. Pauli: Emil Orlik, Wege eines Zeichners und Graphikers. Darmstadt 1973, S. 9.

Adlerken im Winter
(Selbstbildnis im Kitzbüheler Schnee)
1913

Tuschfeder und Aquarell auf Karton (Postkarte),
14 x 9 cm,
unten rechts mit Tuschfeder signiert und bezeichnet:
‚Schneehöhe 1 Met 25, Adlerken im Winter',
verso an ‚Herrn Professor Direktor B. Pankok, Stuttgart, Neckarstr. 67'
adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie mit einem Poststempel
vom ‚30.12.[19]13' (siehe S. 15)

Provenienz
Bernhard Pankok, Stuttgart;
Privatsammlung, Rheinland

Bernhard Pankok
1872 Münster
1943 Baierbrunn

Bernhard Pankok, Selbstbildnis (in schwarzem Pullover), 1898, Öl auf Leinwand

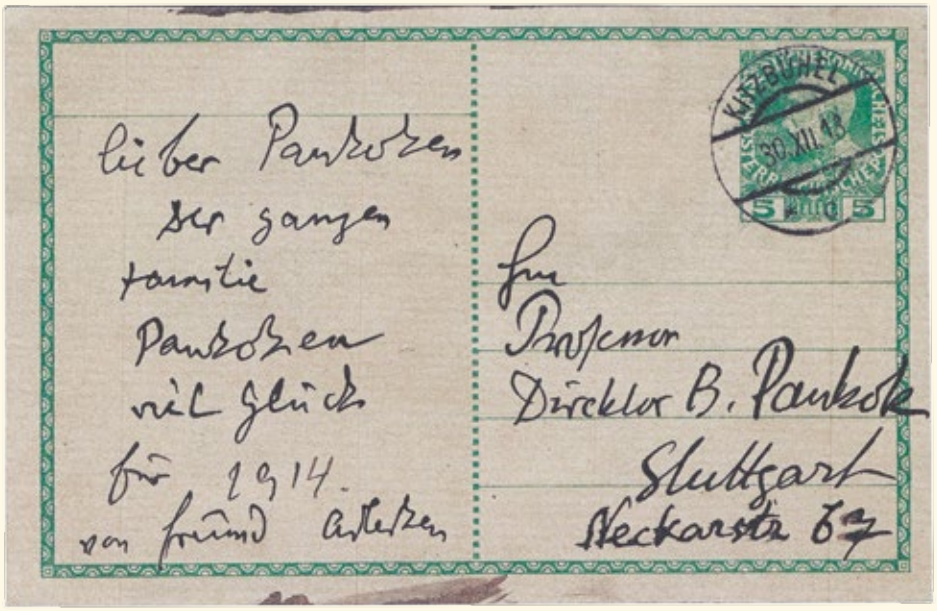
Emil Orlik am 30. Dezember 1913 an: ‚Herrn Professor Direktor B. Pankok, Stuttgart, Neckarstr. 67': **„Lieber Pankoken, Der ganzen Familie Pankoken viel Glück für 1914 von freund adlerken"**

Sein Name ist ehrlicherweise schwer einzuordnen und auch nicht zu verwechseln mit dem Maler, Graphiker und Bildhauer Otto Pankok (1893–1966). Prof. Bernhard Pankok ist tatsächlich ein wahres „Multitalent", ein „Alleskönner" – so jedenfalls wird er in vergangenen und aktuellen Ausstellungen und Aufsätzen apostrophiert.[1] Enorm talentiert und außergewöhnlich vielseitig arbeitet Pankok anfänglich als Maler, dann als Buchkünstler, Illustrator, Graphiker, Entwickler von Möbeln und ganzen Ausstattungen, Architekt, Bühnenbildner, Bildhauer und Designer. Im Bereich des Jugendstil-Designs und Kunstgewerbes prägt er, ähnlich wie Henry van de Velde, die „Stilwende" um 1900.

Sich mit seinem schier grenzenlosen Gesamtwerk genau zu befassen ist geradezu faszinierend, seine Schaffenskraft bewundernswert. Pankok entwirft z.B. Salons für Dampfschiffe, Fahrgastkabinen für Zeppeline und Bühnenbilder für Max Reinhardts Mozart-Opern. Nebenbei gestaltet er Jugendstil-Stühle und -Schränke, baut Häuser – und noch vieles mehr. Das alles geschieht auf hohem Niveau und erfolgreich neben seiner Tätigkeit als Professor und späterem Direktor der Kunstgewerbeschule in Stuttgart.

Abb.1: Bernhard Pankok, Bildnis Emil Orlik, 1897, Pastell, Aquarell, Kreide und Tuschfeder

Durch unsere Postkarte kommt nun noch eine weitere Facette Pankoks hinzu – seine Affinität zur Zeichen- und Portraitkunst, die große Passion für die Erprobung graphischer Techniken und die dadurch entstandene lebenslange Freundschaft mit Emil Orlik. Sie treffen 1895 in München aufeinander und begeistern sich für das Experimentieren mit Druckgraphik, insbesondere auch für die Arbeitsweise der Japaner. So entstehen mehrere gegenseitige Portraits (Abb. 1). Orliks Holzschnitt des vermutlich



E. Orlik, Adlerken im Winter, 1913, verso (Kat.-Nr. 02)

gerade radierenden Pankok beispielsweise zeigt über dessen Kopf an der Wand als Zeichen der gemeinsamen Wertschätzung einen japanischen Farbholzschnitt (Abb. 2).[2]

Orlik, einer der wenigen Duzfreunde des eher wortkargen Pankok, verfaßt zu dessen 60. Geburtstag eine rührende und hymnische Lobrede: „[…] Und man müßte Dich und Dein ganzes Wirken und Werken mit vielen Scheinwerfern, ins ‚richtige Licht setzen' – wollte man Dir gerecht werden; […] und wenn dies bei dem Reichtum Deiner Leistung möglich wäre […] Man könnte Dich ringsum mit goldenen Medaillen behängen […] Rastlos hast Du geschaffen, mit ganzer Kraft! Möge Dir die Freude an der Arbeit weiter gnädig sein! Dies ist der herzlichste Wunsch aller Dir Gutgesinnten, Dich guten Menschen Liebenden!"[3]

Abb. 2: Emil Orlik, Bildnis Bernhard Pankok, 1899, Farbholzschnitt

Pankoks Beweis für die Zuneigung und Bewunderung gegenüber Orlik verdeutlicht vielleicht am eindrücklichsten die Totenmaske Orliks, die als bewegendes Manifest einer lebenslangen Freundschaft Teil seines Nachlasses ist. (rh)

---

[1] Siehe Ausst.-Kat. Bernhard Pankok, 1872–1943. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart Altes Schloß, Stuttgart 1973 und die Rezension zu dieser Ausstellung von Helmut Schneider: „Der Alleskönner". In: DIE ZEIT, Hamburg, 15. Juni 1973, Nr. 25, sowie Ausst.-Kat. Bernhard Pankok, ein Multitalent um 1900. Städt. Galerie Böblingen, 2007.

[2] Christoph Otterbeck: Europa verlassen, Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Köln 2007, S. 80.

[3] Zitiert nach: Doris Möllers: Emil Orlik und Bernhard Pankok. Auf den Spuren einer Künstlerfreundschaft, Werke aus der Sammlung Bernd Freese, Frankfurt. Münster 2005, S. 12.

03

Erich Heckel

1883 Döbeln
1970 Radolfzell

An
Herrn und Frau
Landgerichtsdirektor
Schiefler, Hamburg
Oberstraße 86

„Ihnen und Ihrem Herrn Gemahl herzlichste Grüße vom Hamburger Dom"

Kam aber ein Zirkus in die Stadt, dann ging er in den Zirkus. Er freundete sich mit dem dummen August, den Clowns und Akrobaten an, setzte sich auf eine Tonne und zeichnete."[1] Diesmal hat sich Erich Heckel in Begleitung von Rosa Schapire unter die Zuschauer gemischt. Beide besuchen den sogenannten „Winterdom", ein Hamburger Volksfest mit Fahrgeschäften, Kleinkunstbühnen und einem Zirkus.

Nicht nur eine der üblichen Jahrmarktspostkarten wird mit Grüßen versehen und an den in Hamburg ansässigen Richter und Kunstsammler Gustav Schiefler und seine Frau versendet, sondern Heckel selbst hält das Erlebte auf der frei gebliebenen Motivseite einer kleinen Postkarte fest. Mit sicherem Strich und Gespür für das Wesentliche fängt er die Atmosphäre und den flüchtigen, konkret erlebten Augenblick im Zirkuszelt ein. Der Moment des Vorbeiziehens von Pferd, Reiter und Reiterin, die im Kreisrund der Arena ihre artistische Dressur und Akrobatik aufführen, wird zum alleinigen Hauptmotiv. Nur skizzenhaft, mit eckigem Bleistiftstrich, wird das Halbrund der Manege mit ihren Zuschauern angedeutet. Dagegen betont und arbeitet er mit farbigen Ölkreiden die vorbeitrabenden Pferde, den schwarz gekleideten Reiter und die Reiterin mit ihrem roten, weit ausladenden Hut mit flächigen Linien heraus.

Die Postkarte an Schieflers war als eine kleine, aber besondere Freundschaftsgabe gedacht. Der großen Wertschätzung, die die Empfänger der Person sowie der künstlerischen Äußerung Erich Heckels entgegengebracht haben, verdanken wir bis heute den Erhalt dieser kleinen Kostbarkeit. Auf diese Weise dürfen auch wir an dem Erlebten teilhaben und können so in die Welt des Zirkus mit eintauchen. (hf)

[1] Hans Hess (Hrsg.): Dank in Farben, Aus dem Gästebuch Alfred und Thekla Hess. München 1957, S. 38.

Zirkusreiter
1908

Provenienz

Luise und Gustav Schiefler, Hamburg;
Gerhard Schack, Hamburg;
Hubertus Melsheimer Kunsthandel, Köln;
Privatsammlung, Schweiz

Literatur

Gerhard Schack (Hrsg.): Postkarten an Gustav Schiefler, Mit Zeichnungen von Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde, Texte von Gustav Schiefler. Hamburg 1976, Kat.-Nr. 40, S. 207, ganzseitige Abb. S. 159

Ölkreide und Bleistift auf leichtem Karton (Postkarte),
9,1 x 14,2 cm,
verso an ‚Herrn und Frau Landgerichtsdirektor Schiefler, Hamburg, Oberstraße 86' adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie mit einem Poststempel vom ‚16.12.[19]08' (siehe S. 21)

Ausstellung

Auf Papier / On Paper. Hubertus Melsheimer Kunsthandel, Köln 2010, n.p., mit Farbabb.;
Das kleine Format. Hubertus Melsheimer Kunsthandel, Köln 2012, S. 88ff., mit Farbabb. S. 91

Rosa Schapire
1874 Brody
1954 London

Karl Schmidt-Rottluff, Bildnis Rosa Schapire, 1929, Öl auf Leinwand

Wenn es eine Person gibt, die aus dem gesellschaftlich-kulturellen Leben Hamburgs in den 1910er bis 1930er Jahren nicht wegzudenken ist, so ist dies zweifelsohne die Kunsthistorikerin Rosa Schapire. Selbst in unserer heutigen Kunstwelt wäre ihre Vita vermutlich aufsehenerregend. Zum einen gilt ihre ganze Leidenschaft der Kunst, der sie sich beruflich wie privat voll und ganz verschrieben hat. Zum anderen ist ein fremdbestimmtes Leben als Ehefrau und Mutter für sie unvorstellbar. So bleibt sie unverheiratet und verdient ihren Lebensunterhalt zeitlebens mit einer Vielzahl freiberuflicher Tätigkeiten. Nach dem Studium der Kunstgeschichte u.a. in Zürich, Berlin und Heidelberg, wo sie 1904 promoviert wird, leitet sie Sprachkurse, ist als Übersetzerin tätig, schreibt kunsthistorische Aufsätze, Rezensionen und Ausstellungsbesprechungen. Darüber hinaus ist sie Mitherausgeberin der Monatszeitschriften „Die rote Erde" und „Kündung", hält Vorträge und spricht zu Ausstellungseröffnungen in Galerien.[1]

Kurz nachdem sie sich 1905 in Hamburg niedergelassen hat, lernt sie das Sammlerehepaar **Gustav und Luise Schiefler** kennen, durch das sie auf die Künstler der gerade erst gegründeten „Brücke" aufmerksam wird. Durch Schieflers Vermittlung wird sie **passives „Brücke"-Mitglied** und macht Bekanntschaft mit Emil Nolde, der kurz zuvor Schiefler zur „Brücke" gebracht hat. Bald schon lernt sie u.a. **Erich Heckel**, Ernst Ludwig Kirchner, **Hermann Max Pechstein** und **Karl Schmidt-Rottluff** kennen, mit denen sie fortan einen regen persönlichen und schriftlichen Austausch pflegt. Auch Besuche von Schapire in Dangast, dem Sommerdomizil der „Brücke", sowie der Künstler in Hamburg tragen dazu bei, die Förderin auf dem laufenden zu halten. Denn Schapire nutzt ihre Kontakte zu Sammlern und Museumsdirektoren unermüdlich, um Werke der „Brücke"-Künstler in Museen und Privatsammlungen zu vermitteln.

Im Laufe der Zeit baut sie selbst eine beträchtliche Kunstsammlung auf, die ca. 600 Werke umfaßt. Viele Arbeiten kommen als persönliche Geschenke von Künstlern in ihren Besitz oder werden ihr auf dem Postweg zugestellt: Schapire bewahrt mindestens 118 Künstlerpostkarten in ihrer Sammlung. Persönlich begeistert sie sich vor allem

Karl Schmidt-Rottluff, Briefbogenkopf und Briefverschluß-Stempel für Rosa Schapire, 1911/12, Holzschnitt

für die Kunst von Karl Schmidt-Rottluff, mit dem sie eine lebenslange Freundschaft verbindet. Er gestaltet die Wohnräume ihrer kleinen Wohnung zu einem Gesamtkunstwerk aus, entwirft zahlreiche Schmuckstücke für sie und portraitiert sie mehrfach. Im Gegenzug sammelt und katalogisiert Schapire das gesamte graphische Werk Schmidt-Rottluffs: Das von ihr erarbeitete Werkverzeichnis seiner Druckgraphik[2] erscheint 1923 und besitzt bis heute seine Gültigkeit.

Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten gerät Rosa Schapire zunehmend in Bedrängnis. Ihre Arbeitsmöglichkeiten werden sukzessive eingeschränkt. Schließlich erhält sie Berufsverbot; der Zutritt zur Kunsthalle wird ihr verwehrt, und sie kann nur noch unter einem Pseudonym veröffentlichen. Zwei Wochen vor Kriegsausbruch, am 18. August 1939, emigriert sie nach London. Große Teile ihres Kunstbesitzes sowie ihre umfangreiche Bibliothek werden von der Gestapo konfisziert und versteigert. Nur ihre Schmidt-Rottluff-Sammlung kann sie erstaunlicherweise nach England retten.[3]

Noch im Exil setzt Schapire sich für die Verbreitung des Expressionismus ein, kehrt aber nie wieder nach Deutschland zurück. Sie stirbt 1954 in London umgeben von Kunst, als sie bei einem Besuch der Tate Gallery einen Schlaganfall erleidet. (hf)

---

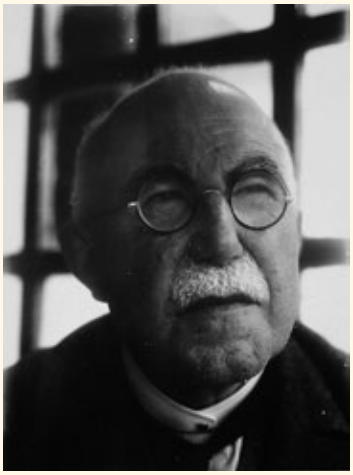
[1] Vgl. Ausst.-Kat. Rosa, Eigenartig grün, Rosa Schapire und die Expressionisten. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg u.a., Ostfildern 2009.

[2] Rosa Schapire: Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923. Berlin 1924 (Nachdruck: New York 1987).

[3] Schapires direkt nach dem Krieg aus dem Londoner Exil gestellten Wiedergutmachungsanträge werden trotz des Hinweises auf ihre finanzielle Notlage erst Ende der 1950er-Jahre, nach ihrem Tod, entschieden.

Luise Schiefler
1865 Hildesheim
1967 Hamburg

Gustav Schiefler
1857 Hildesheim
1935 Mellingstedt



E.L. Kirchner, Portrait Gustav Schiefler, 1927, Photographie

Rosa Schapire und Erich Heckel am 16. Dezember 1908 an ‚Herrn und Frau Landgerichtsdirektor Schiefler, Hamburg, Oberstraße 86': **„Liebe gnädige Frau, herzlichen Dank für Ihre freundliche Einladung. Leider kann ich nicht kommen da ich Vortrag habe; wenn ich mich aber gegen ½ 9 noch bei Ihnen einfinden darf, so komme ich sehr gerne. Freundliche Grüße Ihre Rosa Schapire Ihnen und Ihrem Herrn Gemahl herzlichste Grüße von Ihrem EHeckel Hamburger Dom 1909"**

Wichtig für die eindrückliche Vertiefung meines Kunstgefühls war es, daß ich in meiner Frau einen Kameraden hatte, der daran tätigen Anteil nahm." [1]

Der Jurist Gustav Schiefler und seine Frau Luise, geb. von Rose, ziehen nach ihrer Heirat aus Hildesheim nach Hamburg, wo Schiefler zunächst Richter, später Direktor am Landgericht wird. Tochter Luise kommt 1889 zur Welt, zwei Jahre später Johanna, Sohn Carl Gustav wird 1894 und Tochter Ottilie im Jahr 1899 geboren.

E.L. Kirchner, Portrait Gustav und Luise Schiefler, 1923, Lithographie

Das Leben des Paares ist von Kunst durchdrungen: Intensiv setzen sie sich mit den künstlerischen Strömungen ihrer Zeit auseinander und pflegen enge freundschaftliche Kontakte zu einer Vielzahl von Künstlern. Nach und nach wird auch eine stattliche Sammlung zusammengetragen, mit Gemälden von so bedeutenden Künstlern wie Vincent van Gogh, Edvard Munch, Emil Nolde, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner sowie mit mehr als 2.700 Druckgraphiken.

Bedeutenden Einfluß auf das Kunstverständnis Gustav Schieflers hat Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle. Als glühender Verfechter der neuen Kunst kauft er Werke von Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Klinger und – seinerzeit ein fast undenkbares Unterfangen – Werke der französischen Impressionisten für das Museum

Erich Heckel, Zirkusreiter, 1908, verso (Kat.-Nr. 03)

an. Durch Anleitung von Lichtwark verändert sich auch der Aufbau der Schiefler'schen Sammlung ein erstes Mal: Graphikzyklen von Max Klinger werden erworben. Neue Impulse erfährt Schiefler außerdem, als er bei einem Sammler Arbeiten von Edvard Munch entdeckt. Er ist sofort begeistert, sucht den persönlichen Kontakt und wird weit mehr als ein Bewunderer des norwegischen Künstlers: Er erstellt das erste „Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906", das nur ein Jahr später erscheint.[2]

Ungefähr zur gleichen Zeit, im Mai 1906, stattet Emil Nolde dem Ehepaar Schiefler auf Empfehlung der Hamburger Galerie Commeter einen Besuch ab. Nolde kann die Sammler sofort für seine künstlerische Arbeit begeistern und macht sie überdies auf die Künstlergemeinschaft „Brücke", der er zu dieser Zeit angehört, aufmerksam.[3] So wird Gustav Schiefler auf Bestreben von Nolde der erste Hamburger, der der Künstlervereinigung als passives Mitglied beitritt und die erwähnte Mappe mit Graphiken aus

[1] Zitiert nach: Indina Woesthoff: Der glückliche Mensch, Gustav Schiefler (1857–1935), Sammler, Dilettant und Kunstfreund. Hamburg 1996, S. 165.

[2] Gustav Schiefler: Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906. Berlin 1907.

[3] Gustav Schiefler: Das graphische Werk Emil Noldes bis 1910. Berlin 1911; Ders.: Das graphische Werk von Emil Nolde 1910–1925. Berlin 1926.

den Jahren 1906–07 erhält. Kurze Zeit später lernt er auch Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel sowie 1910 Ernst Ludwig Kirchner persönlich kennen.

Gustav und Luise Schieflers Rat und ihre vielfältige, auch langfristige Unterstützung ist letztendlich für alle Künstler der „Brücke" von enormer Bedeutung. So schreibt Schiefler einst: „[...] Es wurde bei Heckel und Schmidt-Rottluff Gewohnheit, alljährlich ein- oder zweimal bei uns vorzusprechen, um ihre neuen graphischen Arbeiten zu zeigen, und es war mir ein Vergnügen, den Weg, den sie gingen, zu verfolgen."[4]

Max Pechstein, Mitgliedskarte für passive Mitglieder (Gustav Schiefler), 1909, Holzschnitt

Bei den „Brücke"-Künstlern ist es wieder das graphische Werk, für das sich das Paar besonders begeistert; aus den ihnen regelmäßig zur Ansicht übersandten Arbeiten erwerben sie immer wieder eine Auswahl mehrerer Blätter. Darüber hinaus bemühen sie sich intensiv, das Werk Sammlern, Galeristen und Museumsdirektoren näherzubringen, und leisten durch Gesellschaften in ihrem Haus und ihr persönliches Engagement wichtige Vermittlungsarbeit. Gustav Schiefler betätigt sich in zahlreichen kulturellen Vereinigungen, organisiert Ausstellungen und veröffentlicht Aufsätze in Kunstjahrbüchern und Zeitungen. Luise Schiefler hält Vorträge über Kunst und engagiert sich aktiv in der Frauenbewegung. Bei einem ihrer Vorträge macht sie die Bekanntschaft mit der Kunsthistorikerin Rosa Schapire, die zur wichtigen Verbündeten im Kampf für die Moderne und speziell die „Brücke" werden soll.

Mit den Jahren wird das Haus der Schieflers dank ihrer vielfältigen Kontakte zu einem kulturellen Mittelpunkt der Hamburger Gesellschaft: „Die Schiefler-Abende unterschieden sich von der üblichen Hamburger Geselligkeit natürlich ebensosehr wie von den korrekten Zusammenkünften der preussischen Juristen. Man traf da (bei hundert feinen, aber unprotzigen Leckerbissen) Kaufleute, Rechtsanwälte, Richter, Regierungsbeamte,

Mediziner, Philologen mit ihren Damen – soweit schön und gut; man traf aber auch gelehrte Professoren und radikale Volksschullehrer, Architekten und Musiker, Schriftsteller und Dichter, Maler und Bildhauer beiderlei Geschlechts, ja sogar Schauspieler und Tänzerinnen […]." [5]

Ein sich immer weiter verschlechterndes Augenleiden zwingt Gustav Schiefler 1914 dazu, sich zur Ruhe zu setzen. Die nun verbleibenden geringeren finanziellen Mittel lassen ein intensives Sammeln nicht mehr zu. Darum beendet Schiefler seine Sammeltätigkeit um 1914/15.

Aber weiterhin bleibt er ein Verfechter der Moderne und setzt sich vielseitig für „seine" Künstler ein. Luise führt in seinem Auftrag die Korrespondenzen mit den Künstlern fort. Gustav erarbeitet schließlich auch noch das Werkverzeichnis der Graphik von Ernst Ludwig Kirchner und führt die Œuvrekataloge von Emil Nolde und Edvard Munch fort. Dies zeigt einmal mehr, mit welchem technischen, wissenschaftlichen Know-how Schiefler ausgestattet ist, aber auch seine Geduld und das Vermögen, als Menschenkenner mit den verschiedenen Künstlernaturen umgehen zu können. „Niemand hat sich ja genauer und mit größerer Liebe in die Arbeit versenkt als Sie [Schiefler]" [6], schreibt E.L. Kirchner 1917. Diesen Worten folgend, kann man sich angesichts der imponierenden und einzigartigen Lebensleistung Gustav Schieflers und seiner Frau Luise nur verneigen. (hf)

---

[4] Ders.: Meine Graphiksammlung. Hamburg 1927, S. 47f.

[5] Carl Mönckeberg: Die Schiefler-Abende. In: Der Kreis, Sonderheft zum 70. Geburtstag Gustav Schieflers. 4. Jg., Hamburg 1927, Heft 12, S. 672.

[6] Brief Kirchners vom 16. November 1917. In: Ernst Ludwig Kirchner/Gustav Schiefler: Briefwechsel 1910–35/1938 (bearbeitet von Wolfgang Henze, in Verbindung mit Annemarie Dube-Heynig und Magdalena Kraemer-Noble). Stuttgart 1990.

04

Max Pechstein

1881 Zwickau
1955 Berlin

An
Frau M. Diez-Dührkoop
W., Unter den Linden 11

„Mit den besten Grüssen Ihr ergebener M. Pechstein"

Im Jahr 1908 zieht Pechstein nach Berlin, wo er fasziniert von den vielfältigen Facetten der rasant wachsenden Metropole zahlreiche Anregungen für seine Kunst findet. Er sucht bewußt den Kontakt zu Tänzern, Artisten und Akteuren der Demimonde, läßt sich von Varieté, Zirkus, Völkerschauen und vom Berliner Nachtleben inspirieren.

So gewährt uns auch unsere kleine Szene „Im Tanzcafé" Einblick in eine kurzweilige, heitere Spielart der Vergnügungswelt. Dem im Gegensatz zu den anderen „Brücke"-Künstlern akademisch ausgebildeten Pechstein gelingt es mühelos, mit wenigen Strichen eine bildnerisch ausgewogene Gesamtkomposition festzuhalten, jedoch vergißt er nicht, den Betrachter seiner Tanzszene durch einige Details zu amüsieren, die bei genauem Hinschauen ins Auge fallen. So überläßt er einer Ménage à trois einen Großteil der Tanzfläche: Eine Dame und zwei Herren tanzen eng umschlungen, wobei ein riesiger schwarzer Hut mit Feder unerwünschte Blicke fernhält. Auch das Paar auf der linken Seite ist halb durch den weißen modischen Hut der Dame verdeckt. In eleganter Pose mit aufeinanderruhenden erhobenen Armen folgt das Paar dem Takt der Musik.

Im Sitzbereich erhaschen wir einen Blick auf zwei weitere in Blau gekleidete Herren, die mit ihren Begleiterinnen den Tanzenden zuschauen, sich unterhalten oder etwas trinken, wie eine Flasche im Kühler verrät, die wie eine erotische Anspielung zwischen dem Paar auf der rechten Bildseite aufragt.

Es ist dies eine andere Facette der quirligen Großstadt, die uns Pechstein vor Augen führt, wo sich uniformierte Biedermänner und ihre aufwendig ausstaffierten Begleiterinnen den Vergnügungen des Nachtlebens hingeben. Pechstein, der aufgrund seines lebensbejahenden und kontaktfreudigen Wesens stets die wichtigen Verbindungen zu Gleichgesinnten und Interessierten herstellen kann, sendet diese Eindrücke als Zeichen seiner Verbundenheit an die Hamburger Photographin Minya Diez-Dührkoop, die noch im selben Jahr „passives Mitglied" der „Brücke" wird. (ab)

Im Tanzcafé
1910

Tuschfeder und farbige Kreide über Bleistift auf Karton (Postkarte),
14 x 9 cm,
verso an ‚Frau M. Diez-Dührkoop, W[ilmersdorf]. Unter den Linden 11.', Berlin,
adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie mit einem Poststempel vom
‚29.10.[19]10.' (siehe S. 29)

Mit einer Expertise von Alexander Pechstein, Dobersdorf, vom 14. Februar 2014

Provenienz

Minya Diez-Dührkoop, Hamburg;
Ketterer Kunst, München (2013);
Galerie Ludorff, Düsseldorf;
Privatsammlung, Süddeutschland

05

Max Pechstein

1881 Zwickau
1955 Berlin

An
Minya Diez-Dührkoop
Hier, Eppendorferland
Str. 42

„Herzliebe Freundin! Bevor ich nun Dein gastliches Fremdenzimmer verlasse, möchte ich Dir gern noch einen dankbaren Gruss senden"

Mit der Darstellung auf der vorliegenden Karte greift Pechstein gewissermaßen in die Trickkiste seiner künstlerischen Möglichkeiten: Er kombiniert darin sein eigenes Selbstportrait mit einem Blick auf die Außenalster, die der Hamburger Innenstadt ihr unverwechselbares Flair verleiht, und mit einer Textzeile am Unterrand des Blattes, die sich als graphische Komponente in die Gesamtkomposition einfügt. Mit schwarzer Tusche modelliert er in Schwarz-Weiß-Kontrasten seine Gesichtszüge heraus, setzt kurze Striche nebeneinander und erreicht durch Schraffuren eine kantige Plastizität, die an die außereuropäischen Masken erinnert, von denen Pechstein so fasziniert ist.

Gerichtet ist die Karte an die Hamburger Photographin Minya Diez-Dührkoop. Der persönliche Ton der Grußworte und die Tatsache, daß Pechstein sein eigenes Konterfei ins Bild setzt, bezeugen die langjährige Freundschaft des Künstlers mit der Sammlerin und Förderin. Bis in die 1920er Jahre kommt Pechstein bei ihr unter, wenn er in Hamburg zu Besuch ist.[1] Im Mai 1919 wohnt er eine längere Zeit bei ihr im Gästezimmer, das sie in ihrem Atelier am Jungfernstieg 34 eingerichtet hat. Während dieses Aufenthalts malt er nächtliche Alsterbilder, von denen Diez-Dührkoop zwei erwirbt. Vor seiner Abreise bedankt Pechstein sich „für Deine rührende Aufmerksamkeit und Liebe" mit unserer Postkarte. Aufgrund der innerstädtischen Lage des Ateliers liegt die Vermutung nahe, daß es sich bei der Brücke im Hintergrund um die Lombardsbrücke handelt, die in drei Bögen die Alster zwischen Außen- und Binnenalster überspannt. Architektonische Details, die eine eindeutige Identifizierung ermöglichen würden, hält Pechstein nicht fest. Vielmehr erfaßt er summarisch die Atmosphäre des Gesehenen, fügt es zu einem persönlichen Gruß an die Freundin Diez-Dührkoop und einer Hommage an die Hansestadt zusammen. (ab)

[1] Derzeit gewinnt das Verhältnis Pechstein – Hamburg an Aktualität, eröffnet doch das Bucerius Kunst Forum als erstes Hamburger Ausstellungshaus im Mai 2017 eine Ausstellung, die dem Schaffen des Expressionisten gewidmet ist.

Außenalster mit Selbstportrait
1919

Tuschfeder, laviert, auf Karton (Postkarte),
14 x 9 cm,
unten links mit Tuschfeder bezeichnet und signiert: ‚wünscht Dir Dein treuer Freund Max',verso an ‚I. H. Frau Minya-Diez-Dührkoop, Hier [Hamburg], Eppendorferland Str. 42.', adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie mit einem Poststempel vom ‚11.5.[19]19' (siehe S. 29)

Provenienz
Minya Diez-Dührkoop, Hamburg;
Dr. Ernst Rathenau, Berlin;
Sotheby's, München (Oktober 1987);
Privatsammlung, Schweiz

Minya Diez-Dührkoop
1873 Hamburg
1929 Hamburg

Minya Diez-Dührkoop, Selbstportrait, 1908

Max Pechstein am 29. Oktober 1910 aus Wilmersdorf bei Berlin an ‚Frau M. Diez-Dührkoop, W., Unter den Linden 11':
„Mit den besten Grüssen Ihr ergebener M. Pechstein"

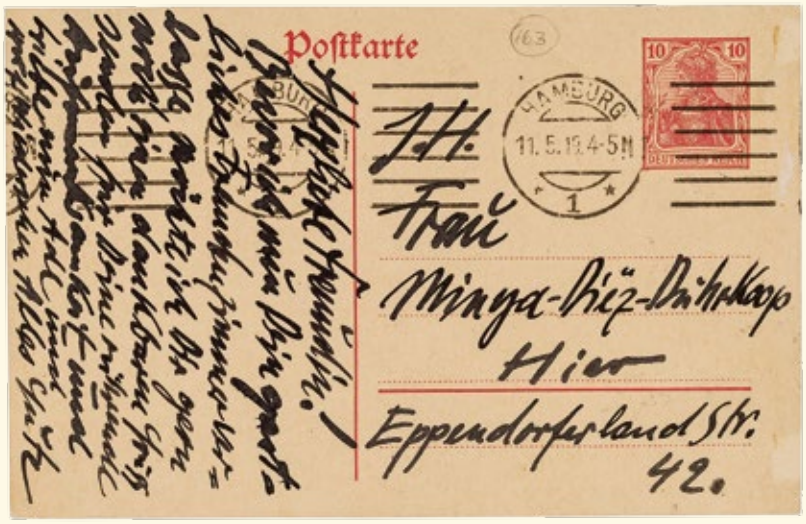
Die Hamburger Berufsphotographin Minya Diez-Dührkoop muß eine außergewöhnlich umtriebige und selbstbewußte Frau gewesen sein. Sie unterhält weltweit Kontakte und ist besonders in Künstler- und Intellektuellenkreisen hochgeschätzt. Bekannt wird sie insbesondere mit ihren Portraitphotos von Malern wie Radziwill, Corinth, Nolde und Pechstein. Sie hat sich dem sogenannten Piktorialismus verschrieben und fokussiert damit in ihrer photographischen Arbeit vor allem auf künstlerische Aspekte wie die Darstellung des Charakteristischen und Atmosphärischen.

Ihr Vater, der renommierte Photograph Rudolf Dührkoop, beginnt sie im Alter von 14 Jahren als Mitarbeiterin seines bekannten Studios am Jungfernstieg auszubilden und macht sie 1906 zur offiziellen Geschäftspartnerin. Photographische Portraits von Hamburger Berühmtheiten, wohlhabenden Bürgern und schließlich von Politikern, Adeligen und Geistesgrößen aus ganz Deutschland sind die Haupteinnahmequelle. Vater und Tochter reisen nach Paris, London und in die USA, um Ausstellungen zu besuchen, Kontakte zu anderen Berufs- und Amateurphotographen zu pflegen und eigene Ausstellungen zu organisieren. Dank der hohen künstlerischen Qualität ihrer Arbeiten und ihrer sehr guten Vernetzung genießen die beiden internationales Renommee. Als der Vater 1918 stirbt, übernimmt Diez-Dührkoop die Geschäfte in Hamburg und Berlin, wo sie bereits seit 1909 eine Atelier-Dependance unterhalten.

Die zahlreichen Beziehungen und Mitgliedschaften in Kunstkreisen und -vereinen ihres Vaters prägen schon früh Diez-Dührkoops soziales Umfeld. Auch sie selbst ist später vielfach engagiert: So gehört sie dem 1916 in Hamburg gegründeten „Frauenbund deutscher bildender Kunst" an, zählt 1919 zu den Gründungsmitgliedern der exklusiven „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner" und ist 1921 Mitglied im „Kunstbund Hamburg". Ab 1927 ist sie Beirätin für Photographie im „Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen".

H.M. Pechstein, Im Tanzcafé, 1910, verso (Kat.-Nr. 04)

Schon 1910 wird Minya Diez-Dührkoop, die selbst zeitgenössische Kunst sammelt, passives Fördermitglied der „Brücke" und steht in enger Verbindung zu Schmidt-Rottluff und zu Pechstein, von dem sie einige Arbeiten besitzt. Im Mai 1919 wohnt Max Pechstein eine Zeitlang bei ihr im Atelier und bedankt sich daraufhin für ihre Gastfreundschaft mit unserer Postkarte. (jo)



H.M. Pechstein, Außenalster mit Selbstportrait, 1919, verso (Kat.-Nr. 05)

Max Pechstein am 11. Mai 1919 aus Hamburg an ‚I.H. Frau Minya-Diez-Dührkoop, Hier, Eppendorferland Str. 42.': **„Herzliebe Freundin! Bevor ich nun Dein gastliches Fremdenzimmer verlasse, möchte ich Dir gern noch einen dankbaren Gruss senden für Deine rührende Aufmerksamkeit und Liebe nun Ade und auf Wiedersehn Alles Gute wünscht Dir Dein treuer Freund Max"**

06

Max Pechstein

1881 Zwickau
1955 Berlin

An
Fräulein Lotte Kaprolat
Friedenau, Kaiserallee
[Berlin]

„Herzlichen Gruß und in der Hoffnung auf baldiges Wiedersehen"

Ein Zeugnis großer Zuneigung ist die vorliegende Postkarte, denn die Empfängerin der Grußworte, Charlotte, genannt „Lotte" Kaprolat, wird 1911 Pechsteins Frau werden.

Seine herzlichen Grüße an die Verlobte ziert die Darstellung eines Inders in traditioneller Kleidung, bestehend aus einer roten Kurta, einem gemusterten Dhoti (dem in der Taille gebundenen Beinkleid indischer Männer) und mehreren Armreifen. Blaue, durch kräftige schwarze Striche akzentuierte Partien – möglicherweise ein Vorhang am rechten Bildrand – deuten den Raum an, sind aber in so reduzierter Form wiedergegeben, daß sie keine Rückschlüsse auf einen konkreten Ort zulassen. Ebenso die gelben Elemente hinter dem Inder, die um seinen Kopf herum wie ein Strahlenkranz anmuten und ihm in Kombination mit den erhobenen Armen und der stolzen Kopfhaltung etwas Majestätisches verleihen. Interessanterweise lassen die halblangen Haare, ein schwarzer Schnurrbart und kräftige Augenbrauen den Dargestellten als jenen Inder erkennen, den Pechstein 1910 ebenfalls in vier Gemälden und einigen Federzeichnungen festhält: mal in traditioneller indischer Tracht mit und ohne Turban, dann schließlich komplett nackt.[1] Woher Pechstein den Mann mit der markanten Physiognomie, der ihm in seinem Atelier in Berlin-Wilmersdorf Modell steht, kennt, ist nicht bekannt. Es spricht einiges dafür, daß die nackte Frau, die sich neben ihm räkelt, Lotte Kaprolat ist (Vgl.-Abb.).[2] Für Pechstein verkörpert die damals Siebzehnjährige das unverfälscht Reine, das Wilde und Schöne. Und in dem unbekannten, eine exotische Vitalität ausstrahlenden Inder scheint er das männliche Pendant gefunden zu haben. So wundert es nicht, daß Pechstein die Postkarte an „sein Mädchen" und die damit verbundene „Hoffnung auf baldiges Wiedersehen" mit der von ihm gefundenen Personifikation für männliche Kraft versieht. (ab)

Vgl.-Abb.: Max Pechstein, Inder und Frauenakt, 1910, Öl auf Leinwand

[1] Aya Soika: Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1, München 2011, Nrn. 1910/52 – 1910/55, S. 266ff.

[2] Vgl. Tobias Timm: Noch ein Bild dazu. In: DIE ZEIT, Hamburg, 8. Dezember 2011, Nr. 50.

Inder
1910

Provenienz

Lotte Kaprolat, Berlin;
Galerie Bassenge, Berlin (2010);
Hubertus Melsheimer Kunsthandel, Köln;
Privatsammlung, Rheinland

Literatur

Magdalena M. Moeller (Hrsg.): Expressionistische Grüße, Künstlerpostkarten der Brücke und des Blauen Reiter. Stuttgart 1991, Nr. 91, S. 124, mit Farbabb.

Ausstellung

Das kleine Format, Hubertus Melsheimer Kunsthandel. Köln 2012, S. 88ff., mit Farbabb. S. 91

Rohrfeder und Farbkreide auf Karton (Postkarte),
14 x 9 cm,
verso an ‚Fräulein Lotte Kaprolat, Friedenau, Kaiserallee', Berlin,
adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie einem fragmentierten
Poststempel (siehe S. 33)

Lotte Pechstein
geb. Kaprolat
1893 Charlottenburg
1965 Berlin

Lotte Pechstein, 1914

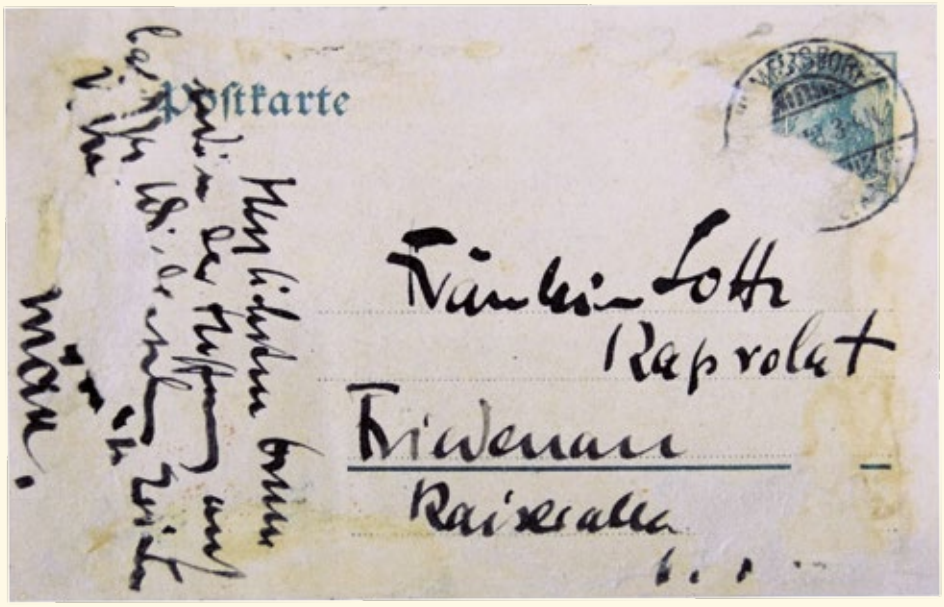
Hermann Max Pechstein 1910 an ‚Fräulein Lotte Kaprolat, Friedenau, Kaiserallee [Berlin]': **„Herzlichen Gruß und in der Hoffnung auf baldiges Wiedersehen […]"**

Anfang des Jahres 1909 lernt Pechstein die damals sechzehnjährige Charlotte Kaprolat, genannt „Lotte", im Berliner Atelier des Bildhauers Georg Kolbe kennen. Schon früh hat die Tochter eines Oberkellners und der Betreiberin einer „Plättstube" damit begonnen, die bescheidenen Familieneinkünfte durch ihre Tätigkeit als Aktmodell aufzubessern. Damit endet für Pechstein eine lange Suche, denn in Lotte findet er „sein Mädchen"[1], den „Menschen, den ich nun gestalte"[2]. Ihr dunkler Teint, die vollen Lippen und runden Körperformen finden Einzug in zahlreiche Arbeiten des Malers – bis 1920 wird sie sein beliebtestes Modell bleiben. In Pechsteins Atelier in der Durlacher Straße 14 in Berlin-Wilmersdorf steht sie dem Maler häufig Modell, wird seine Gefährtin, 1911 kurz nach ihrem 18. Geburtstag seine Frau und bekommt 1913 den gemeinsamen Sohn Frank.[3] Sie habe ihm mit zu seinem künstlerischen Durchbruch verholfen, schreibt Pechstein später in seinen Erinnerungen.[4]

Abb. 1: Max Pechstein, Das gelbe Tuch, 1909, Öl auf Leinwand

1909 sorgt er mit dem Gemälde „Das gelbe Tuch" (Abb. 1), für das Lotte Modell steht, wegen der „sinnlichen Ungeniertheit"[5] der Darstellung für öffentliche Furore. Ein Jahr später hält er Lotte als wilde Amazone für das Ausstellungsplakat der Neuen Secession fest – nackt und bewaffnet (Abb. 2). Die Empörung über das „plumpe, nackte Indianerweib" ist groß, die Dichterin Else Lasker-Schüler erkennt jedoch die Ähnlichkeit mit Lotte und schreibt an ihren Partner Herwarth Walden: „Denk mal, Herwarth, das Plakat der Neuen Secession war im Café. Das ist ja Pechsteins Frau. Eine Indianerin ist sie wirklich, des roten Aasgeiers wunderschöne Tochter; sie ist malerisch wildböse, sie trug ein lila Gewand mit gelben Fransen."[6] Eine weitere Reminiszenz an Lottes wilde Schönheit ist das Bild „Inder und Frauenakt", auf dem Pechstein seine Gefährtin mit einem unbekannten Inder darstellt (Abb. S. 30) und ihr schließlich unsere Postkarte mit der Darstellung eben jenes Mannes zukommen läßt.

Lottes exotischer Look deckt sich mit Pechsteins Sehnsucht nach allem Wild-Schönen, dem einfachen, unverfälschten Leben jenseits der Zivilisation und der von Gauguin beeinflußten Vorstellung von einem irdischen Paradies. 1914 brechen die beiden zu



H.M. Pechstein, Inder, 1910, verso
(Kat.-Nr. 06)

einer Reise in die deutsche Südsee-Kolonie Palau auf – ein Traum geht in Erfüllung. Nur um wenige Monate später durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs jäh wieder zu enden. Aus dieser Zeit existieren nicht nur Aufzeichnungen Pechsteins, sondern auch ein Reisetagebuch, das Lotte verfaßt und illustriert hat.[7] 1921 verläßt Pechstein Lotte und heiratet Marta Möller. Lotte heiratet daraufhin Martas Bruder Hermann, mit dem sie 1925 nach Kolumbien auswandert. Nach nur einem gemeinsamen Jahr in Südamerika stirbt Hermann an Malaria. Lotte kehrt nach Berlin zurück, wo sie bis zu ihrem Tod am 18. Januar 1965 lebt. (ab)

Abb. 2: Max Pechstein, Plakat für die Kunstausstellung Zurückgewiesener der Berliner Secession im Kunstsalon Maximilian Macht, 1910, Farblithographie

---

[1] Postkarte an Rosa Schapire, 9.4.1909 (Hamburger Kunsthalle).

[2] Leopold Reidemeister (Hrsg.): Max Pechstein, Erinnerungen. Wiesbaden 1960, S. 50.

[3] Ein schwerer Schicksalsschlag ereilt das Paar 1912, als der erste Sohn Ende Juni nach nur wenigen Tagen stirbt. Vgl. Aya Soika: Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde. München 2011, Bd. 1, S. 86.

[4] Vgl. Reidemeister (Anm. 2), S. 50.

[5] Max Osborn: Max Pechstein. Berlin 1922, S. 74.

[6] Ricarda Dick (Hrsg.): Else Lasker-Schüler, Mein Herz, Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen. Frankfurt a.M. 2003, S. 36.

[7] Lotte scheint bereits vor der Reise künstlerisch tätig gewesen zu sein und führt den Künstlernamen Joachim Skrutin, der nach einem Ortsteil Niddens frei erfunden ist. Vgl. Soika (Anm. 3), S. 86.

07

Max Pechstein

1881 Zwickau
1955 Berlin

An
Herrn Dr. C.[urt] Glaser
Zehlendorf-West
Hermannstr. 7

„Empfangen Sie und Ihre werte Frau Gemahlin unser beiden ergebendsten Grüsse“

Es ist eine ausgefallene Komposition, die Max Pechstein gekonnt mit zügig geführtem Tuschestrich und Kreidekolorierung 1912 für eine Postkarte auf Karton bannt. Die untere Bildhälfte des Hochformates nimmt ein Blumenstrauß ein. Dahinter, zu Teilen von der bauchigen Vase und einem Tischchen verdeckt, blitzen Kopf und Partien eines grünlichen Frauenaktes hervor. Über dem Bouquet hat der Künstler mit wenigen präzisen Strichen einen weiteren Akt platziert: Uns den Rücken zugewandt, läuft eine Frau voller Dynamik knietief durch einen sandstrandgesäumten See.

Die Darstellung steht in Zusammenhang mit einem Ölbild aus demselben Jahr, das in Komposition und Farbgebung nahezu identisch mit unserer Karte ist (Vgl.-Abb.). Dessen Betitelung „Blumenvase vor Wandbehang“ erklärt, warum die weiblichen Figuren, Vegetation, Strand und Wasser hinter dem Blumenstrauß zu einer Ebene verschmelzen. Pechstein hat keineswegs die Absicht, Bildtiefe zu erzeugen. Vielmehr nutzt der „Brücke“-Künstler das Motiv eines flächigen Gobelins, um für ihn so zentrale Themen wie Landschaft mit See, Stilleben und Akt auf engstem Raum zu vereinen.

Vgl.-Abb.: Max Pechstein, Blumenvase vor Wandbehang, 1912, Öl auf Leinwand

Kurz bevor dem selbstbewußten Pechstein im Frühjahr 1912 aufgrund von Spannungen die Zugehörigkeit zur „Brücke“ aufgekündigt wird, hatte die Gruppe dank seiner Initiative noch gemeinsam in der bekannten Berliner Galerie von Wolfgang Gurlitt ausgestellt. Wie gut der erfolgreiche und umtriebige Pechstein in der Kunstwelt vernetzt ist, zeigt diese Postkarte, die er im Sommer 1912 anläßlich einer Verabredung an Curt Glaser sendet. Glaser, der damals noch wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kupferstichkabinett Berlin ist, engagiert sich neben seiner Autorenschaft für die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ bereits als Sammler und ist ein wichtiger Promotor für die noch junge expressionistische Kunst. (jo)

Stilleben mit Akt
1912

Provenienz

Dr. Curt Glaser, Berlin;
Galerie Glöckner, Köln (1993);
Christie's, London (1998);
Villa Grisebach, Berlin (2003);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen;
Hauswedell & Nolte, Hamburg (2013);
Galerie Ludorff, Düsseldorf;
Privatsammlung, Süddeutschland

Tuschfeder und farbige Kreide auf Karton (Postkarte),
14,2 x 9 cm,
verso an ‚Herrn Dr. C.[urt] Glaser, Zehlendorf-West, Hermannstr. 7',
Berlin, adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie mit einem
Poststempel vom ‚12.8.[19]12' (siehe S. 37)

Literatur

Vgl. Aya Soika: Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Gemälde,
1905–1918. Bd. I. München 2011, S. 371 mit Abb.

Curt Glaser
1879 Leipzig
1943 Lake Placid
New York/USA

Curt Glaser, um 1932

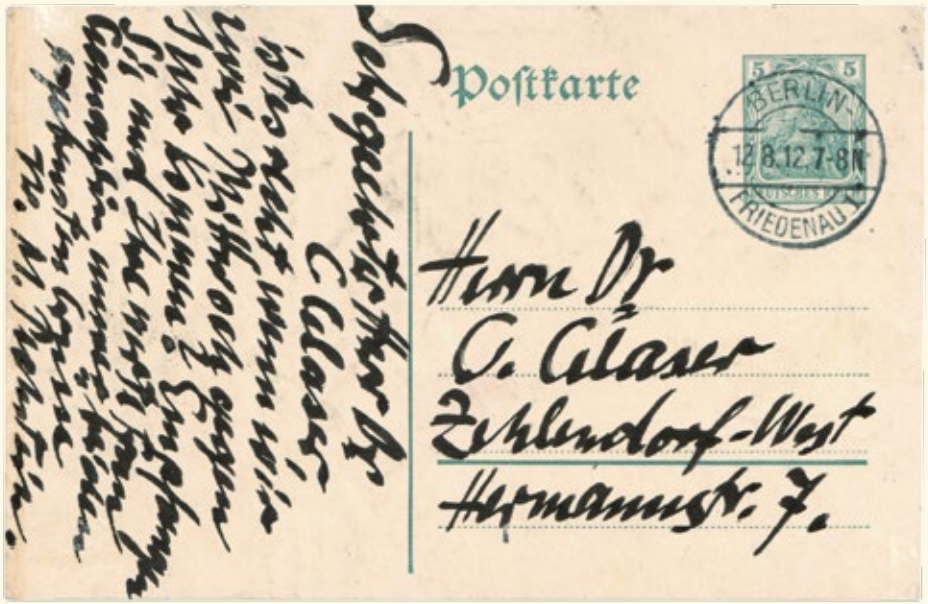
Herrmann Max Pechstein an ‚Herrn Dr. C.[urt] Glaser, Zehlendorf-West, Hermannstr. 7':
„Sehr geehrter Herr Dr. C Glaser, ist es recht, wenn wir zwei Mittwoch gegen 1 Uhr kommen? Empfangen Sie und Ihre werte Frau Gemahlin unser beiden ergebendsten Grüsse Ihr M. Pechstein."

Curt Glasers Leben ist der Kunst gewidmet. Der examinierte Doktor der Medizin (1902) beginnt anschließend ein Zweitstudium der Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und wird 1907 über Hans Holbein promoviert. Zum Zeitpunkt der Verabredung mit Hermann Max Pechstein ist er noch Mitarbeiter bzw. Kustos am Kupferstichkabinett Berlin (1920–1924). Aber bald wird er Direktor der Berliner Kunstbibliothek und betreut dort die Sammlung für Graphik.[1]

Zu dieser Zeit hält er regelmäßig Vortragszyklen über die Kunst und verfaßt unzählige Kritiken und Berichte über das Berliner Kunstgeschehen – eine Tätigkeit, die er über 30 Jahre fortführen soll, mit fast wöchentlich erscheinenden Texten, in denen er nahezu alle avantgardistischen Strömungen, aber auch den Ausstellungsalltag reflektiert. Diese Tätigkeit ist neben der Arbeit im Museum eine weitere Passion, und Glaser gehört bald zu den profiliertesten Kunstkritikern der Weimarer Republik. Seine seitenlange Bibliographie ist zahlenmäßig und inhaltlich beeindruckend. Glaser beschäftigt sich mit unterschiedlichsten Bereichen, schwerpunktmäßig mit der altdeutschen Graphik und Malerei sowie mit der Kunst seiner Zeit (er erstellt die erste Munch-Biographie, u.a. Monographien zu Cranach, Holbein, Cézanne, Beckmann und Hofer). Zu seinen Spezialgebieten gehört zudem die ostasiatische Kunst.[2] Dies offenbart die Kunstleidenschaft eines offensichtlich universellen Denkers und Kosmopoliten, der als Gastgeber legendärer Salons Anziehungspunkt für Intellektuelle und Künstler ist (Abb. 1).[3]

Abb. 1: Dienstwohnung Curt und Elsa Glaser, Prinz-Albrecht-Straße 8, um 1930, Photographie

Nicht zu vergessen seine hochkarätige Kunstsammlung. Schon 1910 beginnt Curt Glaser zusammen mit seiner ersten Frau Elsa Kontakte zu Künstlern aus aller Welt zu knüpfen. Die besondere Beziehung etwa zu Edvard Munch und Max Beckmann belegen zahlreiche Portraits – nicht zuletzt Beckmanns berühmtes Bildnis von Glaser



H.M. Pechstein, Stilleben mit Akt, 1912, verso (Kat.-Nr. 07)

ist ein beeindruckendes Zeugnis seines imposanten Wirkens, und zugleich ein Symbol für Glasers Bedeutung in der Kunstwelt (Abb. 2).

Nach Glasers Entlassung durch die Nationalsozialisten und seine Emigration in die USA[4] ist ihm kein beruflicher Neuanfang mehr möglich. Er gerät in Vergessenheit. An dieser Stelle sei erwähnt, daß Glaser als Opfer der nationalsozialistischen Säuberungswelle seine Wohnung räumen muss und 1933 vom Amt suspendiert wird. In zwei Auktionen werden dann große Teile seiner Sammlung und der Wohnungseinrichtung sowie seine Kunstbibliothek – unter Wert – versteigert.

Abb. 2: Max Beckmann, Portrait Curt Glaser, 1929, Öl auf Leinwand

Im Mai 2016 werden Curt Glaser endlich die berechtigten öffentlichen Ehren zu teil.[5] Während einer Feierstunde in Anwesenheit von Glasers Erben erinnert man mit tiefem Respekt an das unselige und abrupte Ende seiner Tätigkeit sowie an die glanzvolle Arbeit des einstigen Wissenschaftlers. Eine Gedenktafel hängt fortan im Foyer des Kulturforums. (rh)

---

[1] Vgl. Andreas Strobl: Curt Glaser: Kunsthistoriker, Kunstkritiker, Sammler, Eine deutsch-jüdische Biographie. Köln 2006.

[2] Vgl. Ulrike Wendland: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Bd. 1, München 1998, S. 198ff.

[3] Brief Arthur Rosins an das Leo Baeck Institute in New York, 14. Mai 1965, zitiert nach: Ebenda, S. 200.

[4] Mit seiner zweiten Frau Maria emigriert Curt Glaser über mehrere Stationen in die USA, wo er 1943 stirbt.

[5] 2006 erscheint die erste monographische Würdigung, vgl. Strobl 2006 (Anm. 1).

08

Erich Heckel

1883 Döbeln
1970 Radolfzell

An
Herrn Dr. Max Reiss
Frankfurt/Main

„Heute traf Ihre grosse Medikamenten-Sendung ein, für die Ihnen Erich Heckel, wie auch ich, herzlich dankt. Damit sind wir auf lange Zeit versorgt"

Die Bedeutung des graphischen Schaffens der Künstlergemeinschaft „Brücke" kann nicht hoch genug bewertet werden. Vor allem der Holzschnitt wird ihr bevorzugtes Medium und beeinflußt darüber hinaus zentral ihre Malerei. Neben Ernst Ludwig Kirchner ist es Erich Heckel, der im Laufe der Zeit das umfangreichste graphische Œuvre hervorbringt.[1]

Vieles, was Erich Heckels Graphik besonders auszeichnet, läßt sich in unserem Holzschnitt „Stehender weiblicher Akt" wiederentdecken. Gleichzeitig hebt ihn aber auch eine einzigartige Sonderstellung hervor. Gedruckt vom Künstler auf der Rückseite einer Postkarte gibt er ein einzelnes, besonderes Detail aus seinem Holzschnitt „Frauen am Strand" (Vgl.-Abb.)[2] wieder. In der großformatigen Arbeit stehen, vor einem hoch aufragenden Kliff und von reicher Vegetation umgeben, zwei weibliche Akte am Meeresufer. In unserem Blatt ist jegliche Andeutung von Vegetation nicht mehr erfahrbar. Beinahe die ganze Konzentration liegt auf der weiblichen Figur en face. Das knappe Format läßt kaum noch Raum für den links neben ihr stehenden zweiten weiblichen Akt. Der Wille nach Vereinfachung der Form und starker Abstrahierung wird dadurch noch offenkundiger. Deutlicher treten die kraftvollen schwarzen, leicht gerundeten Konturen hervor. Nur der Kontrast zwischen den dunklen und den weißen nicht bedruckten Flächen ist durch das transparente Hand-Kolorit aufgehoben.

Vgl.-Abb.: Erich Heckel, Frauen am Strand, 1919, Holzschnitt

Höchst selten hat Heckel für postalische Grüße Ausschnitte eines graphischen Werks verwendet. Falls aber doch, dann erfolgt ein Abzug nur in Schwarz und Weiß. Einzigartig ist demzufolge der farbige „Stehende weibliche Akt" und macht unser Werk zu einem ganz besonderen Juwel unter den versendeten Künstlerpostkarten Erich Heckels. (hf)

[1] Das druckgraphische Œuvre umfaßt 466 Holzschnitte, 401 Lithographien und 197 Radierungen.
[2] Die Graphik ist erschienen in der 1921 von Israel Ber Neumann in Berlin herausgegebenen Mappe „Elf Holzschnitte 1912 – 1919 Erich Heckel".

Stehender weiblicher Akt
1919

Provenienz

Dr. Max Reiss, Frankfurt a.M.;
Privatsammlung, Hessen;
Privatsammlung, Schweiz

Literatur

Vgl. Annemarie und Wolf-Dieter Dube: Erich Heckel, Das graphische Werk, Bd. I, Holzschnitte. New York 1974, Nr. H320

Ausstellung

Magdalena M. Moeller (Hrsg.): Expressionistische Grüsse, Künstlerpostkarten der Brücke und des Blauen Reiter. Brücke Museum, Berlin u.a. 1991, Kat.-Nr. 82, mit Farb-Abb. S. 115, Abb. des verso auf S. 226

Holzschnitt und Gouache auf Karton (Postkarte),
15,2 x 10,5 cm,
verso mit einem Text von Siddi Heckel an Dr. Max Reiss (ohne Adresse und Poststempel) (siehe S. 41)

Milda Frieda Georgi gen. Siddi Heckel 1891 bei Dresden 1982 Hemmenhofen am Bodensee

Dr. Max Reiss (Wohnhaft in Frankfurt/ Main, Lebensdaten unbekannt)

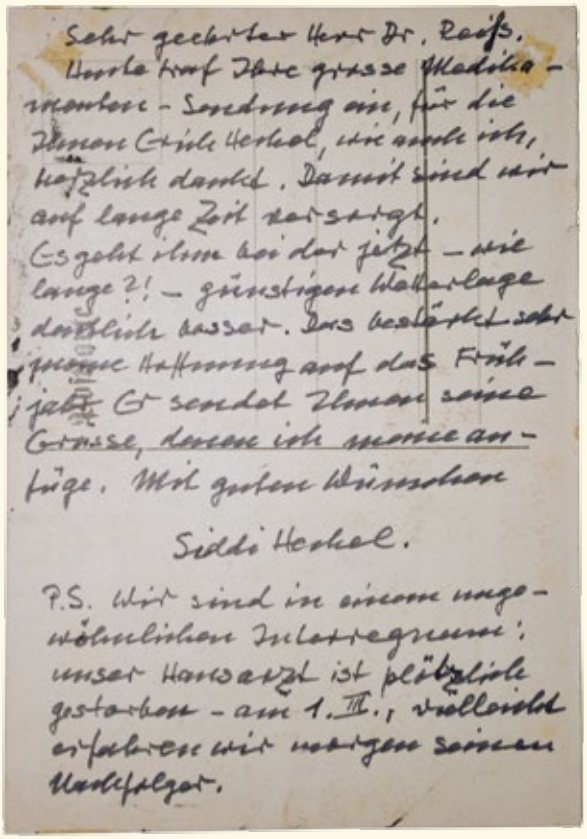
E.L. Kirchner, Sidi Riha, um 1910, Photographie

Siddi Heckel an Dr. Reiss: **„Sehr geehrter Herr Dr. Reiß. Heute traf Ihre grosse Medikamenten-Sendung ein, für die Ihnen Erich Heckel, wie auch ich, herzlich dankt. Damit sind wir auf lange Zeit versorgt. Es geht ihm bei der jetzt – wie lange?! – günstigen Wetterlage deutlich besser. Das bestärkt sehr unsere Hoffnung auf das Frühjahr. Er sendet Ihnen seine Grüsse, denen ich meine anfüge. Mit guten Wünschen Siddi Heckel. P.S. Wir sind in einem ungewöhnlichen Interregnum: unser Hausarzt ist plötzlich gestorben – am 1. III., vielleicht erfahren wir morgen seinen Nachfolger."**

Unsere Postkarte mit Heckels Akt ist unter den hier vorgestellten in zweifacher Hinsicht eine Besonderheit: Auf der Rückseite schreibt nicht der Künstler selbst, sondern seine Frau „Siddi", die nur beifügt, daß Heckel grüßen lasse. Bevor wir zum eigentlichen Empfänger kommen, ein paar Worte zu Siddi:

Ende des Jahres 1910 lernt Erich Heckel in Berlin die neunzehnjährige Milda Frieda Georgi, eine Tänzerin (als solche „Sidi Riha" genannt) kennen, mit der er dann in Dresden ein neues Atelier bezieht. Heckel besitzt eine Vorliebe für junge weibliche Modelle und ein Faible für Artistik und Tanz. Schon bald verliebt er sich heftig in sie, und 1915 heiratet er die von nun an „Siddi Heckel" genannte Tänzerin.[1] In Berlin durchleben beide materiell schwere Zeiten, nicht nur aufgrund des Krieges, sondern durch widrige Lebensumstände – beide hausen in einer trostlosen, im Winter kaum heizbaren Speicherwohnung mit Atelier. Doch diese Zeit schweißt sie zusammen, und, wie Presler schreibt, kann man ihre enge Verbindung auch daran erkennen, „dass sich ihre Schrift stark annäherte".[2] Unser Exemplar ist ein Beispiel dafür, und zeigt, daß Siddi Heckels im vorhinein gestaltete Postkarten selbst beschreibt und versendet. Auch unzählige Titel der Kunstwerke ihres Mannes sind von ihrer Hand.

Und nun zur zweiten Besonderheit und zum Empfänger: Verso lesen wir die Botschaft, Adresse und Poststempel aber fehlen. Wann Siddi die Karte tatsächlich versendet hat, wissen wir nicht. Wie aus den Zeilen seiner Frau ersichtlich wird, ist er krank und seine



Sehr geehrter Herr Dr. Reiss.
Herzlich auf Ihre grosse Medikamenten-Sendung hin, für die Ihnen Erich Heckel, wie auch ich, herzlich danke. Damit sind wir auf lange Zeit versorgt.
Es geht ihm bei der jetzt – wie lange?! – günstigen Wetterlage deutlich besser. Das bestärkt sehr meine Hoffnung auf das Frühjahr. Er sendet Ihnen seine Grüsse, denen ich meine anfüge. Mit guten Wünschen

Siddi Heckel.

P.S. Wir sind in einem ungewöhnlichen Interregnum: unser Hausarzt ist plötzlich gestorben – am 1. III., vielleicht erfahren wir morgen seinen Nachfolger.

E. Heckel, Stehender weiblicher Akt, 1919, verso (Kat.-Nr. 08)

Frau organisiert ihm die entsprechenden Medikamente. Aus dem Kontext und der Anrede geht nur hervor, daß sich die Karte an einen „Herrn Dr. Reiss" richtet. Der adressierte Umschlag, in dem unsere Karte versendet wurde, ist verloren gegangen. Durch den Vorbesitzer konnten wir in Erfahrung bringen, daß es sich um den Hals-Nasen-Ohrenarzt Dr. Max Reiss aus Frankfurt handelt (der wohl auch Schmidt-Rottluffs Arzt ist). Vielleicht lernt Heckel ihn über Schmidt-Rottluff und dessen Verbindung zur Galeristin Hannah Becker vom Rath aus Frankfurt (ab 1930/31) kennen. Dies ist allerdings nur Spekulation. Unsere Postkarte gibt aber dafür zweifelsohne einen sehr persönlichen Einblick in die Lebensumstände von Erich Heckel und Siddi. Ihre besondere Bedeutung als tatkräftige und mentale Stütze ihres Mannes wird evident. Wir können gewiß sein, daß Heckels Werk und Hinterlassenschaft zu einem großen Teil auch seiner Frau geschuldet sind. (rh)

[1] Siehe Gerd Presler: Die Brücke (= Rowohlts Monographien, hrsg. von Uwe Naumann). Hamburg 2007, S. 41–43.

[2] Ebenda, S. 43.

„Schaffende und Genießende“ Die Künstler der Brücke und ihre passiven Mitglieder

Regelind Heimann

Zwei abstrahierte Figurenpaare bewegen sich, jeweils auf einem Brückenbogen stehend, mit ausgebreiteten Armen aufeinander zu (Abb. 1). Stellvertretend für die „aktiven“ Künstler und die „passiven“ Mitglieder begegnen sie sich auf gleicher Höhe, die Präsenz des einen bedingt die des anderen. Die Kunst trifft auf das Leben.

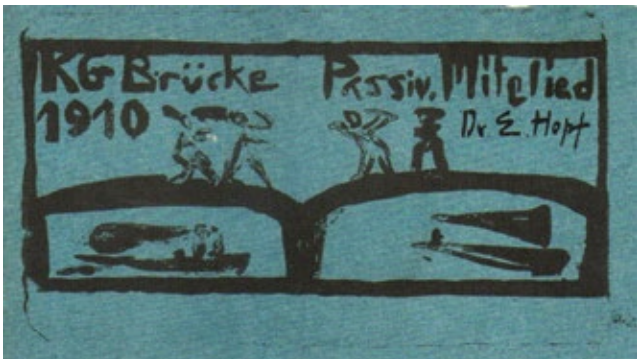


Abb. 1: Erich Heckel, Mitgliedskarte für passive Mitglieder (Elsa Hopf), 1910, Lithographie

Dieses Bild einer offenbar idealen Verbindung und die Symbolik der Brücke nutzt Erich Heckel 1910 für die Gestaltung einer Mitgliedskarte für die sogenannten „passiven Mitglieder“ der „Brücke“.[1] Deren Programm von 1905, von Ernst-Ludwig Kirchner gestaltet und aufgesetzt, greift Nietzsches Idee der „Schaffenden und Genießenden“[2] auf und postuliert den „Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden“[3]. Mit letzteren sind zukünftige Interessenten gemeint, die sich auf und über die Brücke trauen, um sich auf neue Kunst einzulassen.

Das Prinzip der passiven Mitgliedschaft ist eine der charakteristischen Eigenschaften der „Brücke“. Auf Kirchners Abfassung des Programms folgt eine rege Ausstellungstätigkeit; gleichzeitig beginnt ein innovatives Werben um Fördermitglieder – die „passiven“ Mitglieder, kurz „PM“ (Abb. 2).

Für 12 Mark Jahresbeitrag (ab 1912: 25 Mark) erhalten die Mitglieder als Jahresgabe jeweils eine Mappe, bestückt mit drei bis vier Originalgraphiken.[4]

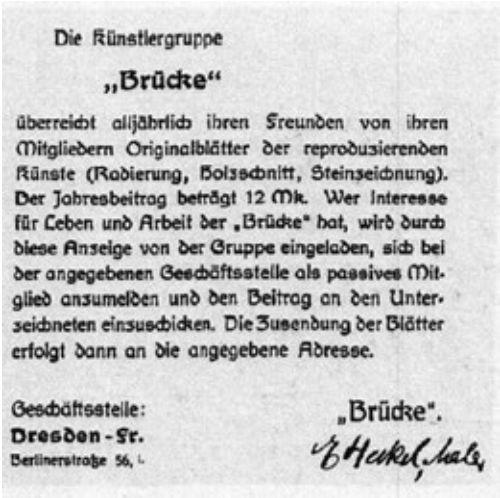
Welch heutzutage museumswürdigen Schatz die damals verschickten Jahresmappen beinhalten, zeigt Kirchners grandioser Farbholzschnitt „Mit Schilf werfende Badende“ (1909), der 1910 an die Mitglieder verteilt wird. Die Mappen stellen einen Höhepunkt der Werbemaßnahmen und Selbstvermarktung der Künstler dar und zeigen gleichzeitig auch die stilistische Entwicklung der „Brücke“.

[1] Magdalena M. Moeller (Hrsg.): Dokumente der Künstlergruppe Brücke (= Brücke-Archiv 22/2007). München 2007, Kat.-Nr. 17, S. 59.

[2] Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Bd. 1, München 1954, S. 869.

[3] Horst Jähner: Die Künstlergruppe Brücke. Berlin 1985, S. 416.

[4] Vgl. Birgit Dalbajewa/Ulrich Bischoff (Hrsg.): Die Brücke in Dresden, 1905–1911. Köln 2001, S. 8ff., S. 11 u. 26.



Die Künstlergruppe

„Brücke“

überreicht alljährlich ihren Freunden von ihren Mitgliedern Originalblätter der reproduzierenden Künste (Radierung, Holzschnitt, Steinzeichnung). Der Jahresbeitrag beträgt 12 Mk. Wer Interesse für Leben und Arbeit der „Brücke“ hat, wird durch diese Anzeige von der Gruppe eingeladen, sich bei der angegebenen Geschäftsstelle als passives Mitglied anzumelden und den Beitrag an den Unterzeichneten einzuschicken. Die Zusendung der Blätter erfolgt dann an die angegebene Adresse.

Geschäftsstelle:
Dresden-Fr.
Berlinerstraße 56, I.

„Brücke“.
E. Heckel, Schatz.

Abb. 2: Erich Heckel, Die Künstlergruppe „Brücke“, Anzeige als Handzettel, 1907

Neben den Jahresmappen erhalten die passiven Mitglieder künstlerisch ausgearbeitete Ausstellungskataloge, Einladungskarten, Faltblätter mit Vignetten für den Jahresbericht, Mitgliedskarten sowie das Mitgliederverzeichnis (ab 1907).[5] Das 1909 von Kirchner gestaltete Verzeichnis (Abb. 3) enthält zahlreiche von den im vorliegenden Katalog besprochenen Empfängern unserer Postkarten, u.a. stehen dort Minya Diez-Dührkoop (PM 57), Clara Goldschmidt (PM 58), Franz Hassler (PM 59) und Elsa Hopf (PM 60). Nicht nur das Verzeichnis, auch die Mitgliedsausweise entwickeln sich von Geschäftsdokumenten zu Kleinkunstwerken. Als Beispiele seien ein früher Entwurf Kirchners von 1908 genannt, der verrät, daß die Wurzeln der „Brücke“ im Jugendstil liegen (Abb. 5) sowie der von Schmidt-Rottluff 1911 tryptichonartig angelegte Entwurf auf orangefarbenem Papier, hier für Gustav Schiefler (Abb. 4).[6] Das PM kann jeweils die individuelle Handschrift des Künstlers, der die Karte gestaltet, ablesen.

Abb. 3: Ernst Ludwig Kirchner, Verzeichnis der Passivmitglieder von 1909–1910, 1909, Holzschnitt

Diese Gaben und die dadurch erfolgte kostenlose Kunsterziehung sind zentrale Aspekte der geschickten Selbstvermarktung der „Brücke“-Künstler, die nicht aus Gewinnstreben erwächst, sondern in erster Linie darauf abzielt, der Künstlergemeinschaft regelmäßige Ausstellungen an verschiedenen Orten und damit die Verbreitung ihrer Botschaft zu ermöglichen. Dazu gehört auch regelmäßige Kommunikation, z.B. in Form von Postkarten! Es geht den Künstlern letztlich darum, die passiven Mitglieder dauerhaft und emotional als

[5] Es existieren sieben Fassungen, in der Kopfzeile steht „AM“ und „PM“. Ebenda, Kat.-Nr. 24, S. 20 und vgl. Indina Woesthoff: „Verzeichnis der Passiven Mitglieder der Künstlergruppe Brücke 1906–1911“, in: ebenda, S. 338–347.

[6] Siehe Moeller 2007 (Anm. 1), Kat.-Nr. 18, S. 60.

Abb. 4: Karl Schmidt-Rottluff: Mitgliedskarte für passive Mitglieder (Gustav Schiefler), 1910, Holzschnitt

Freunde an sich zu binden, sie über Aktivitäten zu informieren und sie an ihrem Leben teilhaben zu lassen.

Aber wer sind nun die „passiven" Mitglieder, welche Rolle übernehmen sie in der Verbindung, und was wird von ihnen erwartet? Durch die erhaltenen Verzeichnisse kennen wir Namen und Zahlen. Das Verzeichnis von 1910 enthält z.B. 69 passive Mitglieder, darunter allein 24 aus Hamburg und Umgebung. Sie sind entweder von Gustav Schiefler (PM 14), der als erstes Hamburger Mitglied beitritt, oder Rosa Schapire (PM 30), die mehr als ein Dutzend vermittelt, angeworben. Dadurch entsteht in Hamburg der vielleicht wichtigste und größte zusammenhängende Interessentenkreis der „Brücke". Aber auch der Anspruch, internationale Freigeister und innovative Kräfte als Förderer zu gewinnen, wird realisiert, etwa durch den Kreis um Cuno Amiet in der Schweiz.[7]

Die hier genauer vorgestellten passiven Mitglieder geben exemplarisch einen Überblick über die Bandbreite an interessanten Lebensläufen und Persönlichkeiten:

Da ist z.B. ein Pastor namens Paul Holstein (PM 3), der Tischler und Architekt Jakob Goldschmidt (gen. Oldenburg, PM-Nr. nicht bekannt), Dr. Herbert Kind, ein Elektroingenieur (PM 31), Dr. Hugo Hübschmann (Lehrer, PM 8), der Inhaber einer Schriftgießerei Friedrich Genzsch (PM 65) oder der Jurist Dr. Hans Fehr (PM 15), der eine der umfassendsten Nolde-Sammlungen besitzt und lebenslanger Freund und Biograph Noldes ist. Und kein Geringerer als der legendäre Kosmopolit, Mäzen und Sammler Harry Graf Kessler, einer der geistigen Wegbereiter der Moderne, ist als PM 36 im Verzeichnis 1907/1908 gelistet.

Man kann schließlich davon ausgehen, daß der „Brücke" bis 1913 insgesamt mehr als 200 passive Mitglieder angehören.[8]

Im Jahresbericht 1910/11 heißt es: „[…] wir wollen unsere Art stetig weiter zu einer neuen Kultur ausbauen und unsere Freunde an unserer Arbeit und unseren Freuden teilnehmen lassen. Wir hoffen, daß alle auch weiter mit uns gehen werden."[9] In diesem von Kirchner auch inhaltlich verfaßten Jahresbericht

stecken das Sendungsbewußtsein, aber auch die Erwartungshaltung seitens der Künstler. Die „Passiven" sollen als „Freunde" die Arbeit und den Weg der Künstler „mitgehen". Als feste Abnehmer der Kunst und Zahler des Jahresbeitrags sind sie verantwortlich, sichern den Künstlern Einnahmen und helfen, anfallende Kosten für Ausstellungen, Transporte und Drucksachen mitzufinanzieren. Darüber hinaus sorgen sie dafür, daß die Künstler finanziell nicht – wie noch im aristokratischen Mäzenatentum – abhängig von der Gunst weniger einzelner sind. Die passiven Mitglieder bauen als Multiplikatoren das System immer weiter aus und festigen es.

Abb. 5: Ernst Ludwig Kirchner: Mitgliedskarte für passive Mitglieder (nicht beschriftet), 1908, Radierung

Letztlich scheint der Aspekt der wechselseitigen Freundschaft von großer Bedeutung. Die PM werden als Freunde angesprochen und die Freundschaften auch intensiv gelebt. Durch die Verbindungen der aktiven Künstler untereinander und zu den zusätzlich gewonnenen Passivmitgliedern, die wie Rosa Schapire und Wilhelm Niemeyer wiederum auch untereinander eng befreundet sind, entsteht ein dichtes Beziehungsgeflecht. Selbstverständlich gibt es seitens der „Passiven" immer Vorlieben für einzelne Künstler, so protegiert Schapire z.B. hauptsächlich Schmidt-Rottluff, Schiefler fördert Nolde, und Niemeyer ist Radziwill besonders zugetan.

Zurück zu unserem Bild und der Symbolik der Brücke: Die passiven Mitglieder sind die Keimzelle des zukünftigen Publikums der „Brücke", auch über deren Trennung 1913 hinaus. Als Freunde, Kritiker und nicht zuletzt Geldgeber der Künstler können und sollen sie sich mit deren Kunst identifizieren und auch für ihre manchmal provokante Sichtweise eintreten. Da sie aus den unterschiedlichsten Berufsgruppen kommen und eben nicht nur Intellektuelle sind, eignen sie sich als unvoreingenommene „Genießende" ohne vorgeprägte Beurteilungskriterien. Für die „Brücke" und ihren Glauben an ihre zweifelsohne idealistischen Ziele eines neuen Menschentyps und einer besseren Welt ist der Enthusiasmus und Schwung der „Passiven" – so wie in der Geste auf dem Holzschnitt – eine nicht wegzudenkende Stütze und das Fundament ihres Erfolgs.

[7] Vgl. ebenda, S. 71.

[8] Dazu Woesthoff, in: Dalbajewa/Bischoff 2001 (Anm. 4), S. 345.

[9] Zitiert nach Moeller 2007 (Anm. 1), S. 61.

09

Karl Schmidt-Rottluff

1884 Rottluff bei Chemnitz
1976 Berlin

An
Frau Dr Elsa Hopf
Hamburg
Bieber Str 3/5

„Ihnen hier nochmals einen Sommergruß vom ‚Meister', der Ihrer doch so gern gedenkt"

Es waren unglaublich schöne Tage, voll soviel Sonne, wie noch nie hier", schreibt Karl Schmidt-Rottluff im Juni 1910 an Gustav Schiefler. Für seine Freundin und Förderin Elsa Hopf, die unsere wunderbar farbstarke Zeichnung ungefähr zur gleichen Zeit als Gruß erhält, läßt er den Beginn des Sommers durch zwei weit aufgeblühte Mohnblumen auf der Vorderseite unserer Postkarte bezeugen und hält damit aus Dangast, wo er zwischen 1907 und 1912 die Sommermonate zu verbringen pflegt, einen engen Kontakt zu der Hamburgerin. Bereits wenige Tage zuvor hat er ihr eine Postkarte mit einem Mohnblumenfeld auf der Vorderseite geschickt; nun nähert er sich dem Motiv weiter an.

Mit souveränem Strich umreißt der Künstler die vergänglichen Formen der fragilen Pflanze, läßt eine Blüte auf gekrümmtem Stengel nach oben streben und wendet die andere mit weit geöffnetem Kelch dem Betrachter entgegen. Auf diese Weise gibt er – ähnlich wie in einem botanischen Lehrbuch – zugleich Seitenansicht und Aufsicht der Pflanze wieder. Dabei ist nicht die detailgetreue Wiedergabe sein Ziel, sondern das spontane und intuitive Erfassen von Charakteristika: das Rot der Blüte – Schmidt-Rottluff verwendet das typische Ziegelrot der „Brücke", mit dem er in kraftvollen, parallel nebeneinandergesetzten Kreidestrichen die vollkommen flächig gestalteten Blätter füllt –, das tiefdunkle Schwarz der auch aus der Ferne stets deutlich sichtbaren Blütenstempel und das helle Grün der dünnen Stiele.

Neben diesem farblichen Dreiklang zeichnen Fragilität und Vergänglichkeit – eine Mohnblume blüht stets nur einen Tag – die Sommerpflanze aus. Beides übersetzt Schmidt-Rottluff in eine absolut moderne Bildsprache. Der farblich nicht ausgefüllte Raum zwischen Kontur und dem roten Kolorit läßt die Blütenblätter transparent und fragil erscheinen, während die stark gekrümmten Konturlinien der Stiele bereits auf das baldige Verwelken der zarten Pflanze vorausdeuten. So nimmt sich „Zwei Mohnblüten" wie eine kleine Hommage an den Augenblick aus, dessen Vollkommenheit uns bis heute zu berühren vermag. (ms)

[1] Vgl. Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff, Zeichnungen auf Postkarten. Köln 2010, Kat.-Nr. 36, S. 127f.

Zwei Mohnblüten
1910

Provenienz

Elsa Hopf, Hamburg;
Nachlaß Elsa Hopf, Süddeutschland;
Privatsammlung, Schweiz

Farbige Ölkreiden auf Karton (Postkarte),
14 x 9 cm,
verso an ‚Frau Dr Elsa Hopf, Hamburg, Bieber Str 3/5'
adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie mit einem
Poststempel ‚Dangast 10.6.[19]10' (siehe S. 51)

Literatur

Gerhard Wietek: Schmidt-Rottluff, Oldenburger Jahre 1907–1912. Mainz 1995, S. 417, mit Farbabb.;
Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff, Zeichnungen auf Postkarten. Köln 2010, S. 129f. Nr. 37, mit Farbabb. S. 130

10

Karl Schmidt-Rottluff

1884 Rottluff bei Chemnitz
1976 Berlin

An
Frau Dr Elsa Hopf
Hamburg
Bieber Str 3/5

„Werden Sie denn diesen Sommer mal nach Dangast kommen? Es gibt allerdings noch nichts zu sehen, da ich mich sehr mit den Dingen rumquäle – Hat keinen Zug, dies Jahr"

Unser stimmungsvolles Aquarell „Zwei gelbe Häuser" ist ein wunderbares Beispiel für die souveräne Reduktion auf das Wesentliche, die Karl Schmidt-Rottluff in seinen gezeichneten Postkarten immer wieder gelingt, ohne daß die Charakteristik der dargestellten Motive dabei verlorenginge. Mit wenigen kraftvollen Federstrichen skizziert er zwei Bauernhäuser, die sich in ganz ähnlicher Form auch im Holzschnitt „Dangast Dorf" aus dem gleichen Jahr finden (Vgl.-Abb.) Leuchtend gelb und leicht geduckt liegen sie in der nur angedeuteten Landschaft, die durch die dynamisch aufgetragene grüne Aquarellfarbe in sanfte Bewegung versetzt scheint, während das mit trockenem Pinsel nur partiell aufgebrachte Blau des Himmels den Betrachter darüber rätseln läßt, zu welcher Tageszeit und bei welcher Witterung Schmidt-Rottluff diese Szene eingefangen haben mag.

Vgl.-Abb.: Karl Schmidt-Rottluff, Dangast Dorf, 1911, Holzschnitt

Als aquarellierte Postkarte ist „Zwei gelbe Häuser" eine wahre Rarität, versieht Schmidt-Rottluff seine Postkartengrüße doch bis 1919 vor allem mit Kreide- und Tuschezeichnungen. Daß er hier einen zweiten Arbeitsschritt einfügt und die Federzeichnung nach dem Trocknen zusätzlich aquarelliert, weist die Arbeit als besondere Gabe für die geschätzte Empfängerin Elsa Hopf aus. Mit seinem Pfingstgruß versucht der Künstler zum wiederholten Male[1], die offenbar vielbeschäftigte Freundin – zu dieser Zeit wandernd im Harz unterwegs – zu einem Besuch in dem kleinen Fischerdorf zu animieren. Ob Hopf nach Dangast kommt, ist nicht bekannt, doch eine anregendere Einladung als unsere spannende, beinahe magisch anmutende Landschaft „Zwei gelbe Häuser" wird sie kaum je erhalten haben. (ms)

[1] Für einen Besuch in Dangast wirbt der Künstler außerdem in Postkarten vom 5.7.1910 und vom 6.8.1910; vgl. Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff, Zeichnungen auf Postkarten. Köln 2010, Kat.-Nr. 47, S. 155 und Kat.-Nr. 58, S. 182.

Zwei gelbe Häuser
1911

Provenienz

Elsa Hopf, Hamburg;
Nachlaß Elsa Hopf, Süddeutschland;
Privatsammlung, Schweiz

Aquarell und Tuschfeder auf Karton (Postkarte),
9,2 x 14,3 cm,
verso an ‚Frau Dr Elsa Hopf, Hamburg, Bieber Str 3/5'
adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie mit einem
Poststempel ‚Dangast 3.6.[19]11' (siehe S. 51)

Literatur

Gerhard Wietek: Schmidt-Rottluff, Oldenburger Jahre 1907–1912,
Mainz 1995, S. 498 mit Farbabb.;
Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff, Zeichnungen auf Postkarten,
Köln 2010, Kat.-Nr. 88, S. 262f., mit Farbabb. S. 263

Elsa Hopf
1875 Hamburg
1943 Hamburg

Karl Schmidt-Rottluff am 10. Juni 1910 an ‚Frau Dr Elsa Hopf, Hamburg, Bieber Str 3/5': (Nachsendevermerk ‚z. Zt. Rantum a. Sylt, Adr. Chr. Nissen'): **„Liebe verehrte Frau Elsa H., Ihnen hier nochmals einen Sommergruß vom ‚Meister', der Ihrer doch so gern gedenkt S-R."**

Am 3. Juni 1911 (Nachsendevermerk ‚Schierke Harz'): **„Verehrte Frau E.H., werden Sie denn diesen Sommer mal nach Dangast kommen? Es gibt allerdings noch nichts zu sehen, da ich mich sehr mit den Dingen rumquäle – Hat keinen Zug, dies Jahr. Herzlichste Pfingstgrüße Ihr ergeb. S-Rottluff"**

Die Hamburger Zahnärztin und Expressionismus-Sammlerin Elsa Hopf gehört zum großen Kreis von Kunstliebhabern und emanzipierten Frauen um die Kunsthistorikerin Rosa Schapire. Mit dieser verbindet sie neben der Begeisterung für die Kunst der „Brücke" auch ihre für die Zeit um 1900 äußerst ungewöhnliche Vita. Da es in Hamburg noch keine Möglichkeit zum Studium gibt – die Universität wird erst 1919 gegründet –, studiert Elsa Hopf im Ausland, u.a. in den USA, und schließt dort ihr Studium mit Promotion ab. Zurück in Hamburg übt sie ihren Beruf selbständig aus; zusammen mit ihrer Lebensgefährtin Clara Goldschmidt (1886–1934) führt sie eine angesehene Zahnarztpraxis.

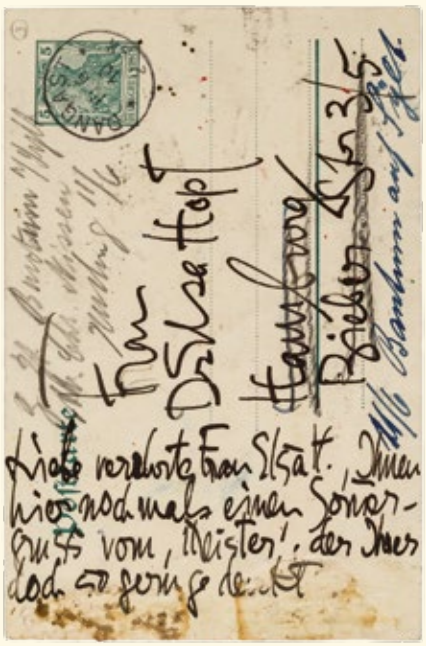
Abb. 1: Karl Schmidt-Rottluff, Exlibris für Elsa Hopf, 1910, Holzschnitt

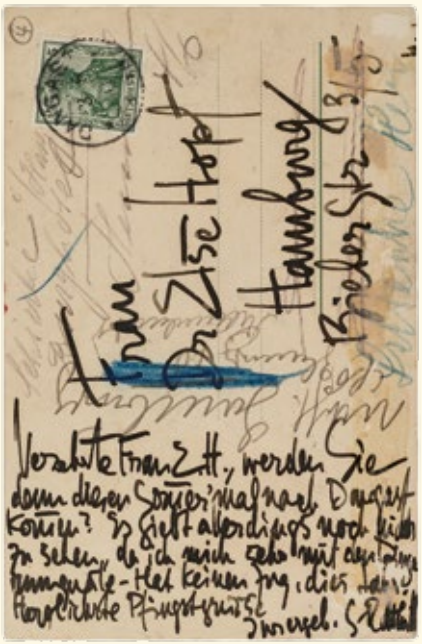
Durch Rosa Schapire kommt Elsa Hopf 1910 in Kontakt mit den „Brücke"-Künstlern, denen sie sich auf Werben Schapires als passives Mitglied anschließt. Die Identifikation mit der künstlerischen Avantgarde durchzieht ihr Leben: Sie verkehrt auch im Kreis um den Dichter Richard Dehmel und seine Frau Ida und kennt die Begründerin des expressionistischen Ausdruckstanzes Mary Wigman (1886–1973). Außerdem sticht Hopf als selbstbewußte Sammlerin des Expressionismus hervor. Sie erwirbt bereits früh Werke von Heinrich Campendonk (1889–1957), Walter Gramatté (1897–1929)[1] und Franz Radziwill (1895–1983) sowie diverse Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff[2].

Besonders schätzt Hopf den in Hamburg sehr präsenten Karl Schmidt-Rottluff und fördert ihn nicht nur als „Brücke"-Mitglied und Sammlerin, sondern auch als Auftrag-

[1] Von Heinrich Campendonk sind dies das 1919 entstandene Gemälde „Der rote Baum", von Walter Gramatté zwei Aquarelle, ein Portrait von Rosa Schapire (1920) sowie eine Hiddensee-Landschaft (1921/22). Diese drei Arbeiten stellt Hopf 1930 für eine Ausstellung des Hamburger Kunstvereins zur Verfügung; vgl. Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff, Zeichnungen auf Postkarten. Köln 2010, S. 119.

[2] Neben einem mutmaßlich umfangreichen Graphikbestand, der v.a. aus den Jahresmappen der „Brücke" besteht, befinden sich z.B. das Gemälde „Landschaft mit Baum" (1913) und ein heute als verschollen geltendes Stilleben mit afrikanischer Plastik in ihrem Besitz; vgl. ebenda.





Links: K. Schmidt-Rottluff, Zwei Mohnblüten, 1910 (Kat.-Nr. 09)

Rechts: K. Schmidt-Rottluff, Zwei gelbe Häuser, 1911 (Kat.-Nr. 10)

geberin und Multiplikatorin: So gewinnt sie z.B. in ihrem Umfeld Käufer für die Kunst des von der breiten Masse noch verschmähten Pioniers.[3] Unter den frühen Schmidt-Rottluff-Sammlern nimmt sie eine Sonderstellung ein, da sie schon sehr früh auch ein von ihm entworfenes Möbelstück erwirbt – eine farbig bemalte Truhe aus dem Jahr 1912.[4] Stilistische Statements wie diese scheinen typisch für die unkonventionelle Frau: Sie besitzt auch einen von Schmidt-Rottluff entworfenen Silberring und läßt sich ein Exlibris (Abb. 1) und eine Visitenkarte von ihm gestalten (Abb. 2). Diese weist sie als „Dr. dent. surg. Elsa Hopf" aus – ein in Deutschland ungewöhnlicher Titel, mit dem sie nicht ohne Stolz auf ihre in den USA erworbene akademische Ausbildung als Zahnärztin und Zahnchirurgin verweist.

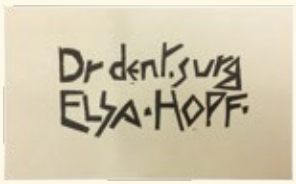


Abb. 2: Karl Schmidt-Rottluff, Visitenkarte für Elsa Hopf, 1912, Holzschnitt

Als wichtiges Zeitdokument und Kunstschatz von besonderer Prägung zählen heute die gezeichneten Postkarten, die von den „Brücke"-Mitgliedern und den Expressionisten der zweiten Generation an Clara Goldschmidt und vor allem Elsa Hopf verschickt worden sind. Ihre Namen werden immer wieder im Zusammenhang mit diesen heute zum Großteil in Privatbesitz befindlichen Kleinkunstwerken genannt, auch weil Rosa Schapire vor ihrer Emigration nach London 1939 einen Großteil ihrer Postkartensammlung in die Obhut von Elsa Hopf gibt.[5] (ms)

---

[3] Hopfs Schwester Anni Tamm erwirbt Schmidt-Rottluffs Gemälde „Häuser bei Nacht" (1912); vgl. Wietek 2010 (Anm. 1), S. 223.

[4] Vgl. Wietek 2010 (Anm. 1), S. 119. Die Truhe befindet sich heute in Schweizer Privatbesitz.

[5] Nur die gezeichneten Postkarten ihrer „Brücke"-Freunde begleiten Rosa Schapire ins Exil, alle weiteren verschenkt sie an ihre Freundinnen Elsa Hopf und Agnes Holthusen.

11

Franz Radziwill

1895 Strohausen
1983 Wilhelmshaven

Frau Dr. Hopf und Fräulein Goldschmidt in Hamburg. Alsterufer 1

„Herzliche Grüße aus Dangast sendet Ihnen Fr. Radziwill"

Zwei hintereinander posierende Frauenakte, den linken Bildteil einnehmend, sitzen in einem imaginären Raum. Radziwill gestaltet diesen aus horizontalen Streifen und lasierenden Farbfeldern in einem markanten, für ihn typischen Orangerot. Der Blick wird sofort auf eine zweite Ebene zur rechten Blattseite gelenkt: ein Bild im Bild. Ein Rückenakt blickt durch ein Fenster auf eine Straße mit Figuren und Häusern. In der insgesamt flächig angelegten Zeichnung sind die Gegenstände sehr vereinfacht dargestellt und – abgesehen vom kräftigen Rot – nur in zarten Primärfarben angedeutet. Beim Betrachten drängen sich Fragen auf: Warum malt der Künstler ein Bild im Bild? Worin besteht der Zusammenhang beider Bildebenen?

Vgl.-Abb.: Franz Radziwill, Ein Stück vom Leben, 1922, Aquarell

Radziwill folgt gleich mehreren ikonographischen Topoi. Das Bild im Bild – wir denken z.B. an Vermeers „Die Malkunst" – kann, gerade im Kontext der Postkarte, als Hervorhebung der Virtuosität des Künstlers gelesen werden, der suggerieren möchte: Seht her! Ich bin begabt und fleißig! Zusätzlich nutzt Radziwill den Kunstgriff des Rückenaktes, ein Mittel zur Selbstreflexion, das er mit der Fenstersymbolik verknüpft. Der aus dem Fenster schauende Mensch, mit dem sich der Betrachter oder Künstler selbst identifizieren mag, steht für Sehnsucht, die Grenzerfahrung zwischen innen und außen, für Einsamkeit und den Ausblick auf die weite Welt. Das während seines ersten Aufenthalts in Dangast entstandene Motiv wiederholt Radziwill 1922 in einer Graphik und einem weiteren Aquarell (Vgl.-Abb.).

Unsere Postkarte ist förmlich ein „Kunststück". Sie dient als historisches Zeugnis für Radziwills Verbundenheit mit Hamburger Sammlern, von denen viele der „Brücke" als passive Mitglieder angehören – so auch die Empfängerinnen unserer Postkarte, Elsa Hopf und Clara Goldschmidt.[1] Darüber hinaus ist sie ein Paradebeispiel für Radziwills frühe expressionistische Phase sowie die stilistische und thematische Nähe zu den „Brücke"-Mitgliedern – schauen wir doch auf die sich in der Natur frei bewegenden Akte, einem von der frühen „Brücke" vielfach zelebrierten Bildgegenstand. Ebenso exemplarisch sind Radziwills höchst eigenwilliger künstlerischer Standpunkt und seine formalen Experimente, die Kunst eines „tiefen Kindes und eines reichen Dichters".[2] (rh)

[1] Dazu ausführlich Gerd Presler: „Hamburg ist die Stadt meines Aufstiegs als Maler", S. 90–103. In: Ausst.-Kat. Franz Radziwill: Vom Expressionismus zum magischen Realismus. Ernst Barlach Haus, Hamburg 2006, S. 97–99.

[2] Wilhelm Niemeyer, zitiert nach: Ebenda, S. 99.

Zwei weibliche Akte
vor einem Bild mit einem Akt
1921

Provenienz

Elsa Hopf und Clara Goldschmidt, Hamburg;
Privatsammlung, Schweiz

Aquarell über Bleistift auf leichtem Karton (Postkarte),
10,4 x 15,3 cm,
verso an ‚Frau Dr. Hopf und Fräulein Goldschmidt,
Hamburg, Alsterufer 1' adressiert, mit einem Grußtext
versehen sowie mit einem Poststempel aus Varel/Oldenburg
vom ‚21.11.[19]21' (siehe S. 55)

Literatur

Vgl. Gerd Presler (Hrsg.): Franz Radziwill (1895–1983),
Werkverzeichnis, Die Druckgraphik. Karlsruhe 1993, Nr. 16, S. 56;
Vgl. Wilfried Seeba: Franz Radziwill, Werkverzeichnis der Aquarelle,
Zeichnungen und bemalten Postkarten. Oldenburg 2006, Nr. 2206, S. 48.

Clara (Sara) Goldschmidt
1886 Altona
1934 Hamburg

Clara Goldschmidt, um 1925

Franz Radziwill am 21. November 1921 aus Dangast an ‚Frau Dr. Hopf und Fräulein Goldschmidt in Hamburg. Alsterufer 1':
„Dangast, Herzliche Grüße aus Dangast sendet Ihnen Fr. Radziwill"

Über die Zahnärztin Clara Goldschmidt ist bislang wenig bekannt. Man weiß, daß sie 1886 in Altona in eine kinderreiche jüdisch-orthodoxe Familie geboren wird; ihr standesamtlicher Name lautet Sara – ab wann sie sich Clara nennt, ist unbekannt.[1] Da ihr Vater früh stirbt, unterstützt ein Onkel ihre Ausbildung. Dieser unterbreitet ihr auch den Vorschlag, nach dem in Berlin abgelegten Staatsexamen in die USA zu gehen, „um sich dort als Assistentin bei einem bekannten Zahnarzt weiterzubilden"[2]. Nach ihrer Rückkehr aus den USA übernimmt Clara Goldschmidt eine Zahnarztpraxis, die sie mit ihrer späteren Lebensgefährtin Elsa Hopf führt. Offenbar erwirbt sie sich „den Ruf als beste Zahnärztin Hamburgs", deren Patienten „aus den ersten Kreisen" der Hansestadt kommen.[3]

1910 tritt Clara Goldschmidt auf Vermittlung Rosa Schapires der „Brücke" als passives Mitglied bei. Ihre Mitgliedsnummer 58 verweist darauf, daß sie sich der Künstlervereinigung noch vor der umtriebigen und extrovertierteren Elsa Hopf, die als „PM 60" geführt wird, anschließt. Außerdem engagiert sie sich in der Frauenbewegung: Sie gehört zu den Gründungsmitgliedern des ersten deutschen ZONTA-Clubs, der 1931 in Hamburg entsteht.[4]

Vgl.-Abb.: Karl Schmidt-Rottluff, Exlibris für Clara Goldschmidt, 1911, Holzschnitt

In der Kunstsammlung von Clara Goldschmidt befinden sich u.a. Werke von Emil Nolde, Franz Radziwill und Karl Schmidt-Rottluff. Darüber hinaus gehört sie zu den engen Freunden der „Brücke", die immer wieder Postkartengrüße von den Künstlern der Vereinigung erhalten. Ihre Anzahl ist jedoch deutlich geringer als die jener Karten, die im Laufe der Jahre an Elsa Hopf verschickt werden – ein Umstand, der dazu beiträgt, sich Clara Goldschmidt als eine zarte und eher zurückgenommene, ja geradezu nachdenkliche junge Frau vorzustellen. Als solche präsentiert sie sich auch in dem einzigen bislang überlieferten Portraitphoto (siehe Abb.), das sie in melancholischer Denkerpose, jedoch mit auffälligem Schmuck und moderner, fast künstlerisch wirkender

Franz Radziwill, Zwei weibliche Akte, 1921, verso (Kat.-Nr. 11)

Kleidung zeigt. Es paßt zu dieser Selbstinszenierung als selbständige Frau und kunstsinnige Sammlerin, daß Clara Goldschmidt sich – wie zuvor Elsa Hopf – ein Exlibris von Karl Schmidt-Rottluff fertigen läßt (Vgl.-Abb.).

In seinen Memoiren schreibt Clara Goldschmidts Bruder Moses: „Leider waren ihre seelischen Energien nicht stark genug, der Hetze der Hitlerregierung genügenden inneren Widerstand entgegenzusetzen. Sie ist im Januar 1934 vollkommen zusammengebrochen gestorben.“ [5] Ein verklausulierter Hinweis darauf, daß sich die sensible Frau schon zu Beginn des Nationalsozialismus ahnungsvoll in den Tod flüchtet. (ms)

---

[1] Traute Hoffmann: Der erste deutsche ZONTA-Club, Auf den Spuren außergewöhnlicher Frauen. Hamburg 2002, S. 126.

[2] Moses Goldschmidt: Mein Leben als Jude in Deutschland 1873–1939. Bearbeitet von Raymond Fromm mit einer Einleitung von Ortwin Pelc. Hamburg 2004, S. 61.

[3] Ebenda.

[4] Vgl. Anm. 1, S. 126ff. Auch Rosa Schapire zählt zu diesem Kreis.

[5] Anm. 2, S. 62.

12

Willy Robert Huth

1890 Erfurt
1977 Amrum

An
S. H. Herrn Direktor
Dr. Kaesbach
Erfurt
Angermuseum

„Ein recht gutes Jahr 1922 wünscht Ihnen u. der Erfurter Gattin
Ihr W.R.Huth"

Unser Blatt ist Zeugnis für Huths modernen Blickwinkel. Als sei er selbst Teil des Bildes, schaut der Betrachter direkt auf einige Spitzgiebelhäuser zu seiten einer schmalen Gasse. In der senkrechten Blickachse ragt der Turm der Erfurter Allerheiligenkirche empor (Vgl.-Abb.). Die Motive sind an den Bildrändern angeschnitten und perspektivisch verzerrt. Huth muß sich qua Format gestalterisch auf ein Minimum reduzieren. Es gelingt ihm. Mit kräftigen Tuschestrichen sind die Konturen der Architektur erfaßt, einige bloß chiffreartig und losgelöst von der Form. Energisch setzt Huth die türkisblauen und die beinah „poppig" wirkenden pinkfarbenen Akzente als prägnante Ausdrucksmittel ein.

Erfurt ist lange die von vielen Kirchtürmen geprägte Mittelalterstadt – dieses Image verbindet Huth charmant mit seiner modernen Form und Betrachtungsweise. Es ist ein Hinweis auf die Zukunft. Erfurt erlebt in den 1920er Jahren eine Transformation in Richtung Moderne. Diese Dimension entfaltet sich vor allem, wenn man den Adressaten Walter Kaesbach einbezieht. Als Direktor des Angermuseums ist er Dreh- und Angelpunkt dieser Entwicklung; sein Ziel ist es, die zeitgenössische Kunst in Erfurt zu etablieren und an dessen Umwandlung hin zur modernen Großstadt mitzuwirken: „[…] Die alte Stadt fühlt sich wieder jung […], und sie wendet sich mit Leidenschaft der Gegenwart zu eingedenk der Erfahrung, dass am besten für seinen Ruhm sorgt, wer der eigenen Zeit dient."[1]

Vgl.-Abb.: Katholische Allerheiligenkirche, Erfurt (Rückansicht aus der Allerheiligenstraße)

Es gehört auch zu Kaesbachs Fähigkeiten, Künstler zur Auseinandersetzung mit Erfurts Architektur zu inspirieren. So aquarelliert und malt Lyonel Feininger die Erfurter Barfüßerkirche, und Christian Rohlfs fertigt 14 Variationen der Silhouette des Doms und der Severikirche an.[2] Hat Kaesbach auch Huth zu diesem Motiv animiert? Vielleicht. Huth erweist sich jedenfalls als Meister der kleinen Form, und: wir haben es mit einer – seltenen – frühen Arbeit nach dem Ersten Weltkrieg zu tun. (rh)

[1] Walter Dieck, zitiert nach: Caroline Yi: Walter Kaesbach – Protagonist des Kunst- und Ausstellungswesens der Moderne: Entwicklung und Einordnung seines Wirkens 1901–1933. Hamburg 2015 (zugl. Univ.-Diss., Bonn 2014), S. 55.

[2] Vgl. Mechthild Lucke/Andreas Hüneke: Erich Heckel, Lebensstufen: Die Wandbilder im Angermuseum zu Erfurt. Dresden 1992, S. 10f.

Ansicht von der Allerheiligenkirche zu Erfurt
1921

Tuschfeder und farbige Kreide auf leichtem Karton (Postkarte),
15,5 x 10,5 cm,
verso an ‚S. H. Herrn Direktor Dr. Kaesbach, Angermuseum',
Erfurt, adressiert, mit einem Grußtext versehen sowie mit einem
Poststempel vom ‚30.12.[19]21' (siehe S. 59)

Provenienz
Walter Kaesbach, Erfurt;
Privatsammlung, Schweiz

Walter Kaesbach
1879 Mönchengladbach
1961 Konstanz

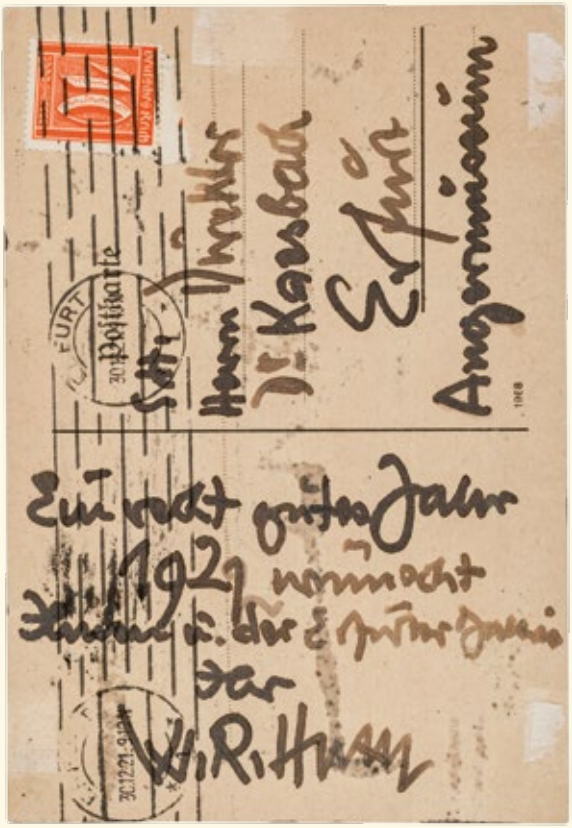
Heinrich Nauen, Portrait Walter Kaesbach, um 1909, Öl auf Leinwand (Ausschnitt)

Willy Robert Huth am 30. Dezember 1921 an ‚S. H. Herrn Direktor Dr. Kaesbach, Erfurt, Angermuseum': **„Ein recht gutes Jahr 1922 wünscht Ihnen u. der Erfurter Gattin Ihr W.R.Huth"**

Der promovierte Kunsthistoriker und spätere Träger des Bundesverdienstkreuzes 1. Klasse leitet von 1920 bis 1924 als Nachfolger von Edwin Redslob die Geschicke des Erfurter Museums. Anschließend prägt er bis 1933 als Direktor die Düsseldorfer Kunstakademie. Kaesbach ist leidenschaftlicher Förderer und Verfechter der Avantgarde. Seine Sammlung, die er 1922 noch zu Lebzeiten als sogenannte „Kaesbach-Stiftung" der Stadt Mönchengladbach vermacht, stellt die Kunstepoche des Expressionismus so umfassend dar wie kaum eine andere Sammlung zur Zeit der Weimarer Republik. Als Protagonist des Museums- und Ausstellungswesens der beginnenden Moderne gehört Kaesbach zusammen mit Karl Ernst Osthaus und Harry Graf Kessler zu den herausragenden Persönlichkeiten der Kunst- und Kulturpolitik vor dem Zweiten Weltkrieg.[1]

Gemeinsam mit dem Erfurter Schuhfabrikanten und berühmten Kunstsammler Alfred Hess (1879–1931), den er beim Aufbau von dessen großartiger Sammlung berät, verleiht Kaesbach in seiner Rolle als Direktor und Reformer dem Erfurter „Angermuseum", wie es auch genannt wird, ganz neue Bedeutung. Er stellt der mittelalterlichen Kunst erstmals den aufkeimenden deutschen Expressionismus gegenüber – Erich Heckels dortiger Freskenzyklus, 1922 von Kaesbach in Auftrag gegeben, ist beispielsweise bis heute das wichtigste erhaltene Wandbild des deutschen Expressionismus.[2] Auch die erste Einzelausstellung Lyonel Feiningers in einem deutschen Museum findet 1920 unter der Ägide Kaesbachs im Angermuseum statt.[3]

Willy Robert Huths Verbindung zu Walter Kaesbach entsteht nicht nur durch die verschiedenen Verbindungen beider zu den Künstlern der „Brücke". Huth ist Mitbe-



W.R. Huth, Ansicht von der Allerheiligenkirche zu Erfurt, 1921, verso (Kat.-Nr. 12)

gründer der Gruppe „Jung Erfurt“ [4] und erlangt so vermutlich schon um 1920 die Aufmerksamkeit des neuen Direktors. Als gebürtiger Erfurter ist Huth folglich klug genug, Kaesbach mittels einer Postkarte, quasi als „Werbestrategie“, seine künstlerische Position vorzutragen. Kaesbach treibt nämlich 1921, zum Zeitpunkt des Versands unserer Postkarte, weiterhin fleißig den Ankauf zeitgenössischer Kunst als neuen Schwerpunkt der Sammlungen des Angermuseums voran – und setzt sich auch im Rahmen seines Engagements im Erfurter Kunstverein für die zeitgenössische Avantgarde ein. (rh)

[1] Vgl. Caroline Yi: Walter Kaesbach – Protagonist des Kunst- und Ausstellungswesens der Moderne: Entwicklung und Einordnung seines Wirkens 1901–1933. Hamburg 2015 (zugl. Univ.-Diss., Bonn 2014), S. 15ff. sowie Christoph Bauer/Barbara Stark (Hrsg.): Walter Kaesbach: Mentor der Moderne. Langenwil 2008.

[2] Vgl. Mechthild Lucke/Andreas Hüneke: Erich Heckel, Lebensstufen: Die Wandbilder im Angermuseum zu Erfurt. Dresden 1992.

[3] Yi 2015 (Anm. 1), S. 92 u. 100ff.

[4] Vgl. ebenda, S. 54 u. 81ff.

13

Franz Radziwill

1895 Strohausen
1983 Wilhelmshaven

An
Herrn Franz Hassler
und Frau
in Schmalenbeck

„Wir wünschen Ihnen eine frohe Weihnacht und ein gutes neues Jahr"

Unsere Postkarte ist ohne Zweifel das Resultat einer spontanen Reaktion auf etwas Erlebtes, an dessen Besonderheit der Künstler Franz Hassler und dessen Frau teilhaben lassen will. Radziwill ist im Februar 1938 als Gast auf dem Marineschiff „Admiral Graf Spee" unterwegs.[1] Getragen von der grundsätzlichen Begeisterung für das Landschaftssujet scheint er angetan von einer vom abendlichen Sonnenlicht durchtränkten Bergkulisse nahe der Küste Spaniens.

Der Unmittelbarkeit und Spontaneität des Entwurfs entsprechen ein flüssiger Farbauftrag und der Verzicht auf eine Vorzeichnung. In einem von links nach rechts gestaffelten Bildaufbau sind bewachsene Vorgebirgsstrukturen mit Buschwerk zu sehen, die in Form von starken Konturen und kleinteiligen Strichbündeln ein dichtes Linienkonstrukt bilden; drei Berggipfel dominieren die Szenerie und geben einen dynamischen Rhythmus vor.

Radziwill kennt und liebt die niederländische Malerei, die er ab 1925 in Holland studiert. Als habe er bei seiner Bildidee die Errungenschaften jener Alten Meister im Kopf, welche die Landschaft erstmalig zur eigenständigen Bildgattung emporheben, gestaltet er sein Motiv perspektivisch ähnlich dem manieristischen Drei-Gründe-Schema. Der Tiefenraum wird durch die farbliche Abstufung von Braun über Grün bis hin zum Blau des Hintergrundes erschlossen. Die Dominanz der Landschaft in einer menschenleeren Umgebung deutet auf Radziwills Empfänglichkeit für das Romantische hin, und seine Handschrift zeigt außerdem, daß er sich deutlich von seinen „Brücke"- ähnlichen, expressionistischen Anfängen distanziert hat (Vgl. Kat.-Nr. 11).

Vermutlich ist dieses in warmtonigen und atmosphärisch freundlichen Farben gehaltene Werk ein Reflex der vorübergehend positiven Stimmung Radziwills, der trotz des Ausstellungsverbots 1938 schreibt, dieses Jahr sei „das schaffensreichste und erfolgreichste" seines Lebens.[2] (rh)

[1] Auf Einladung befreundeter Marineoffiziere unternimmt Radziwill viele Schiffsreisen, u.a. nach Brasilien, Italien, Portugal und Spanien.

[2] Radziwill an Niemeyer, Brief vom 6. Februar 1939. In: Gerhard Wietek: Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer, Dokumente einer Freundschaft. Oldenburg 1990, S. 159.

Gebirgslandschaft (Spanien)
1938

Aquarell und Tusche auf leichtem Karton (Postkarte),
10,5 x 14,9 cm,
oben links mit Bleistift bezeichnet, datiert und monogrammiert:
‚Spanien 1938 Fr. R.',
verso ‚An Herrn Franz Hassler und Frau in Schmalenbeck'
adressiert und mit einem Grußtext versehen (siehe S. 63)

Provenienz

Franz Hassler, Hamburg;
Ketterer Kunst, München (1998);
Privatsammlung, Baden-Württemberg

Literatur

Wilfried Seeba: Franz Radziwill, Werkverzeichnis der Aquarelle, Zeichnungen und bemalten Postkarten. Oldenburg 2006, S. 289, Nr. P 3801, mit Abb.

Franz Hassler
1874 Hamburg
1942 Hamburg

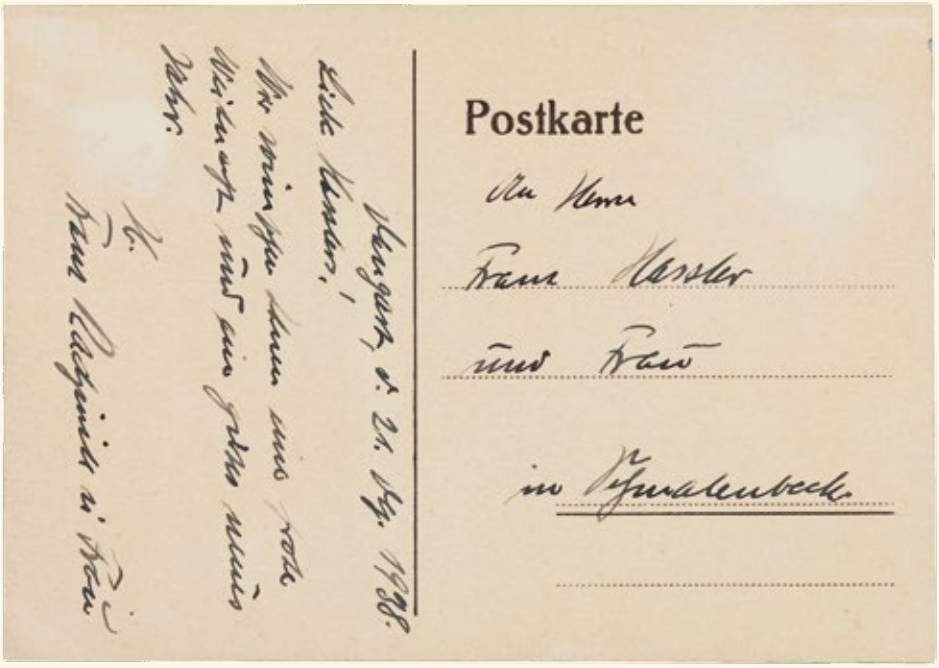
Franz Radziwill, Bildnis Franz Hassler, 1925, Öl auf Leinwand

Franz Radziwill am 21. Dezember 1938 ‚An Herrn Franz Hassler und Frau in Schmalenbeck': **„Dangast, d. 21. Dez. 1938. Liebe Hasslers! Wir wünschen Ihnen eine frohe Weihnacht und ein gutes neues Jahr. Ihr Franz Radziwill u Frau"**

Der am Chemischen Staatsinstitut der Universität Hamburg (1906–1914) tätige Lebensmittelchemiker Franz Hassler ist im Mitgliederverzeichnis der „Brücke" von 1910 unter „Nr. 59" gelistet (siehe S. 43, Abb. 3).[1] Hassler fördert demzufolge die Expressionisten und engagiert sich außerdem für die Moderne innerhalb des „Kunstbund Hamburg" – ein 1920 vom einflußreichen Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer zur Pflege „jüngerer Kunst und Dichtung in Hamburg" gegründetes Netzwerk.

Über die Kontakte, die Hassler zu anderen „passiven Mitgliedern" in Hamburg pflegt, erfahren wir zahlreiche Details, etwa daß der Schwerpunkt seiner Sammlung aus Werken Karl Schmidt-Rottluffs und Franz Radziwills besteht.[2] Von letzterem bekommt er offensichtlich oft aus Dankbarkeit Bilder, die nach Hasslers Tod in den Besitz Niemeyers gelangen.[3] Die enge Freundschaft zwischen Niemeyer und dem Ehepaar Hassler spiegelt sich in zahlreichen Besuchen wider. Niemeyer fährt zum Beispiel zu den Hasslers aufs Land, nach Schmalenbeck bei Hamburg (dies ist auch die Adresse unserer Postkarte), um sich mit dem Ehepaar über Kunst auszutauschen.[4] Es ist anzunehmen, daß Radziwill und seine Frau eine ganz ähnliche Verbundenheit zu den Hasslers verspüren – wie unser freundlicher Weihnachtsgruß auf der Rückseite illustriert.

[1] Siehe Indina Woesthoff, in: Birgit Dalbajewa/Ulrich Bischoff (Hrsg.): Die Brücke in Dresden, 1905–1911. Köln 2001, S. 341.
[2] Niemeyer notiert drei Gemälde Radziwills unter „Franz Haßler, Volksdorf", siehe Gerd Presler: „Hamburg ist die Stadt meines Aufstiegs als Maler". In: Ausst.-Kat. Franz Radziwill: Vom Expressionismus zum magischen Realismus. Ernst Barlach Haus, Hamburg 2006, S. 98.
[3] Vgl. Gerhard Wietek: Franz Radziwill, Wilhelm Niemeyer, Dokumente einer Freundschaft. Oldenburg 1990, S. 341 u. 394.
[4] Ebenda, S. 109.



Franz Radziwill, Gebirgslandschaft, 1938, verso (Kat.-Nr. 13)

Über Franz Hasslers Person und Tätigkeit ist nicht viel publiziert. Laut einer Bestandsliste des Bundeskunstarchivs ist er offiziell nicht nur Chemiker, sondern auch „Kulturphilosoph". Dies bestätigt Franz Radziwills Urteil, der ihn in einem Brief „Philosoph" nennt und auch dessen „tiefe Freundschaft" zu Rosa Schapire erwähnt[5] – offensichtlich ist Hassler eine vielseitige, beeindruckende und auch intellektuelle Persönlichkeit. Die Klugheit und Aura eines Philosophen versprüht auch das eindringliche Portrait Hasslers, den Radziwill 1925 mit kritischem, professoralem Blick, Brille, hoher Stirn und strengem grauen Vollbart malt (siehe Abb.). (rh)

[5] Radziwill, zitiert nach: Ebenda, S. 185, Anm. 68.

14

Oskar Schlemmer

1888 Stuttgart
1943 Baden-Baden

An
Soldat Dieter Keller
Feldpostnummer 16119

„Immer nur reicht es zu einem Kurzgruß trotz guter Vorsätze"

Unsere „Abstrakte Komposition in Blau und Rosa" von Oskar Schlemmer verrät zunächst keinerlei Verwandtschaft mit den berühmten figürlichen Bildern des Bauhaus-Künstlers. Sie entsteht 1941 in der letzten Schaffensperiode Schlemmers: Nach der Verfemung durch die Nationalsozialisten und jahrelanger rein handwerklicher Erwerbstätigkeit widmet dieser sich ab Ende 1940 im Auftrag der Wuppertaler Lackfabrik Herberts zusammen mit anderen Künstlern den sogenannten „Lackexperimenten" – einer Versuchsreihe zur Erforschung der künstlerischen Anwendungsmöglichkeiten von Lackfarben.

Die Experimente werden für Schlemmer zu einer Inspirationsquelle; intensiv beschäftigt er sich mit dem neuen Medium und strebt danach, einen „lackmalerischen Stil" zu entwickeln, der sich durch den weitgehenden Verzicht auf künstlerische Werkzeuge und den bewußten Einsatz des Zufalls als bildschöpfende Kraft auszeichnet. In seinem Tagebuch notiert er: „Alles, was nicht von Menschenhand oder indirekt nicht, jedenfalls unbewußt gemacht ist, also ‚Natur' ist, kann Geheimnisse formal-farbiger Art enthalten und den, der sie zu sehen versteht, begeistern."[1] Im Kontext dieser Überlegungen entstehen ab Sommer 1941 kleinere Monotypien, von Schlemmer „Klexographien" genannt. Zu diesen zählt auch unsere Arbeit. Die Farben, die Schlemmer mit Hilfe einer zuvor bemalten bzw. „beklecksten" Glasplatte auf das Papier bringt, bilden eine meditative Komposition: Ein schwarzblauer Rand umrahmt ein lichtes Oval, das nur zum Teil mit hellroter, weißer und blauer Farbe bedeckt ist. Zunächst erscheint die Komposition vollkommen abstrakt, doch mit der Zeit beginnt das Auge des Betrachters wie bei einem Rorschachtest nach bekannten Strukturen zu suchen und Andeutungen eines Gesichts zu entdecken. Unweigerlich wirken auch zufällige Details der Komposition – wie die Oberflächenstruktur der auf dem Papier haftenden Farbe – sinnstiftend und veranlassen zu weitergehenden Assoziationen. Mit ihrem Untertitel „Vision eines Kopfes" weist die Verfasserin des Werkverzeichnisses dem Betrachter behutsam den Weg zu einer möglichen Interpretation. Doch als private Genießer dürfen wir glücklicherweise noch viel weiter gehen und uns vollkommen in die kontemplative Aura der „Vision" versenken. (ms)

[1] Tagebucheintrag vom 22.03.1942, zitiert nach: Tut Schlemmer (Hrsg.): Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher. München 1958, Neuausgabe: Stuttgart 1977, S. 393f.

Abstrakte Komposition in Blau und Rosa (Vision eines Kopfes) 1941

Monotypie mit Lackfarben auf Karton (Postkarte), 14,4 x 10 cm, verso in Tusche signiert und datiert: ‚Osk Schlemmer 6.8.[19]41', adressiert an ‚Feld-Soldat Dieter Keller, Feldpostnummer 16119' versehen sowie mit einem Poststempel vom ‚7.8.[19]41' (siehe S. 67)

Ausstellung

The Timeless Eye, Master Drawings from the Jan and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection. Peggy Guggenheim Collection, Venedig u.a., 1999/2000, Kat.-Nr. 180, mit Farbabb.

Provenienz

Dieter Keller, Stuttgart;
Dr. Willy Rotzler, Zürich;
Galerie Kornfeld Auktionen, Bern (1997);
Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Genf;
Privatsammlung, Schweiz

Literatur

Karin von Maur: Oskar Schlemmer, Monographie und Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken. München 1979, Nr. G 582, mit Abb. S. 177;
Alexander Dückers (Hrsg.): Linie, Licht und Schatten, Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski. Ausstellungskatalog und Gesamtverzeichnis der Zeichnungen im Kupferstichkabinett, Berlin 1999, Abb. S. 416

Dieter Keller
1909 Stuttgart
1985 Stuttgart

Oskar Schlemmer am 6. August 1941 aus Freiburg i. Br. an ‚Soldat Dieter Keller, Feldpostnummer 16119': **„Lieber Dieter Keller! Immer nur reicht es zu einem Kurzgruß trotz guter Vorsätze. Aber bald. Schönen Dank für Ihren Brief vom 12., der am 28. ankam. Was mag inzwischen alles geschehen sein? Auch Ihre liebe Frau schrieb, nun wieder in Vaihingen. Ich hoffe sie Mitte Aug. zu sehen. Immer alle guten Wünsche und herzlichen Gruß. Ihr Osk Schlemmer"**

Dieter Keller sticht aus der Reihe der hier vorgestellten Empfänger hervor. Er gehört zum Personenkreis um Oskar Schlemmer und Willi Baumeister und steht somit chronologisch und thematisch in einem ganz anderen Kontext als die mit der „Brücke" und ihren Nachfolgern verbundenen Sammler und Förderer. Dies beleuchtet einmal mehr die Bedeutung und Relevanz, die dem Thema Künstler-Sammler-Korrespondenz für das gesamte 20. Jahrhundert zukommt.

Dieter Keller ist Verleger des KOSMOS-Verlags, an dessen Aufbau seine Familie maßgeblich beteiligt ist. Als Sammler schätzt er die künstlerische Avantgarde: August Macke, Paul Klee, Adolf Hölzel – und ganz besonders den international bekannten Oskar Schlemmer. In den 1940er Jahren beauftragt er diesen mit der Ausführung eines Wandgemäldes in seinem Haus in Vaihingen (Vgl.-Abb.) Ein hochriskantes Unterfangen, denn Schlemmer gilt bereits seit 1933 als „entarteter" Künstler. Das Wandbild thematisiert die Familie als kleinste Zelle menschlicher Beziehung[1] – und verweist zugleich auf die tragische Situation des Auftraggebers: Seine Frau ist schwanger, während er selbst kurz vor seiner Einberufung zum Kriegsdienst an der Ostfront steht.

Vgl.-Abb.: Oskar Schlemmer, „Familie", 1940, Wandbild

Keller verabscheut Gewalt, der aufgezwungene Dienst an der Waffe bedrückt ihn. So entwickelt er eine interessante Strategie der Distanzierung: Mit einer sogenannten „russischen Leica" hält er die Spuren von Tod und Zerstörung photographisch fest.

Oskar Schlemmer, Abstrakte Komposition in Blau und Rosa, 1941, verso (Kat.-Nr. 14)

Dabei geht es ihm nicht um eine Dokumentation des Kriegsgeschehens; vielmehr erscheinen seine Photographien wie ästhetische Nachrufe, die Grauen und Sinnlosigkeit nicht ungeschehen machen können, aber dafür Sorge tragen, daß allem Vergangenen ein Moment würdevollen Gedenkens zuteil wird.

Dank einer Versetzung entgeht Keller dem wahrscheinlichen Tod in Stalingrad und überlebt den Krieg als Übersetzer in Italien. 1948 gibt er die erste Monographie über Oskar Schlemmer heraus, eine Mappe mit Reproduktionen von Gemälden und Aquarellen.[2] Sein Briefwechsel mit dem Künstler lagert im Schlemmer-Archiv in der Staatsgalerie Stuttgart. (ms)

[1] Das Wandbild befindet sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart.

[2] Dieter Keller (Hrsg.): Oskar Schlemmer. Stuttgart 1948.

Warum schreiben? Thole Rotermund im Gespräch mit Wilhelm Hornbostel

Abb. 1: Briefkopf Wilhelm Hornbostel

Thole Rotermund: Lieber Herr Professor Hornbostel, ich freue mich immer wieder über Ihre herrlichen handschriftlichen Briefe mit schwarzer Tinte auf hochwertigem Papier – und das in Zeiten von Email und SMS. Warum halten Sie an dieser wunderbaren Tradition fest?

Wilhelm Hornbostel: Ich kann nicht anders, ich kann nur mit der Hand schreiben, wie ich es seit Schülertagen gemacht habe. Mein ganzes Berufsleben lang habe ich mit der Hand geschrieben. Offizielle Briefe wurden natürlich diktiert, aber wenn ich mit Künstlern kommunizierte, schrieb ich immer mit der Hand. Alle meine Bücher, Aufsätze, Vorworte, Reden et cetera sind zunächst handschriftlich verfaßt worden, und dann – je nachdem – hat entweder meine Frau oder meine Sekretärin die Sache druckreif gemacht. Ich weiß sehr wohl, daß Email schreiben so manche Vorteile mit sich bringt. Ich kann es aber auch nicht. Und ich will es auch nicht. Ich kann mich besser konzentrieren, wenn ich das weiße Blatt vor mir sehe, das Zeile für Zeile gefüllt wird. Ich kann dabei besser nachdenken, mir fällt auch mehr ein, wenn ich mit der Hand schreibe.

Sind Sie der Meinung, daß die Kommunikation mit Künstlern, mit Sammlern, mit Kollegen, mit Leihgebern, handschriftlich mehr Intensität und Bedeutung hat? Das glaube ich schon, wobei ich es darauf nicht von vornherein angelegt habe. Ich hätte bei keinem der Künstler, mit denen ich zu tun hatte, nennen wir nur Namen wie Tomi Ungerer oder Horst Janssen, gewagt, mit Schreibmaschine zu schreiben. Das hätte ich als stillos empfunden, und ich habe natürlich auch gemerkt, daß handschriftliche Briefe doch ein gewisses „Sesam-Öffne-Dich" bewirken können.

Woran liegt das? Die Menschen fühlen sich persönlicher angesprochen. Jeder sehnt sich doch nach individueller Ansprache, nach Verbindlichkeit. Das geht ja heute im Zeitalter von Massendrucksachen und Rundmails zunehmend verloren. Ich bin jetzt in einem Alter angekommen, in dem ich das munter nach meiner Art weitermache.

Prof. Dr. Wilhelm Hornbostel (* 1943), studiert Klassische Archäologie, Klassische Philologie, Alte Geschichte und Kunstgeschichte in Köln, Bonn und Marburg. 1969 wird er mit einer Dissertation zur Ikonographie des Gottes Sarapis promoviert. 1973 übernimmt er die Leitung der Antikensammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, das er von 1988 bis zu seiner Pensionierung 2008 als Direktor leitet. Wilhelm Hornbostel lebt mittlerweile in Berlin und ist Vorstandsvorsitzender des Vereins „Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten" sowie Kuratoriums- und Beiratsmitglied in mehreren kulturellen Stiftungen und Institutionen.

Auch in Ihren Briefen findet sich diese wunderbare Kombination aus Illustration und Text. Sie verwenden, wenngleich gedruckte, Briefköpfe mit Motiven wie Picassos Blumenstrauß, oder einem etwas naiv anmutenden "Grinse"-Kopf, der ursprünglich tatsächlich aus einem Brief Albrecht Dürers [Abb. 2] stammt. Ihr letzter Brief an mich war mit der Zeichnung einer Hand, die eine Feder führt, verziert [Abb. 1]. Warum und nach welchen Kriterien wählen Sie einen Briefkopf aus? Damit will ich sagen: „Mein Lieber, die Hand endet in meinem Arm, in meinem Körper, es ist meine Hand, ich schreibe dir ganz persönlich". Ich liebe Menschen. Und ich muss gestehen, daß ich mir mein Leben ohne meine handgeschriebenen Briefe gar nicht vorstellen kann. Mir selbst würde etwas fehlen. Ich muss heute bestimmt noch drei Briefe schreiben. Da suche ich mir dann den geeigneten Bogen aus, sitze hier unter dieser Beleuchtung, und da geht mir selbst schon beim Briefschreiben das Herz über. Wenn ich Ihnen schreibe, dann sitzen Sie mir gegenüber, genau wie jetzt, in Ihrer Humanitas, in Ihrer Menschenfreundlichkeit. Ich bin im Grunde der Hauptnutznießer meiner handgeschriebenen Briefe.

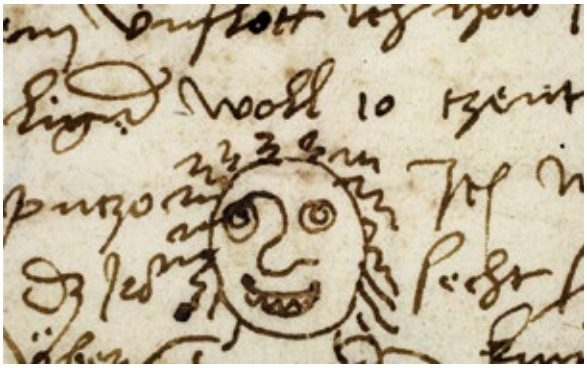


Abb. 2: Albrecht Dürer, Skizze in einem Brief an Willibald Pirckheimer, 1506, Tuschfeder

Das klingt ja richtig nach Schreibeslust. Und in dieser Text-Bild-Kombination gibt es doch einige Parallelen zur Künstlerpostkarte; sehen Sie da auch eine Verwandtschaft? Das ist in jedem Fall das Persönliche. Bei Künstlerpostkarten habe ich das Gefühl, das ist nur für ein bestimmtes Gegenüber gedacht. Der Adressat soll daran Freude haben und eine ganz individuelle Nachricht erhalten. Das ist auch bei mir so. Ich möchte persönlich mit meinem Briefpartner in Kontakt treten, und er soll das Gefühl haben, das ist ein Brief nur für ihn.

Wie reagieren Sie denn darauf, wenn auf einen Ihrer handschriftlichen Briefe per Email oder per Fax geantwortet wird? Erwarten Sie denn von Ihren Adressaten auch einen „adäquaten" Stil? Da bin ich ganz gelassen. Ich weiß ja, wohin die Reise geht. Wir sind ja in der modernen Kommunikation. Es wäre ja albern zu glauben, ich könnte da noch sozusagen mustergültig sein.

Wilhelm Hornbostel, persönliche Tagesagenda vom 18.3.2009 (mit ausgestrichenen Aufgaben), Tuschfeder und Filzstift auf Papier

Schreiben Sie denn selbst auch Emails? Oder SMS? Nein, noch niemals. Ich habe noch nie in meinem Leben eine einzige Email geschrieben.

Schreiben Sie auch Postkarten? Wenige. Meine Schrift ist doch relativ groß, wie Sie wissen. Auf einer Postkarte ist zu wenig Platz, das Format beengt mich. Es sind also rein praktische Gründe. Wie Sie schon gespürt haben, komme ich gerne ins Plauschen, dazu verleitet auch die Handschrift.

Gottseidank haben viele Künstler gerade dies als Reiz empfunden, wie wir in unserem Katalog zeigen. Haben Sie auch Künstlerpostkarten bekommen? Haben Ihnen auch Künstler in dieser Form geschrieben? Oh ja, aber in stärkerem Maße habe ich eine ganze Reihe von Briefen oder auch halbe Blätter oder Zeichnungen, etwa von Horst Janssen, bekommen, auch von Tomi Ungerer, oder von Loriot, gezeichnete Botschaften auf irgendwelchen Zetteln, Papierstücken oder Rückseiten.

Ist für Sie die Künstlerpostkarte „angewandte Kunst"? Oder ist das vollgültige „bildende Kunst"? Ja, letzteres. Keine Zweifel in meinen Augen. Die Einschränkung im Format ist nur die Verkleinerung einer großen Idee. Auch die „großen" Meister, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel und Consorten haben das vollkommen gleichwertig behandelt.

Das erste Mal ist unser Thema Ende der 1950er Jahre durch Gerhard Wietek als ausstellungswürdig entdeckt worden, wenn man so will. Was denken Sie, warum erst so spät? Ich vermute, es ist das große Format, was einfach Vorfahrt hatte, etwas, was man so an die Wand hängen kann, das für viele Betrachter gleichzeitig sichtbar ist. Das entfällt bei der intimeren Postkartengröße. Das wird einer der Hauptgründe gewesen sein. Die Postkarte ist einfach zurückgenommener.

Ein unglaublich spannender Punkt bei der Vorbereitung des Katalogs war für uns die Verbindung Künstler – Sammler, Künstler – Museumsmensch, Künstler – Vermittlerin etc. Wir sehen die Künstlerpostkarte ja auch als Dokument, das dieses Verhältnis veranschaulicht. Gibt es so etwas in der zeitgenössischen Kunst noch? Wie tauschen Künstler sich heute aus? Wie kommunizieren sie mit Sammlern oder Kuratoren? Heute schicken sie Emails und zeigen, wie sie im Atelier stehen, zeigen eventuell verschiedene Stadien von ihrem Kunstwerk, um den Interessenten, den potenziellen Käufer über den Gang der Geschichte, ihre Entwicklung, auf dem Laufenden zu halten. Das ist heute die moderne Technik, die alles überrollt. Ich bedaure das in starkem Maße.

Das Positive der digitalen Technik ist natürlich, daß man eine ganze Menge an Informationen übertragen kann. Sie können gleich mehrere Bilder und Dokumente mitschicken. Das Problem dabei ist: die digitale Kommunikation ist ja an sich sehr kurzlebig, schnell verschwunden. Wer archiviert denn solche Emails? Digitale Archive sind gerade erst im Entstehen. Ich befürchte leider, daß all die Informationen, wie wir sie aus Künstlerpostkarten ziehen können, verloren gehen. In einer digitalisierten Welt stellt sich doch die Frage: Was bleibt? Sie haben es schon beschrieben, besonders faszinierend bei der Künstlerpostkarte ist das Zusammenspiel von Text und Bild. In der digitalen Kommunikation ist das einseitiger. Es geht nur noch um den Text. Das Sicht- und Fühlbare des Originals entfällt. Wir haben im Museum für Kunst und Gewerbe vor vielen Jahren eine Horst Janssen Ausstellung präsentiert. Da war der Clou der Zusammenklang von Bild und Text. Das Aufeinandereingehen, das sich Aufeinanderbeziehen. Wenn das Bild wegfällt, bleibt nur ein Torso. Das hat natürlich langfristige Folgen. Da geht viel Wissen verloren.

Wenn Sie heute solch eine Postkarte von einem aufstrebenden Künstler bekämen, wäre das ein Mittel, Sie zu animieren, sich mit diesem Künstler ausführlicher zu beschäftigen? Absolut! In einem solchen Fall sind meine Herzklappen besonders weit geöffnet.

Im Berliner „Haus am Waldsee" findet gerade eine Ausstellung statt, die sich mit Franz Marcs seit Kriegsende vermisstem Hauptwerk „Der Turm der Blauen Pferde" beschäftigt. Das Spannende in unserem Zusammenhang ist ja, daß sich das am dichtesten mit diesem Werk zusammenhängende und noch existierende Dokument in Form einer Postkarte erhalten hat, die Marc an Else Lasker-Schüler schrieb [Abb. 3]. Das ist heute der einzige überlebende optische Gedanke, den wir noch haben. Es ist wirklich beeindruckend, daß die Künstlerpostkarte es vermag, über das eigentliche Hauptwerk hinweg zu überleben und dessen Inhalt weitertragen kann. Also selbst in dieser praktischen Form ist es ja ganz wichtig, das wir dieses Relikt haben, nicht wahr? Wenn ich es recht bedenke: Ich hätte beizeiten Künstlerpostkarten sammeln sollen. Das hätte meiner Liebe zur Handschrift gut entsprochen. Aber dafür ist es leider zu spät.

Abb. 3: Franz Marc, Der Turm der Blauen Pferde, 1912, Gouache und Tuschfeder auf Karton (Postkarte)

Impressum

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2017
Koppel 38, D - 20099 Hamburg,
Tel. +49 - 40 - 688 769-88, Fax +49 - 40 - 688 769-89
info@rotermund-kunsthandel.de
www.rotermund-kunsthandel.de

Redaktion: Stefanie Rahnfeld, Thole Rotermund, Melissa Strumann
Texte: Andrea Berger (ab), Harald Fiebig (hf), Regelind Heimann (rh), Janna Oltmanns (jo), Thole Rotermund (tr), Melissa Strumann (ms)

Gestaltung: Format Design Visual Identities GmbH, Hamburg
Gesamtherstellung: reset. Grafische Medien GmbH, Hamburg

Copyright und Fotonachweis:
Carl-Victor Dahmen, Köln
Christian Lohfink, Hamburg
VG Bild-Kunst, Bonn 2017 (für vertretene Künstler)
Nolde Stiftung Seebüll (S. 7)
Landesmuseum Oldenburg/Sven Adelaide (S. 19)
Pechstein-Archiv, Hamburg/Tökendorf (S. 30, 32, 34)
Landesarchiv Berlin/Marta Huth (S. 36, Abb. 1)

Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Bestimmungen abgegolten.

Alle Maße Höhe vor Breite, wobei in der Regel die Blattgröße angegeben wird. Zuschreibungen und Beschreibungen erfolgen nach bestem Wissen und Gewissen. Das Angebot ist freibleibend. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Hamburg.

Thole Rotermund Kunsthandel ist Partner des ArtLoss Register. Sämtliche Werke in diesem Katalog wurden mit der Datenbank abgeglichen.

THE ART LOSS ■ REGISTER™
www.artloss.com

„Da wir alle nicht gerade eifrige Briefschreiber waren, dienten die Karten als kurze Mitteilungen über unsere Arbeit, besonders legte Rosa Schapire großen Wert darauf, die Arbeit zu verfolgen, und so sind die meisten Karten Skizzen von Bildern oder Beobachtungen."

Karl Schmidt-Rottluff am 6. August 1958
an Gerhard Wietek