THOLE ROTERMUND. KUNSTHANDEL

THOLE ROTERMUND. KUNSTHANDEL

DANKE

THANKS

Für ihre Unterstützung bei der Arbeit an diesem Katalog danken wir herzlich We would like to thank all those who have made this catalogue possible

Michael Beck, Andrea Berger, Sue Cubitt, Ute Eggeling, Knut Ettling, Harald Fiebig, Stefan Frey, Guido Gravenkötter, Silke Hartmann, Regelind Heimann, Wolfgang Henze, Karsten Heußmann, Annegret Hoberg, James Hofmaier (†), Uwe Jourdan, Gerhard Leistner, Christian Lohfink, Achim Moeller, Kirsten Nordahl, Janna Oltmanns, Elke Ostländer, Katja Ott, Heribert C. Ottersbach, Carola Persiehl, Michael Karl Pfefferle, Stefanie Rahnfeld, Petra Ramis de Ayreflor, Christian Ring, Gerlinde Römer, Elvira und Josef (†) Rotermund, Sam, Jörg Schuhmacher, Kyoko Shimono, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Melissa Strumann, Lucia Titgemeyer-Heck, Christian Torner, Wolfgang Wittrock, Marco van der Wyst, Christiane Zeiller, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München sowie allen Sammlern, die dieses Projekt hilfreich unterstützt haben.

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

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

INHALT CONTENT

MAX BECKMANN 01

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF 02

MAX PECHSTEIN 03 | 07

FRANZ MARC 04 | 10

ERNST LUDWIG KIRCHNER 05 | 08

KARL HOFER 06

OSKAR MOLL 09

EMIL NOLDE 11

AUGUST MACKE 12 | 14 | 18

WILLY ROBERT HUTH 13

HERMANN HESSE 16 | 17

IDA KERKOVIUS 21

ERNST WILHELM NAY 22

ADOLF HÖLZEL 23

HANS REICHEL 24

HERIBERT C. OTTERSBACH 25

ALEXEJ VON JAWLENSKY 26

MAX BECKMANN

1884 Leipzig 1950 New York

01

Selbstbildnis

Blatt 1 der Folge "Die Hölle", 1918/19

Lithographie auf dünnem Bütten (WZ ,ORIGINAL HAND LINEN P & H'), $37,4\times26,8\ cm\ (47\times30\ cm),$ unten rechts mit Bleistift signiert: ,Beckmann'

Seltener erster Zustand, noch ohne die doppelte Einfassungslinie der späteren Auflage.

Self-Portrait

Plate 1 of the series "Hell", 1918-19

Lithograph on thin laid paper (watermark 'ORIGINAL HAND LINEN P & H'), 37.4 x 26.8 cm (47 x 30 cm), signed with pencil lower right: 'Beckmann'

Rare first state, before the double framing line of the later edition.

Provenienz

Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion Nr. 222, Juni 1977, Kat.-Nr. 128; Privatsammlung, Baden-Baden

Literatur

James Hofmaier: Max Beckmann, Catalogue Raisonné of his Prints. Band 1, Bern 1990, S. 380, Nr. 139 I B (von III)



Vgl.-Abb.: Max Beckmann, "Die Hölle", 1919, Titelblatt der Mappe mit lithographiertem Text Beckmann mit visionärem, entrücktem Blick und Antlitz zu sehen. Verstört scheint er aus einer Bodenöffnung emporzusehen, den Betrachter mit folgenden sarkastischen Worten in sein "Spektakel" lockend: "Wir bitten das geehrte Publikum näher zu treten. Es hat die angenehme Aussicht sich vielleicht 10 Minuten nicht zu langweilen." Diese Worte wurden samt Titel und Nennung des Verlags auf der zweiten Fassung des Selbstbildnisses in Sütterlin unter die zusätzlich doppelt gerahmte Darstellung gesetzt (Vgl.-Abb.) – Beckmann hat diesen Text in einem seiner Skizzenbücher entworfen. Er zählte das hier gezeigte Blatt 1 nicht mit zu der Folge, die insgesamt elf Blätter umfaßt, klammerte es folglich aus der sehr überlegt gestalteten Mappe aus. Das vorliegende Blatt ist ein Abzug der ersten Version, die sich allein auf das Selbstporträt konzentriert.

Beckmann präsentiert sich hier einmal mehr als Marktschreier, als Ansager, der den Betrachter an seinem Welttheater teilhaben läßt; der gezackte Harlekinkragen weist auf Jahrmarkt und Zirkus hin, geliebte Studienorte des Malers. Doch daß es sich bei dem, was der Künstler hier präsentiert, keinesfalls um harmlose Belustigung handelt, wird an seinem verzerrten, zerfurchten und unheimlich gleißend beleuchteten Antlitz deutlich. Beckmann ist ein Gezeichneter, er hat das Morden und Leiden des Ersten Weltkrieges miterlebt und ist an dieser Erfahrung fast zerbrochen. Die Mappe "Die Hölle", deren Blätter für Druckgraphik auffallend großformatig sind, ist ein weiterer Schritt, diese Erlebnisse in Bilder zu bannen. Obgleich sein Zusammenbruch und die Beurlaubung aus dem Kriegsdienst schon einige Zeit zurückliegen, lassen ihn seine "inneren Gesichte" noch lange nicht los. Das Bühnenloch, aus dem er sich emporwindet, gemahnt an die Schützengräben in Flandern, die gegeneinander vor der Brust verschränkten Hände wirken gefesselt.

Kippende Linien sowie der kubisch knapp gefasste Ausschnitt, der ihn einzwängt, sind neue Stilmittel, die Beckmann erst nach dem Bruch, den der Krieg in seinem Schaffen verursacht hatte, einsetzt. In den Blättern der "Hölle" kommen sie, mit dem klaren Strich der Lithokreide auf Umdruckpapier gezeichnet, zum ersten Mal in der Graphik zum Ausdruck und bilden einen Kontrast zu den bisweilen fast als malerisch zu bezeichnenden Kaltnadelradierungen, die unmittelbar davor entstanden sind. cz



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Frau mit erhobener Hand in Halbfigur

Woman with Raised Hand, Half-Length Figure

1884 Rottluff bei Chemnitz 1976 Berlin

02

Frau mit erhobener Hand in Halbfigur (Nachdenkliche Frau), 1910/11

Ölkreide und Bleistift auf Karton (Postkarte), 9 x 14 cm, unten links mit Bleistift signiert: ,S-Rottluff'

Woman with Raised Hand, Half-Length Figure (Meditative Pose), 1910–11

Colour oil stick and pencil on card (postcard), 9 x 14 cm,

signed in pencil lower left: 'S-Rottluff'

Provenienz

Gustav Schiefler, Hamburg (?); Karl & Faber, München, Auktion 27. November 1991, Kat.-Nr. 1017; Kunsthandel Lucia Titgemeyer, München (um 1992); Privatsammlung, Hamburg

Literatur

Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff, Zeichnungen auf Postkarten. Köln 2010, Nr. 70, S. 214ff., mit Farbabb. S. 215

- ¹ Zitiert nach: Gerhard Wietek (Hrsg.): Maler der Brücke, Farbige Kartengrüsse an Rosa Schapire von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff. Wiesbaden 1958, n.p.
- ² Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff, Zeichnungen auf Postkarten. Köln 2010, S. 13ff.
- ³ Ebenda, S. 30.

a 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."

Als eine ganz besondere Gabe an den Empfänger war die kleine, farbigexpressive Zeichnung "Frau mit erhobener Hand in Halbfigur" von Karl Schmidt-Rottluff gedacht. Das Kunstwerk im Kleinformat ziert die Rückseite einer Vordruck-Postkarte.

Die kostengünstige und zur Übermittlung von knappen Nachrichten dienende Postkarte, die sogenannte "Correspondenzkarte", wird am 1. Juli 1871 vom Norddeutschen Bund, von Bayern, Württemberg und Baden eingeführt. Anfangs ist die Nutzung der beiden Kartenseiten streng geregelt. Die Adreßseite dient ursprünglich ausschließlich zur Empfänger-Beschriftung und die Rückseite zur freien Beschreibung. Diese wandelt sich im Laufe der Zeit langsam zur Ansichts- bzw. Bildpostkarte. Aber erst ab 1905 darf in Deutschland die halbe Adreßseite auch für kurze Mitteilungen genutzt werden. Die damit verbundene neue Verwendungsmöglichkeit erkennen alsbald auch die Expressionisten – vor allem die "Brücke"-Maler. Während ihrer häufigen Studienreisen gestalten sie die neu gewonnene Zeichen- und Malfläche mit ihren eigenen Motiven und lassen somit die Adressaten an ihren aktuellen künstlerischen Ideen und Gedanken teilhaben.

Karl Schmidt-Rottluff nutzt die Form der Postkartenzeichnung ab 1909. Die nachweislich letzte versendet er in den 1950er Jahren. Nach gegenwärtigem Kenntnisstand gibt es von Schmidt-Rottluff insgesamt 224 Künstlerpostkarten.² Beinahe die Hälfte befindet sich in musealem, die andere in privatem Besitz. In den meisten Fällen sind die von Schmidt-Rottluff selbst gestalteten Vordruck-Karten auf der Adreßseite, am Ende der kurzen Mitteilungen und Grußtexte unterzeichnet. Nur selten findet sich seine Signatur auf der Bildfeldseite: Bislang sind lediglich sieben Postkarten mit einer solchen Bildfeld-Signatur bekannt.³ Damit wertet der Künstler das gewählte Motiv auf und erhöht es, trotz seiner geringen Abmessungen, zum vollgültigen Kunstwerk. Diese Einschätzung ist wohl auch der Grund dafür, daß Schmidt-Rottluff das Werk "Frau mit erhobener Hand in Halbfigur" nicht als Postkarte aufgibt, sondern die kleine Kostbarkeit gut geschützt durch ein Briefkuvert und vielleicht mit einem Begleitbrief versehen auf den Postweg bringt.



Abbildung in Originalgröße 08 09

Frau mit erhobener Hand in Halbfigur
Woman with Raised Hand, Half-Length Figure

4 Fbenda, S. 214.

Nur zwei Adressatinnen erhalten eine höhere Anzahl von künstlerisch gestalteten Postkarten von Karl Schmidt-Rottluff: die Hamburger Kunsthistorikerin, Sammlerin und bedeutendste Förderin seiner Kunst Rosa Schapire (1874–1954) und die Hamburger Zahnärztin und Sammlerin Elsa Hopf (1875–1943).

- 6 "Porträt Dr. Paul Rauert", 1911, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle.
- 7 "Bildnis Rosa Schapire", 1911, Öl auf Leinwand, Brücke Museum Berlin
- 8 Will Grohmann: Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart 1956, S. 52.

_

Aus diesem Grund bleibt auch die Adreß- und Mitteilungsseite der Vordruck-Karte unbeschrieben. Doch es darf angenommen werden, daß der Hamburger Jurist Gustav Schiefler (1857–1935), ein wichtiger Freund und Förderer des Künstlers und der "Brücke", der Empfänger ist.⁴ Gustav Schiefler und seine Frau Luise erhalten zwischen 1909 und 1931 insgesamt 13 künstlerisch unterschiedlich gestaltete Postkarten von Karl Schmidt-Rottluff. Bemerkenswert ist nicht allein diese Anzahl⁵, sondern vor allem auch die Tatsache, daß es sich bei fünf der an Schiefler gerichteten Postkarten um solche mit einer Signatur auf der Bildseite handelt – ein deutlicher Ausdruck von Schmidt-Rottluffs besonderer Wertschätzung gegenüber seinem Freund und Förderer.

Mit schnellem, sicherem Strich fängt Schmidt-Rottluff die Kontur der "Frau mit erhobener Hand in Halbfigur" ein. Die Umrißlinie erscheint kantig, doch der weiche, breite Bleistiftstrich mildert diese Wirkung zugleich ab. Farbige Ölkreiden finden Verwendung – Orangegelb für den Hintergrund, Rotbraun für das Haar und Blau für das ärmellose Hemdchen. Die Ölkreiden sind in einfacher Schraffur dicht nebeneinandergelegt. Nicht Plastizität ist der gewollte Effekt, vielmehr wird durch die extreme Verdichtung der Linien eine Betonung der Fläche erreicht. Bei Gesicht, Dekolleté und Armen verzichtet Schmidt-Rottluff ganz auf den Einsatz von Farbe. Der ausgesparte Malgrund der Postkarte soll die Farbigkeit des Inkarnats versinnbildlichen.

Eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Gattung des Porträts setzt bei Karl Schmidt-Rottluff um 1910/1911 ein, als er den Auftrag erhält, den Hamburger Sammler Paul Rauert (1863–1938) zu porträtieren⁶. Rauert und seine ebenfalls kunstbegeisterte Frau Martha (1869–1958) gehören mit zu den frühesten Sammlern seiner Kunst, und sie tragen im Laufe der Zeit weit über 200 Werke der "Brücke"-Maler zusammen. Auch die Hamburger Kunsthistorikerin Rosa

Schapire (1874–1954), eine der bedeutendsten Förderinnen seiner Kunst, hält er 1911 in einem ersten Bildnis fest.⁷ Hier sind die Namen der Dargestellten dank der Bezeichnungen nachweislich gesichert. Doch zumeist machen die von Schmidt-Rottluff selbst vergebenen Titel eine direkte Identifizierung seiner Modelle nicht möglich. So auch bei dem Gemälde "Schuhzuschnürende" von 1910 (Val.-Abb.), in welchem der Künstler eine auf dem Boden hockende Frau im Moment des Schuhebindens festhält. Bei genauerer Betrachtung der Figur fällt eine gewisse Verwandtschaft mit unserer "Frau mit erhobener Hand" auf. Zum einen gleichen sich die beiden Frauen in der Haltung des Kopfes, zum anderen besteht bei beiden Werken eine Übereinstimmung in der Art der reduzierten Konturierung des Gesichtes. Stand dem Maler hier also ein und dieselbe Person Modell? Seine Schwester Gertrud Schmidt (1889–1944) und bald auch Emy Frisch (1884–1975), seine spätere Ehefrau, dienen ihm gelegentlich als Modell. Karl Schmidt-Rottluff geht es aber in seiner Kunst weniger um das Abbild eines Einzelnen. Somit ist es auch nicht ausschlaggebend, wer sich hinter der "Frau mit erhobener Hand in Halbfigur" verbirgt. Bestimmend ist für ihn und seine Kunst einzig und allein, "das zu fassen, was ich sehe und fühle, und dafür den reinsten Ausdruck zu finden"8. нь



Vgl.-Abb.: "Schuhzuschnürende (Schuhanziehende)", 1910, Öl auf Leinwand, 95 x 87 cm, Verbleib unbekannt

HERMANN MAX PECHSTEIN

Three Nudes Dancing

1881 Zwickau 1955 Berlin

03

Drei tanzende Akte, 1910

Tuschfeder, laviert, und gelbe Farbkreide auf Karton (Postkarte), $14 \times 9 \text{ cm}$,

verso an ,Herrn Maler O. Müller', Steglitz, adressiert, mit einem Grußtext versehen und signiert: ,M Pechstein' sowie mit einem Poststempel vom ,13.10.[19]10'

Mit einer Expertise von Max K. Pechstein, Hamburg, vom 18. März 1993. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Three Nudes Dancing, 1910

Pen and ink, wash, yellow crayon on card (postcard), 14 x 9 cm,

hand-addressed on the verso: 'Herrn Maler O. Müller', Steglitz and with personal greeting and signature: 'M Pechstein'; postmarked: '13.10.[19]10'

Accompanied by a certificate of authenticity from Max K. Pechstein, Hamburg, dated 18 March 1993. The drawing will be included in the forthcoming catalogue raisonné of Pechstein's work.

Provenienz

Otto Mueller, Steglitz;
Nationalgalerie Berlin, Inv.-Nr. 861/4/.33,
1937 von den Nationalsozialisten als
"entartete Verfallskunst" beschlagnahmt;
Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion Nr. 293,
13. Juni 1992, Kat.-Nr. 684;
Christie's London, Auktion German & Austrian Art,
20. Mai 1993, Kat.-Nr. 553;
Privatsammlung, Hamburg

Pechstein schreibt an seinen Künstlerkollegen:
"Lieber Müller, Leider
kann ich mein Ver=
sprechen morgen nicht
einlösen, da Freitag
und Sonnabend einen
Galerieauftrag [?] erledigen muß.
lst es Ihnen recht, wenn
ich Sie Sonntag 2 Uhr abhole?
Mit besten Grüßen [...]
M. Pechstein"

Mit zügig geführtem Tuschestrich und doch präzise erfaßt Max Pechstein die flüchtige, dynamische Szene eines Tanzes dreier Figuren – jede für sich in einem Moment der Bewegung aber vereint als Gruppe. Außen stehen zwei durch jeweils einen erhobenen Arm verbundene Akte: rechts eine uns zugewandte Frau, links eine vermutlich männliche Rückenfigur mit dunklem Haar. Zwischen ihnen kniet eine ebenfalls unbekleidete Frau, die von hinten im Dreiviertelprofil mit an den Kopf gelegten Händen gezeichnet ist. Sie scheint sich unter den zum Bogen verbundenen Armen der beiden anderen hindurchzubewegen. Mit wenigen gelben und rötlichen Kreidestrichen skizziert Pechstein einen nicht näher definierten Boden und laviert mit dunkler Tusche einen Teil des angedeuteten Hintergrundes.

Da sie viel auf Reisen sind, nutzen die Maler der "Brücke" Postkarten, um Informationen, künstlerische Ansätze und neue Ideen schnell und unkompliziert auch über räumliche Distanzen hinweg mit Freunden, Kollegen und Sammlern auszutauschen. Unter den avantgardistischen Künstlern werden sie zu Pionieren dieses besonderen künstlerischen Formats. Seit etwa 1908 fertigen sie regelmäßig gemalte, gezeichnete oder handgedruckte Karten an, die der kunsthistorischen Forschung heute als wichtiges Quellenmaterial dienen, ermöglicht doch der Poststempel eine absolut sichere Datierung.

Auch Pechstein "notiert" immer wieder Entwürfe für Bilder oder stilistische Errungenschaften auf diesen kleinen Formaten. Als er im Oktober 1910 den Gruß an Mueller schickt, liegt ein ereignisreiches und zugleich erfolgreiches Jahr hinter ihm. Gemeinsam mit Heckel und Kirchner verbringt er den Sommer an den Moritzburger Teichen nördlich von Dresden. Dort schenken sie insbesondere der Verbildlichung des sich unbefangen in der Natur bewegenden und tanzenden Aktes große Aufmerksamkeit. Frei von konservativen gesellschaftlichen wie künstlerischen Zwängen gelangen sie inhaltlich und stilistisch zu neuen Bildformen. Aufgrund des intensiven Austauschs während der Arbeit finden die Künstler in diesem und dem Folgejahr zu sich stark einander annähernden Malstilen, die zugleich den Höhepunkt des jeweiligen Lebenswerkes darstellen. Erst in der weiteren Entwicklung treten die individuellen Unterschiede wieder stärker in Erscheinung. Künstlerisch ist es für Pechstein eine entscheidende Zeit. Dank seines zweiten Aufenthaltes auf dem Land am Wasser findet er 1910 einen noch gelösteren, unverbrauchten Zugang zur Malerei. Auch in unserer Zeichnung weicht die anatomische Genauigkeit reduzierten, großflächigen Formen und einem freien, weichen Pinselstrich. So ist diese Arbeit ein besonders eindrückliches Zeugnis der neu gewonnenen Vitalität seiner Bildsprache. JO



Abbildung in Originalgröße 12 13

FRANZ MARC

Zwei rote Jünglingsakte auf Schwarz

Two Red Young Male Nudes on Black

1880 München 1916 bei Verdun

04

Zwei rote Jünglingsakte auf Schwarz, 1912

Tuschfeder- und Pinsel mit Gouache auf Velin (aus einem Skizzenbuch), $11,5\times15,7~cm,$ unten rechts von Maria Marc mit Bleistift numeriert: ,28'

Seite 28 aus dem Skizzenbuch XXV.

Two Red Young Male Nudes on Black, 1912 Gouache. Pen and ink. brush with Gouache on

wove paper (from a sketchbook),
11.5 x 15.7 cm,
numbered by Maria Marc in pencil lower right: '28'

Page 28 from Sketchbook XXV.

Provenien

Nachlaß des Künstlers; Maria Marc, Ried; Galerie Otto Stangl, München (Marc-Nachlaß, Nr. 153); Privatsammlung, Bayern; Privatsammlung

Literatur

Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz-Marc-Stiftung (Hrsg.): Franz Marc, Werkverzeichnis. Band 3. Skizzenbücher und Druckgraphik, München 2011, S. 221, mit Farbabb.

Ausstellung

Franz Marc, Die Retrospektive. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2005, Kat.-Nr. 190, mit Farbabb. S. 252

- ¹ Franz Marc, zitiert nach: Magdalena M. Moeller: Franz Marc. Stuttgart 1989, S. 22.
- ² "Der unfromme Mensch, der mich umgab, erregte meine wahren Gefühle nicht. Während das unberührte Lebensgefühl des Tieres alles Gute in mir erklingen ließ." Franz Marc, zitiert nach Mark Rosenthal: Franz Marc. München 1992, S. 13.
- ³ Franz Marc, zitiert nach: Günter Meißner (Hrsg.): Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Leipzig 1989, S. 30.

n einem Brief vom 10. Mai 1907 schreibt Franz Marc sehnsüchtig: "Ach, daß die Menschenleben nicht sind wie unsere Träume; das Leben ist eine Parodie, eine Paraphrase, hinter der die Wahrheit, unser Traum steht. Ich glaube fest, daß dem so ist. Kunst ist ja nichts als der Ausdruck unseres Traumes. Je mehr wir uns ihr hingeben, desto mehr nähern wir uns der inneren Wahrheit der Dinge und unserem Traumleben, dem wahren Leben [...]."1

Die Jünglinge auf unserem reizvollen Skizzenbuchblatt versinnbildlichen diesen hinter allem Irdischen stehenden Traum. Umrahmt von geheimnisvollen, organisch anmutenden Elementen wird der Inhalt ihres Tuns, ihrer Pose nicht auf Anhieb offenbar, sie sind jeder greifbaren Realität enthoben. Überhaupt erscheint die gesamte Komposition mehr abstrakt denn gegenständlich, und die beiden Figuren kristallisieren sich erst nach genauerem Hinsehen als junge Männer heraus. Die dunkle Fläche zur Rechten läßt sich als großes wehendes Tuch deuten, nach dem der vordere Jüngling mit erhobenen Armen greift; ebenso könnte es sich um eine Felsformation handeln. Unterhalb der Figuren weckt die halbrunde rote Fläche mit dem schraffierten Rücken Assoziationen mit einem Fisch. Hat Franz Marc hier gar das biblische Thema "Jona und der Wal" illustriert? Letztendlich müssen alle thematischen Andeutungen und die Auflösung unseres rätselhaften Bildes offen bleiben, was den Traumbegriff erneut bestätigt.

Unser Aquarell entsteht in der Zeit, als der Künstler beginnt, den Menschen als Bildthema aufzugeben, und sich ganz der Tierdarstellung zuwendet.² Im Einklang mit der Natur scheint ihm das Tier dem Menschen überlegen. Um so mehr manifestiert sich in unserem ausdrucksstarken Blatt seine tiefe Sehnsucht nach der vielbeschworenen Harmonie zwischen Kreatur und Natur: Im Rhythmus der gebogenen Formen spiegelt sich die Bewegung der Jünglinge in der organisch angelegten Umgebung. Intensiv rote, lavagleiche Farbzonen bringen die Szene energisch zum Leuchten. Die Verschränkung gegenständlicher und zeichenhafter Elemente schildert, wie sich Franz Marc zunehmend der Abstraktion nähert. Die im Œuvre nachfolgenden Werke zeigen eine rasche Entwicklung der Bildräume hin zu einer Auflösung in die vollkommene Ungegenständlichkeit. Was den Künstler zu diesem Streben bewegt, formuliert er bereits zwei Jahre zuvor in einem Brief an seinen Verleger Reinhard Piper: "Ich suche einen guten, reichen und lichten Stil, [...] ein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge, ein pantheistisches Sichhineinfühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft."³ TR



Abbildung in Originalgröße 14 15

ERNST LUDWIG KIRCHNERLiegender Akt auf Sessel

Nude Reclining on Armchair

1880 Aschaffenburg

1938 Davos

05

Liegender Akt auf Sessel, um 1908

Kohle und farbige Kreide auf dünnem bräunlichen Velin, 34,2 x 44,1 cm, verso mit dem Basler Nachlaßstempel (Lugt 1570b), darin mit Tuschfeder bezeichnet: 'FS Dre/Bg 67'

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

Nude Reclining on Armchair, c. 1908

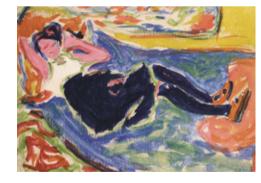
Charcoal and coloured chalk on thin brownish wove paper, 34.2 x 44.1 cm, on the verso with the Basel estate stamp (Lugt 1570b) and the registration number 'FS Dre/Bg 67' in pen and ink

The drawing is registered in the Ernst Ludwig Kirchner Archive, Wichtrach/Bern.

Provenienz

Nachlaß des Künstlers; Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1957); Privatsammlung, Herford (1960); Privatsammlung, Hamburg (2004)

¹ Gerd Presler: E. L. Kirchner, Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder. München 1998, S. 26.



Vgl.-Abb.: Ernst Ludwig Kirchner, "Frau mit schwarzen Strümpfen", 1909, Öl auf Malkarton, 51 x 72 cm, Bis zur Übersiedlung der Dresdner Künstlergruppe "Brücke" in die pulsierende Großstadt Berlin 1911 ist für jene deutschen Expressionisten der Akt das zentrale Bildsujet. Dies gilt insbesondere für Ernst Ludwig Kirchner, der unumstritten den einflußreichsten künstlerischen Beitrag der Vereinigung liefert. Wöchentlich probt er gemeinsam mit seinen Künstlerfreunden den sogenanten "Viertelstundenakt": Innerhalb von maximal 15 Minuten wollen sie das Modell zeichnerisch erfassen, bevor dieses die Position ändert und eine neue Ansicht zeigt. Bei diesem raschen Umsetzen geht es ihnen nicht um detailliertes Beobachten, sondern um die unmittelbare Annäherung an die menschliche Gestalt und deren Bewegung. So entwickelt Kirchner seine vitale Bildsprache, welche die Erfahrung eines flüchtigen Moments verdichtet und bewahrt. Träger dieser Dynamik ist vor allem die Linie, die allein das Wesentliche zum Ausdruck bringt – darin sieht der Künstler überhaupt die Funktion der Zeichnung.

Unsere Farbkreidezeichnung aus der Zeit um 1908 ist hierfür ein hervorragendes Beispiel. Neben den in freier Natur an den Moritzburger Seen aufgenommenen Akten spielen Atelierszenen eine wichtige Rolle. In Kirchners Atelier, einem verlassenen Dresdner Fleischerladen, dekoriert mit exotischen Vorhängen, Paravents und "barbarischen" Skulpturen, "tummelten sich immer ein paar nackte Weiber, und er hat sie rastlos gezeichnet und wieder gezeichnet".¹ Wahrscheinlich handelt es sich bei unserem Modell um Doris Große, genannt "Dodo", die in dieser Zeit zu den Musen der "Brücke"-Künstler zählt. Kirchner schildert hier eine ausgelassene Szene, wie sie sich regelmäßig in seinem Atelier abspielt: Die Frau hat sich entspannt in den Sessel geworfen und reckt völlig unbekümmert, anscheinend singend und lachend, die Beine in die Höhe. Dieses Motiv hat der Künstler offenbar besonders wertgeschätzt, so daß er es sowohl in ein Gemälde (Vgl.-Abb.) als auch in eine Graphik überträgt.

Kirchner gelingt es hier nicht nur, mit wenigen durchgezogenen Konturen die menschliche Gestalt zu fassen, sondern auch die natürliche Vertrautheit und Intimität der Situation – trotz des konsequenten Verzichts auf Details – treffend wiederzugeben. Dabei kommt ihm die vollendete Beherrschung der für ihn so charakteristischen impulsiven Linie zugute. Keineswegs geht es ihm um die realistische Wiedergabe der Modelle; wichtiger erscheinen ihm die Betonung der weichen, weiblichen Rundungen sowie die Bewegung des Körpers. Dem Bildsujet in jeder Hinsicht gerecht werdend, hat Ernst Ludwig Kirchner uns eine Skizze hinterlassen, die eine ungezwungene Leichtigkeit atmet. TR



1878 Karlsruhe 1955 Berlin

06

Schlagzeuger mit Tänzerinnen, um 1927

verso: Orchesterszene (Skizze zum Gemälde "Jazzband", Wohlert 705), Bleistift, teilweise gewischt, auf festem Velin, 55,2 x 40,9 cm, unten links monogrammiert: "CH' (ligiert)

Die Zeichnung wird unter der Nummer 2239 (recto) bzw. 2240 (verso) in den Nachtrag des in Vorbereitung befindlichen Werkverzeichnisses der Aquarelle und Zeichnungen Hofers vom Karl Hofer Komitee, Köln, aufgenommen.

Percussionist with Dancers, c. 1927

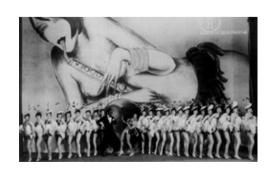
verso: Orchestra Scene (study for the painting "Jazzband", Wohlert 705), Pencil and stumping on sturdy wove paper, 55.2 x 40.9 cm, monogrammed lower left: 'CH' (in ligature)

The drawing will be included under no. 2239 (recto) and no. 2240 (verso) in the supplement to the forthcoming catalogue raisonné of Hofer's watercolours and drawings, compiled by the Karl Hofer Komitee, Cologne.

Provenienz

Otto Brill, Wien (verso mit dem Sammlerstempel, Lugt 2005a); Lempertz Köln, Auktion 491, Kunst des 20. Jahrhunderts, Dezember 1967, Kat.-Nr. 310; Privatsammlung, Baden-Württemberg

Walther Kiaulehn, Feuilletonist des "Berliner Tageblatts", zitiert nach: Rose-Marie und Rainer Hagen: Meisterwerke europäischer Kunst als Dokumente ihrer Zeit erklärt. Köln 1986, S. 328.
 Karl Hofer, "Jazzband", 1926, Öl auf Leinwand (Wohlert 705).
 Karl Hofer, "Tiller-Girls", um 1927, Öl auf Leinwand (Wohlert 760).
 Karl Hofer, "Tanz", 1922, Lithographie (Rathenau 156–168).

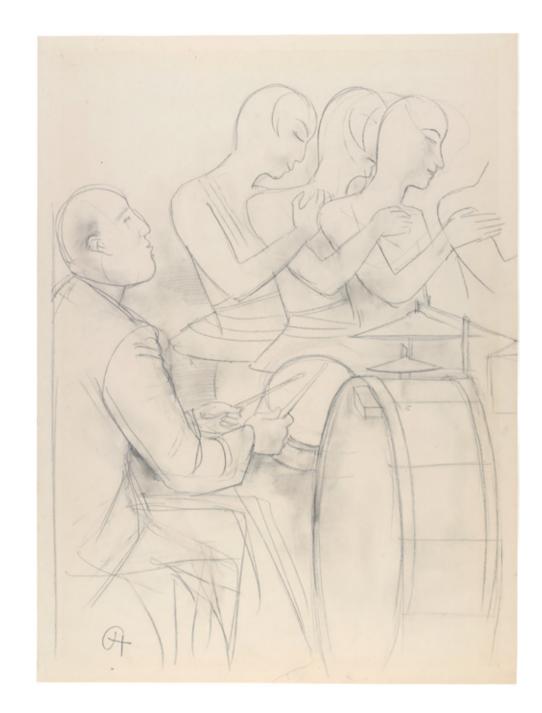


Vgl.-Abb.: Gabor Hirsch, Die Tiller-Girls im Admiralspalast, Berlin, 1927, Photographie

Prunter und Drüber" im wahrsten Wortsinne geht es im Berlin der "Goldenen Zwanziger" – so zumindest ist der Titel eines Revue-Schlagers, der 1927 durch die ganze Stadt klingt: "Solang noch Unter'n Linden die alten Bäume blühn, Kann nichts uns überwinden. Berlin bleibt doch Berlin!" Es ist die Blütezeit des mondänen Lebens; die Tanzcafés, Varietés und Revuen locken die Menschen in großen Scharen. Die ganze Stadt ist "ein wildes Tanzfest, das auch den Erschöpften mitreißt".¹ Karl Hofer ist mittendrin und taucht ein in das aufregende Treiben der brodelnden Metropole, in der er seit 1919 lebt. Immer wieder inspiriert ihn diese ganz eigene Welt zu Bildschöpfungen wie den Gemälden "Jazzband"², "Tiller-Girls"³ oder der lithographierten Serie "Tanz"⁴ – sämtlich Arbeiten, die mit unserem Blatt in Zusammenhang stehen.

Hinter einem großen, seitlich angeschnittenen Schlagzeug sind in rhythmischer Reihung drei Tänzerinnen zu sehen, deren leicht angewinkelte Arme jeweils auf die Schulter der nächsten gelegt sind. Eine vierte zur Rechten wird nur angedeutet und läßt vermuten, daß sich die Reihe noch unzählig fortsetzen läßt. Den Kopf leicht nach links gesenkt, geben sie die Richtung an, in die sie sich simultan bewegen. Ihr glattes, kurzes Haar, ein moderner "Bubikopf", spiegelt den Zeitgeist jener Jahre wider. Zur Linken sitzt ein kahlköpfiger Schlagzeuger, dessen Beinkonturen wie Bewegungslinien erscheinen – als würden sie im Takt der großen Trommel mitwippen. Die Akteure unterscheiden sich kaum durch individuelle Merkmale, sie ordnen sich ganz ihrer Gruppenwirkung unter. Darüber hinaus nehmen sie weder mit ihren Mitstreitern noch mit dem Betrachter Kontakt auf – sie sind ganz in sich und ihr Tun versunken.

Diese Girl-Truppen, wie Hofer sie in unserem Blatt darstellt, rauschen nach dem Vorbild des Pariser "Moulin Rouge" in massenhafter Reihung über die Bühnen der Berliner Revuetheater. Das erfolgreichste Ensemble dieser Jahre sind die legendären "Tiller-Girls" um den Londoner Choreographen John Tiller. Sie zählen zum festen Bestandteil der großen Shows im "Admiralspalast" oder im "Wintergarten" und machen im Berliner Nachtleben Furore. Es sind bis zu 60 Girls, die vor allem durch eine perfekte Choreographie und die synchrone Exaktheit ihrer Bewegungen faszinieren. Auch Karl Hofer hat sich durch einen dieser Auftritte in den Bann ziehen lassen und setzt seinen Eindruck in unserer Zeichnung um. Jedoch gilt sein Augenmerk hier nicht der erhabenen Wirkung des großen Bühnenauftritts. Er wählt einen Blickwinkel, aus dem Schlagzeuger, Instrument und Tänzerinnen gleichrangig sichtbar sind. So rückt er das Zusammenspiel von Musik, Rhythmus und Bewegung in den Vordergrund – und nimmt uns mit auf seinen Ausflug durch die Berliner Nacht. TR



HERMANN MAX PECHSTEIN

Dancer

1881 Zwickau 1955 Berlin

07

Tänzerin, um 1909

Aquarell, Tusche und Bleistift auf Velin, 15,3 cm x 10,3 cm, unten links monogrammiert: ,HMP' (ligiert)

Dancer, c. 1909

Watercolour, pen and ink, pencil on wove paper, 15.3 x 10.3 cm, monogrammed lower left: 'HMP' (in ligature)

Tänzerin, um 1909

Aquarell, Tusche und Bleistift auf Velin, $15.3~{\rm cm} \times 10.3~{\rm cm}$, unten rechts monogrammiert: ,HMP' (ligiert)

Dancer, c. 1909

Watercolour, pen and ink, pencil on wove paper, 15.3 x 10.3 cm, monogrammed lower right: 'HMP' (in ligature)

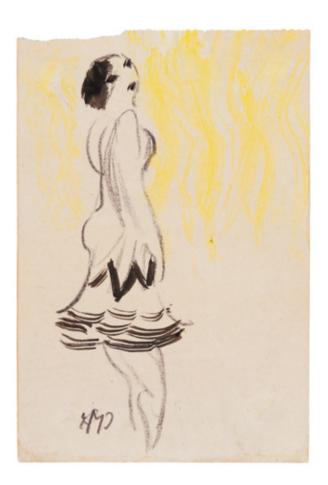
Provenienz

Privatsammlung, Herford; Privatsammlung, Hamburg

1 1907 erhält er den Sächsischen Staatspreis, und 1912 folgt er der Einladung der "Berliner Secession" zur Teilnahme an ihrer jährlichen Ausstellung. Neben zahlreichen wohlwollenden Artikeln und Aufsätzen erscheinen zwischen 1916 und 1922 drei Monographien. Nach dem Zweiten Weltkrieg ändert sich die Rezeption seines Werkes jedoch, und er wird als Künstler lange unterschätzt.
2 Vgl. Katalog-Nr. 6. M ax Pechstein gewinnt als einer der ersten deutschen Expressionisten schon früh Kunstkritiker, Sammler und Museen für sich und gilt zeitweise als zentrale Figur der "Brücke".¹ Hier kommt ihm seine akademische Ausbildung zugute, die er als einziger der Künstlergruppe genossen hatte und die besonders in seinem Frühwerk immer wieder evident wird.

Das wesentliche Credo der "Brücke"-Künstler, die Befreiung der Kunst von allen Zwängen und Regeln, geht einher mit der Forderung nach der Befreiung des Individuums. So versuchen sie auch, bewußt Ungezwungenheit zu leben und praktizieren einen unkonventionellen, bohemehaften Lebensstil – der moderne freie Tanz kann wiederum als Sinnbild für all diese Bestrebungen gedeutet werden. Max Pechstein ist häufig Gast in den Nachtlokalen und Varietés in Dresden und später in Berlin; er taucht ein in die schillernde Welt der Artisten und Revuegirls. Unsere beiden Zeichnungen geben ein lebendiges Zeugnis eines amüsanten Abends in den einschlägigen Dresdner Etablissements, wie dem "Wintergarten", dem "Central-Theater", der "Flora" oder dem "Victoriasalon". Dort machen Tanzgruppen in den unterschiedlichsten Disziplinen Furore: im akrobatischen oder komödiantischen Stil, mehrere Tänzerinnen in synchroner Beinschau als "Sisters"² sowie – in unseren Beispielen – im populären Tingeltangel. Pechstein ist fasziniert von der schillernden Atmosphäre, in der sich reine Lebenslust mit leichter Anrüchigkeit verbindet.

Mit kraftvollen, schnellen Strichen bringt der Künstler – vermutlich während der Vorstellung – die Tänzerinnen auf das Papier und fängt spielerisch, dennoch prägnant die Stimmung des flüchtigen Augenblicks ein. Dabei sind die jeweiligen Posen sehr unterschiedlich: Die linke Dame hält im Profil inne und nimmt mit keckem Blick über die Schulter Kontakt mit dem Zuschauer auf. Die rechte zieht tänzelnd mit ausgelassen schwingenden Armen an uns vorbei, der geöffnete Mund suggeriert einen fröhlichen Gesang. Der Strich ist fließend, rhythmisch und dynamisch - wie die Bewegungen seiner Figuren. Mit gewohnter Beobachtungsschärfe und Präzision erfaßt Pechstein die grazile, zugleich energetische Dynamik unserer "Tänzerinnen". Weder Details ihrer typischen Kostüme noch der Bühnenraum werden akribisch beschrieben, vornehmlich besticht das Motiv durch Andeutungen und lebendig "tanzende" Linien. In einem reduzierten Kolorit aus Schwarz, Gelb und dem hellen Papiergrund sind allein die wesentlichen Grundzüge der Figur und vielmehr ihre Bewegung eingefangen. Pechstein präsentiert uns das Unbändige, die gesteuerte Energie und das Fremde, "Andere", dieser Solotänzerinnen als mitreißendes ästhetisches Abenteuer, TR





ERNST LUDWIG KIRCHNER

Erna, tanzend

Erna, Dancing

1880 Aschaffenburg

1938 Davos

08

Erna, tanzend, um 1913

Bleistift auf Velin, 56 x 37 cm, unten rechts signiert: ,ELKirchner' (ligiert)

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

Erna, Dancing, c. 1913

Pencil on wove paper, 56 x 37 cm, signed lower right: 'ELKirchner' (in ligature)

The drawing is registered in the Ernst Ludwig Kirchner Archive, Wichtrach/Bern.

Provenienz

Privatsammlung, Südwestdeutschland

- ¹ Kirchner, zitiert nach: Gerd Presler: E.L. Kirchner, Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder. München/New York 1998, S. 53.
- ² Nicole Brandmüller: Der Expressionist in Berlin. In: Ausst.-Kat. E.L. Kirchner, Retrospektive. Städel Museum, Frankfurt/Main 2010, S. 102.
- ³ Unter dem Eindruck der im Völkerkundemuseum des Dresdner Zwingers wahrgenommenen afrikanischen und ozeanischen Kunst richtet sich Kirchner seine Ateliers und Wohnräume u.a. mit gesammelten, selbst gefertigten geschnitzten Möbeln, Gebrauchsgegenständen und Holzfiguren ein exotisches Ambiente ein. Die außereuropäische Skulptur hat einen maßgeblichen Einfluß auf sein Werk.
- 4 Über die Bedeutung Ernas für Kirchner und ihre wechselvolle Beziehung vgl. den Abschnitt "Erna", in: Presler: E.L. Kirchner, a.a.O., S. 60–67.

Während seiner Berliner Jahre (1911–1915) lernt Ernst Ludwig Kirchner die Varieté-Tänzerin Erna Schilling kennen. Sie soll fortan nicht nur sein Modell, sondern bis zu seinem Freitod auch Lebensgefährtin, ja ein lang ersehnter "Kamerad"¹ werden. In zahlreichen Zeichnungen, Druckgraphiken und Gemälden stellt er sie in den unterschiedlichsten Situationen dar – auf der Straße, als Akt am Strand, im Atelier oder, wie in unserem Beispiel, "tanzend". Die Zeichnung ist ein persönliches, subtiles Zeugnis seines Lebens, sie vereint signifikante Aspekte seiner Kunst – nicht zuletzt das Tanzmotiv, das ihn lebenslang fesselt. Kirchners Darstellungen um 1913, in denen Erna entweder auf der Insel Fehmarn oder im Atelier Modell steht, lassen die sinnlichen, weichen Formen einer "Dodo" hinter sich; in ihren in die Länge gezogenen Körperformen sind sie Vorläufer zu einer "Entsinnlichung der Frau"² und geben eine Vorahnung auf die schroffen, in erregtem Duktus gemalten berühmten Kokottenbilder und Straßenszenen.

Ernas "Tanz" ist in die anregende Sphäre von Kirchners Berliner Atelier verlegt. Wir sehen ihre die Bildfläche beherrschende schlanke Figur in einem Kostüm mit weiten Ärmeln – so erscheint sie wohl bei ihren Auftritten. Wenige kammartige, schon leicht "nervöse" Schraffuren und ein zunehmend eckiger, aber feiner Strich sowie eine stark verkürzte Perspektive sind bezeichnend für die stilistische Veränderung dieser Zeit. Im linken Hintergrund deutet Kirchner reflektierend das Hauptmotiv erneut an. Ein exotisch anmutendes Sitz- oder Trommelobjekt am rechten Bildrand verrät nicht allein den Ort unserer Zeichnung. Es ist ein typisches Einrichtungsstück der Atelierräume Kirchners und darüber hinaus Hinweis auf dessen Rezeption der außereuropäischen Kunst.³

Vieles im Bild deutet auf eine unlösbare Spannung. Erna zeigt sich nicht als ausgelassene, unbeschwerte Tänzerin – in einer fast teilnahmslosen Professionalität, mit ernstem Antlitz, lüpft sie ihren Rocksaum. Hier mag man einen Cancan vermuten, wie er in den Berliner Varietés dieser Jahre gerne präsentiert wurde. Aber vielleicht ist das Bild auch bereits ein Hinweis auf die schwierige eheähnliche Beziehung mit dem Künstler?⁴ Oder Anzeichen für dessen Seelenzustand in einem durch die Moderne beschleunigten, überspannten Berlin, gerade auch in dem Jahr der Trennung der "Brücke"? Wie auch immer – "Erna, tanzend" ist ein prägnantes Beispiel für die Suggestivkraft der Zeichnung und die zentrale Rolle, die Erna für Kirchners Schaffen einnimmt. Sie bleibt als "Kameradin" die einzige Konstante in seinem Leben und steht gleichzeitig symptomatisch für eine der Triebfedern seiner Kunst, die stete künstlerische Auseinandersetzung mit dem anderen Geschlecht. RH



OSKAR MOLL

1875 Brieg 1947 Berlin

09

Südliche Stadt, um 1925

Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier, $49 \times 56 \text{ cm}$,

verso bezeichnet: 'Dortmund, 137 Südliche Stadt um 1925' sowie mit dem Nachlaßstempel des Künstlers: 'Nachlass: Oskar Moll 137', dem Stempel 'Comune di Levanto Spezia' und dem Sammlungsstempel der Witwe des Künstlers 'Marg. Moll, Düsseldorf'

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen Molls von Dr. Gerhard Leistner, Regensburg, aufgenommen.

Southern Town, c. 1925

Gouache and watercolour over pencil on paper, 49×56 cm,

inscribed on the verso: 'Dortmund, 137 Südliche Stadt um 1925', and with the stamp of the artist's estate: 'Nachlass: Oskar Moll 137', further stamped: 'Comune di Levanto Spezia' and with the collector's mark of the artist's widow: 'Marg. Moll, Düsseldorf'

The work will be included in the forthcoming catalogue raisonnée of Moll's watercolours and gouaches, compiled by Dr. Gerhard Leistner, Regensburg.

Provenienz

Nachlaß des Künstlers; Marg Moll, Düsseldorf; Privatsammlung, Deutschland

¹ Zitiert nach: Siegfried und Dorothea Salzmann: Oskar Moll, Leben und Werk. München 1975, S. 30.

² Ebenda

skar Moll wird 1875 in Brieg bei Breslau geboren. Ein Studium der Biologie, das er auf Wunsch seines Vaters aufnimmt, beendet er nicht – er möchte Künstler werden. Als er sich mit 22 Jahren in Berlin niederläßt, schreibt er sich jedoch nicht an der Kunstakademie ein, sondern hospitiert bei verschiedenen Künstlern. Besonders prägen ihn drei Jahre, die er im Atelier von Lovis Corinth arbeitet: "Ich denke noch gern an diese Lehrjahre zurück; es war weniger die Korrektur von Corinth als vielmehr das Beispiel seiner Meisterschaft und seiner eigenartigen kraftvollen Persönlichkeit, die mir diese Zeit so wertvoll gemacht hat."

Noch weitaus wichtiger für seine künstlerische Entwicklung wird eine Studienreise nach Paris, die er 1907 gemeinsam mit seiner Frau, der Malerin und Bildhauerin Margarethe Haeffner (1884–1977), genannt Marg Moll, unternimmt. Von Lyonel Feininger werden die jungen Künstler in den Kreis um das Café du Dôme eingeführt. Sie sehen Bilder von Cézanne und Gauguin – vor allem aber lernen sie Henri Matisse kennen. Dessen künstlerische Ideen nehmen sie begeistert auf und werden im Januar 1908 zusammen mit Hans Purrmann und weiteren Künstlern zu Mitbegründern der "Académie Matisse". Moll beschreibt seine Zeit an der Matisse-Schule: "So haben wir sehr viel Anregendes vor dem Modell und unseren Arbeiten gehört, wie er über Kunst dachte und wie er Kunst mit der Natur in Einklang zu bringen suchte."

Trotz aller Begeisterung folgt Oskar Moll den Stilprinzipien Henri Matisses nur für eine kurze Periode. In den Jahren 1924 und 1925 hält er sich zu Studienzwecken in Italien auf. In dieser Zeit beginnt er, neue Möglichkeiten für seine Kunst auszuloten, und setzt sich verstärkt mit dem Kubismus auseinander. Levanto, eine kleine Gemeinde an der ligurischen Küste, ist bevorzugtes Reiseziel und dient ihm als Quelle der Inspiration. Dort entsteht auch unser strahlendes Aquarell. Die einzelnen Bauwerke der "Südlichen Stadt" und die üppige Natur, die sie ganz umfängt, sind abstrahiert und in einzelne, flächige Farbfelder zergliedert. Treu bleibt er sich unterdessen bei der Verwendung der Farbe als wichtigstem Ausdrucksmittel. Das leuchtende Gelb, Rot und Weiß in den Häusern steigert sich kontrastreich im Nebeneinander. Das großformatige Aquarell wird direkt in der Natur, plein air, gemalt; so gelingt es Moll vortrefflich, das flirrende Licht und die Hitze des Südens einzufangen – und er steckt uns an mit seiner Begeisterung, seiner Faszination für den Süden, für die ligurische Riviera und für Levanto. HF



1880 München 1916 bei Verdun

10

Zwei liegende weibliche Akte, 1911

Schwarze Kreide auf chamoisfarbenem Skizzenbuchpapier, 17 x 21,7 cm,

unten links von Maria Marc mit Bleistift numeriert: ,22', verso auf einem Etikett auf dem ehemaligen Rahmenkarton mit dem Nachlaßstempel des Künstlers und der Nachlaß-Nr. ,109'

Seite 22 aus dem Skizzenbuch XXI.

Two Reclining Female Nudes, 1911

Black chalk on chamois paper from a sketchbook, 17 x 21.7 cm,

numbered by Maria Marc in pencil lower left: '22', with a label on the backing card bearing the stamp of the artist's estate and the registration number: '109'

Page 22 from Sketchbook XXI.

Provenienz

Nachlaß des Künstlers;
Maria Marc, Ried;
Galerie Otto Stangl, München (Marc-Nachlaß, Nr. 109);
Privatsammlung, Bayern;
Privatsammlung

Literatur

Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz-Marc-Stiftung (Hrsg.): Franz Marc, Werkverzeichnis, Band 3, Skizzenbücher und Druckgraphik, München 2011, S. 172, mit Farbabb.

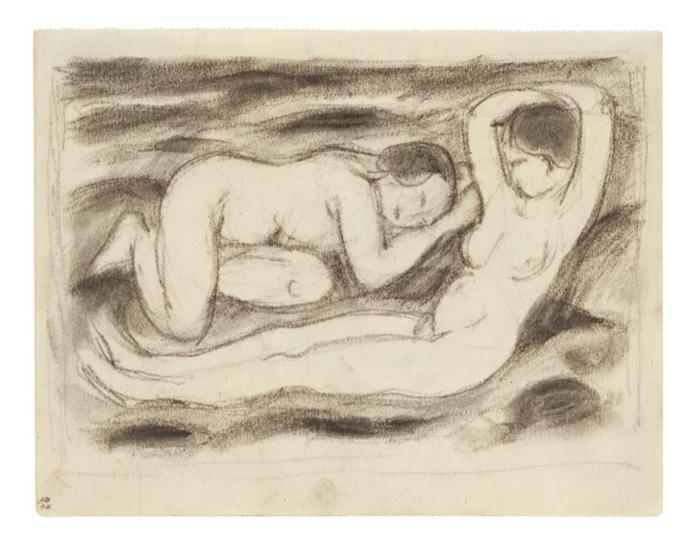
Ausstellung

Franz Marc 1880–1916. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, Kat.-Nr. 96, mit Abb. S. 205;
Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle. Brücke-Museum u.a., Berlin u.a. 1989/90, Kat.-Nr. 64, mit Abb.;
Franz Marc. Die Retrospektive. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2005, Kat.-Nr. 158, mit Farbabb. S. 228

Manche Bildgedanken und großen Kompositionen haben ihren Ursprung in einer kleinen, zunächst scheinbar unbedeutenden Skizze. In der Zeichnung kann sich Franz Marc ganz unmittelbar seinen Empfindungen und Inspirationen hingeben, ohne dem langwierigen Entstehungsprozeß eines Gemäldes unterworfen zu sein. In seinem Streben, das Abbild der äußeren Wirklichkeit zugunsten innerer Wahrheiten künstlerisch zu überwinden, nutzt er häufig die gegebene technische Freiheit, um seine Visionen unbeschwert zu entwickeln. So nehmen die Skizzenbücher innerhalb seines Schaffens eine wichtige Stellung ein. Wunderbar schlüssig läßt sich dort die Suche des Zeichners nach den verborgenen Kräften und dem Ursprung der irdischen Existenz, nach dem paradiesischen Urzustand verfolgen. Unser beeindruckendes Blatt zeugt davon.

Im Mai 1911 besucht Franz Marc auf Vermittlung August Mackes die Sammlung Bernhard Koehlers und sieht zum ersten Mal Arbeiten Cézannes im Original, mit denen er sich auf Anhieb identifiziert. Bereits ein Jahr zuvor hatte er eine Umschlagvignette für Meier-Graefes Monographie über den Franzosen entworfen und daraus Anregungen für einen Themenkomplex "Badender Frauen" gezogen.² In diesem Zuge entsteht auch unsere Zeichnung, welche nicht nur inhaltlich – in der angestrebten Einheit von Mensch und Natur –, sondern auch formal dem Werk Cézannes verwandt ist. Über die gesamte Bildfläche plaziert Marc mit schwungvollem Strich zwei liegende weibliche Akte, der eine in entspannter Pose mit hinter dem Kopf verschränkten Armen, der andere kauernd daneben. Das Umfeld bleibt vage, wellenartige Schraffuren lassen den Betrachter einen wogenden Wiesengrund imaginieren. Alles ist in harmonisch bewegten, weichen Formen gezeichnet, so daß ein beinahe ornamentaler Bildcharakter entsteht – eine abstrakte Idee findet hier ihren bildnerischen Ausdruck.

Wie in einem arkadischen Traumleben, völlig unbeschwert, ohne konkrete Handlung, verkörpern die liegenden Akte das "unteilbare Sein", die von Marc angestrebte "Grundstimmung aller Kunst"². Getriebenheit, die Suche nach einer Bestimmung, Zwietracht – all das spielt hier keine Rolle. So wird in unserer eindringlichen Zeichnung die Marcsche Sehnsucht nach einem reinen, der Zivilisation entrückten Lebensgefühl auf anrührende Weise nachvollziehbar. TR



¹ Vgl. Magdalena M. Moeller: Franz Marc, Zeichnungen und Aquarelle. Stuttgart 1989, S. 15f.

² Marc, zitiert nach: Klaus Lankheit (Hrsg): Franz Marc, Schriften. Köln 1978, S. 118.

Drei Frauen (Profil nach rechts)
Three Women (in Profile to the Right)

1867 Nolde 1956 Seebüll

11

Drei Frauen (Profil nach rechts), 1938-1945

Aquarell und Tusche auf festem Aquarellbütten, $19.5 \times 13.3 \text{ cm}$, unten rechts signiert: 'Nolde.'

Mit einer schriftlichen Expertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 9. Februar 2015.

Three Women (in Profile to the Right), 1938-45

Watercolour and ink on sturdy watercolour paper, 19.5 x 13.3 cm,

signed lower right: 'Nolde.'

Accompanied by a certificate of authenticity from Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, dated 9 February 2015.

Provenienz

Nachlaß des Künstlers; Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellung

Nolde, Der ungezähmte Strom der Farbe. Stadtmuseum Lindau, 2015, S. 103, mit Farbabb.

rstaunlicherweise erreichen die Figurendarstellungen im Œuvre Emil Noldes noch immer nicht dieselbe Beachtung wie seine Landschaften und Blumendarstellungen. Dabei sind die überlieferten Szenen nicht nur von zumeist außergewöhnlicher Qualität, sondern bergen auch eine ganz eigene magische Atmosphäre und eine nicht selten sinnbildhafte Dimension. Unser phantastisches Aquarell ist ein beeindruckendes Beispiel dafür: Ernsthaft und würdevoll durchschreiten drei Frauen das Bild in Leserichtung – von links nach rechts. Obgleich sie sich durch ihre eng anliegenden, aber hochgeschlossenen Kleider und ihre kinnlangen Frisuren ähneln, läßt sich an ihrer Körperhaltung und an ihren Gesichtszügen deutlich ein gewisser Altersunterschied ablesen. Die letzte in der Reihe wirkt durch ihre aufrechte Körperhaltung, die zarte kleine Nase und einen schwungvoll gelockten Pony jugendlich, während die mittlere der drei Schreitenden durch ihren etwas kräftigeren, gerundeten Körper, markante Gesichtszüge und eine leicht nach vorn gebeugte Haltung reifer erscheint; die dritte Frau, vorne an der Spitze der kleinen Gruppe, wirkt mit ihren nur angedeuteten Augen etwas müde, ihr spitzes Kinn und die vorgebeugte Haltung unterstreichen zusätzlich den Eindruck, daß sie die Älteste der drei Frauen sein muß. In welchem Verhältnis die drei zueinander stehen und welcher Anlaß sie zusammenführt, entzieht sich der Kenntnis des Betrachters. Handelt es sich um Verwandte, beispielsweise um eine Frau mit ihrer Tochter und ihrer Mutter – oder will Nolde uns hier vielmehr symbolisch die drei Lebensalter vor Augen führen? Sind die Frauen im Moment eines alltäglichen Spazier- oder Besorgungsganges festgehalten – oder streben sie gar einem hohen festlichen Anlaß zu? Weder die nur andeutungsweise wiedergegebene Kleidung noch der reduzierte Hintergrund vermögen hierzu genauere Hinweise zu geben.

Statt dessen sind es – wie immer bei Emil Nolde – in allererster Linie die Farben, die uns eine Einordnung des Dargestellten ermöglichen: Das feurig lodernde Rot, das die mittlere der drei Frauen von Kopf bis Fuß überzieht, scheint sie als vitale, mitten im Leben stehende Frau zu markieren, während das tiefe dunkle Grün des Kleides die vordere Frau ausgeglichen, ruhig und gesetzt erscheinen läßt. Unterdessen verbindet sich das junge Mädchen am Ende der Reihe durch die Farbe von Haar und Bluse geradezu mit dem goldgelb leuchtenden Hintergrund, der an den Transzendenz symbolisierenden Goldgrund mittelalterlicher Ikonenbilder erinnert. Dies hebt sie von den beiden anderen Frauen, von denen sie überdies durch einen kleinen Zwischenraum getrennt ist, ab und weist ihr eine Sonderstellung innerhalb des Bildgefüges zu – möglicherweise eine Hommage des Künstlers an das Jugendalter?

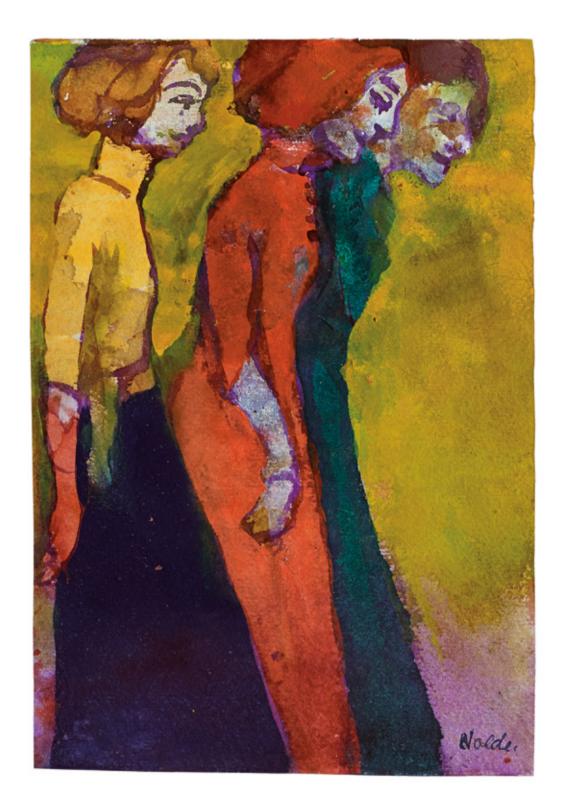


Abbildung in Originalgröße 28 29

Drei Frauen (Profil nach rechts)
Three Women (in Profile to the Right)

¹ Vgl. Ausst.-Kat. "Ungemalte Bilder" von Emil Nolde. Dependance Berlin der Nolde Stiftung Seebüll, 2009, S. 19 und 21.

- ² Nolde, zitiert nach: Ebenda, S. 17.
- ³ Nolde, zitiert nach: Jörg Garbrecht: Mit verschnürten Händen, Die ungemalten Bilder. In: Ausst.-Kat. "Ungemalte Bilder". Ebenda. S. 34.
- 4 1963 präsentiert das Museum of Modern Art, New York, 24 "ungemalte" Bilder. Weitere Ausstellungsorte sind das San Francisco Museum of Art sowie das Pasadena Art Museum. In Deutschland werden erstmals im folgenden Jahr 30 Blätter auf der "documenta" gezeigt.

Die einzigartige Bedeutung unseres Blattes erschließt sich einmal mehr über dessen Entstehungszusammenhang: Im Jahr 1937 wird Nolde von den Nationalsozialisten zum "entarteten Künstler" erklärt und 1941 schließlich mit einem Berufsverbot¹ belegt, das ihn schwer erschüttert: "Als dieses Mal- und Verkaufsverbot ankam, stand ich mitten im schönsten, produktiven Malen. Die Pinsel glitten mir aus den Händen. Die Nerven eines Künstlermenschen sind empfindlich, sein Wesen scheu und sensibel. Ich litt seelisch, weil ich glaubte, meine vollreifsten Werke noch malen zu müssen. Mit einem Schwert über dem Kopf hängend, waren mir Bewegung und Freiheit genommen."² Dennoch arbeitet er weiter und schafft in diesen Jahren einen bemerkenswerten geschlossenen Werkkomplex: die "Ungemalten Bilder", rund 1300 Aquarelle und Gouachen auf bisweilen nur handflächengroßem Papier. Neben einer vergleichsweise kleinen Anzahl von Landschaften sind es vor allem Figurendarstellungen, die verborgen vor fremden Blicken in einem kleinen Raum im ersten Stock seines Hauses in Seebüll entstehen. Da ihm auch die Beschaffung des Materials erschwert ist, malt er auf kleinformatigen Bögen, Papierresten, Randstücken anderer Arbeiten oder nutzt die Rückseiten früherer Aquarelle. Er versteckt sie an verschiedenen Stellen im Haus, etwa in Büchern, vertraut kleinere Konvolute seinen engsten Freunden zur Aufbewahrung an, übergibt einzelne Blätter als besondere Geschenke und hält sie auch nach 1945 weitgehend zurück. Bis zu seinem Tod haben nur wenige Personen Zugang zu diesen Arbeiten. Sie sind der persönlichste Bilderschatz Noldes, den nach wie vor eine geheimnisvolle Aura des Privaten und Verborgenen, das es zu entdecken gilt, umgibt. "Ich habe", so notiert der Künstler am

Die Begeisterung beim Publikum ist groß, als diese Werkgruppe 1963, einige Jahre nach ihrer Entdeckung durch Joachim von Lepel, den ersten Direktor der Nolde Stiftung Seebüll, erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wird.⁴ Neben dem kleinen, konzentrierten Format ist es die besondere Maltechnik, die uns bis heute fasziniert: Um den Geruch von Öl und Terpentin, der ihn hätte verraten können, zu vermeiden, beschränkt Nolde sich auf das Arbeiten mit Wasserfarben und reizt die Gestaltungmöglichkeiten dieses Mediums voll aus.

28. Januar 1945 in seinen "Worten am Rande", "immer vorerst meine besten

Bilder nur für mich selbst gemalt." ³

Nass-in-Nass gestaltet er abstrakte Hintergründe, legt Farbschichten von ganz unterschiedlicher Deckkraft wirkungsvoll übereinander oder arbeitet mit dem fast trockenen Pinsel. Seine Gewohnheit, sich ein Blatt immer und immer wieder vorzunehmen, um es zu verfeinern, ja regelrecht zu pointieren, entwickelt er nicht zuletzt aus der Not der knappen Malmittel heraus. Aus heutiger Perspektive betrachtet sind es gerade diese Feinheit in der technischen Ausführung und die künstlerisch vollendete Verdichtung der facettenreichen Motive auf kleinstem Format, die Noldes "Ungemalte Bilder" zu einem einzigartigen Höhepunkt nicht nur seines eigenen Schaffens, sondern der gesamten Aquarellkunst des 20. Jahrhunderts machen. Erst ab 1945 beginnt der Künstler, diesen Bilderschatz zu heben und einzelne Aquarelle und Gouachen in Ölbilder von größerem Format umzusetzen.

Thematisch knüpfen die "Ungemalten Bilder" häufig an die kleinen mythischen Paraphrasen an, die Nolde auf Hallig Hooge malte. Wie die Hooge-Aquarelle entsteht auch unser Blatt in einer Situation großer Einsamkeit – diesmal führt der Rückzug zur völligen Lossagung von der realen Welt als Vorbild für sein Kunstschaffen und zur konsequenten Konzentration auf das Innerste. Erinnerungen und Tagträume liefern Nolde fortan den Stoff für seinen künstlerischen Schaffensdrang und lassen unter seinem rastlosen Pinsel Bilder idealer Landschaften und Figurendarstellungen von bemerkenswerter überzeitlicher Kraft entstehen – die bis heute in unserem großartigen Kleinformat gegenwärtig ist.



Zettelkasten 1940 bis 1942 mit Noldes "Worten am Rande", die tagebuchartig die Arbeit an den "Ungemalten Bildern" begleiten. © Nolde Stiftung Seebüll

AUGUST MACKE

1887 Meschede 1914 Perthes-lès-Hurlus

12

Junge und Mädchen mit Ziege II, 1912

Bleistift auf dünnem Velin,

unten rechts von Elisabeth Erdmann-Macke mit Feder datiert: ,1912', verso von ihr bezeichnet: ,Junge und Mädchen mit Ziege II 1912 No. 44' sowie mit dem ovalen Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b), darin mit Tuschfeder beschriftet: ,BZ 18/16'

Boy and Girl with a Goat II, 1912

Pencil on thin wove paper, 27 x 32 cm,

dated by Elisabeth Erdmann-Macke in ink lower right: '1912', and inscribed with the title, date and number on the verso: 'Junge und Mädchen mit Ziege II 1912 No. 44', further with the oval stamp of the artist's estate (Lugt 1775b) and the registration number 'BZ 18/16' in pen and ink

Provenienz

Dr. Fried Lübbecke, Frankfurt; Privatsammlung, Süddeutschland

Literatur

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, Nr. 1565, S. 472, ohne Abb.

Ausstellung

August Macke – Heinrich Nauen, Gemälde/Graphik. XIV. Sonderausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1918, Kat.-Nr. 85

- ¹ Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, WVZ-Nrn. 1265–1267.
- ² Vgl. Ursula Heiderich: August Macke, Gemälde, Werkverzeichnis. Ostfildern 2008, WVZ-Nrn. 409 und 410.
- ³ Vgl. Macke in einem Brief an Franz Marc vom 25.12.1910.
 Zitiert nach: Karl-Maria Guth (Hrsg.): Franz Marc, August Macke:
 Briefwechsel 1910–1914. Berlin 1914, S. 30.

V on Anfang an gilt das Hauptinteresse August Mackes dem Menschen. Insbesondere in seinen Zeichnungen sind es neben Akten zumeist Figurenstudien, etwa von Spaziergängern an Flußufern, vor Schaufenstern oder als einfache Staffage in Landschaftsdarstellungen. Dabei geht es dem Künstler selten um konkrete Individuen, vielmehr sind die Personen in ihrem Tun für ihn interessant. Schon vor diesem Hintergrund ist unser Blatt etwas Besonderes.

Macke liebt es, die schönen und fröhlichen Dinge wie etwa die Daseinsfreude von Menschengruppen in der Natur darzustellen. Unsere Komposition der beiden Kinder mit Ziege erinnert an Szenen aus der deutschen Genremalerei des 19. Jahrhunderts und entführt den Betrachter in eine vergangene, unbeschwerte Welt: Mensch und Tier präsentieren sich in rührender Eintracht. Für Macke ungewöhnlich – normalerweise entbehren seine Figuren individueller Züge – sind die beiden Gesichter geradezu porträthaft angelegt. Neben diversen weiteren Studien¹ führt der Künstler dieses Motiv auch in gleich drei Versionen in Gouache und Öl aus.² Auf der Rückseite der ersten Fassung von 1912 finden wir schließlich einen Hinweis auf die Dargestellten: Ein Vorbesitzer, Mackes Schulfreund Theodor Wildeman, vermerkt dort handschriftlich, daß es sich hierbei um Lisbeth und Franz Steinheuer, Nachbarskinder von Macke in der Bornheimer Straße in Bonn, handelt.

Unser charmantes Blatt beeindruckt durch seine klare Reduzierung. Raum, Licht und die Beschaffenheit der Umgebung werden komplett ausgeblendet. Den zentralen Figuren und ihrer Stimmung gilt Mackes besonderes Augenmerk, es konzentriert sich vornehmlich auf das harmonische Verhältnis der Kinder zueinander und zur Kreatur. Einfach, selbstverständlich und zeitlos, so sein immerwährendes Credo³, findet in unserer Zeichnung die Sehnsucht nach einem fernen Arkadien ihren berückenden Ausdruck. TR



WILLY ROBERT HUTH

A Walk by the Sea

1890 Erfurt

1977 Amrum

13

Spaziergang am Meer, 1972

Tusche, Aquarell und Bleistift auf Skizzenblockpapier, $16.8 \times 23.8 \text{ cm}$, unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert: ,WRH 72'

A Walk by the Sea, 1972

Black ink, watercolour and pencil on a sheet from a sketchbook, 16.8 x 23.8 cm, monogrammed and dated in pencil lower right: 'WRH 72'

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

¹ Ausst.-Kat. W. R. Huth (1890–1977). Altonaer Museum Hamburg, 2000, S. 22.

Willy Robert Huth, der aus einer traditionsreichen Erfurter Dekorationsmalerfamilie stammt, zieht es nach dem Ersten Weltkrieg an den künstlerischen Puls der Zeit. In Berlin läßt er sich 1919 nieder, um als freier Maler zu arbeiten und taucht in die rege Kunstszene der Stadt ein. Nicht zuletzt durch seine erste Frau, die Malerin und Grafikerin Martel Schwichtenberg, lernt er die Expressionisten Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Erich Heckel kennen und freundet sich mit George Grosz und Karl Hofer an. Die anregenden Einflüsse, besonders durch die Freundschaft mit Schmidt-Rottluff, prägen Huths frühe Arbeiten, zwingen ihn aber gleichzeitig dazu, sich von seinen Vorbildern zu emanzipieren und durch einen zeitweiligen Rückzug ins Ausland Ende der 1920er Jahre zu einem eigenen bildnerischen Stil zu finden.

In seiner Schaffensphase nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich vermehrt der Landschaft widmet und dabei besonders von der rauhen Ästhetik der Nordseeinsel Amrum inspiriert ist, gelangt Huth zu großer künstlerischer Eigenständigkeit. Anfang der 1950er Jahre entdeckt er gemeinsam mit seiner zweiten Ehefrau Ruth die nordfriesische Insel für sich und verbringt bis zu seinem Tod die Sommermonate dort; er pendelt gewissermaßen zwischen Berlin und Amrum, wo vermutlich auch unsere Arbeit entsteht.

Mit lockerem Pinselstrich fängt der Künstler die Szene ein. An einigen Stellen blitzt der weiße Malgrund hinter den sonst kräftig aufgetragenen Aquarellfarben hervor, was unserem Blatt seine Frische und Leichtigkeit verleiht. Huth setzt Akzente mit dunklem Schwarz und deckendem Weiß, so daß Häuser und Landschaft kontrastreich hervortreten. Im 19. Jahrhundert waren die Nordseeinseln von Badegästen und wegen des Klimas von erholungsuchenden Städtern entdeckt worden, doch reizt Huth wie auch andere Künstler vor allem das einfache und naturverbundene Leben, das einen anregenden Kontrast zum Berliner Großstadtleben darstellt. Drei Spaziergänger schlendern in sommerlicher, aber zweckdienlicher Kleidung am Meer entlang auf eine kleine, sich idyllisch aus den Dünen erhebende Ortschaft zu, an deren Rande ein roter Kutter festgemacht hat. Mit sicherem Gespür inszeniert Huth die charakteristische Insellandschaft – eine leichte Brise läßt die Fahne im Wind wehen, und erdige Grün- und Schwarztöne geben die herbe Schönheit der nordfriesischen Insel wieder, die vom Krieg weitestgehend verschont geblieben ist. Huths expressionistische Wurzeln bleiben unverkennbar, doch zeugt unsere Arbeit auf eindrucksvolle Weise davon, daß der Künstler sich "einen unverwechselbar eigenen bildnerischen Zugriff auf die Insellandschaft" 1 erarbeitet hat. AB



1887 Meschede 1914 Perthes-lès-Hurlus

14

Beduinenfrau mit Kindern (Tunis), 1914

Kohle auf Skizzenbuchblatt mit bunt marmoriertem Schnitt, 23,9 x 18,6 cm, verso mit dem ovalen Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b), darin mit Tuschfeder beschriftet: "TuZ 79"

Bedouin Woman with Children (Tunis), 1914

Charcoal on a sheet with marbled edges, from a sketchbook, 23.9 x 18.6 cm, on the verso with the oval stamp of the artist's estate (Lugt 1775b) and the registration number 'TuZ 79' in pen and ink

Provenienz

Nachlaß des Künstlers; Privatsammlung, Rheinland

Literatur

Ursula Heiderich: Die Tunis-Zeichnungen von August Macke, in: Die Tunisreise, Klee, Macke, Moilliet. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Städtisches Kunstmuseum Bonn, 1982/83, S. 96ff., hier S. 117;

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, Nr. 2546, S. 660, Abb. S. 661; Ursula Heiderich: August Macke, Die Skizzenbücher, Werkverzeichnis. Bd. II, Stuttgart 1987, S. 1097, S. 1101, Abb. S. 1100

Ausstellung

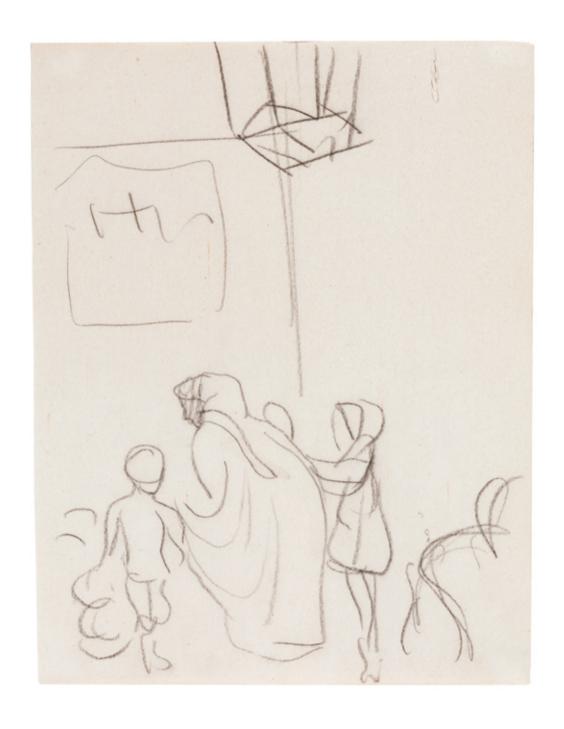
August Macke, Ölbilder, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen. Galerie Vömel, Düsseldorf 1974, Kat.-Nr. 95;
August Macke 1887–1914, Aquarelle und Zeichnungen.
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster u.a., Krefeld 1976/77, Kat.-Nr. 284,
Abb. S. 225;

Die Tunisreise, Klee, Macke, Moilliet. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/ Städtisches Kunstmuseum Bonn, 1982/83, Kat.-Nr. 133, Abb. S. 257 Sieht man einmal von Goethes "Italienischer Reise" ab, gibt es in der europäischen Kulturgeschichte kein vergleichbares Ereignis, das eine derartige Bedeutung erreicht wie die "Tunisreise". Und in der Tat gilt dieser Werkkomplex August Mackes als Höhepunkt seines Schaffens. Die Idee zu einer gemeinsamen Expedition kommt von Paul Klee, der genau wie Macke bestrebt ist, "im alles durchdringenden, alles zusammenziehenden und entmaterialisierenden Licht Nordafrikas die Eigengesetzlichkeit der Farbe" entwickeln zu können.¹ Louis Moilliet, ein Künstlerfreund, der Tunesien schon bereist hat, ist der Dritte im Bunde.

Im April 1914 reist Macke zunächst allein über Südfrankreich nach Italien, um von dort mit seinen Gefährten per Schiff nach Tunis überzusetzen. Staffelei und unbequeme Ölfarben bleiben zu Hause, er beschränkt sich auf den Skizzenblock, einen Aquarellkasten und eine Kamera. So entstehen neben zahlreichen Skizzen auch Photos, nach denen er später in Hilterfingen und Bonn Ölbilder anfertigt.² Macke ist fasziniert vom lebendigen und fremden Treiben in den Gassen, Bazaren und Caféhäusern, von der maurischen Architektur und dem klaren Sonnenlicht. Bei Ausflügen von Tunis nach Sidi Bou Said, Karthago, Hammamet und nach Kairouan ins Landesinnere zeichnet Macke wie selten zuvor: "Es geht wie der Teufel und ich bin in einer Arbeitsfreude, wie ich sie nie gekannt habe."³

Von dieser Energie zeugt auch unser besonderes Blatt. Mit wehenden Gewändern rauscht eine Beduinenfrau, rechts und links jeweils eines ihrer Kinder an der Hand, an uns vorbei. Nicht nur der spontane, reduzierte Strich der Kohle, auch die Ausschnitthaftigkeit des Motivs demonstrieren die Dynamik des zeichnerischen Moments, der analog zur Photographie mit dem Betätigen des Auslösers bereits vorbei ist. Auffällig ist, daß sich Macke hier im wesentlichen auf die Figuren, ihre Gewänder und ihr Auftreten als Gruppe konzentriert und den Hintergrund sowie architektonische Details weitgehend ausblendet; so bleibt ein Großteil des Blattes frei. Nur vereinzelte Linien, die eine Laterne sowie ein Gebäude andeuten, verorten die Passanten. Mit seiner reduzierten Formensprache zielt der Künstler darauf, weniger das Anekdotische als vielmehr die lebhafte atmosphärische Dichte des Augenblicks zu thematisieren.

Die Zeichnungen der Tunisreise kennzeichnen eine außerordentliche Intensität und schöpferische Energie. Sie lassen die starke Erlebnisfähigkeit August Mackes erkennen und seinen Willen, die neuartigen Eindrücke dauerhaft festzuschreiben. So wird jedes einzelne Blatt zu einem eigenen, unverwechselbaren Ereignis. TR



¹ Klee, zitiert nach: Ausst.-Kat. Die Tunisreise, Klee, Macke, Moilliet. Westf. Landesmuseum f. Kunst- und Kulturgeschichte Münster u.a., Stuttgart 1982, S. 161.

² Vgl. zu den Photographien Mackes: Ausst.-Kat. Die Tunisreise, Klee, Macke, Moilliet, a.a.O., S. 96ff. sowie S. 124ff.

³ Macke in einem Brief aus St. Germain vom 10.4.1914 an Elisabeth Macke, zitiert nach: Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde. München 1987, S. 322.

LYONEL FEININGER

Lüneburg

Lueneburg

1871 New York 1956 New York

15

Lüneburg, 1921

Bleistift auf Velin, am Unterrand vom Künstler gelocht, $18.3 \times 14.5 \text{ cm}$, oben rechts datiert: , $18.8 \times 21'$

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

Lueneburg, 1921

Pencil on wove paper, with the artist's file holes in the lower margin, 18.3 x 14.5 cm, dated upper right: '18 8 21'

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

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

Literatur

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

- ¹ Bis heute sind über 80 Bleistiftskizzen, 17 Aquarelle, 13 Ölgemälde, sieben Kohlezeichnungen und zwei Holzschnitte aus diesem Motivkreis bekannt. Vgl. Ausst.-Kat. Lyonel Feininger, Begegnung und Erinnerung, Lüneburger Motive 1921–1954. Kulturforum, Lüneburg 1991, S. 11.
- $^{2}\,$ Aquarell, 43,2 x 34,3 cm. Abb. in: Ebenda, S. 57.
- $^{\rm 3}$ Tuschfeder, 31,5 x 24 cm, Abb. in: Ebenda, S. 69.
- ⁴ Ludwig Richter, zitiert nach: Ausst.-Kat. Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts in Olevano. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 1985, S. 6.

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

Im Sommer 1921 nehmen sich Lyonel und Julia Feininger ein paar Tage Urlaub vom Bauhaus, um Stätten norddeutscher Backsteingotik zu bereisen. Ihr erstes Ziel ist Lüneburg, wo sie am 17. August eintreffen. Feininger ist auf Anhieb fasziniert von der historischen Architektur und hält auf Spaziergängen die Wahrzeichen des Städtchens in Zeichnungen fest: die gotischen Giebel "Am Sande", die Kirchen St. Nikolai, St. Michaelis und schließlich St. Johannis, deren Turm aus dem 14. Jahrhundert im Zentrum unseres Blattes auftaucht. Die Datierung belegt, daß diese "Natur-Notiz" bereits am zweiten Tag seines fünftägigen Aufenthaltes direkt vor Ort entsteht. Man meint die Freude Feiningers in Anbetracht der pittoresken engen Gassen und der aufstrebenden Architektur zu spüren: Sämtliche Gebäude wirken durch die freie, bewegte Linie ausgesprochen dynamisch, haben nichts Statisches. Die fast durchgängige Kontur der Häusersilhouetten beschreibt die Einheit der alten gewachsenen Stadt.

Obgleich der Künstler hier ohne Farbe arbeitet, entsteht allein durch Verdichtung oder Auslassung des dunklen Bleistifts ein raffiniertes Lichtspiel, mit dunklen Schatten und strahlenden Partien. Damit betont Feininger zum einen das Volumen der Architektur, läßt aber andererseits auch eine geradezu mystische Stimmung entstehen, die ihn an diesem geschichtsträchtigen Ort besonders reizt.

Lüneburg beschäftigt den Künstler weit über seinen dortigen Aufenthalt hinaus; auf Grundlage der ersten Notizen greift er später im Weimarer Bauhaus-Atelier und bis in die 1940er Jahre in New York die Motive immer wieder in verschiedenen Medien wie Stilrichtungen auf und variiert sie. 1 Auch unser Blatt findet einen direkten Widerhall bereits 1933 in dem monumental angelegten Aquarell "St. Johannis, Lüneburg" 2 oder etwa in der 1950 entstandenen Zeichnung "Gables in Lüneburg" 3. Wer heute die Straßen dieser Stadt auf den Spuren unserer Zeichnung durchstreift, erkennt Lyonel Feiningers außerordentliche Fähigkeit, "die Naturwahrheit mit idealer Kunstschönheit" 2u vereinen. TR



Abbildung in Originalgröße 38 39

1877 Calw

1962 Montagnola

16

Tessiner Landschaft, 1926

Aquarell und Bleistift auf grauem Papier, 21,4 x 28,5 cm, am rechten Bildrand mit Bleistift datiert: ,1. IX. Sept 26', verso numeriert: ,464' sowie mit dem Sammlungsstem-

pel von Heiner Hesse, dem Sohn des Künstlers

Landscape in Ticino, 1926

Watercolour and pencil on grey paper, 21.4 x 28.5 cm,

dated in pencil at the right edge of the image: '1. IX. Sept 26'; numbered: '464' on the verso and with the collector's mark of Hesse's son Heiner Hesse

Provenienz

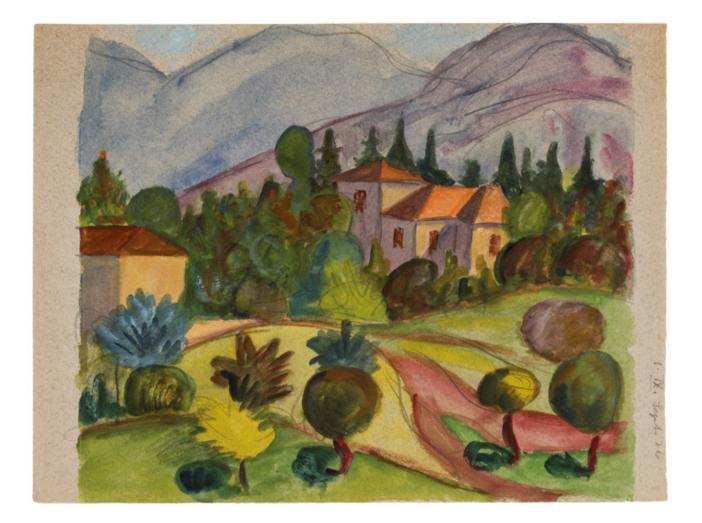
Heiner Hesse, Arcegno

- Hesse in einem Brief vom 21.4.1917 an Walter Schädelin, zitiert nach: Volker Michels (Hrsg.): Hermann Hesse, Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt/Main 2000, S. 188.
- ² "Ich habe in diesen Jahren, seit ich mich mit dem Malen beschäftige, zur Literatur allmählich eine Distanz bekommen, die ich nicht hoch genug einschätzen kann und zu der ich keinen andern Weg gewußt hätte. Ob dann nebenbei das Gemalte selbst noch irgendeinen Wert hat oder nicht, kommt kaum in Betracht. [...] Als Dichter wäre ich ohne das Malen nicht so weit gekommen." Hesse in einem Brief vom 5.6.1924 an Georg Reinhardt, zitiert nach: Ebenda, S.188.
- 3 "Sie werden sehen, daß zwischen meiner Malerei und Dichtung keine Diskrepanz herrscht, daß ich auch hier nicht der naturalistischen, sondern der poetischen Wahrheit nachgehe." Hesse in einem Brief vom 13.1.1920 an die "National-Zeitung", Basel, zitiert nach: Ebenda, S. 188.
- 4 Hesse, in: "Kurzgefaßter Lebenslauf", 1921, zitiert nach: Ebenda, S. 191.
- 5 Ebenda

Is Hermann Hesse während des Ersten Weltkrieges zu malen beginnt, ist es wie eine Offenbarung für ihn: "Malen ist wundervoll. Ich glaubte früher, Augen zu haben und ein aufmerksamer Spaziergänger auf Erden zu sein. Aber das fängt ja jetzt erst an. Das befreit von der verfluchten Willenswelt." Er genießt die gedankenlose Freude, die er beim Malen empfindet. Die Kunst gibt ihm eine für ihn nötige Distanz zur Literatur, wie er 1924 bestätigt: "Als Dichter wäre ich ohne das Malen nicht so weit gekommen."

Anfangs hatte Hesse die Handschriften seiner Gedichte mit Federzeichnungen und kleinen Aquarellen versehen und sich in unterschiedlichsten Techniken unter Verwendung gedämpfter Töne versucht. Mit seiner Übersiedlung ins Tessin im Jahr 1919 beginnt er, seine geliebte Umgebung in zahlreichen farbenfrohen, lebhaften Aquarellen festzuhalten. Besonders in den Sommermonaten zieht er täglich durch die Dörfer und Berge, um sich dem Glück des versunkenen Aquarellierens hinzugeben.

Auch in unserer zarten Papierarbeit "Tessiner Landschaft" von 1926 sind diese Leidenschaft und die Zuneigung für seine Wahlheimat unübersehbar. In expressionistischer Farbintensität und ausgesprochener Leichtigkeit dokumentiert er die vielfältige Landschaft des Südens. Ganz wie in seiner schriftstellerischen Tätigkeit geht er dabei "nicht der naturalistischen, sondern der poetischen Wahrheit"³ nach. Und so "haben die Bäume Gesichter, und die Häuser lachen oder tanzen oder weinen".⁴ Er kreiert neue Realitätsebenen, denn die "stets enttäuschende und öde Wirklichkeit [ist] auf keine andre Weise zu ändern, als indem wir sie leugnen, indem wir zeigen, daß wir stärker sind als sie."⁵ Betrachten wir unsere bewußt naiv anmutende Darbietung des Tals mit der dörflichen Ansiedlung, so realisieren wir, daß dem Künstler dieser Zauber gelungen ist. Ein stiller Frieden scheint über der satten Natur, den von der sommerlichen Abendsonne beschienenen Häusern und der pittoresken Bergkette im Hintergrund zu liegen. JO



HERMANN HESSE

Höuser im Tessin

Houses in Ticino

1877 Calw

1962 Montagnola

17

Häuser im Tessin, 1923

Aquarell und Bleistift auf Bütten, 22 x 31 cm, am rechten Bildrand mit Bleistift datiert: ,3. August 23', verso numeriert: ,212' sowie mit dem Sammlungsstempel von Heiner Hesse, dem Sohn des Künstlers

Houses in Ticino, 1923

Watercolour and pencil on laid paper,
22 x 31 cm,
dated in pencil at the right edge of the image:
'3. August 23', numbered: '212' on the verso and with
the collector's mark of Hesse's son Heiner Hesse

Provenienz

Heiner Hesse, Arcegno

- 1 Hesse, in: "Kurzgefaßter Lebenslauf", 1921, zitiert nach: Volker Michels (Hrsg.): Hermann Hesse, Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt/Main 2000, S. 191.
- ² Als Grotto bezeichnet man in der italienischen Schweiz (Kanton Tessin) ein rustikales Lokal mit regionaler Küche.
- ³ Hesse in einem Brief vom 25.9.1926 an Helene Welti, zitiert nach: Volker Michels: Hermann Hesse, a.a.O., S. 193.

ufgrund einer tiefen psychischen Krise, in die ihn belastende familiäre Probleme und der Erste Weltkrieg gestürzt hatten, reist Hermann Hesse 1919 nach Montagnola nahe Lugano. Zunächst soll es nur eine vorübergehende Flucht aus der bürgerlichen Enge seines bisherigen Zuhauses in Bern werden, doch letztendlich bleibt er bis zu seinem Lebensende 1962. Hier im mediterranen Flair des Tessins findet Hesse seine Wahlheimat, sein Paradies. Es ist die fruchtbarste Zeit seines Lebens: Seine großen literarischen Werke entstehen hier, und auch seine künstlerische Arbeit intensiviert sich. Denn neben dem angenehmen Klima und der phantastischen Natur genießt er auch den regen Austausch mit anderen Schriftstellern, Intellektuellen und Künstlern.

Er aquarelliert mit großem Enthusiasmus – unabhängig von der kritischen Einschätzung seiner Bekannten. Mit dem Malen, das ihm stets Freude und Ablenkung beschert, hatte er 1916 im Rahmen einer Psychotherapie begonnen: "Nicht daß ich mich für einen Maler hielte oder einer werden wollte. Aber das Malen ist wunderschön, es macht einen froher und duldsamer."¹ Experimentierte er anfänglich noch mit verschiedensten Techniken wie Öl, Tempera, Kreide und Pastell, so wird hier, im Licht des Südens, die Aquarellfarbe das Mittel seiner Wahl. Besonders zart, lebhaft und farbenfroh lassen sich damit die Kapellen und Häuser, die Grotti², Berge und Wiesen einfangen. Und natürlich eignet sich diese Technik in besonderem Maße, um bei seinen ausgedehnten Spaziergängen in kleinerem Format zum Einsatz zu kommen. So zeugen die unbemalten Blattränder bei unseren "Häusern im Tessin" von der Befestigung auf einer Unterlage in situ. Hesse fügt später einen Teil der Vegetation über den linken weißen Streifen hinaus hinzu und bezieht die freien Papierflächen so bewußt mit in die Komposition ein.

Unser Aquarell mit der üppigen Natur und den farbenfrohen Häusern ist ein besonders schönes Beispiel dafür, wie Hesse den Tessiner Dörfern und der Landschaft "in Farben meine Liebe, meine Dankbarkeit ausgesprochen"³ hat. JO



AUGUST MACKE

1887 Meschede 1914 Perthes-lès-Hurlus

18

Hund am Kamin, 1913

Bleistift auf dünnem Velin, 20,5 x 16,2 cm, verso mit dem ovalen Nachlaßstempel des Künstlers (Lugt 1775b), darin mit Tuschfeder beschriftet: , BZ 22/25' sowie von Elisabeth Erdmann-Macke mit Tuschfeder bezeichnet: ,Hund am Kamin 1913', darunter in Bleistift: ,Unser Zimmer in Bonn'

Dog by a Fireplace, 1913

Pencil on thin wove paper, 20.5 x 16.2 cm,

on the verso with the oval stamp of the artist's estate (Lugt 1775b) and the registration number 'BZ 22/25'; inscribed by Elisabeth Erdmann-Macke: 'Hund am Kamin 1913' in pen and ink and with a further annotation in pencil: 'Unser Zimmer in Bonn'

Provenien

Galerie Nierendorf, Berlin (1958);
Galerie Gerda Bassenge, Berlin, Auktion Nr. 15,
April 1970;
Villa Gricobach, Berlin, Auktion Nr. 131, November 2

Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 131, November 2005; Privatsammlung, München

Literatur

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, S. 586, Nr. 2129 (m. Abb. S. 587)

Ausstellung

August Macke, Aquarelle, Bilder, Zeichnungen. Galerie Nierendorf, Berlin 1958, Kat.-Nr. 57 as Jahr 1913 zählt zu den fruchtbarsten im Werk August Mackes. "Wie in einem Rausch", so beschreibt es Elisabeth in ihren Lebenserinnerungen, arbeitet der Künstler, "um noch möglichst viel von dem zu gestalten, was er sich als Ziel gesetzt hatte."¹ Die wesentlichen Werke dieser Zeit sind durch die Beschäftigung mit Robert Delaunay geprägt. Während eines Paris-Aufenthaltes im Oktober 1912 lernt Macke den französischen Künstler persönlich kennen und zeigt sich von dessen Persönlichkeit wie Werk gleichermaßen beeindruckt. Begeistert berichtet er, "dass diese Bilder vor allen anderen imstande sind, einen mit einer geradezu himmlischen Freude an der Sonne und am Leben zu überschütten – sie sind gar nicht abstrakt, sondern größte Wirklichkeit, ich sehe es ganz genau […]"² Delaunay, Begründer des sogenannten "Orphismus", erwidert im Januar 1913 den Atelierbesuch und reist gemeinsam mit dem Dichter Apollinaire zu Macke nach Bonn. Es entwickelt sich eine freundschaftliche Beziehung, die in einem engagierten Briefwechsel zu Fragen um Kunst und Gesellschaft ihren Niederschlag findet.

Ein besonders bemerkenswertes Beispiel für Mackes inspirierten zeichnerischen Schwung, seine unnachahmliche Fähigkeit, den Eindruck des Augenblicks für die Ewigkeit zu bannen, ist unser vorliegendes Blatt. Auf erstaunliche Weise ist die Bildkomposition angelegt: So gibt es keinen wirklichen Mittelpunkt, kein Hauptmotiv – Pflanzen, Möbel, ein Ofen und diverse Raumelemente sind gleichmäßig verteilt. Die gesamte Bildfläche ist bis ins Detail durchkomponiert, keine Form bleibt dem Zufall überlassen. Das kubistisch anmutende, verschachtelte Raummuster, nur durch wenige vertikale und horizontale Linien geordnet, läßt erneut das Vorbild Delaunays erkennen: Dreiecke, Kreissegmente und Schraffuren bilden einen stimmigen Rhythmus. Nur der Hund im Vordergrund fängt das Auge des Betrachters ein – und könnte einen Hinweis auf den Ort des Geschehens geben. Zu den engsten Weggefährten Mackes gehört Franz Marc, dessen sibirischer Schäferhund Russi häufig bei ihren Treffen dabei ist, entweder im eigenen Haus oder bei Marcs. Elisabeth Mackes handschriftlicher Hinweis "Unser Zimmer in Bonn" auf der Rückseite des Blattes legt die Vermutung nahe, daß es sich hier um den vierbeinigen Gefährten des Künstlerfreundes handelt. Doch auch ohne diese Informationen würde unser herausragendes zeichnerisches Beispiel keineswegs an Reiz einbüßen, ist die Szene doch vielmehr reiner Anlaß der formalen künstlerischen Auseinandersetzung – und in seiner ungeheuer modernen und ungebundenen Abstraktion Bild genug. TR



¹ Elisabeth Erdmann-Macke: Erinnerungen an August Macke. Frankfurt/M. 1987, S. 318.

² Macke in einem Brief vom 10.03.1913, zitiert nach: Werner Frese u. Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.): August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde. München 1987, S. 296.

1871 New York 1956 New York

19

Ankunft der Bark, 1932

Aquarell und Tuschfeder auf Bütten, $18 \times 28 \text{ cm}$ (23,7 × 30,3 cm), unten links signiert und bezeichnet: ,Feininger : ankunft der Bark' sowie unten rechts datiert: ,11.9.32'

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

Arrival of the Bark, 1932

Watercolour, pen and ink on laid paper, 18 x 28 cm (23.7 x 30.3 cm), signed and inscribed lower left: 'Feininger: ankunft der Bark', dated lower right: '11.9.32'

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

Provenienz

Marlborough Fine Art, London; Privatsammlung, New York; Neumeister, München, Auktion Moderne Nr. 29, Mai 2001; Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellung

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

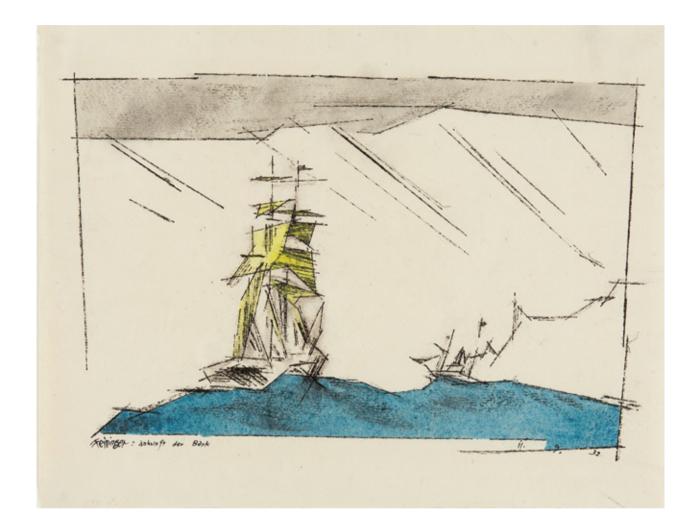
- 1 Theodore Lux Feininger, zitiert nach: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger 1871–1956, Zeichnungen von Schiff und See aus dem Busch-Reisinger Museum in Cambridge/USA. Altonaer Museum in Hamburg, 1971, S. 5.
- ² Dieser Typ mit hohen Masten und trapezförmigen Rahsegeln ist trotz verknappter Form erkennbar.

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

Unser Blatt ist ein fabelhaftes Resultat dieser Leidenschaft. Mit mathematischer Überlegung ist die Szene komponiert: Der bildbeherrschenden, wie aus dem Jenseits aufsteigenden Bark² links der Bildmitte, auf den Betrachter zukommend und an ihm vorbeisegelnd, antwortet rechts ein Objekt, das mit diffusen, sich nach oben als Rauchfahnen auflösenden Strichzügen ein Dampfschiff andeutet. Himmel und Meer nehmen proportional etwa gleich große, farbig lavierte Bahnen ein und rahmen die zu drei Viertel leere Bildfläche oben und unten ein.

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

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



LYONEL FEININGER

1871 New York 1956 New York

20

Lokomotive, einen Güterwagen ziehend, 1908

Farbkreide und Bleistift auf dünnem Bütten, am linken Rand perforiert sowie am oberen Rand vom Künstler gelocht, $21 \times 26 \text{ cm}$

Locomotive, Pulling a Goods Wagon, 1908

Chalk and pencil on thin laid paper, left edge perforated, with the artist's file holes in the upper margin, 21 x 26 cm

Provenienz

Achim Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung, Washington; Privatsammlung, Italien

Ausstellung

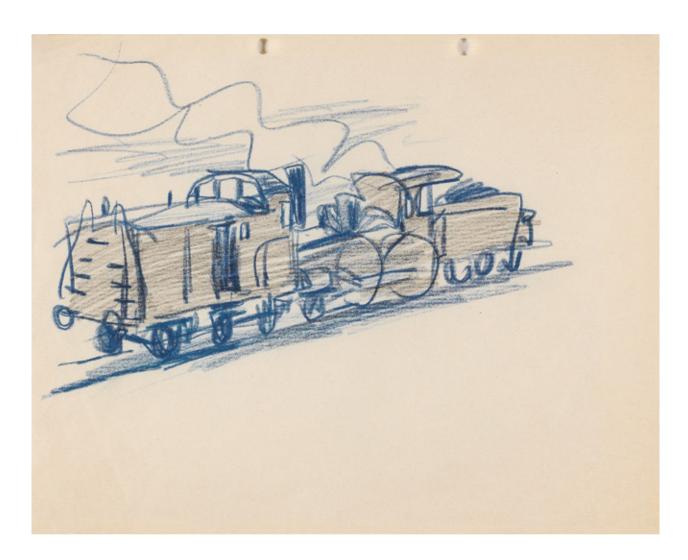
gen und Skizzen 1901–1913. Museum Langmatt Baden/ Schweiz, 1991, Kat.-Nr. 15 (mit Abb.); Lyonel Feininger, Opere dalle collezioni private italiane, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2007 (laut Etikett auf der Rückseite der ehemaligen Montierung)

Lokomotiven und Eisenbahnlandschaften, 40 Zeichnun-

n seinen Lokomotiven und Eisenbahnlandschaften schlägt sich Feiningers
Faible für technische Errungenschaften einprägsam nieder. Schon während
seiner Kindheit in New York hält er sich gern auf großen Bahnhöfen auf und genießt das quirlige Treiben. Als junger Vater fertigt er schließlich selbst für seine
Kinder bemalte Spielzeugzüge aus Holz an, die sogar für eine größere, jedoch
nicht realisierte Produktion bestimmt sind.¹ Vielleicht ist es die Erinnerung an
diese Jahre und die Faszination für eine Welt, die mit der Elektrifizierung der
Eisenbahn im 20. Jahrhundert langsam zu verschwinden beginnt, die Feiningers
Zeichnungen zugrunde liegt. Als wolle er der Dampflokomotive ein Denkmal
setzen, entsteht zwischen 1901 und 1913 eine Vielzahl von Eisenbahnen in Tusche, Feder und Bleistift. Meist dokumentiert Feininger sie in den technischen
Details oder ihrem Erscheinungsbild im landschaftlichen Kontext. Bis auf eine
Zeichnung von 1918 hat er diese Motivwelt später nicht wieder aufgegriffen.²

Ein typisches Merkmal dieser Arbeiten weist auch unsere reizvolle Zeichnung auf: Es dominieren Bewegung und Geschwindigkeit. Aus dem linken Bildrand läßt Feininger den Zug mit seinem Dampfschweif wie einen Pfeil diagonal durch die Bildfläche rauschen. Jeder Bestandteil der Komposition unterwirft sich dem Tempo, und der Betrachter wird mitgerissen auf diese rasante Fahrt, die ganz im Moment verhaftet niemals zu enden scheint. Doch wirkt die Richtung der Fahrt nicht gleich auf den ersten Blick eindeutig – zieht der kleine Triebwagen zur rechten den größeren linken? Oder umgekehrt? Dieses Spannungsverhältnis wird schließlich durch die Keilform, die eine Dynamik nach rechts evoziert, entschieden.

Lyonel Feininger zeigt sich hier einmal mehr als brillanter Zeichner, der mit sicherem Strich und ganz selbstverständlich Bewegung in Linien übersetzen kann. In keiner seiner Zeichnungen nimmt er je eine Korrektur vor. Seine Eisenbahnbilder lesen sich als Hommage an diese große Erfindung des 19. Jahrhunderts und die zunehmende Mobilität, die er als "Weltbürger", wie er sich selbst bezeichnet, stets lebt. TR



¹ Vgl. Theodore L. Feininger: Lyonel Feininger, City at the Edge of the World. New York 1965, S. 16f. sowie S. 25–33.

² Vgl. Elke Jacobs: Lokomotiven und Eisenbahnlandschaften. In: Dies. (Hrsg.): Transfer, Feininger zeichnet. Weimar 2008, S. 40.

IDA KERKOVIUS

Gewächshaus

Greenhouse

1879 Riga 1970 Stuttgart

21

Gewächshaus, 1947

Aquarell über Bleistift auf festem, genarbtem Velin, 30 x 40 cm.

verso mit Kugelschreiber signiert und bezeichnet: 'Ida Kerkovius/"Figur im Garten", Aquarell' sowie mit diversen Numerierungen versehen; auf der ehemaligen Unterlage mit Bleistift betitelt: 'Gewächshaus' sowie erneut signiert: 'Ida Kerkovius'

Das Aquarell wird unter der vorläufigen Nr. 2807 in das in Vorbereitung befindliche Gesamtwerkverzeichnis Kerkovius von Uwe Jourdan, Stuttgart, aufgenommen. Wir danken Herrn Jourdan für weiterführende Hinweise.

Greenhouse, 1947

Watercolour over pencil on sturdy, grained wove paper, 30×40 cm.

on the verso signed and inscribed with ballpoint pen: 'Ida Kerkovius/"Figur im Garten', Aquarell' and with various numbering; on the former backing cardboard titled with pencil: 'Gewächshaus' and signed: 'Ida Kerkovius'

The watercolour will be included in the forthcoming Ida Kerkovius catalogue raisonné, compiled by Uwe Jourdan. It has been assigned the provisional registration number 2807. We are grateful to Uwe Jourdan for sharing his expertise.

Provenienz

(Wohl) Galerie Günther Franke, München (um 1958); Privatsammlung, Herford; Privatsammlung, Hamburg

Ausstellung

(Wohl) Ida Kerkovius. Galerie Günther Franke, München, 1958, Kat.-Nr. 52 ("Aquarell mit Gewächshaus"), ohne Abb.;

lda Kerkovius – Alfred Lörcher. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1961, Kat.-Nr. 33;

Ida Kerkovius. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Farbenfabriken Bayer AG, Leverkusen 1963, Kat.-Nr. 22 s ist erstaunlich, wie viele spannende Neuentdeckungen die Kunstgeschichte te immer noch parat hält. Ida Kerkovius zählt zweifellos dazu. Ihre künstlerische Laufbahn beginnt mit 18 Jahren in Riga an einer privaten Kunstschule. Später lernt sie Adolf Hölzel kennen und folgt ihm als Meisterschülerin an die Stuttgarter Akademie. Hölzel wird für die junge Künstlerin sehr prägend, von ihm lernt sie das "flächige Sehen", die Transkription der dreidimensionalen Natur auf den zweidimensionalen Malgrund. Es folgen Ausstellungsbeteiligungen 1911 im Berliner "Sturm" bei Herwarth Walden, 1916 in Freiburg gemeinsam mit Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Johannes Itten, mit denen sie in engem Austausch steht. 1920 bis 1923 geht Kerkovius über die Wintersemester an das Weimarer Bauhaus, besucht Kurse u.a. bei Wassily Kandinsky und Paul Klee. Zurück in Stuttgart löst sich die Künstlerin zunehmend von ihrem Mentor Hölzel und entwickelt ihren individuellen ausgereiften Stil.

Von den Nationalsozialisten verfemt kann sie in den 1930er Jahren nur eingeschränkt arbeiten, sie verdient vor allem durch die Bildteppichweberei ihren Lebensunterhalt. Ein Bombenangriff im März 1944 bringt eine furchtbare Zäsur: Ihr Stuttgarter Atelier brennt völlig aus, und ein Großteil ihrer Bilder wird vernichtet.

Eine wichtige Impulsgeberin für eine erneute intensive Hinwendung zur Kunst findet Kerkovius nach dem Krieg in einer – für viele moderne Künstler überaus bedeutenden – Freundin: der Hofheimer Sammlerin und Galeristin Hanna Bekker vom Rath. In deren sogenanntem "Blauen Haus" finden viele Begegnungen mit Künstlerfreunden und Sammlern sowie zahlreiche Ausstellungen statt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß unser Blatt im Garten der Förderin entstanden ist, in dem sich ein Gewächshaus befand.

Das farbstarke Aquarell offenbart den ausgereiften Stil der Künstlerin. Alles ist auf abstrakte Zeichen reduziert: Unterschiedliche Strukturen des Grundes, Beete, Hügel und Vegetation werden in chiffreartige Linien und Muster übertragen. Leuchtend-klares Blau, strahlendes Rot-Orange, warmes Grün und schimmerndes Gelb sind weitgehend unvermischt nebeneinandergesetzt; teilweise ist das Papier freigelassen, und der helle Grund läßt das Kolorit noch intensiver erscheinen. Eine ungeheure Farbvielfalt, funkelnde Komplementärkontraste und lebendige Formen versetzen das Gesehene in eine spannungsvolle Dynamik. Unser Aquarell läßt Inspirationen durch Kandinsky oder Klee erkennen, die Kerkovius hoch verehrt. Wie diese hält sie nicht nur die äußere Erscheinung fest, sondern schafft Bilder aus innerer Vorstellung und gibt uns so einen Einblick in ihr tiefgründiges, beseeltes Naturempfinden. TR



Abstrakte Komposition
Abstract Composition

1901 Berlin 1968 Köln

22

Abstrakte Komposition, 1951

Gouache über Bleistift auf Velin, 21,5 x 29,3 cm, unten rechts signiert und datiert: 'Nay 51'

Abstract Composition, 1951

Gouache over pencil on wove paper, 21.5 x 29.3 cm, signed and dated lower right: 'Nay 51'

Provenienz

Ludwig Baron Döry, Frankfurt/M.

Literatur

Magdalena Claesges: Ernst Wilhelm Nay, Werkverzeichnis, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Band 2, 1949–1953. Ostfildern 2014, S. 324, Nr. 51–428, mit Farbabb.

¹ Vgl. Nays Rede zur Eröffnung der ersten Nachkriegsausstellung bei Günther Franke vom 5. Juni 1946, zit. n. Magdalena Claesges: Ernst Wilhelm Nay, Werkverzeichnis, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Bd. 2, 1949–1953. Ostfildern 2014, S. 6.

- ² Ernst Wilhelm Nay: Die Gestaltfarbe (1952), in: Das Kunstwerk,6. Jg., Heft 2, S. 4.
- ³ Ernst Wilhelm Nay: Vom Gestaltwert der Farbe, Fläche, Zahl und Rhythmus. München 1955.

¶ 950, im Jahr seiner ersten Retrospektive in der Kestner-Gesellschaft in Hannover, beginnt für Ernst Wilhelm Nay eine außerordentlich fruchtbare Schaffenszeit. Im Vergleich zu den Vorjahren kennt seine Produktivität nahezu keine Grenzen; so entstehen 1950 und 1951 weit über 900 Arbeiten auf Papier. Grund für diesen ungezügelten Schaffensdrang ist ein wichtiger Entwicklungsschritt im künstlerischen Wirken Nays: Bislang hatte er die Position vertreten, daß die sichtbare Welt stets "Ausgangspunkt für die vom Künstler zu erfindende Bildform" 1 sei. Doch mit seinem Umzug von Hofheim im Taunus in die Großstadt Köln beginnt er, sich endgültig von jeglichem figürlich-gegenständlichen Bezug zu befreien. So schreibt er 1952: "Ich gebe der Farbe nicht nur den Vorrang vor anderen bildnerischen Mitteln, sondern das gesamte bildnerische Tun meiner Kunst ist allein von der farbigen Gestaltung her bestimmt."² Die konsequente Verwendung der Farbe als autonomes Medium, die er in seiner manifestartigen Schrift "Vom Gestaltwert der Farbe"³ auch theoretisch ausführt, soll den Künstler bis zu seinem Lebensende begeistern. Er wird nicht müde, die Wirkkraft der Farbe zu erproben, und lotet ihr unendliches Potential in klar voneinander abgegrenzten Werkphasen immer wieder aufs neue aus.

Unser herrlich farbfrisches Aquarell entsteht mitten in der spannenden Umbruchphase, die Nay von den "fugalen Bildern" (1949–1951) zu den "rhythmischen Bildern" (1952–1953) führen soll, und dokumentiert eindrücklich den sich vollziehenden Befreiungsprozeß: Im Vergleich zu den Arbeiten aus den Vorjahren erscheint das Bildgefüge zunehmend aufgelockert, ohne Zentrum und vollkommen in die Fläche gebracht. Gegenständlich interpretierbare Strukturen sind verschwunden, statt dessen dominiert das reine Kräftespiel der Farben. Mit schwarz getränktem Pinsel bringt der Künstler eine nahezu vollkommen abstrakte Komposition aus gezackten und gebogenen Linien, kleinen Kreisen und angedeuteten Spiralformen auf das Papier. Die so entstandenen polymorphen Felder füllt er mit Gelb, Orange sowie verschiedenen Grau- und Brauntönen aus, wobei er zusätzlich das Weiß des Malgrundes als kontrastierenden Helligkeitswert einsetzt. Dank der sicheren Intuition und der souveränen Hand des Künstlers werden die Linien pure Dynamik, die Farbfelder reine Energie – und wir zum Publikum einer unmittelbaren und mitreißenden Bildsprache. MS



1853 Olmütz 1934 Stuttgart

23

Figuren vor Häusern, um 1925

Tuschfeder in Braun auf dünnem Velin, 16,2 x 22,5 cm, unten rechts mit dem Nachlaßstempel des Künstlers ,Nachlass Prof. Adolf Hoelzel', verso mit Bleistift num

"Nachlass Prof. Adolf Hoelzel", verso mit Bleistift numeriert: "1067" und auf dem dünnen Unterlagekarton mit dem Sammlungsstempel "E. FRÖLICH, STUTTGART"

Figures against a Background of Houses, c.1925

Pen and brown ink on thin wove paper,

with the stamp of the artist's estate: 'Nachlass Prof. Adolf Hoelzel' lower right; numbered in pencil: '1067' on the verso; stamped on the card mount with the collector's mark: 'E. FRÖLICH, STUTTGART'

Provenien

Nachlaß des Künstlers, E. Frölich, Stuttgart

- ¹ Vgl. Wolfgang Venzmer: Einige Anmerkungen zu Adolf Hölzel, in: Ausst.-Kat. Adolf Hölzel, Pastelle und Zeichnungen. Galerie Römer, Zürich 1988, zitiert nach: Ausst.-Kat. Adolf Hölzel, Pastelle und Zeichnungen. Galerie Bayer, Bönnigheim 1996, S. 19.
- ² Ebenda.
- ³ Adolf Hölzel über das Zeichnen, in: Ausst.-Kat. Adolf Hölzel, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1982, S. 70.
- ⁴ Venzmer: Einige Anmerkungen zu Hölzel, a.a.O., S. 19.
- ⁵ Ebenda.
- 6 Rudolf Bayer: Kunst ist Empfindung und Wissen. Über Adolf Hölzel und seine Wirkung. In: Ausst.-Kat. Gal. Bayer, .a.a.O., S. 7.

as Zeichnen nimmt einen besonderen Stellenwert im künstlerischen Œuvre Adolf Hölzels ein: Sobald ihn die Inspiration überkommt, ist kein Blatt vor ihm sicher. Bereits beschriebenes oder bedrucktes Papier, aber auch Briefumschläge und Prospekte können so zu Trägern seiner Ideen werden und vom Künstler ein neues Leben eingehaucht bekommen. Zeichnen ist für ihn die Grundlage der Kunst, und so empfiehlt er auch seinen Schülern, den Tag zeichnend mit "Morgenübungen" zu beginnen und nicht unter "täglichen 1000 Strichen" zu beenden.¹ Neben diesem nicht zu unterschätzenden Training für die Hand birgt die Zeichnung für Hölzel die Quelle der künstlerischen Inspiration: "In meinen Zeichnungen sind die Grundlagen meiner Bilder gegeben. Gewissermaßen das Urbild, [...] Formeln verschiedener Art, teils verstandesmäßig konstruktiv, teils Gefühlsausdruck, zufällig dann auch direkt aus handlichen Übungen, bestimmten gleichmäßigen Linienschwingungen entstanden."²

Die Virtuosität, mit der Hölzel eine Szene einzufangen vermag, zeigt sich auch in unserer frühen Arbeit: Mit raschem Strich bannt der Künstler die eng gestaffelt stehenden Häuser, vor denen sich mehrere Figuren aufhalten, auf das Papier. Hölzel bietet dem Betrachter genau so viel Information, daß dieser den Gegenstand assoziieren kann und "die Phantasie eigentümlich erregt und angeregt" wird. Einzelne Bereiche – Himmel, Häuserwände, Figuren, aber auch Zwischenräume – betont er mit Schraffuren, läßt diese Flächen gleichberechtigt nebeneinander stehen und von dem freihändig gezogenen Rahmen, der die Darstellung begrenzt, zusammenhalten. Strich um Strich, Form um Form füllt er die gesamte Fläche des Blattes einer "freien Verteilung" folgend, "wie sie einem sympathisch ist". Ein "persönliche[r] Rhythmus" liegt seiner Arbeitsweise zugrunde und läßt die einander durchdringenden, harmonisch verbundenen Flächen im kontrastierenden Gegeneinander heller und dunkler Partien eine große Dynamik entfalten.

1905 wird Hölzel an die Königliche Akademie in Stuttgart berufen, wo er die nächsten 14 Jahre die Kunst zu einer neuen zeitgemäßen Bildsprache führt und zahlreiche Schüler – darunter Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Max Ackermann und Ida Kerkovius (vgl. Kat.-Nr. 21) – entscheidend prägt. Unter dem Namen "Hölzel-Kreis" hat sich diese Gruppe von Schülern und Anhängern als fester Begriff in der Kunstgeschichte etabliert und Hölzels Rang als Wegbereiter der Moderne gesichert. Baumeister bringt es 1949 auf den Punkt: "Adolf Hölzel, aus Dachauer Grau einst an die Akademie berufen, hatte im Laufe seiner Amtszeit seinen Schafspelz langsam aufgeknöpft und war ein Wolf geworden."⁶ AB



1892 Würzburg 1958 Paris

24

Abstrakte Komposition ,Nr. 1923/70', 1923

Aquarell und Tuschfeder auf leicht strukturiertem Velin, vom Künstler auf einen Karton montiert sowie mit silbrigem Papierklebestreifen umfaßt, 20,4 x 27 cm, unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und numeriert:

unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und numeriert: ,REICHEL 1923/70', verso auf dem Unterlagekarton mit Tuschfeder datiert, numeriert, nochmals signiert sowie bezeichnet: ,1923/70 Reichel München'

Abstract Composition 'No. 1923/70', 1923

Watercolour, pen and ink on lightly structured wove paper, laid down by the artist on card and with original framing strips in silver paper, 20.4 x 27 cm, signed, dated and numbered in pencil lower right: 'REICHEL 1923/70'; on the verso of the mount signed, dated, numbered and inscribed in pen and ink:

Provenienz

Clara und Emil Friedrich-Jezler (nach Angabe des Vorbesitzers); Eva Friedrich, Lausanne und Winterthur (Patengeschenk von Emil Friedrich); Rudolf Friedrich, Winterthur (Erbschaft von Eva Friedrich)

'1923/70 Reichel München'

¹ Ausst.-Kat. Hans Reichel. Kestner-Gesellschaft Hannover,

Die Geschichte, die ein Kunstwerk im Verborgenen durchlebt hat, bevor es erstmals öffentlich bestaunt werden kann, ist mitunter nahezu genauso spannend wie das Werk selbst. Unser wunderbares Aquarell von Hans Reichel erzählt eine solche Geschichte, entstammt es doch der Sammlung des Schweizer Ehepaares Clara und Emil Friedrich-Jezler, das seit den späten 1920er Jahren engagiert für die Moderne eintrat. Als persönliche Gabe wurde es lange Zeit privat verwahrt und kommt nun, mehr als 90 Jahre nach seiner Entstehung, erstmals an die Öffentlichkeit.

Unsere "Abstrakte Komposition" ist ein beeindruckendes Beispiel für Reichels Bestreben, die Mannigfaltigkeit der Natur, deren Erscheinungen ihn zeitlebens faszinieren, durch seine ganz eigene magische Bildsprache in eine traumartige Vision zu überführen. Konsequent und zugleich spielerisch leicht gestaltet der Künstler das Bildgefüge und erschafft ein fragiles, mystisch durchwirktes Geflecht aus rätselhaften Formen. Das Zentrum der surrealen Komposition bildet ein gleichsam in der Bildmitte schwebendes Spinnennetz, das durch ein zartes Lineament mit mehreren gestirnartigen Formen verbunden ist. Die größte von ihnen, oben rechts im Bild, erinnert mit zwei dunklen, sichelförmigen Partien an den abnehmenden Mond – ganz ähnlich wie der deutlich kleinere Kreis schräg darunter, der in eine hell- und eine dunkelrote Hälfte geteilt ist. Am linken Bildrand schwebt auf gleicher Höhe ein weiterer "Himmelskörper" – auf Grund seiner Positionierung auf einer Art Horizontlinie erinnert er an die untergehende Sonne.

Die künstlerische Verwandtschaft Reichels mit Paul Klee ist unverkennbar: Ein Hang zur stillen, träumerischen Poesie sowie die Neigung zum Transzendenten verbindet die beiden Künstler, die sich 1919 in München kennenlernen. Unser Blatt entsteht 1923, in jenem Jahr, als Reichel Klee erstmals am Bauhaus Weimar besucht. In der geometrischen Formensprache und dem transluziden, nur stellenweise zart gefärbten Bildgrund scheint auch der nachhaltige Eindruck anzuklingen, den Wassily Kandinsky auf ihn machte.

Anders als Klee und Kandinsky verzichtet Reichel auf eine theoretische Untermauerung seiner Kunst, geht vielmehr gefühlsbetont, intuitiv, mitunter geradezu poetisch-naiv vor. Seine Kunst "scheint ihre Quelle in einem Schatz von Bildgedanken zu haben, von dem immer wieder einzelne kostbare Stücke ans Licht gehoben werden. Reichel ist [...] ein Entdecker auf der unablässigen Suche nach diesem einen, innersten Schatze".¹ Mit unserem geheimnisvollen kleinen Blatt haben wir einen besonders schönen Schatz gehoben. MS



1960 Köln

lebt und arbeitet in Leipzig und Sörmland (Schweden)

25

Dekonstruktion (Peking), 2011

Tusche auf Velin, 21 x 29,7 cm, verso signiert, datiert und bezeichnet: ,Ottersbach 2011 / Dekonstruktion (Peking) HCO-0053/11 A4 (21 x 29,7 cm)'

Deconstruction (Beijing), 2011

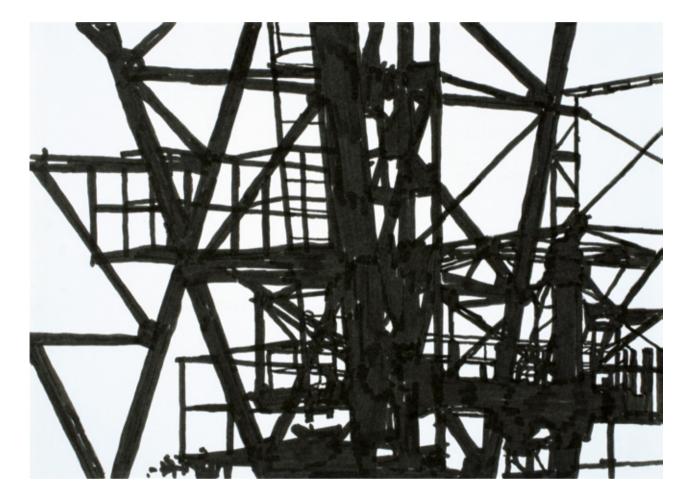
Ink on wove paper, 21 x 29.7 cm, signed, dated and inscribed on the verso: 'Ottersbach 2011 / Dekonstruktion (Peking) HCO-0053/11 A4 (21 x 29,7)'

Provenienz

Atelier des Künstlers

¹ Heribert C. Ottersbach: Die Malerei entlässt ihre Patienten. Vortrag am Institut für Kunst und Didaktik, Universität zu Köln, 18.11.2005. s ging mir [...] um das Arbeiten mit bereits vorhandenem Material, um einen Blick auf Welt, auf Realität, auf Geschichte durch das Archiv, durch das bereits vorhandene Bild, sei es selbst fotografiert oder irgendwo gesucht oder gefunden"¹, beschreibt Heribert C. Ottersbach seine Arbeitsweise. Die Ideen für seine Bilder entwickelt der 1960 in Köln geborene Maler aus Motiven, die er seinen Recherchen in Archiven, im Internet oder auch seiner direkten Umgebung entnimmt, sie aus ihrem ursprünglichen Kontext löst und am Computer neu komponiert. Dieser intellektuell-konzeptionellen Arbeit folgt der handwerklich-sinnliche Part des Schaffensprozesses: die Überführung auf einen traditionellen Bildträger wie Papier oder Leinwand. Ihres sinngemäßen Zusammenhanges beraubt, entfalten die Motive ihre Wirkung in einem reizvollen Spannungsverhältnis zwischen Vertrautheit und Irritation. Letztere ergibt sich daraus, daß Ottersbach seinen Bildern bewußt ihre Geschlossenheit und Eindeutigkeit entzieht.

Für unsere Arbeit ist der Künstler so nah an das sich emporstreckende Gerüst mit seinen Streben, Stützen, Gittern und Leitern herangerückt, daß sich das Gegenständliche der Darstellung zugunsten einer kontrastreichen Schwarz-Weiß-Struktur nahezu verliert. In der Mitte des Blattes erfährt das Motiv eine vertikale Verdichtung, die durch horizontale Gitterstrukturen belebt wird und sich durch die diagonalen Stützen dynamisch entfaltet. "Dekonstruktion (Peking)" nennt Ottersbach diese Arbeit und gibt damit einen Hinweis auf einen möglichen Ort. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch eine klare Verortung und Identifikation allein durch die Banalität des Motivs unterbunden und verliert auch an Bedeutung: Denn sind es nicht vielmehr die kontrastreichen graphischen Strukturen, die den Reiz der Darstellung ausmachen? Seiner künstlerischen Intention folgend, Malerei als integralen Bestandteil des gesellschaftlichen Diskurses verständlich zu machen, entzieht Ottersbach dem Betrachter das Eindeutige, läßt ihn im Ungewissen und verweist damit auf den anderen Bestandteil des Titels – Dekonstruktion! Nicht nur der werkimmanente Prozeß der Zerlegung einzelner Motive findet darin Anklang, sondern auch die bewußt angelegte Uneindeutigkeit einer Auflösung, wodurch dem Betrachter eine neue Perspektive auf das Sichtbare ermöglicht wird. AB



1864 Torschok

1941 Wiesbaden

26

Große Meditation: Poesie des Abendlandes, 1936

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Karton aufgezogen,

24,8 x 18,2 cm,

unten links monogrammiert: "A.J.", unten rechts datiert: "36", verso von Lisa Kümmel beschriftet: "A. Jawlensky VI 1936 N. 12", von Andreas Jawlensky, dem Sohn des Künstlers, beschriftet: "Grosse Meditation XXXI" und mit technischen Daten versehen

Large Meditation: Poetry of the West, 1936

Oil on linen-finish paper, laid down on cardboard, 24.8×18.2 cm,

monogrammed lower left: 'A.J.' and dated lower right: '36', annotated by Lisa Kümmel: 'A. Jawlensky VI 1936 N. 12' on the verso, further inscribed by Jawlensky's son, Andreas Jawlensky: 'Grosse Meditation XXXI' and with technical data

Provenienz

Nachlaß des Künstlers; Privatsammlung, Schweiz

Literatur

Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky: Alexej von Jawlensky, Catalogue raisonné of the Oil Paintings, Band III, 1934–1937. München 1993, S. 258, Nr. 1986, mit Abb. S. 283.

Ausstellung

Alexej von Jawlensky. Galerie im Erker, St. Gallen 1958; Alexej von Jawlensky. Galerie Aenne Abels, Köln 1958, Kat.-Nr. 52;

Alexej von Jawlensky. Haus am Waldsee, Berlin 1958, Kat.-Nr. 80;

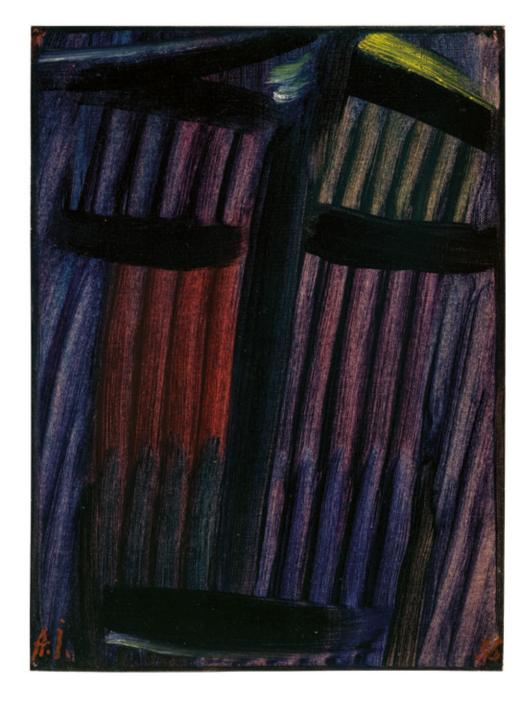
Alexej von Jawlensky. Fränkische Galerie am Marientor, Nürnberg 1959, Kat.-Nr. 48;

Alexej von Jawlensky. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1959, Kat.-Nr. 53;

Alexej Jawlensky. Palazzo Reale, Mailand 1995, Kat.-Nr. 87, S. 180, mit Abb. S. 181; Alexej von Jawlensky, "Leidenschaft und Erkenntnis", Gesichte – Köpfe – Meditationen. Künstlerhaus Graz, 1997, Kat.-Nr. 42, S. 148, mit Abb. S. 149 Anders als vielen seiner Zeitgenossen, wie beispielsweise Wassily Kandinsky, mit dem er zusammenarbeitet, geht es Alexej von Jawlensky in seiner Malerei nicht darum, alles der reinen Abstraktion zu unterwerfen. Er folgt nicht dem Strom der modernen Pioniere und beschreitet doch einen neuen, singulären Weg in der Kunst. Er konzentriert sich auf ein spezifisches Sujet, nämlich das Gesicht. Dieses Thema bearbeitet er außergewöhnlich intensiv – von seinem rund 2000 Bilder umfassenden Œuvre behandeln etwa 1500 Gemälde das menschliche Antlitz. Er untersucht das ästhetische wie religiöse Potential dieses Motivs in drei großen Serien: den "Abstrakten Köpfen", den "Heilandsgesichtern" und schließlich den "Meditationen", die er 1934 als Siebzigjähriger, seit Jahren von Arthritis gezeichnet, beginnt.

Unsere "Große Meditation" von 1936 zeigt besonders eindrücklich, wie die Farbe durch den pastosen Auftrag an Materialität gewinnt. Zudem ist sie dunkel und kontrastreich, was charakteristisch für Jawlenskys Spätwerk ist. Die subtilen und dennoch wie von innen heraus magisch leuchtenden Töne bilden das Gegengewicht zu den schwarzen Geraden, die das Antlitz mit seinen geschlossenen Augen in reduzierten Formen beschreiben. Das Gesicht ist geschlechtslos und nimmt en face den gesamten Bildraum ein, so daß es uns in seiner Monumentalität und Ausdruckskraft erstaunlich nahe kommt. Trotz aller Stilisierung bleibt das universal "Menschliche" der Darstellung deutlich erkennbar. Die leichte Neigung des Kopfes erinnert an die Haltung und das stille Leiden Christi am Kreuz. Auch das durch die schwarzen Linien beschriebene Kreuz kann als Hinweis auf einen sakralen Hintergrund gedeutet werden, wobei Jawlensky auf eine allzu starre Kreuzstruktur verzichtet. In seiner flächigen Reduzierung und Frontalität ist das Gesicht zur Ikone stilisiert und weist damit auf seine Wurzeln in der russischen Kunst hin. Die Komplexität der "Meditation" wird erweitert durch das charakteristische Weisheitszeichen auf der Stirn – es steht zugleich als Sinnbild für die schutzgewährende Stirnsignierung der Orthodoxen und für den Ort der höchsten geistigen Energien in der fernöstlichen Philosophie.

In seiner meditativen Versunkenheit wird das abstrahierte Antlitz zur Metapher und zum tiefen Ausdruck von Jawlenskys Glauben und seinem spirituellen Bewußtsein. Er wählt das Gesicht als Ausgangspunkt, um mittels der Abstraktion das Nicht-Sichtbare darzustellen, wobei er weit über die reine Wiedergabe des Anthropomorphen hinausgeht. Der Künstler hat so eine spezifische Sprache gefunden, das Sichtbare mit dem Geistigen zu vermählen. Jo



IMPRESSUM

IMPRINT

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2015/2016 Koppel 38, D - 20099 Hamburg, Tel. +49 (0)40 688 769-88, Fax +49 (0)40 688 769-89 info@rotermund-kunsthandel.de www.rotermund-kunsthandel.de

Redaktion: Stefanie Rahnfeld, Thole Rotermund, Melissa Strumann Übersetzungen: Sue Cubitt Texte: Andrea Berger (AB), Harald Fiebig (HF), Regelind Heimann (RH), Janna Oltmanns (JO), Thole Rotermund (TR), Melissa Strumann (MS), Christiane Zeiller (CZ)

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

Copyright und Fotonachweis:
Carl-Victor Dahmen, Köln
Christian Lohfink, Hamburg
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015 (für vertretene Künstler)
© Nolde Stiftung Seebüll

Geschäftsbedingungen

Alle Preise auf Anfrage.

Zuschreibungen und Beschreibungen erfolgen nach bestem Wissen und Gewissen. Das Angebot ist freibleibend. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Hamburg.

Conditions of Sale

Prices on request.

Attributions and descriptions are made to the best of our knowledge.

The offer is made without engagement. Laws governed by the jurisdiction of Hamburg, Germany.

"Die Sinne sind uns Brücke vom Unfaßbaren zum Faßbaren."

August Macke