

MEISTERWERKE III

WERKE DES DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS

Ernst Nolde

Max August Macke

Berkmann

Louis Corinth

Heinrich

Delannay

Otto Müller

Paul Klee

Gabriele Münter

E. L. Kirschner

Schmidt-Rottluff

GALERIE THOMAS

Ma
Berke

Delam

Lou

x Smile Nalde

eman E. L. Krieger

may

is CORINTH.

Paul

MEISTERWERKE III



MEISTERWERKE III

GALERIE THOMAS

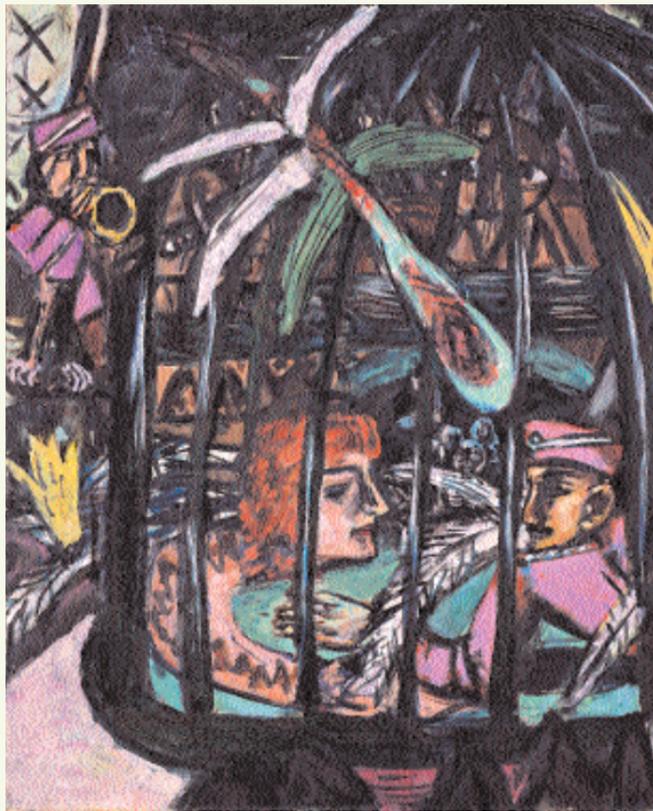
INHALT

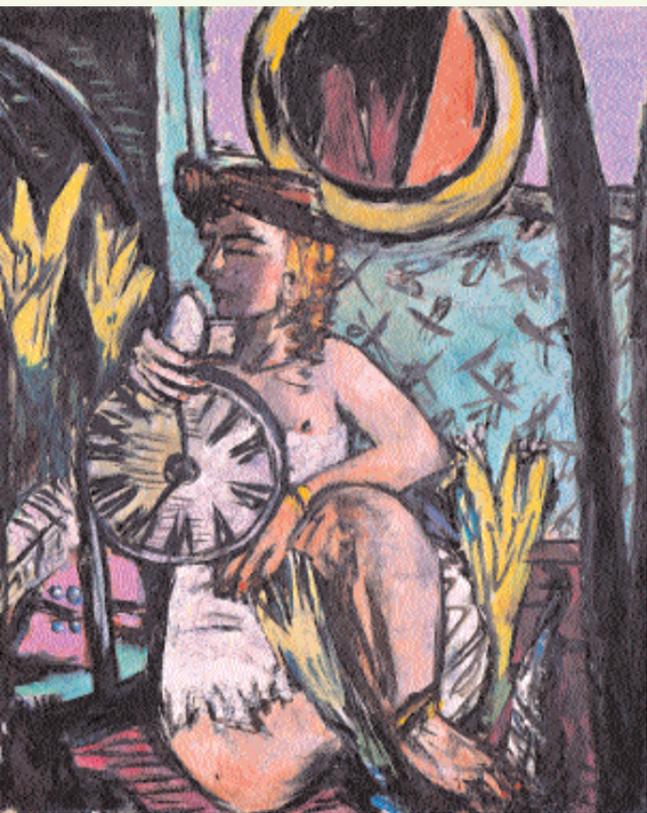
VORWORT	7
MAX BECKMANN	8
»TRAUM DES SOLDATEN« 1942	
LOVIS CORINTH	18
»APFELBLÜTEN UND FLIEDER« 1920	
EMIL NOLDE	28
»BLUMENGARTEN (MIT FRAU H. UND KIND)« 1918	
ALEXEJ VON JAWLENSKY	38
»STILLEBEN MIT KRUG UND ÄPFELN« 1908	
ROBERT DELAUNAY	48
»MANÈGE DE COCHONS« 1922	
PAUL KLEE	58
»B.E.H. (OBERÄGYPTEN)« 1929	

PAUL KLEE	68
»BEWEGTE LANDSCHAFT MIT KUGELBÄUMEN (BEWEGTE STARK FARBIGE FLÄCHEN)« 1920	
AUGUST MACKE	80
»PAAR AM WASSER BEI VOLLMOND« 1911	
GABRIELE MÜNTER	90
»SEE AM ABEND« 1934	
KARL SCHMIDT-ROTLUFF	98
»STILLEBEN MIT GEFÄßEN« 1913	
ERNST LUDWIG KIRCHNER	108
»BERGWALDBÄUME« 1918	
OTTO MUELLER	118
»ZWEI BADENDE MÄDCHEN» UM 1921	

VORWORT

Max
Beckmann





»TRAUM DES SOLDATEN« 1942

MAX BECKMANN

Öl auf Leinwand
1942
90 x 145 cm
signiert und datiert

Göpel 616

In der MB-Liste Amsterdam 1942 verzeichnet Beckmann: „Traum des Soldaten. Begonnen 1. September, beendet 10. Oktober.“

Beckmanns Tagebuch-Eintragen belegen allerdings eine spätere Fertigstellung:

11.10.1942: Heftig am »Traum des Soldaten« – es fängt an zu werden.

19.10.1942 Am »Traum d. Soldaten«, und grün blaue holländische Landschaft. Äußerste Empfindung ist bereits Gestaltung, transzendenter Wille ist Genie, oder höchste Form der Seele.

21.10.1942 Sehr fest am »Traum des Soldaten«

31.10.1942 Am Traum des Soldier's neue Umformung.

3.11.1942 Noch sehr müde von kurzer aber heftiger Grippe. – Am Soldatentraum gearbeitet.

15.11.1942 Fest am Soldier's glaube, daß es fertig ist.

23.11.1942 Sehr stark am »Traum des Soldaten«

24.11.1942 »Traum des Soldaten« beendet – Ziemlich erschöpft – na wie immer.

3.12.1942 L. (= Lilly von Schnitzler) Bilder angesehen. »Traum des Soldaten« etc.

Provenienz

Atelier des Künstlers

Buchholz Gallery Curt Valentin, New York

Elise V.H. Ferber, Washington, D.C. (1946)

(Assistentin des ersten MoMA-Direktors Alfred H. Barr und später Kuratorin an der National Gallery of Art in Washington D.C.)

Privatsammlung

Ausstellungen

St. Louis, 1948. Max Beckmann.

Nr. 33 mit Abb., S. 8

Smith College, North Hampton 1950.

Works of art belonging to alumnae. Nr. 37

Museum of Fine Arts, Boston, 1957. European

Masters of Our Time. Nr. 6, Abb. Nr. 106

Smith College, North Hampton 1959. Works of

Art Belonging to Alumnae. Nr. 33, Abb. S. 78

Kansas City, 1961. The Logic of Modern Art.

Nr. 10 mit Abb.

Haus der Kunst München/Neue Nationalgalerie

Berlin/The Saint Louis Art Museum/ Los Angeles

County Museum of Art 1984, Nr. 98

Centre Pompidou Paris/Tate Modern

London/MoMA Queens New York 2002/2003,

Nr. 103

Literatur

Arts Digest, Vol. 32, 1957. Nr. 1, Abb. S. 36

Göpel, Erhard und Barbara. Max Beckmann,

Katalog der Gemälde. Bern 1976, Bd. I,

Nr. 616, Abb. Bd. II, Tafel 222

C. Stabenow, in: Max Beckmann. Retrospektive,

München/St. Louis/Los Angeles 1984, S. 286



»TRAUM DES SOLDATEN« 1942

MAX BECKMANN

»Traum des Soldaten« ist ein zentrales Werk aus Beckmanns Zeit im Amsterdamer Exil, das ihm seit seiner Flucht aus dem Nazi-Deutschland 1937 die neue Heimat war. Das Bild entstand im Herbst 1942 unter dem Eindruck ständiger Luftangriffe der Alliierten und einer schier aussichtslosen Lage, die Beckmann in tiefe Depressionen stürzte. Seine Tagebuch-Einträge geben einen guten Eindruck seiner damaligen Stimmung wieder; so notiert er etwa am 28. September 1942: „Die Täler meiner Seele und Not und Pein sind verschüttet in dunkler Trauer ist die Zukunft grauer und grauer. Das Ende naht, die Verwandlung kommt näher, was tue ich noch hier ganz nah am Meer?“ Auch andere Werke, an denen Beckmann in dieser Zeit arbeitet, geben Zeugnis von der existenziellen Bedrohung, die für ihn zu diesem Zeitpunkt tägliche Realität geworden war. Parallel zum »Traum des Soldaten« arbeitete Beckmann etwa an den Illustrationen zur Apokalypse des Johannes, die zahlreiche Bezüge zum »Traum des Soldaten« aufweisen (vgl. etwa das Motiv der Uhr und der apokalyptischen Tiere). Unmittelbar vor Beginn der Arbeit am »Traum des Soldaten« hatte er das »Schauspieler-Triptychon« beendet, das die verzweifelte weltgeschichtliche und persönliche Situation Beckmanns zum Thema hat.

»Traum des Soldaten« formuliert diese endzeitliche Stimmung in einer merkwürdig ambivalenten Atmosphäre aus schwüler Sinnlichkeit und melancholischer Feierlichkeit. Erotische Momente zwischen Mann und Frau, die durch üppige Blumenpracht

eine intensive Steigerung erfahren, verbinden sich mit Metaphern des Endes und des Untergangs. Unübersehbar hält die leicht bekleidete Frau im Vordergrund dem Betrachter eine übergroße Uhr entgegen und signalisiert: Die Zeit ist abgelaufen. An die Posaunen aus der Apokalypse erinnernd, die den Untergang einläuten, bläst ein Uniformierter ganz links im Bild in eine Fanfare. Im Hintergrund, erst bei genauerem Hinsehen am Rande eines dunklen Meereshorizonts erkennbar, lauern Furcht erregende, dunkle Monstren als Gegenbild zu den verführerischen Frauen im Vordergrund.

Von dieser düsteren Untergangsstimmung scheint das Paar im Käfig nur wenig berührt. Unbeirrbar sind der uniformierte junge Mann und die rothaarige Sphinx einander zugehen und nehmen von ihrer Gefangenschaft im groß ins Bild gesetzten Käfig kaum Notiz. Überhaupt wird nicht ganz klar, ob der Käfig wirklich Bedrohung oder nicht doch eher Schutzraum für das ungleiche Paar ist. Schnell ist man versucht, wie in der Literatur oft geschehen, die männliche Figur im Käfig mit dem im Titel angesprochenen Soldaten identifizieren. Doch wirkt die Uniform wenig militärisch, sondern hat sich im Traum unversehens in die Livré eines Hotelboys verwandelt, wie er im übrigen sehr oft in Beckmanns Bildwelten vorkommt; seine Uniform gleicht jener des Fanfarenbläasers links im Bild. Trotz des Fanfarenbläasers, trotz der lauernden Monster, trotz der tickenden Uhr scheint der Betrachter einem Moment der Stille, der inneren Einkehr, der Ruhe vor dem Sturm des Untergangs



beizuwohnen, und trotz der Chiffren der Bedrohung dominieren die ungeheuer kräftigen, leuchtenden und mit vitaler Sinnlichkeit aufgeladenen Farben die Szenerie.

Das Bild zeigt exemplarisch Beckmanns Fähigkeit, gegenwärtige Geschichte in Welten der Imagination zu verwandeln, so wie er es einmal formuliert: „Einen Mythos aus dem Gegenwärtigen heraus zu schaffen: das ist der Sinn!“ Die katastrophale Wirklichkeit der Welt im Jahre 1942 ist im Bild angesprochen und dennoch in andere Sphären entückt: Das Dasein im Käfig als Metapher für das Leben im Exil – für Beckmann damals gleichbedeutend mit Eingesperrtsein und dennoch ein Schutzraum vor dem Nazi-Deutschland, hier verwandelt in einen surrealen Vogelkäfig, eine Art Luxus-Volière; das Monstrum, das außerhalb des Käfigs lauert – ein Bild für den absurden Zustand der Weltordnung, in der die Bestien frei herumlaufen und die Menschen im Käfig gefangen sind; der allgegenwärtige Untergang in Form einer dunklen Sinflut, die bedrohlich im Hintergrund sich auftürmt; die vollkommene Ungewissheit der eigenen Situation, die nicht einmal erkennen lässt, ob es sich um einen Innen- oder einen Außenraum handelt und die nur eine Konzentration auf den Moment zulässt, während alles ringherum zu versinken droht. Eine Szenerie, die Apokalypse und Luxushotel, Schlachtfeld und Bordellatmosphäre, Urgeschichte und Gegenwart in einer mythisch-mystischen Bühnenwelt zusammenführt.

Wie immer in Beckmanns Bildwelten überlagern sich verschiedene Wirklichkeiten und Sinnebenen. Aktuelles Zeitgeschehen wird so transzendiert zu menschengeschichtlichen Konflikt-Konstanten. Die Realität der kriegerischen Gewalt erscheint auf einer anderen Ebene als Konflikt zwischen Mann und Frau, das Gefangenen-Dasein im Exil als existenzielle Unfreiheit, die sich in der Triebnatur des Menschen offenbart, wie sie immer wieder als Ursache von Gewalt, Verletzung und Zerstörung in Erscheinung tritt.

Beckmanns Bildwelten sind dabei niemals Anklage, sondern letztlich eine Feier des Lebens, das sich mit seiner unbändigen vitalen Kraft in all seinen Ausprägungen auch gegen alle Bedrohung und Unfreiheit Bahn bricht.

Reinhard Spieler





MAX BECKMANN

DAS JAHR 1942

Leipzig 1884 – 1950 New York

Im April 1933 wird Beckmann fristlos aus seiner Professur an der Frankfurter Städelschule entlassen. Der Beckmann-Saal im Kronprinzenpalais wird aufgelöst. Max Beckmann ist einer der von den Nationalsozialisten meistgehaßten Künstler; sie schmähen ihn in den vielen Propaganda-Ausstellungen, die in ganz Deutschland beginnen. Der Künstler verläßt Frankfurt und geht nach Berlin. Er lernt dort den Schriftsteller Stephan Lackner kennen, der ihm ein treuer Freund, Sammler und Interpret bleiben sollte.

In dieser Zeit malt der Künstler viele Selbstbildnisse, die die Unsicherheit seiner Situation reflektieren. Im Juli 1937 findet in den Münchner Hofarkaden unter dem Titel 'Entartete Kunst' die prominenteste der Ausstellungen gegen die moderne Kunst statt. Nach der Rundfunkübertragung von Hitlers Rede zur Eröffnung der gleichzeitigen Großen Deutschen Kunstausstellung in München verläßt Max Beckmann Deutschland für immer, er siedelt nach Amsterdam über. Rätselhafte Gemälde und Triptychen voll Symbolik prägen sein Exilwerk.

Er hält Kontakte zu deutschen Widerstandskreisen und muß sich Musterungen der deutschen Wehrmacht unterziehen. Ab 1939 bewirbt er sich um ein Visum für die Vereinigten Staaten. Doch selbst während der Bombardierungen durch die Alliierten und trotz der körperlichen Leiden, die er in seinem Tagebuch genauestens festhält, ist er kreativ und produktiv wie nie zuvor, im Amsterdamer Exil entsteht der größte Teil seines umfangreichen Oeuvres.

Erst im Sommer 1947 erhalten Max und Quappi Beckmann Visa für die USA. Bereits drei Jahre später, am 27. Dezember 1950, stirbt Beckmann an einem Gehirnschlag mitten auf der Straße in Manhattan (Central Park West/61st St.).

Max Beckmann
Amsterdam, 1938

Louis Corinth.

Louis Corintius
1922



»APFELBLÜTEN UND FLIEDER« 1920

LOVIS CORINTH

Öl auf Leinwand

1920

99,5 x 82,5 cm

signiert und datiert oben links

Berend-Corinth 796

laut Charlotte Berend-Corinth hat der Künstler das Gemälde in der Klopstockstraße in Berlin gemalt.

Provenienz

Frau M. Feldberg, Stettin

Sammlung Nordmann, Berlin

Privatsammlung, Ingolstadt

Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

National-Galerie, Schloß Charlottenburg Berlin

1958. Lovis Corinth zum 100. Geburtstag.

Kunsthalle, Köln 1976. Lovis Corinth. Gemälde,

Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische

Zyklen. Nr. 66

Literatur

Berend-Corinth, Charlotte. Die Gemälde von Lovis Corinth. München 1958. Nr. 796, S. 730 mit Abbildung.



»APFELBLÜTEN UND FLIEDER« 1920

LOVIS CORINTH

Im Dreigestirn der deutschen Spätimpressionisten Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth, nimmt letzterer eine Sonderstellung ein. Nicht nur, daß er seiner künstlerischen Bestimmung nach derjenige war, dessen kongeniale und ursprüngliche Begabung nahezu unverfälscht in seine Werke einfließt, Corinth hat auch in seinen späteren Schaffensjahren nie diesen Kontakt verloren, geschweige denn einem wie auch immer gearteten künstlerischen Geschmackskanon untergeordnet.

Corinths Motive, seine suggestiven Portraits, die Genre- und Landschaftsbilder, aber auch die zahlreichen Blumenstücke, sind immer im aktuellen Kontext zu der sie umgebenden Wirklichkeit zu sehen. Das erklärt ihre Frische und ihre ungekünstelte Präsenz. Der sinnlich-dynamische Farbauftrag, gesteuert von einem überragenden Talent auch im Handwerklichen, das jede zweifelnde Abwägung ausschließt, läßt den Betrachter einen elementaren Malprozeß real nachvollziehen, der signifikant für alle seine Gemälde ist. Corinth hat immer aus dem Bauch heraus gemalt, seine sinnlichen Erfahrungen visualisiert und ist so, wie kaum ein anderer Maler seiner Zeit, in einer fast körperlichen Einheit mit seinem Werk zu sehen.

Der frische Blumenstrauß, wie eben hereingebracht und in seiner Zusammenstellung von Flieder und Apfelblüten von Frühling kündend, wird von Corinth in seiner ganzen optischen Präsenz und sinnlichen Schönheit aufgenommen und in einem fast organischen Malprozeß auf die Leinwand gebracht. Die

taugliche Frische der Blüten ist in spontanen Pinselstrichen pastoser Farbe festgehalten. Sie sind in ihrer fast konturlosen Existenz Ausdruck einer kreativen Ursprünglichkeit, der Corinth mit der ihm eigenen Leidenschaft nachspürt.

Waren Blumenstücke in der kunstvollen Malerei der Niederlande des siebzehnten Jahrhunderts vor allem Arrangements verschiedenster Blüten, die in der jahreszeitlichen Abfolge nie zusammen blühen durften und so den herbarienhaften Charakter des Genres betonten, so konnte in der Folge das Blumenstück an Lebensnähe gewinnen, behält aber den Charakter des Optisch-Repräsentativen bei. Erst im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts verliert es seine dekorative Opulenz. Die französischen Impressionisten erkennen den eigentlichen Wert des Genres in seiner Ursprünglichkeit und bannen ihn mit ihrem unakademisch-vitalen Pinselduktus. Corinth dürfte der berühmte kleine »Fliederstrauß« von Edouard Manet bekannt gewesen sein, der sich als Legat von Felicie Bernstein seit 1908 in der Berliner Nationalgalerie befand. Diesem delikaten gemalten Blumenstrauß, der sowohl in der malerischen Pracht der lockeren Pinselstriche als auch in der materiellen Visualisierung des weißen Flieder in einer Kristallvase eine künstlerische Herausforderung darstellt, gab Manet einen einfarbig-dunklen Hintergrund um die optische Präsenz der Komposition, die ganz auf dem Zusammenspiel der drei Farben Weiß, Grün und Braunschwarz beruht, noch zu steigern. Corinth hat sich in der Gestaltung von »Apfelblüten und Flieder«, wenn überhaupt, so doch wenig von



diesem kleinen Meisterwerk inspirieren lassen. Seine Vorgehensweise ist eine ganz andere. Corinth nimmt die Dinge so, wie sie sich ihm darstellen. Nichts ist bei ihm kalkuliert. Die Blütenzweige in der Vase stehen vor einem Hintergrund der in seiner optischen Vielfalt einer wohl gefällig arrangierten Realität entsprach. Mittels eines spontanen, aber von sicherer Hand geleiteten Pinselduktus gelingt es ihm, das Elementare des Blumenstraußes herauszuarbeiten, in einer Frische der Gestaltung, die dem Betrachter den Duft der frischen Blüten ahndend visualisiert. Die malerischen Aspekte sind kraftvoll und doch differenziert. Das gebrochene Weiß der fragilen Apfelblüten harmoniert auf delikate Weise mit dem gedämpften Violett der Fliederzweige. Die Komposition ist ganz auf die Wirkung der Blüten gerichtet, der sich die übrigen Bildelemente auch in ihrer Farbwirkung unterordnen.

Corinth ist in seiner Malerei gegenwärtig und präsent, wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit. Es ist das Moderne an ihm, der, wenn auch in der Tradition der Malerei des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts zu sehen, in seinem Wirken stets Neuland betrat. Das brachte ihm die Ehre ein, zumindest mit seinen späteren Arbeiten zu denen auch »Apfelblüten und Flieder« zählen, aufgrund eines stark gestischen Malduktes in die Nähe der Expressionisten gerückt zu werden. Doch in den zwanziger Jahren, in denen diese Gemälde entstanden, war die wichtigste Zeit des Expressionismus bereits vorüber. Corinth jedoch, auch in seiner späteren Entwicklung als Maler, blieb sich, der Zeit und seinem Wollen

immer treu. Er hat sich kaum an Stilrichtungen orientiert. Corinth wollte malerisch ausdrücken, was ihn elementar ansprach, erfreute und bewegte. Claude Monet soll einmal gesagt haben „ich möchte malen wie der Vogel singt“. Es ist kaum vorstellbar, daß Corinth sich dieser Devise anschloß.

Sicher ist, daß er sich mit seiner erdverbundenen Persönlichkeit ganz in sein Lebenswerk einbrachte und was können wir im Glücksfall mehr von einem Maler erwarten?

Klaus Dietz





LOVIS CORINTH

DAS JAHR 1920



Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort/Holland

Im Jahr 1919 kaufte Lovis Corinth ein Haus in Urfeld am Walchensee, welches vor allem seine Frau Charlotte ausbaute. Er benannte das Haus mit dem Spitznamen für seine Frau Haus Petermann. Das Haus am Walchensee wurde zum Rückzugsort des Künstlers, an dem er vor allem Landschaftsbilder, Porträts und Stilleben produzierte, sich von der aktiven Kunstszene allerdings auch immer mehr zurückzog. Seine Bilder vom Walchensee wurden ein großer Erfolg. Nach seinen eigenen Worten wurde „niemals mehr verkauft als gerade nach dem Zusammenbruch. Es wurden einem förmlich die Bilder von der Staffelei gerissen, und niemals blühten die Ausstellungen im ganzen Deutschland mehr denn jetzt.“

Im gleichen Jahr erschien die Radierungsmappe »Antike Legenden«, 1920 folgte mit »Gesammelte Schriften« eine Zusammenstellung mit Corinths wichtigsten Zeitschriftenbeiträgen und Aufsätzen. Am 15. März 1920 wurde Lovis Corinth die Ehrendoktorwürde der Albertus-Universität in Königsberg verliehen, er selbst vollendete bis zu seinem Tod 1925 seine Selbstbiographie.

Obwohl er sich in seinen Briefen Sammlern gegenüber als armer Künstler darstellte, war Corinth zu dieser Zeit bereits nicht nur erfolgreich, sondern auch vermögend. Er verbrachte den Winter in der Klopstockstraße 48 in Berlin, wo er 1920 bis Ende Mai blieb, die Sommermonate am Walchensee.

Zu seinem 65. Geburtstag 1923 veranstaltete die Nationalgalerie eine Ausstellung mit 170 Gemälden, die sich in Privatbesitz befanden. Weitere Ausstellungen mit Werken seines Spätwerkes folgten mit der Secessions-Ausstellung in Berlin und den großen Corinth-Ausstellungen im Kunsthaus und in Königsberg 1924. In diesem Jahr erhielt er den ehrenvollen Auftrag, den Reichspräsidenten Friedrich Ebert zu portraituren.

Corinth im Atelier mit
Selbstportrait, Berlin 1924

Lovis Corinth
Berlin 1921

Smil Nolde





»BLUMENGARTEN (MIT FRAU H. UND KIND)« 1918

EMIL NOLDE

- Öl auf Leinwand
1918
73 x 88 cm
signiert unten rechts
Urban 825
- Das Werk ist in der Handliste des Künstlers verzeichnet.
- Mit Photoexpertise von Prof. Dr. Martin Urban, Stiftung Seebüll
Ada und Emil Nolde, vom 21. 4. 1987
- Provenienz
Max Horkheimer, Stuttgart (vor 1930)
New Art Circle (J. B. Neumann), New York
Morton D. May, St. Louis (1951 vom New Art Circle erworben)
St. Louis Art Museum (Geschenk von Morton D. May 1983)
Christie's London, 23. Juni 1986. Impressionist, Expressionist and Modern Paintings and Sculpture. Kat.Nr. 17, Farbabb.
Privatsammlung, Düsseldorf
- Ausstellungen
Arts Club, Chicago 1951. Emil Nolde. Nr. 1
City Art Museum, St. Louis 1952. St. Louis Collects. Nr. 69
Art Institute, Milwaukee 1954/55. German Expressionism. Nr. 37
William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City 1956. German Expressionism. Nr. 6
University of Wisconsin, Madison 1959. Emil Nolde. Nr. 14 mit Abb.
University, St. Louis 1960. The Morton D. May Collection. Nr. 12 mit Abb.
Art Museum, Denver; University of California, Los Angeles; Fine Arts Gallery, San Diego; M.H. de Young Memorial Museum, San Francisco; Art Institute, Chicago; Butler Institute of American Art, Youngstown; Art Institute, Akron; Carnegie Institute, Pittsburgh; Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.; Museum of Art, Baltimore; William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City 1960-62.
German Expressionist Paintings from the collection of Mr. and Mrs. Morton D. May. Nr. 20 mit Abb. Museum of Modern Art, New York; Museum of Art, San Francisco; Art Museum, Pasadena 1963.
Emil Nolde. S. 82, Nr. 27 (dort datiert ca. 1913), Farbabb. S. 50
Art Museum, Portland 1967. German Expressionist Paintings from the collection of Morton D. May. Nr. 82
Kunsthalle, Bielefeld; Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Museum Folkwang, Essen; Kunsthalle, Bremen; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1968/69. Deutsche Expressionisten aus der Sammlung Morton D. May. Nr. 68 mit Abb.
Marlborough-Gerson Gallery, New York; City Art Museum, St. Louis 1970. The Morton D. May Collection of 20th Century German Masters. Nr. 109 mit Abb.
- Literatur
Urban, M. Emil Nolde Werkverzeichnis der Gemälde Bd. 2, 1915-1951. München 1990. S. 188, Nr. 825 mit Abb.
Arts Magazine. Jahrgang 37, Nr. 9. New York, Juni 1963. S. 94 mit Farbabb.



»BLUMENGARTEN (MIT FRAU H. UND KIND)« 1918

EMIL NOLDE

Emil Nolde, in einer bäuerlichen Dorfgemeinschaft im Norden Schleswig-Holsteins aufgewachsen, liebte Gärten. Bereits als Kind ging er mit seiner Mutter im Bauergarten spazieren, erfreute sich an den Blumen und durfte ihr manchmal helfen, die dornigen Rosen zurückzuschneiden. Und sie erlaubte ihm, in einer eigenen Ecke des Gartens Horn, Eichen und Kastanienbäume zu pflanzen, die er selbst aus den Früchten gezogen hatte.

1906 malte er sein erstes Blumenbild: „Es war mitten im Sommer in Alsen. Die Farben der Bäume waren unwiderstehlich und plötzlich malte ich. Ich stellte die ersten kleinen Bilder von Blumengärten fertig.“ Von da ab legte er vor jedem der von ihm bewohnten Häuser mit seiner Frau Ada einen Garten an. So auch bei dem Bauernhaus in Utenwarf, in dem er und Ada ab 1916 zehn Jahre wohnten. Später fand die Gartenleidenschaft von Ada und Emil Nolde ihren Höhepunkt in Seebüll, dem von Nolde selbst entworfenen und gebauten Wohn- und Atelierhaus. Dort legten die beiden Beete an, die die Anfangsbuchstaben ihrer Namen bildeten.

Doch Emil Nolde war kein Gärtner, seine Leidenschaft beschränkte sich auf das sinnliche Erleben und dessen bildnerische Darstellung, denn „die Namen der Blumen interessieren mich nicht, ich weiß sie nicht“.

Nolde genoss das ländliche Leben in Utenwarf und die Nähe zur Natur, er hielt Nutztiere, ging jagen und fischen. Der Garten in Utenwarf war auf einem leicht zum langgestreckten Fischteich hin abfallenden, der Sonne zugewandten, Terrain angelegt. Es

dauerte nicht lange, und der Garten der Noldes war eine weithin bekannte Attraktion. Ausflügler aus der näheren und weiteren Umgebung wanderten den Deich entlang und bewunderten den Garten und die Blumenfülle.

Durch die Südseereise, zu der er 1913 aufgebrochen war, und die gefährvollen und abenteuerlichen Erlebnisse aufgrund des während dieser Reise ausgebrochenen Ersten Weltkriegs waren die heiteren Gartenbilder für einige Jahre hinter schweren, geistig religiös ausgerichteten Werken zurückgetreten. Als Nolde das Thema dann wieder aufgriff, war sein Interesse an den Zyklen der Natur, wie er selbst sagte, „tiefer, größer gefaßt und schwerer selbst gesättigt“.

Der Garten bot ihm Motive im Überfluß, kein Thema regte seine Phantasie derartig an und ließ ihm so viel künstlerische Freiheit wie das Bild blühender Blumen, hier konnte er seine Vorstellung von der absoluten Wirkung der Farben verwirklichen, ohne die Verbindung an die Natur zu verlieren, die immer Voraussetzung seines Schaffens war: Hier schuf er von der Sonne beleuchtete Blumenmeere, bei deren Betrachtung die Freude des Künstlers am Entstehungsprozess spürbar wird, hier konnte er sein ganzes koloristisches Können entfallen.

Im vorliegenden Bild erkennt man den Garten der Noldes anhand der Beschreibungen des Künstlers sofort: Da ist der leichte Abhang, an dessen Fuß eine Reihe von Bäumen den Teich säumt. Frau H., wohl eine Besucherin, steht mit einem kleinen blonden





MAX HORKHEIMER

1895 – 1973

Mädchen an der großen Mittelrabatte, die von Beeten mit roten, gelben und blauen Blumen eingerahmt ist. Aufgrund der spätimpressionistischen Malweise läßt sich nur der auftragende Rittersporn eindeutig identifizieren, dessen helles, leuchtendes Blau sich im Kleid des Kindes ebenso wiederholt, wie wir das Rot einiger Blumen in der Bluse von Frau H. wiederfinden. Dadurch fügen sich die beiden Figuren harmonisch in die Szene ein.

Der im Vordergrund auf die Szene zulaufende Weg führt den Betrachter in die Tiefe des Bildes hinein. Die satten Farben des Gemäldes, mit dem farbgetränkten Pinsel aufgetragen, vermitteln die strotzende Fülle eines Frühsommertages, fast glaubt man, das geschäftige Summen der Bienen und das tiefe Brummen der Hummeln zu hören.

Emil Nolde gelang es mit seinen lebendigen Blumenbildern, sowohl selbst empfänglich zu bleiben für die Wunder der Natur, als auch den Blick des Betrachters von der äußeren auf eine innere Welt zu lenken und eine unvergleichliche Stimmung von Trost und Heiterkeit zu schaffen.

„Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebe sie. Ich liebe die Blumen in ihrem Schicksal: emporsprießend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend...“

Patricia von Eicken

Horkheimer, Sohn eines jüdischen Fabrikanten, arbeitet nach einer Handelslehre zunächst in der Fabrik seines Vaters. Er nimmt am Ersten Weltkrieg teil und holt 1919 das Abitur nach. Er studiert Psychologie und Philosophie, promoviert 1922 in Frankfurt/Main und schließt Freundschaft mit Theodor W. Adorno. 1925 habilitiert er, wird 1926 Privatdozent und 1930 zum Ordinarius für Sozialphilosophie an der Universität Frankfurt ernannt. Neben Erich Fromm und Herbert Marcuse gehört Horkheimer zu den Gründern des Instituts für Sozialforschung in Frankfurt/Main, dessen Direktor er 1931 wird.

Nach der Schließung des Instituts durch die Nationalsozialisten 1933 emigriert Horkheimer in die USA und gründet an der Columbia University in New York erneut das Institut für Sozialforschung. 1940 erhält er die amerikanische Staatsbürgerschaft und siedelt nach Kalifornien um wo er mit Adorno an der 'Dialektik der Aufklärung' arbeitet und die 'Studies in Philosophy and Social Science' herausgibt. 1943-1949 leitet er als Direktor der wissenschaftlichen Abteilung des American Jewish Committee ein umfangreiches Forschungsprojekt zum Antisemitismus.

1949 kehrt Horkheimer nach Deutschland zurück und wird erneut Ordinarius für Sozialphilosophie an der Universität Frankfurt/Main. Das Institut für Sozialforschung wird 1950 in Frankfurt/Main wiedereröffnet. Horkheimer ist eine der prägenden Gestalten der sogenannten 'Frankfurter Schule' und der 'Kritischen Theorie'. 1951-53 ist er Rektor der Universität Frankfurt/Main. Nach der Emeritierung zieht Horkheimer 1959 nach Montagnola bei Lugano. 1960 wird er Ehrenbürger der Stadt Frankfurt/Main. Max Horkheimer stirbt am 7. Juli 1973 in Nürnberg und wird auf dem Jüdischen Friedhof Bern begraben.

Utenwarf, um 1920

ISRAEL BEN NEUMANN

1887 – 1961

Israel Ben (J. B.) Neumann war ein herausragender Kunsthändler, Kritiker, Autor, Herausgeber und guter Freund von Alfred H. Barr, dem Gründungsdirektor des Museum of Modern Art.

Neumann kam 1923 nach New York City, nachdem er zuvor Karl Nierendorf zum Partner in seiner etablierten Galerie in Berlin gemacht hatte. Ein Jahr später eröffnete er in New York die Galerie 'New Art Circle', die zu einem Treffpunkt von Künstlern und Sammlern wurde. Er präsentierte progressive zeitgenössische Künstler wie Wassily Kandinsky, Max Beckmann, Paul Klee, und Georges Rouault, um nur einige zu nennen.

Neumann und Barr lernen sich 1924 kennen. Neumann gab Leihgaben aus seiner Galerie für eine Ausstellung, die Barr im Vassar College organisierte, wo er für kurze Zeit unterrichtete. Barr kaufte von Neumann einige Werke für die Sammlung des MoMA.

Neumanns schriftlicher Nachlaß, der sich in den Smithsonian Archives of American Art befindet, beinhaltet Korrespondenzen mit den herausragenden Künstlern seiner Zeit, aber auch mit Persönlichkeiten wie Albert Einstein, Lion Feuchtwanger, Alfred Flechtheim, Dr. Will Grohmann, Walter Gropius, Peggy Guggenheim, Gerhardt Hauptmann, Martin Heidegger, Emil Jannings, Galka Scheyer, Ernst Toller, Max Weber and Stefan Zweig.

MORTON D. MAY

1914 – 1983

Morton D. May beginnt seine Karriere in der Musikabteilung eines der Kaufhäuser seines Vaters und arbeitet sich durch verschiedene Abteilungen. 1942 nimmt er als Marineoffizier am zweiten Weltkrieg teil und erhält mehrere Auszeichnungen. Er steigt schnell zum zweiten Vorsitzenden und Manager der beiden Kaufhäuser in St. Louis auf und wird 1951 Vorsitzender der May Kaufhauskette mit Sitz in St. Louis, der drittgrößten der USA. May veranstaltet Kunstausstellungen in seinen Kaufhäusern und beginnt Luxusartikel und Antiquitäten anzubieten.

May ist maßgeblich am heutigen Erscheinungsbild seiner Heimatstadt beteiligt. 1945 gelingt es ihm, für das Jefferson National Expansion Memorial mit dem berühmten Gateway Arch, benachbarten Wohn- und Bürogebäuden, einem Stadion und einer freitragenden Brücke über den Mississippi durch Spenden \$ 7.500.000 aufzubringen und einen Zuschuß vom Staat in Höhe von \$ 22.500.000 zu erhalten.

Als einer der großzügigsten Gönner unterstützt May über 30 Jahre lang die Sammlung und das Programm des St. Louis Museums. Er schenkt und vermachet dem Museum insgesamt mehr als 5.000 Kunstwerke, fast 20 Prozent des Gesamtbestandes. May trägt dazu bei, die Sammlung des Museums um bedeutende Objekte der ozeanischen, präcolumbischen Kunst sowie der deutschen Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bereichern und es zu einem der besten und umfassendsten Museen Amerikas zu machen.



EMIL NOLDE

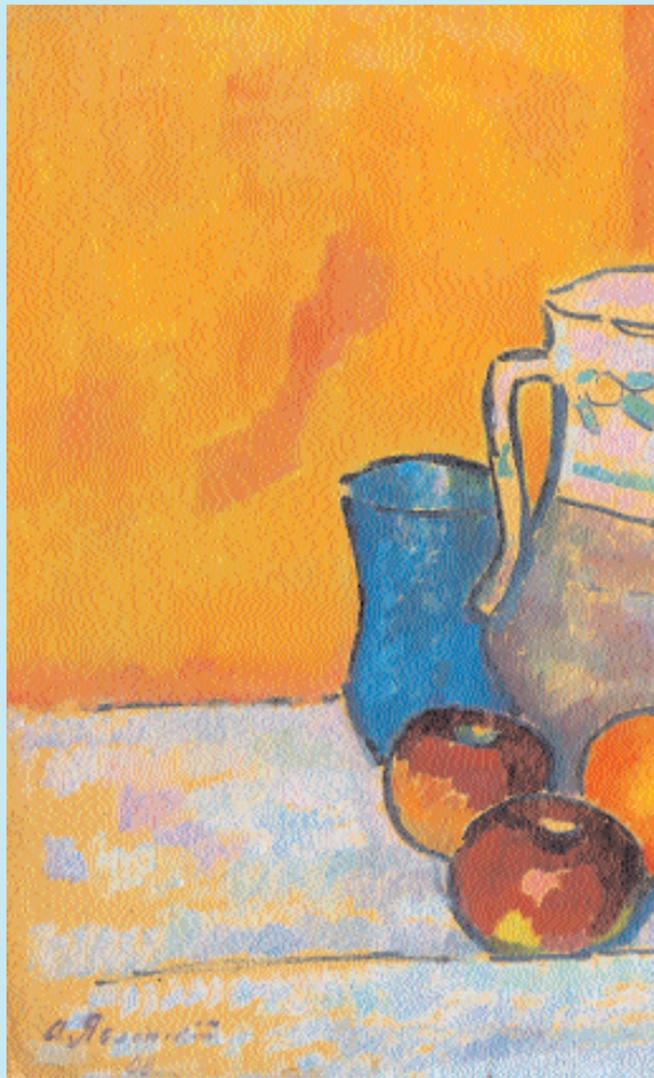
DAS JAHR 1918

Geboren in Nolde/Schleswig
1867 – 1956 Seebüll

Im Sommer 1916 verläßt Emil Nolde sein Fischerhaus auf der Insel Alsén, er sehnt sich nach der Weite der Nordseeküste. Er zieht in das kleine Bauernhaus Utenwarf an der schleswigschen Westküste nahe Tønder. Die 1913 unternommene Expedition nach Neuguinea hatte in dem Künstler die Lust auf weitere Reisen geweckt, er hatte vor Island, Grönland, Amerika und Afrika zu bereisen, doch der verlorene Krieg macht diese Pläne zunichte. Stattdessen jagt und fischt er und legt mit seiner dänischen Frau Ada einen Blumengarten an, der ihm als Inspiration für seine Blumenbilder dient. Als das Grenzland um Tønder durch eine Volksabstimmung im Jahre 1920 dänisch wird, nimmt Nolde ohne weiteres die dänische Staatsbürgerschaft an, er lebt weiterhin im Sommer in Utenwarf, im Winter in Berlin, bis er 1926 nach Seebüll zieht, wo er in den folgenden Jahren ein Wohn- und Atelierhaus entwirft und baut.

Emil Nolde, 1925-30

A. J. ...

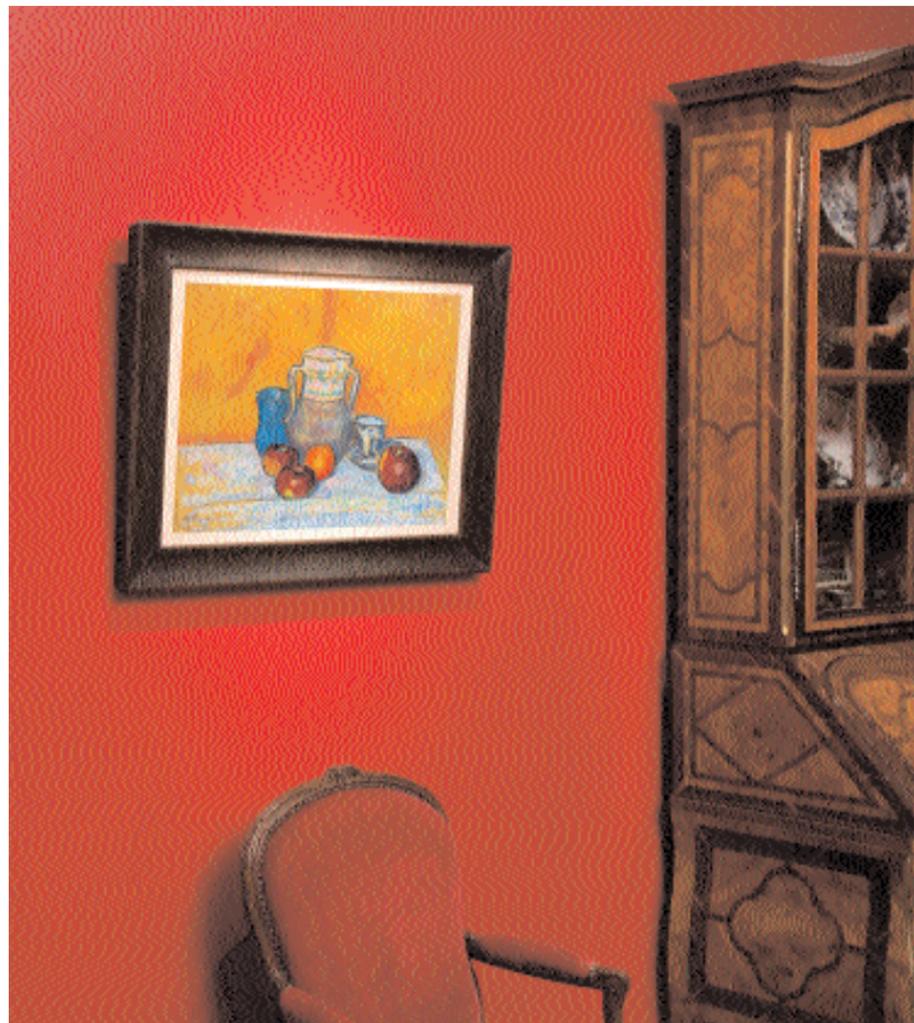




«STILLEBEN MIT KRUG UND ÄPFELN» 1908

ALEXEJ VON JAWLENSKY

- Öl auf Karton
1908
58,5 x 68 cm
links unten
kyrillisch signiert und datiert
rechts unten signiert
- Provenienz
Atelier des Künstlers
Adolf Erbslöh
Galerie Otto Stangl, München
Privatsammlung
- Ausstellungen
Moderne Galerie, München 1910. Neue
Künstlervereinigung, II. Ausstellung, Nr. 45
Galerie Paul Cassirer, Berlin 1911. XIII. Jahrgang,
VI. Ausstellung.
Galerie Otto Stangl, München 1948. Alexej
Jawlensky. Abbildung (Falblatt).
Musée National d'Art Moderne, Paris; Haus der
Kunst München, 1966. Le Fauvisme français et les
débutés de l'Expressionisme allemand. Nr. 164,
Abb. S. 233
Ganserhaus, Wasserburg 1979. Alexej von
Jawlensky – Vom Abbild zum Urbild. Nr. 18,
Abb. S. 55
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München;
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1983
Alexej von Jawlensky. Nr. 41, Abb. S. 154
Palazzo Medici-Ricardi, Florence 1986.
Capolavori dell'Espressionismo tedesco. Nr. 32,
Abb.
- Literatur
Fischer, Otto. Das Neue Bild, Veröffentlichung der
neuen Künstlervereinigung München. München
1912. Abb.
Weiler, C. 'Alexej Jawlensky' Köln 1959,
Nr. 718, Abb. S. 278
Jawlensky, M.; Pieroni-Jawlensky, L.; Jawlensky-
Bianconi, A.; 'Alexej von Jawlensky, Catalogue
Raisonné of the Oil Paintings', Bd. I, 1890 - 1914,
London 1993, Nr. 219, S. 187, mit Abb.



«STILLEBEN MIT KRUG UND ÄPFELN» 1908

ALEXEJ VON JAWLENSKY

„Äpfel, Bäume, menschliche Gesichter sind für mich nur Hinweise, um in ihnen anderes zu sehen: das Leben der Farbe, erfährt von einem Leidenschaftlichen, einem Verliebten“.

Alexej von Jawlensky in einem Brief von 1905

Mehr als jeder andere Maler aus dem späteren Umfeld des Blauen Reiter studierte Alexej von Jawlensky die französische Kunst seiner Zeit. Ab 1903 reiste der Künstler regelmäßig nach Frankreich, dabei vorrangig in die Kunstmetropole Paris. Das »Stilleben mit Krug und Äpfeln« von 1908, ein frühes Meisterwerk unter Jawlenskys Stilleben, ist ohne diese intime Kenntnis der zeitgenössischen französischen Malerei undenkbar.

Vor einer rein durch ihre Farbigkeit modulierten Fläche in leuchtenden Orangetönen erstreckt sich der nahezu bildparallele, links angeschnittene Tisch. Er ist mit einem bläulichen Tuch bedeckt und nimmt etwa das untere Drittel der Bildfläche ein. Darauf ist das eigentliche Stilleben angesiedelt: Ein schönliniger, violetter Krug mit beidseitig elegant geschwungenen Henkeln wird flankiert von einem labil gezeichneten Wasserglas mit Untertasse und einer kleineren blauen Vase, welche die sanfte Taillierung des Kruges wiederholt. Vor den Gefäßen finden sich zwei rotbackige Äpfel und eine Orange, ein weiterer Apfel von beachtlichen Dimensionen liegt weiter rechts. Den ersten Eindruck des Bildes bestimmt der kühne, komplementäre Farbkontrast von Gelborange und Blauviolett, der die großen Flächen des Tisches und des Hintergrundes bezeichnet. Die Zuspitzung

dieses Farbspektakels findet auf der Mittelachse des Bildes statt, wo sich der leuchtende, dicht gemalte Farbkörper der Orange inmitten der umliegenden Blau- und Violettöne behauptet. Gesteigert durch die starken Kontraste gewinnt die Farbe innerhalb der blauschwarzen Konturen der Frucht ein pulsierendes Eigenleben – hier schlägt, metaphorisch gesprochen, das Herz der Komposition.

Stilleben förderten mangels narrativer und repräsentativer Inhalte von jeher die Konzentration auf ihre eigentliche malerische Ausführung. Somit waren sie prädestiniert, die Bedingungen des Mediums an sich zu reflektieren und als Spiegel für die kunsth theoretischen Überzeugungen ihrer Schöpfer zu fungieren. Als die Avantgarden des ausgehenden 19. Jahrhunderts das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit neu ausloteten und die Autonomie der Kunst ausriefen, formulierte Paul Cézanne das lange durch den Zwang reiner Abbildhaftigkeit determinierte Verhältnis von Ding und Bild neu: Die Malerei sei eine Kunst parallel zur Natur. Diesem Credo folgt auch Jawlensky. Denn neben der dominanten Farbthematik läßt das »Stilleben mit Krug und Äpfeln« Beobachtungen zu, die auf Jawlenskys Auseinandersetzung mit der spezifischen Problematik der Gattung verweisen und den Betrachter eingehend auf die rein bildliche Existenz seines Sujets verweisen. Wächst ein Apfel im Bild zu überdimensionaler Größe an um als kompositorisches Gegengewicht zu der größeren Ansammlung von Früchten in der Bildmitte zu fungieren, so folgt seine Erscheinung nicht der Natur, sondern einer rein bildimmanenten Logik.





Alexej von Jawlensky
»Stilleben«, 1907,
Jawlensky 178

Alexej von Jawlensky
»Stilleben mit Früchten,
Figur und Flasche«, 1907
Jawlensky 190

Otto Fischer. Das Neue Bild,
Veröffentlichung der neuen
Künstlervereinigung München.
München 1912.



bilder. Ein Stilleben mit Früchten, Figur und Flasche von 1907 (Abb. oben links) erinnert mit seinem dichten, pastosen Farbauftrag an die Kunst der Nabis und das Stilleben von 1907 (Abb. oben rechts) weist in sichtlicher Anlehnung an Cézanne dessen Technik der dicht aneinandergefügt 'Farbpäckchen' auf.

Jawlenskys »Stilleben mit Krug und Äpfeln« steht somit am Ende einer mehrjährigen Phase des Experiments innerhalb der Gattung des Stillebens. Aufbauend auf die Kunst Cézannes und Matisse und inspiriert von der kühnen Farbgebung eines von Gogh bildet das Gemälde mit der eleganten Bildtekonik und der glühenden Farbigkeit einen ersten Höhepunkt unter den frühen Stilleben Jawlenskys. Hier wird sinnlich erfahrbar, was der Künstler später in seinen 'Lebenserinnerungen' festhält: „In den Stilleben suchte ich nicht das Materielle im Objekt, sondern ich wollte eine innere Vibration durch Form und Farbe zum Ausdruck bringen“.

Anna Rühl, 2004

Die Entstehung von Bildlichkeit wird an anderer Stelle evident: In der rechten unteren Bildecke, wo wie in vielen Passagen des Gemäldes die ockerfarbene Grundierung des Malkartons sichtbar bleibt, setzt der Maler im gleichmäßigen parallelen Pinselduktus seine Farbschraffuren lose aneinander. Erst allmählich verdichtet sich die Farbe hier zur stabilen Oberfläche des Tisches. Gleichermaßen erweist sich das dichte Nebeneinander von äußerst plastischen Elementen wie die mit Glanzlichtern versehenen Äpfel und extrem flächigen Partien, z.B. der ornamental verzierte Hals des Kruges, als ein Vexierspiel: Funktioniert die Malerei hier als technisch perfekte Augentäuschung, zeigt sie sich dort als zeichenhaft fungierende Formmaterie auf der zweidimensionalen Fläche des Bildträgers. So verweist jeder Gegenstand im Bild zugleich auf seine künstliche, d.h. künstlerische Genese. Farbe auf Karton – komponierte nature morte – lebendiges Farbschauspiel – diese Faktoren bestimmen die sinnliche und reflexive Wahrnehmung von Jawlenskys Bildschöpfung.

Schon in den ersten Jahren nach seiner Ankunft in München 1896 hatte der Künstler hauptsächlich Stilleben ausgeführt. Sein Ziel war es von Beginn an, wie er formulierte, eine „Harmonie in den Farben“ zu erreichen. Nach den frühen, teils realistischen, teils am Jugendstil orientierten Werken spürt man in den Stilleben der Jahre von 1906 bis 1908 die vehemente Suche nach einem eigenen Stil. Jawlensky arbeitete beinahe gleichzeitig mit den unterschiedlichsten Stilmitteln. Im Hintergrund stehen – mal mehr, mal weniger deutlich – die französischen Vor-



ALEXEJ VON JAWLENSKY

DAS JAHR 1908

TORSCHOK 1864 – 1941 WIESBADEN

Seit 1896 lebt Jawlensky in München, dem damaligen Zentrum der Kunst. Er besucht die Aizbe-Schule, wo er Wassily Kandinsky kennenlernt. In München wird der Grundstein für seine weitere künstlerische Entwicklung gelegt.

Ab 1903 reiste der Künstler regelmäßig nach Frankreich, dabei vorrangig in die Kunstmetropole Paris. 1905, 1906 und 1907 stellt er im Pariser Herbstsalon aus und macht die Bekanntschaft von Henri Matisse.

In München freundet er sich mit Willibrord Verkade an, der ihn mit den Lehren Paul Gauguins vertraut macht. Gemeinsam mit Verkade besucht Jawlensky die Münchener Ausstellungen von Toulouse-Lautrec und Cézanne, später auch von Gauguin und van Gogh, dessen »La maison du père Pilon« der Künstler Anfang 1908 unter erheblichen finanziellen Opfern erwirbt.

Jawlensky und Marianne Werefkin hatten bereits 1907 einige Zeit in Murnau verbracht, um dort zu malen. 1908 luden sie Wassily Kandinsky und Gabriele Münter ein, den Sommer dort mit ihnen zu verbringen.

1909 gründet Jawlensky zusammen mit Kandinsky, Münter, Werefkin, Erbslöh, Kubin und weiteren Freunden die 'NEUE KÜNSTLERVEREINIGUNG MÜNCHEN'.

Alexej von Jawlensky
München um 1912

Delannay



»MANÈGE DE COCHONS« 1922

ROBERT DELAUNAY

Aquarell auf Papier auf
Leinwand aufgezogen
1922

78 x 71 cm

rückseitig bezeichnet 'pour
Robert Delaunay Sonia Delaunay'

Habasque 193

Laut dem Werkverzeichnis von
Habasque wurde das Werk
1951 auf Leinwand aufgezogen.

Provenienz

Sonia Delaunay
Herbert und Nannette Rothschild, Kitchiwan, NY
Privatsammlung, USA

Ausstellungen

Galerie Paul Guillaume, Paris 1922. Robert
Delaunay. Nr. 31
Kunsthalle, Bern 1951. Robert Delaunay. Nr. 68
Musée National d'Art Moderne, Paris [Nr. 101,
Etikett]; Stedelijk Museum, Amsterdam; Stedelijk
van Abbemuseum, Eindhoven [Nr. 57]; Arts
Council Gallery, London [Nr. 49] 1957/58.
Robert Delaunay. Nr. 49
The National Gallery of Canada, Ottawa;
Museum of Fine Arts, Montreal 1965.
Delaunay/Robert/Sonia. Nr. 31, Abb. Nr. 32
Museum of Art, Providence RI 1966. Herbert and
Nannette Rothschild Collection. Farbabb. Nr. 38
Carnegie Arts Institute, Pittsburg 1974. Robert
Delaunay
Orangerie des Tuileries, Paris 1976. Robert
Delaunay. Nr. 67, mit Abb.

Literatur

Habasque, Guy. Robert Delaunay, Du Cubisme à
l'Art Abstrait – Catalogue de l'oeuvre de Robert
Delaunay. Paris 1957. Nr. 193
Seuphor, M. L'art abstrait. Paris 1971.
Nr. 21, S. 156
Dorival, B. Robert Delaunay, 1885-1941.
Brüssel 1975, S. 79



»MANÈGE DE COCHONS« 1922

ROBERT DELAUNAY

Stand Robert Delaunay in jungen Jahren zunächst unter dem Bann des farbindensiven französischen Impressionismus, dessen heiteres, breites Kolorit seine Malerei bis in die Spätzeit prägen sollte, so kehrte er dem Illusionismus gegenständlicher Deskription schon bald den Rücken. Nach seiner Überzeugung, daß „das Sujet in der Malerei (...) ganz und gar aus dem bildnerischen Bereich und aus der Vision des Malers“ stammt, arbeitete er früh und stetig an der Loslösung von dem Objekt, um zur reinen Malerei zu gelangen. Erste Abstraktionen schuf er schon 1913 mit seinen in Zyklen gemalten »Formes circulaires«, aus in Kreissegmente eingeschriebenen farbigen Flächen, die sich konzentrisch um ein Bildzentrum zu bewegen scheinen. Parallel dazu entwickelte er Licht durchflutete Kompositionen aus Architekturen und Interieurs, Veduten und Landschaften, die er in viele Perspektiven auffächerte und in prismatisch gebrochene Farben fasste. Diese Bildwellen zusätzlich zu dynamisieren gelang ihm durch die vibrierende, schwingende Kraft nebeneinander gesetzter, ähnlicher oder verschiedener Farbtöne, die harmonische oder dissonante Farbakkorde erzeugten. Der französische Poet Guillaume Apollinaire prägte für diese Malerei, die für ihn einen stark musikalischen Charakter hatte, den von dem berühmtesten Sänger der Antike, Orpheus abgeleiteten Begriff Orphismus.

Robert Delaunay arbeitete in Serien und oft mit Leitmotiven, die er nach Jahrzehnten mit ungebrochenem großem Interesse wieder in sein aktuelles Kunstschaffen aufnahm. Zu diesen Folgen gehören

Kircheninterieure wie »St. Severin«, die Stadtsichten »La Ville«, Variationen zum Eiffelturm oder den »Drei Grazien«, »Fensterbilder«, die »Formes Circulaires« oder die Scheibenkompositionen »Disques«. Einen Großteil von ihnen schuf er nicht nur als Ölgemälde, sondern oftmals auch als großformatige Aquarelle.

Eines seiner frühesten Motive ist »Manège de cochons«, was übersetzt »Schweinekarussell« heißt. Zu Delaunays Pariser Zeiten waren diese Karusselle große Attraktionen für die Besucher auf den lebhaften Jahrmärkten und Volksfesten. Die hölzernen Schweinchen, die dem Karussell den Namen gaben, standen auf einer kreisrunden Scheibe und drehten sich, seit Mitte des 19. Jahrhunderts schon motorisch betrieben, mit ihren Reitern im Uhrzeigersinn um eine Mittelachse. Heute gibt es diese »Schweinemanege« kaum noch und meist haben hölzerne Pferde auf der Scheibe ihren Platz eingenommen.

Von den »Manège de cochons« malte Delaunay 1906 eine erste Fassung und beabsichtigte, sie 1907 auf dem Salon d'Automne auszustellen, was die Jury jedoch ablehnte. Diese Fassung befindet sich heute im Salomon R. Guggenheim Museum in New York, nicht gleich sichtbar, auf der Rückseite des später entstandenen »Fenêtre sur la Ville No. 3«, denn Delaunay hat die Leinwand noch einmal bemalt. Für die Zeit um 1906 zeigt die noch erhaltene Version ein außergewöhnlich modern aufgefasstes Gemälde mit wenig über die Bildfläche arrangiertem



Manege-Publikum, im Vordergrund ein angeschnittenes Damenporträt, rechts davon Blumen im spätimpressionistischen, kräftigen Pointillismus. 1912 schuf er eine zweite, nicht erhaltene Version des 'Schweinekarussell', eine dritte Variation in Öl entstand im Jahr 1922. Mit dieser Fassung präsentierte er sich 1923 auf dem 'Salon des Indépendants' und setzte sie außerdem 1926 betont und für den Betrachter gut sichtbar bei der Gestaltung der Salondekoration für Le Somptiers Film 'Le P'tit Parigo' ein. Heute befindet sie sich im Musée National d' Art Moderne in Paris. Das hier präsentierte gleichnamige Aquarell entstand im Zusammenhang mit der Version des Ölgemäldes aus dem Jahr 1922 und ist kompositorisch stark auf sie ausgerichtet.

Gerade der Blick auf das volkstümliche, sich vor seinen amüsierfreudigen Betrachtern drehende 'Schweinekarussell' regte Delaunay schon früh und folgend wiederholt zu Überlegungen über die Bewegungen des Kreises und ihre Bedeutung für eine dynamische Bildgestaltung an. Einmal bewusst wahrgenommene Bilder können sich in der Gedankenwelt eines Künstlers fest verankern und sein weiteres Schaffen nachhaltig prägen. Dieser Rang kommt dem volkstümlichen 'Schweinekarussell' im Werke Delaunays zu. Um die kreisende Bewegung der Karussellscheibe um eine Achse sichtbar zu machen, setzte er weibliche bestiefelte Beine in das Zentrum der Komposition, Platzhalter einer imaginären Manegedirektorin. Um dieses Zentrum herum arrangierte er die scheibenförmigen, schwingenden bunten Kreise und Kreissegmente. Während in den

vielen hellen Farbflächen im Zentrum Licht und Energie vorherrschen, durch den pointierten Einsatz kleiner dunklere Kreise zusätzliche Farbakkorde und damit Bewegungen geschaffen werden, wirken die Partien mit großflächig gesetzten dunkleren Farben zum rechten und unteren Bildrand hin im Gegensatz dazu fast geerdet. Zu diesen Partien zählen auch die aus runden Formen gebauten, mit Hüten ausgestaffierten Zuschauer als Repoussoir-Figuren im unteren Vordergrund. Konzentriert stehen sie vor dem Spektakel im Bildmittelpunkt und lenken das Auge des Betrachters in die lebendige Manege mit einer imposanten, rauschenden Darbietung aus abstrakten, schwingvoll ineinander gefügten Farbflächen. In dieser Darbietung vereinte Delaunay gekonnt die Bilanz seines bisherigen Werkes, die in der schnell und äußerst geschickt zu beherrschenden Aquarelltechnik wohl Gelegenheit hatte, ihren unmittelbaren Ausdruck zu finden.

Bettina Krogemann





ROBERT DELAUNAY

DAS JAHR 1922

Paris 1885 – 1941 Montpellier

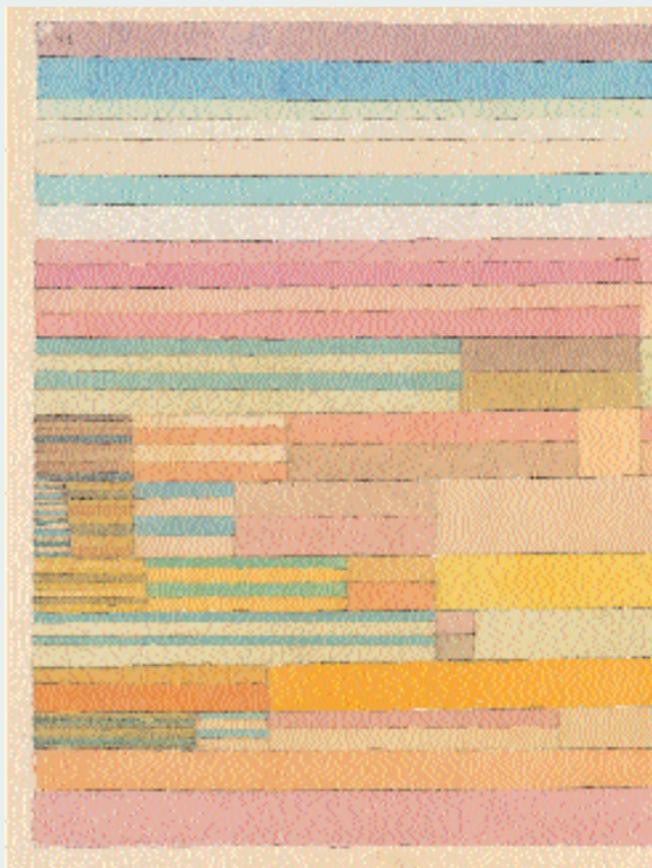
Delaunays neuartige Bildsprache, von Apollinaire 1913 „Orphismus“ genannt, hatte großen Einfluß auf andere Künstler wie Kandinsky, Macke und Feininger.

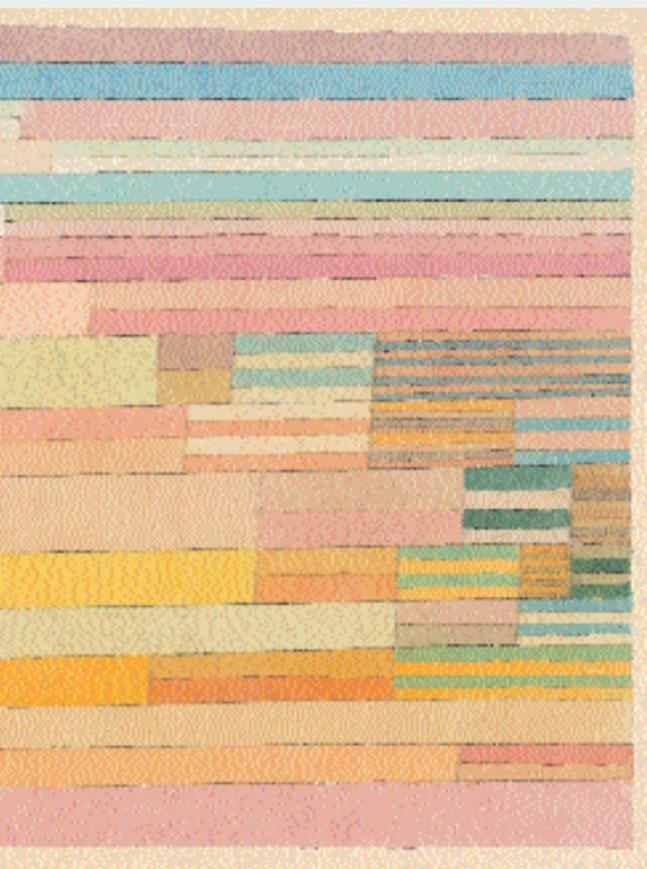
Zu Beginn des Ersten Weltkriegs befindet sich Delaunay mit seiner Frau in Spanien im Urlaub. Kurz darauf siedeln sie mit Freunden nach Portugal über. 1917 ziehen sie um nach Madrid, wo das Ehepaar Aufträge für Opernbühnenbilder und Kleiderentwürfe erhält. Sonja Delaunay eröffnet eine Boutique und arbeitet als Modedesignerin. 1919/20 nehmen beide an einer Ausstellung in der Galerie 'Der Sturm' teil.

Erst 1921 kehren die Delaunays nach Paris zurück, wo ihre Wohnung schnell zum Treffpunkt der jungen literarischen Szene wird. Während dieser Zeit entstehen die zahlreichen Portraits von Dichtern und Freunden. 1922 findet in der Galerie Paul Guillaume eine umfangreiche Retrospektive der Werke Delaunays statt. Im selben Jahr beginnt der Künstler seine zweite »Tour Eiffel« Serie.

Robert Delaunay
1925

Parklee





»B.E.H. (OBERÄGYPTEN)« 1929

PAUL KLEE

Aquarell und Bleistift auf Ingres
auf original Unterlage-Karton
1929
30 x 45,5 cm (Blatt)
34 x 48 cm (Karton)
signiert oben links
datiert, nummeriert 'm 8' unten links
auf dem Unterlagekarton,
betitelt unten rechts
Klee 4794

Provenienz
Paul Klee, Dessau/Düsseldorf/Bern (1929-40)
Rudolf Probst (Galerie Neue Kunst Fides, Das
Kunsthaus), Dresden/Mannheim (1929-1933 in
Kommission von Paul Klee, Verkaufspreis 1.500
Reichsmark)
Lily Klee, Bern (1940-46)
Klee-Gesellschaft, Bern (1946 - um 1950)
Werner Allenbach, Bern (um 1950 - 1956)
Berggruen & Cie., Paris (1956)
Dr. Werner Rusche, Köln (1956 -1961)
Sammlung Langen (ab 1961)
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen
Galerie Neue Kunst Fides, Dresden 1930. Paul
Klee zum 50. Geburtstag. Aquarelle aus den Jah-
ren 1920-1929. Nr. 104
Kestner-Gesellschaft, Hannover 1931. Paul Klee.
Gemälde, Aquarelle, Graphik 1903-1930 (ver-
käuflich)
Kunsthalle Bern, 1935. Paul Klee. Nr. 146 (ver-
käuflich, Preis CHF 1.000.-)
The Tate Gallery in the National Gallery, London
1945/46. Paul Klee 1879-1940. Nr. 97 (Leihge-
ber Frau Professor Klee, Bern)
Venedig 1948. XXIV Biennale Internationale d'Arte
di Venezia. Saal XXXVII, Nr. 13
Kölnische Kunstverein, Köln 1957. Malerei des
20. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz.
Nr. 58, Abb.
Langen Foundation, Neuss 2005. Bilder der Stille.
Die Tradition Japans und die westliche
Moderne/Images of Stillness. Traditional Japanese
and Western Modern Art. Farbabb. S. 69

Literatur
Büchner, Joachim. Zu den Gemälden und Aqua-
rellen von Paul Klee im Wallraf-Richartz-Museum,
in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 14. Köln 1962.
S. 359-374; S. 366.
Geelhaar, Christian. Paul Klee und das Bauhaus.
Köln 1972. S. 117, Abb. S. 118
Gerlach-Laxner, Uta. Paul Klee und der Orient. Die
Auswirkung auf sein Werk unter besonderer Berück-
sichtigung seiner Tunesienreise 1914, in: Ausstellun-
gskatalog: Die Tunisreise. Klee, Macke, Mailliet.
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur-
geschichte Münster und Städtisches Kunstmuseum
Bonn, 1982/83. S. 69
Langen, Viktor und Marianne. Sammlung Viktor
und Marianne Langen, Kunst des 20. Jahrhunderts.
Ascona 1986. Band I, Farbabb. S. 48
Wagner, Christoph. Klees Reise ins Land der besse-
ren Erkenntnis – Die Ägyptenreise und die Arbeiten
zur Cardinal-Progression im kulturhistorischen Kon-
text, in: Ausstellungskatalog: Reisen in den Süden.
Reisefieber praeciisiert. Gustav-Lübcke-Museum,
Hamm und Museum der bildenden Künste, Leipzig,
1997. S. 72, 83, Abb.
Zöllner, Frank. Paul Klee. Hauptweg und Neben-
wege (1929), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd.
LXI. Köln 2000. S. 271, Abb. 11
Paul-Klee Stiftung. Paul Klee, Catalogue Raisonné,
Band V, 1927-1930. Bern 2001. S. 280, Nr.
4794 mit Abb.



»B.E.H. (OBERÄGYPTEN)« 1929

PAUL KLEE

Paul Klee, "B.e.H. (Oberägypten)", 1929.38

Zur Jahreswende 1928/29 unternahm Paul Klee eine Studienreise nach Ägypten. Der Künstler stand damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Repräsentant der modernen rationalen Weimarer Kultur. Klee hat in seiner Kunst schon recht früh den Gedanken an Ägypten kultiviert. Davon zeugen Bilder wie »kl. Vignette an Aegypten«, 1918.33, oder »Zerstörtes Ägypten«, 1924.178. Der Braunschweiger Sammler Otto Ralls, der 1925 eine Klee-Gesellschaft gegründet hatte, um dem Künstler einen zusätzlichen Verdienst aus dem Verkauf von Bildern zu sichern, wußte um Klees 'Sehnsucht' nach Ägypten und finanzierte die Reise.

Klee berichtete in den Reiseeindrücken, die er in Briefen an seine Frau Lily in Dessau schilderte, überwiegend von der ägyptischen Kulturlandschaft und nur in wenigen ausgewählten Fällen von den antiken ägyptischen Kulturdenkmälern.

Am 26. Dezember 1928 schrieb er: „Die arabische Kultur ist alt. Wer sich so etwas wie reiche oder edle Patina denkt, geht fehl. Schmutz, Krankheit und wieder Schmutz, das ist dies Volk. Furchibare Armut bei Reichtum des Landes und gewisser Kasten, kein Zeitbegriff, kein Unternehmungsgeist, kein Verantwortungsbegriff. Ist das noch die Hochkultur, die in der Kunst sich ausspricht? [...] Dann ist die Landschaft und die Landwirtschaft in Ägypten ganz einzigartig bestellt.“

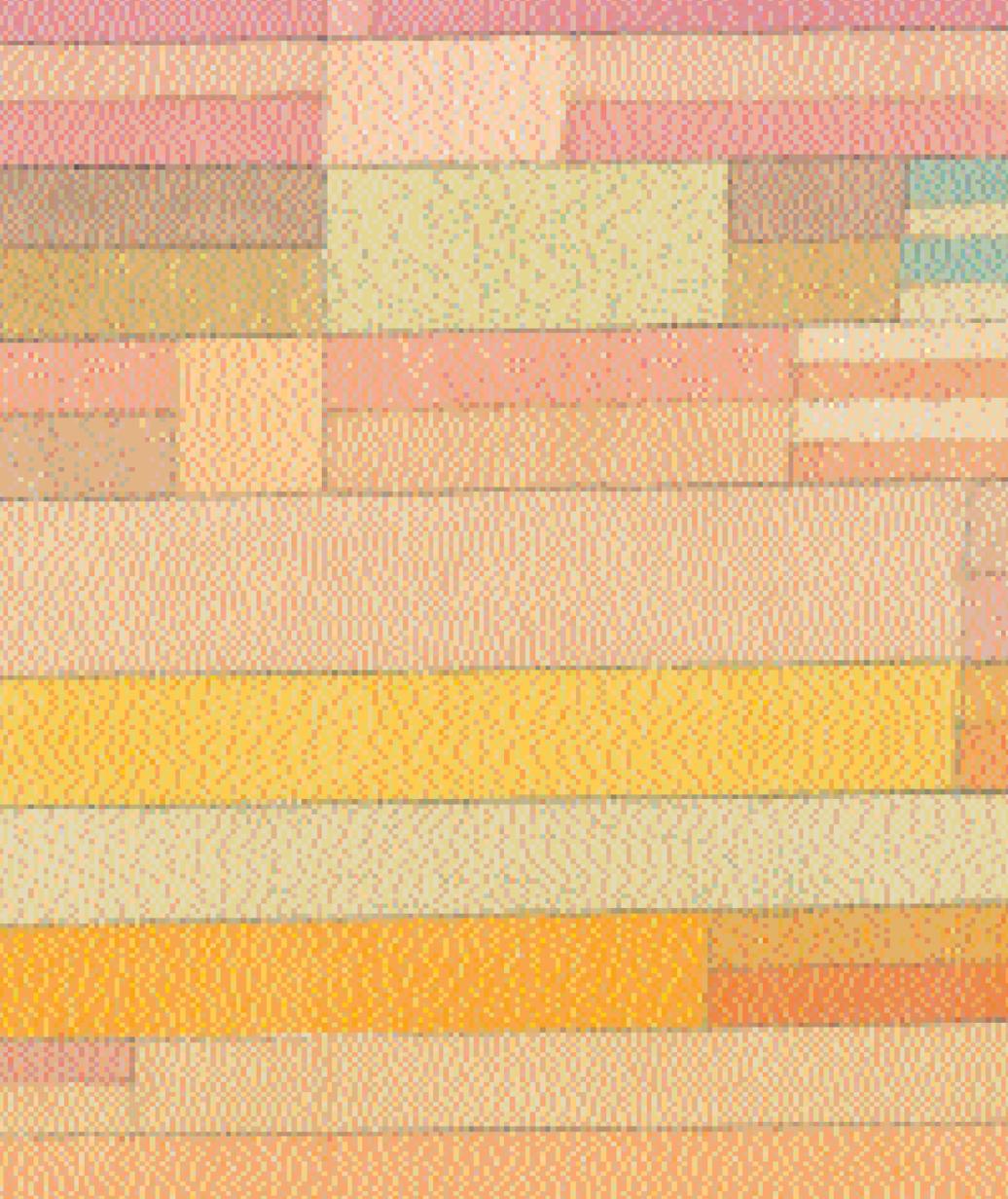
Bilder Klees, die auf Reiseerinnerungen zurückgehen, verfügen über entsprechende Motive und/oder

Titel, oder sie beruhen auf formalen Gesetzmäßigkeiten, die Klee weitgehend in Bezugnahme auf die ägyptische Kulturlandschaft begründet und angewendet hat. Der Bildtitel verweist ausdrücklich auf einen bestimmten Ort in Oberägypten, den Klee vermutlich besucht hat, der aber aufgrund der Verschlüsselung »B.e.H.« ('e.' steht vermutlich für 'el') bis jetzt noch nicht identifiziert werden konnte.

Der Künstler, als Sohn eines Musiklehrers und einer Pianistin geboren, war ein begnadeter Musiker, hatte sich jedoch beruflich für die Malerei statt die Musik entschieden. Doch die Musik begleitete ihn sein Leben lang und er wandte die der Mathematik verwandten Regeln der musikalischen Komposition und deren Terminologie, wie „Tempo“ und „Rhythmus“ auf die Malerei an.

Ein fundamentaler Grundsatz in Klees künstlerischem Selbstverständnis kommt in seinem bekannten Motto „abstrakt mit Erinnerungen“ aus der Zeit des Ersten Weltkriegs zum Ausdruck. Es besagt, daß Klee im künstlerischen Abstraktionsprozeß nicht gänzlich von gesehener und erfahrener Wirklichkeit abstrahierte, sondern sich über seine Erinnerungen vermittelt darauf bezog. Dies geschah bei allen Reisen, die Klee gemacht hat, besonders produktiv unmittelbar nach der Ägyptenreise, und zwar bis weit in die dreißiger Jahre hinein.

Das neuartige, mathematisch fundierte Bildkonzept setzte Klee nach der Ägyptenreise in einer ganzen Reihe von so genannten Lagenbildern um. Zu den insgesamt rund 60 Werken zählt das Aquarell





Paul Klee
»Hauptweg und Nebenweg«
1929

»B.e.H. (Oberägypten)«. Das Aquarell ist wie alle anderen Lagenbilder nach einem bestimmten äußerst konsequent gehandhabten formalen Prinzip aus waagerechten Lagen und mehr oder weniger senkrechten Unterteilungen aufgebaut. Klee bezeichnet es in seiner Kunstlehre am Bauhaus in Dessau als »Cardinalprogression«.

Die gesamte Bildkonstruktion beruht auf dem mathematischen Prinzip einer fortgesetzten Teilung. Den Ausgangspunkt bildet ein mit Bleistift gezeichneter Streifen, der von Klee als »Lage« bezeichnet wurde. Diese Normstreifen variieren in der Höhe. Unten im Bild sind sie etwas niedriger als in der Bildmitte und nach oben werden sie zunehmend schmaler. In ihrer länglichen Ausdehnung sind die Normstreifen in unregelmäßigen Abständen links und rechts begrenzt. Danach greift die Teilungsregel einer fortgesetzten Halbierung, so daß bei nach links und rechts weiter fortgeführter Teilung stets eine Progression im Rhythmus $1/4$, $1/8$ und $1/16$ resultiert. Diese Progression in der waagerechten Unterteilung der Lagen geht jeweils von der Bildmitte nach links und rechts aus, setzt unten in der zweiten Lage ein, nimmt im bunten Bereich prägnant zu, beruhigt sich im oberen Bild Drittel und setzt in den oberen beiden Lagen wieder aus. So ergibt sich trotz aller Flächigkeit der Eindruck eines exakt vermessenen Landschaftsgefüges mit einem schmalen »Vordergrundsbereich«, einer bunten »Mittelgrundzone« und einer lichten »Himmelszone«. Die Farben sind frei verteilt; wenige dunkle Farbtöne an den senkrechten Bildrändern setzen Akzente und schaffen zugleich eine in sich ausbalancierte Farbenlandschaft.



Da das rationale Prinzip der linearen Teilung ausschließlich im Nebeneinander, nicht aber im Über-einander der farbigen Lagen greift, liegt der gesamten Komposition ein rationales und zugleich jedoch auch ein intuitives Konzept zugrunde. Dies zeigt sich auch im gesamten Farbrhythmus, der stellenweise das Prinzip der Kardinalprogression stützt, diese aber auch unterläuft. Klee hat solche polar aufgebauten Bildkonzepte in seiner Kunstproduktion und Kunsttheorie stets bevorzugt, und er hat es verstanden, daraus seine Position als avantgardistischer Künstler immer wieder neu zu behaupten. Das mit Abstand prominenteste und bedeutsamste Werk aus der Serie der Lagenbilder ist zweifelsohne das Ölbild »Hauptweg und Nebenweg«, 1929/90, das sich heute im Museum Ludwig in Köln befindet.

Bei der Beschäftigung mit den Lagenbildern stellt sich die Frage nach der kunsthistorischen Bedeutung von Klees Studienreise nach Ägypten, die zu einem Zeitpunkt erfolgte, als Ägyptenreisen im deutschen Bildungsbürgertum einer ausgesprochenen Modeerscheinung gleichkamen. Moderne Kunst beruht wesentlich auf alternativen Erfahrungen von 'Kunst', insbesondere der bildnerischen Arbeit von Kindern, Geisteskranken und so genannten Naturvölkern. Seit der Südseereise von Paul Gauguin gehen solche 'Kunsterfahrungen' mit Aufhalten in fremden Ländern einher. Klee hatte spätestens mit der Tätigkeit als akademischer Lehrer am Staatlichen Bauhaus in Weimar und Dessau zu einer gesellschaftlich fest gefügten Lebensweise gefunden, die ihn der Legitimierung

seiner modernistischen Kunst entloh. Dementsprechend verfolgte er mit seiner Studienreise nach Ägypten nicht mehr die Ideale einer künstlerischen Gegenkultur, wie mit der Tunesienreise zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs, sondern umgekehrt die Rückbindung seiner eigenen mehr oder weniger etablierten Kunst an die allgemein anerkannte Tradition einer Jahrtausende alten Hochkultur. Klee war die Problematik der modernen Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft der Weimarer Republik wohl bewußt. „Uns trägt kein Volk“, räumte er 1924 in einem Vortrag in Jena ein. Daher bezog er sich nur in seltenen Fällen direkt auf die bekannten kulturgeschichtlichen Denkmäler, sondern mehrheitlich auf die ägyptische Kulturlandschaft und das ägyptische Volk. Dieses kranke, arme und schmutzige Volk hatte ihm gleich an den ersten Tagen seiner Reise eine vergleichbare Klassenbegrenzung zwischen Hochkultur und Alltagsleben vor Augen geführt, wie er sie zu Hause erlebte.

Klees bildnerische Fusionen von moderner Zeichen- und Malkunst mit den ägyptischen Kulturlandschaften zwischen Nil und Wüste, die ihn visuell besonders herausgefordert hatten, empfehlen sich bis zum heutigen Tag als imaginäre „Reise ins Land der besseren Erkenntnis“.

Wolfgang Kersten

Postkarte
von Paul Klee an Felix Klee,
25.12.1928, Cairo,
Zentrum Paul Klee,
Schenkung Familie Klee

OTTO RALFS

Otto Ralfs wird am 1. April 1892 in Braunschweig als Sohn eines Eisenwarenhändlers geboren. Er besucht in Braunschweig das Real-Gymnasium, dann in Ballenstedt das 'Wolterstorffsche Institut', anschließend macht er in Hannover eine kaufmännische Lehre. Später wird er Filialleiter einer Eisen-großhandlung in Hamburg. Im ersten Weltkrieg dient Ralfs als Vizefeldwebel und Reserveoffiziersaspirant. Im Oktober 1913 heiratet er Käthe Brachvogel.

1923 entdeckt Ralfs beim Besuch des Bauhauses in Weimar seine Liebe zur modernen Kunst. Er lernt Künstler wie Klee, Kandinsky, Feininger und Jawlensky kennen, wird zum Sammler, Vermittler, Förderer und Freund. Er lädt regelmäßig Künstler nach Braunschweig ein – sein berühmtes Gästebuch mit künstlerischen Eintragungen bedeutender Maler ist heute im Besitz des Städtischen Museum Braunschweig.

1923 zeigt Ralfs seine erste Ausstellung mit Bildern 'Moderner Kunst' im damaligen Landesmuseum (heute Herzog-Anton-Ulrich-Museum).

Um dem Braunschweiger Publikum die moderne Kunst näher zu bringen, gründet Ralfs im September 1924 mit Gleichgesinnten die 'Gesellschaft der Freunde junger Kunst' und wird deren 1. Vorsitzender. Am 16. November 1924 findet im Landesmuseum die erste Ausstellung statt. Ab März 1925 findet die Gesellschaft einen festen Ausstellungsraum im Braunschweiger Schloss.



1925 gründet Ralfs die 'Klee-Gesellschaft', welche zum Ziel hat, den Maler Paul Klee durch regelmäßige Ankäufe seiner Werke finanziell zu unterstützen.

Damit wird es Klee zum Beispiel ermöglicht, 1928/29 Ägypten zu bereisen.

Doch 1933 muß Ralfs die Ausstellungstätigkeit wegen des Vorwurfs 'Entarteter Kunst' einstellen und die 'Gesellschaft der Freunde junger Kunst' löst sich auf. Ralfs' großes Ziel war es, Braunschweig eine Galerie moderner Kunst im Anschluss an das Herzog Anton Ulrich-Museum zu stiften. Doch im Feuersturm auf Braunschweig im Oktober 1944 wird der Großteil seiner Sammlung und damit eine der bedeutendsten Sammlungen moderner Kunst in Deutschland, zerstört.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gründet Ralfs die 'Galerie Otto Ralfs' und setzt ab Juni 1947 im Braunschweiger Schloß sein Engagement für die moderne Kunst, nun als Kunsthändler, bis zu seinem Tod am 13. Dezember 1955 fort.

Otto Ralfs mit Gattin
zeitgenössische Photographie

PAUL KLEE

DAS JAHR 1929

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto/Locarno

1926 siedelt Paul Klee mit dem Bauhaus von Weimar nach Dessau über. Er und seine Familie beziehen zusammen mit Wassily Kandinsky und dessen Frau Nina eines der drei von Gropius erbauten Zweifamilienhäuser für Bauhaus-Meister.

Im Juli gründet der Braunschweiger Kaufmann und Sammler Otto Ralls die Klee-Gesellschaft, die dem Künstler bis in die späten dreißiger Jahre durch Ankäufe ein zusätzliches monatliches Einkommen sichert.

Im Herbst kündigt Klee in gegenseitigem Einvernehmen den Generalvertretungsvertrag mit Hans Goltz. Damit übernimmt er wieder – wie zu seiner Münchener Zeit vor 1919 – die selbständige Leitung seiner Ausstellungs- und Verkaufsgeschäfte, wobei er mit mehreren Kunsthändlern gleichzeitig zusammenarbeitet. In der Folge intensiviert er die Geschäftskontakte mit Alfred Flechthelm, dem Inhaber zweier gleichnamiger Galerien in Berlin und Düsseldorf, der bis 1933 seinen international führenden Kunsthändler ist.

Parallel zu seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus arbeitet Klee regelmäßig an seinen Bildern. In den Semesterferien unternimmt er ausgedehnte Reisen nach Italien (1926, 1930), Porquerolles und Korsika (1927), in die Bretagne (1928) und ins Baskenland (1929). Im Dezember 1928 und Januar 1929 kann er dank ei-

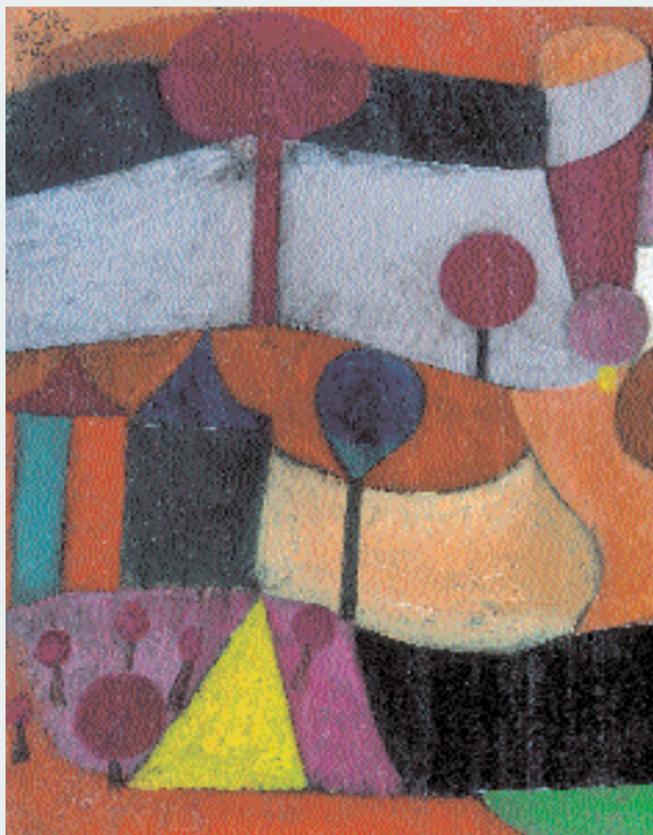
ner finanziellen Unterstützung der Klee-Gesellschaft nach Ägypten reisen.

Der neue Direktor Hannes Meyer leitet das Bauhaus ab 1928 nach der Devise „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ und verstärkt die Zusammenarbeit mit der Industrie. Nicht zuletzt deshalb fühlt sich Klee durch die Lehrtätigkeit zunehmend eingeengt, will jedoch nicht auf das garantierte monatliche Einkommen verzichten.

1929 nimmt er mit der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf Kontakt auf, die Berufung, die er annimmt und für die er seine Bauhaustätigkeit aufgibt, erfolgt jedoch erst 1931. Anlässlich seines 50. Geburtstages organisieren Ende 1929 die Galerie Alfred Flechthelm in Berlin und Anfang 1930 die Galerie Neue Kunst Fides in Dresden je eine große Einzelausstellung.

Klee befindet sich in diesen Jahren auf dem Höhepunkt seines Erfolges und zählt zu den international angesehensten Künstlern in Deutschland.

Parklee





»BEWEGTE LANDSCHAFT MIT KUGELBÄUMEN (BEWEGTE STARK FARBIGE FLÄCHEN)« 1920

PAUL KLEE

Öl auf Karton
1920
31,5 x 49,5 cm
signiert, datiert und nummeriert
'124' oben links
Klee 2469
Im Verzeichnis des Künstlers als
Nr. 1920/124 aufgeführt.

Provenienz
Besitz des Künstlers
Ian Henderson, London
The Mayor Gallery, London (von Henderson erworben,
stock.no. 4117)
Sir Edward and Lady Nika Hulton, London (1954 bei
Mayor erworben, bis ca. 1970)
Galerie Beyeler, Basel (bis 1975, Inv.Nr. 7880)
Sammlung Langen (ab 1975)
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen
Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, Berlin
1921. Große Berliner Kunstausstellung. Nr. 922 (als
verkäufliche Leihgabe von Paul Klee)
Pommerscher Verein für Kunst und Kunstgewerbe,
Stettin 1922. Paul Klee, Adolf Eibslöh, Stettiner Künst-
ler. Nr. 5 (als verkäufliche Leihgabe von Paul Klee)
Venedig 1954. XXVII Biennale Internationale d'Arte di
Venezia. Nr. 5 (dort: 'Città in movimento, Londra',
coll. Mrs. Hulton)
The Tate Gallery, London 1955. Works by Paul Klee
from the Collection of Mrs. Edward Hulton. Nr. 10
City Art Gallery, York 1955. Mrs. Edward Hulton's
Collection of Paintings, Watercolours, Drawings &
Prints by Paul Klee. Nr. 13
The Arts Club, Chicago 1956. Paul Klee. Paintings
and Drawings by Paul Klee from the Collection of Mrs.
Edward Hulton. Nr. 15
Kunst- und Museumsverein, Wuppertal; Museum
Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Frankfurter Kunst-
verein Steinernes Haus, Frankfurt; Städtische Galerie im
Lenbachhaus, München; Museum am Ostwall, Dort-
mund, 1964/65. Sammlung Sir Edward und Lady
Hulton, London. Nr. 72 mit Abb.
Kunsthaus Zürich 1967/68. Sammlung Sir Edward
und Lady Hulton, London. Nr. 74 mit Abb.

Musée national d'Art Moderne, Paris 1969/70. Paul
Klee. Nr. 41 mit Abb.
Galerie Beyeler, Basel 1973. Paul Klee Kunst ist ein
Schöpfungsgleichnis. Nr. 15 mit Farbbabb und Um-
schlag
Nationalgalerie, Berlin 1974. Hommage à Schön-
berg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der
Malerei der Zeit. Nr. 51 mit Abb.
Fondation Beyeler, Riehen/Basel 1998-1999. Magie
der Bäume. Nr. 66, Abb. S. 82

Literatur
Brion, Marcel. Paul Klee. Paris 1955. Abb. Tafel 20
Meyerson, Åke. Klee. Stockholm, 1956. S. V,
Abb. S. 20
Huggler, Max. Paul Klee. Die moderne Malerei als
Blick in den Kosmos. Frauenfeld/Stuttgart 1969.
S. 186
Kröll, Christina. Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur
Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des
zwanzigsten Jahrhunderts, Dissertation. Bonn 1968.
S. 167
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
1975/76. Paul Klee. Eine didaktische Ausstellung zum
Verständnis seiner Kunst. Bilder. Fotos. Texte.
Mit Abb.
Langen, Viktor und Marianne. Sammlung Viktor und
Marianne Langen, Kunst des 20. Jahrhunderts.
Ascona 1986. Band I, Farbbabb. S. 46
Rümelin, Christian. Klees Umgang mit seinem eigenen
Oeuvre in: Ausstellungskatalog 'Paul Klee. Jahre der
Meisterschaft 1917-1933', Stadthalle Balingen 2001,
S. 21-37 und 215-222, Anmerkung S. 216
PaulKlee Stiftung. Paul Klee, Catalogue Raisonné,
Band III, 1919-1922. Bern 1999. S. 218, Nr. 2469,
Farbbabb. S. 181.



»BEWEGTE LANDSCHAFT MIT KUGELBÄUMEN (BEWEGTE STARK FARBIGE FLÄCHEN)« 1920

PAUL KLEE

Paul Klee konnte sich bald nach Ende des Ersten Weltkriegs in München im Künstlerviertel Schwabing einen Atelierraum im Schloßchen Suresnes an der Werneckstraße mieten, nicht weit von seiner Wohnung in der Ainmillerstrasse entfernt, die direkt über den 'Schwabinger Schattenspielen' lag.

Sein Sohn Felix beschrieb die Künstlerwerkstatt aus der Erinnerung: „Dieser idyllische Arbeitsplatz kannte Klee die nahe Großstadt vergessen machen. Sozusagen mühelos und ohne Störung entstand hier Werk um Werk. Besonders pflegte er die lang entbehrte Ölmalerei.“

In der kunsthistorischen Forschung sind die Ölgemälde, die Klee 1919/20 in seinem Münchner Atelier malte, bei weitem nicht so genau untersucht worden wie die frühe Graphik oder die tunesischen Aquarelle, über die der Künstler in seinen Tagebüchern und seiner Korrespondenz vergleichsweise reichhaltige schriftliche Auskünfte hinterlassen hat. Deshalb mag es nicht erstaunen, daß das Ölgemälde »Bewegte Landschaft mit Kugelbäumen« bis heute nur unzureichend kommentiert worden ist. Dabei gehört das Werk in das Umfeld von gleich zwei bedeutsamen Reihen von Gemälden in Klees Œuvre. Die erste Gruppe umfaßt insgesamt elf Ölbilder (Werkverzeichnis Nr. 2466–2478), in der die »Bewegte Landschaft mit Kugelbäumen« eher eine Sonderstellung einnimmt.

Bei der zweiten Werkreihe handelt sich um insgesamt fünf rhythmische Baumlandschaften, die Klee in den ersten Monaten des Jahres 1920 malte (VVZ Nrn. 2385–2389). Nur wenig später, vom 17. Mai

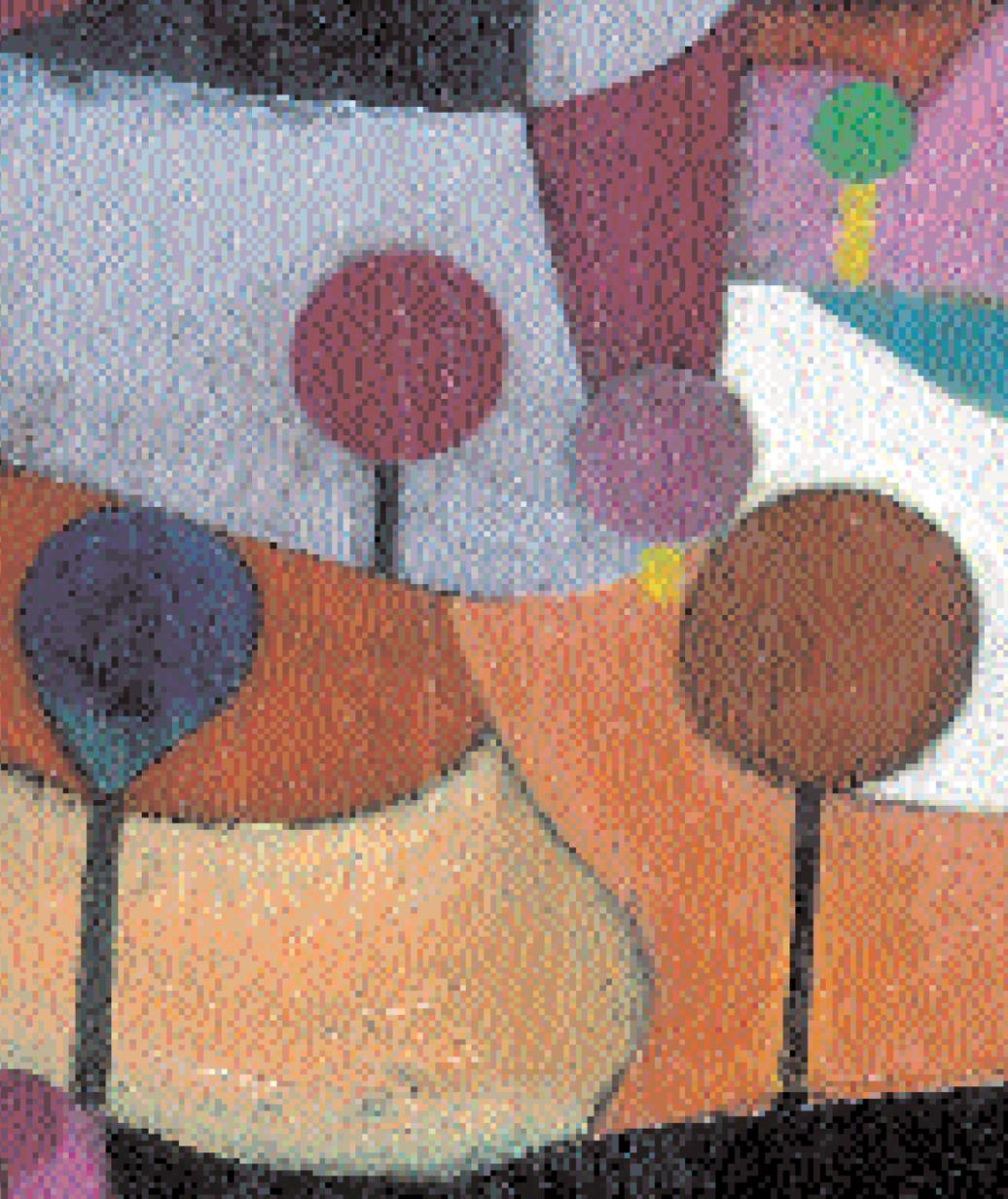
bis Juni 1920, stellte er die Serie in seiner ersten großen Retrospektivausstellung in der Münchner Galerie von Hans Goltz aus. Die Bilder zeigten dem Publikum das herausragende Resultat seiner abstrahierenden Kunst.

Genau ein Jahr später war die »Bewegte Landschaft mit Kugelbäumen« zum ersten Mal auf der großen Berliner Kunstausstellung im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof zu sehen.

In maltechnischer, kompositioneller und motivischer Hinsicht liegt dem Werk dasselbe Bildkonzept zugrunde wie den fünf früher entstandenen rhythmischen Baumlandschaften.

Bei der Wahl des Bildträgers entschied sich Klee bewußt gegen eine grundierte Leinwand, um von akademischen Konventionen abzuweichen. Er benutzte einen leichten, keineswegs speziell für Maler hergestellten Karton. Dieses billige und vielfach verwendbare Material erhob der Künstler zum Bildträger, wobei er je nach Werk – bei Klee war nichts zufällig – zwischen einem kleinen und großen Format bzw. hoch- und querformatigen Stücken unterschied. In den handschriftlichen Eintragungen seines Werkkatalogs finden sich entsprechende Vermerke. »Bewegte Landschaft mit Kugelbäumen« zählt zu den 'größeren' Ölbildern.

Als Malgrund trug er eine schwarze Farbschicht auf, damit die darauf gemalten Farben eine besonders gute Leuchtkraft gewinnen. Die Bedeutung dieser Technik ist bisher meistens übersehen worden, deshalb werden die schwarzen linienförmigen Zonen zwischen den Farbfeldern häufig als Striche gedeutet,



obwohl es meistens der schwarze Malgrund ist, der dort sichtbar wird. Zudem scheint die schwarze Grundierung durch die oberste Farbschicht hindurch, weil die Farben insgesamt vergleichsweise dünn aufgetragen sind.

Seit 1919 bevorzugte Klee in der Ölmalerei diese schwarzen Grundierungen und wies in dem von ihm selbst akribisch geführten Werkkatalog wiederholt ausdrücklich auf diese Technik hin. Er wich damit ebenfalls bewußt von akademischen Vorstellungen ab und übernahm zeitgenössische industrielle Empfehlungen an das farbige Druckgewerbe. Solche Empfehlungen entnahm er der Zeitschrift 'Technische Mitteilungen für Malerei' entnehmen. Eine Nummer dieser Zeitschrift befindet sich in Klees Nachlaß.

Die Komposition des Bildes gibt keine tatsächlich gesehene Landschaft wirklichkeitsnah wieder. Sie erinnert eher an einen abstrakten und zugleich subjektiven Eindruck von Landschaft. Klee hat mit der Komposition sowohl die klassischen Gesetze der Zentralperspektive als auch die herkömmlichen Regeln der Farbperspektive weit hinter sich gelassen. Aus diesem Grund stellt sich beim Betrachten des Landschaftsbildes nicht die übliche Illusion von Tiefenräumlichkeit ein. Die flächige Bildordnung ergibt sich aus den sechs großen, stark bewegten horizontalen Streifen. Sie nehmen die ganze Bildbreite ein; durch einige irreguläre Partien werden sie streckenweise verdoppelt, aufgebrochen oder ergänzt. In diese horizontalen Streifen eingeschrieben sind dicke Senkrechten als Baumstämme, Kreisformen als Baumkronen und Schrägen als Dächer, Berg- und

Hügelformen; dazwischen erstrecken sich farbige Felder.

Der eigentliche Malakt steht hier hinter der kompositionellen Idee zurück. Klee beschränkt sich auf das Ausmalen von vorher bestimmten Flächen, weil er darauf verzichtet, über die malerische Arbeit mit dem Pinsel eine künstlerische Wirkung zu erzielen.

Der Kern der Bildaussage ist der visuelle Eindruck eines weitgehend in die Fläche gekippten Landschaftsgefüges mit rhythmischen Bewegungsmomenten, kugelförmigen Baummotiven und einer starken, komplementären Farbsprache.

Insgesamt dominiert der topographische Eindruck wie bei dem unmittelbar verwandten Aquarell »Landschaft m. roten und blauen Kugelbäumen«, 1920.82. Darin besteht der entscheidende Unterschied zu den fünf früher entstandenen rhythmischen Baumlandschaften, in denen das bildnerische Prinzip der Rhythmisierung wesentlich stärker ausgeprägt ist.

Die Idee, Kreismotive in die abstrakte Farbfeld oder -streifenkomposition eines Ölbildes einzubinden, dürfte Klee bei der Aufarbeitung der künstlerischen Erfahrungen gekommen sein, die er im April 1914 während seiner Tunesienreise gemacht hatte. Die damaligen Reiseerlebnisse waren für Klee in den Jahren 1920/21 besonders aktuell, weil er zu dieser Zeit seine im Tagebuch festgehaltenen Erinnerungen für eine geplante Autobiographie ins Reine schrieb.

Gleichzeitig sichtete er das aus Tunesien mitgebrachte Bildmaterial und ordnete es in seine aktuelle



Produktion ein oder überarbeitete es. Häufig zerschnitt er damalige Bilder in mehrere Teile, fügte sie in neue Werke ein, setzte sie neu zusammen oder beließ die Teile als Einzelwerke. Ein besonders prägnantes Beispiel sind die beiden gleichnamigen Aquarelle »Im Stil von Kairouan, ins gemäßigtere übertragen« 1914.210 und 211. Es sind zwei Teilstücke einer ursprünglich hochformatigen Komposition, die Klee vermutlich kurz vor 1920 zerschnitten und nachträglich in seinem handschriftlich geführten Katalog unter das Entstehungsjahr 1914 eingereicht hat.

Solche Aquarelle und die aktuellen Ölbilder von 1920 sowie weitere Arbeiten auf Papier bildeten für Klee wenig später den Anlaß, um im Rahmen des Formlehreunterrichts am Bauhaus in Weimar kunsttheoretische Überlegungen über „strukturelle Rhythmen“ zur Begründung abstrakter Bildkompositionen auszuarbeiten.

Wolfgang Kersten

Paul Klee
»Landschaft m. roten und
blauen Kugelbäumen«
1920
Aquarell

Privatsammlung

SCHLOß SURESNES



1715/18 ließ sich der 'Geheime Cabinetssekretär' des Kurfürsten Max Emanuel, Franz Xaver Ignaz von Wilhelm auf Jarzt und Suresnes, der nicht minder großzügigengial und ständig in Geldnöten war wie sein kurfürstlicher Herr, das Schloß nach dem Vorbild des Château de Suresnes bei Paris, in dem sich Kurfürst Max Emmanuel während seines Exils aufhielt, von dem jungen Architekten und Baumeister Johann Baptist Gunezrainer erbauen. Finanziell hatte sich der Herr von Suresnes allerdings übernommen. Seine Witwe mußte das Schloß im Jahre 1756 mit allem Zubehör verkaufen.

Das Schloß hat eine bewegte Geschichte: Bis heute hat es achtundzwanzigmal den Besitzer gewechselt. Ein Oberleutnant Dillmann gewann das Schloß 1822 mit einem Los für 3 Gulden. Er verkaufte es rasch, wohl um heiraten zu können.

1855 bis 62 hatte Universitätsprofessor Carl August von Steinheil sein 'Optisches Institut' im Suresnes-Schloß und machte als Schwabinger Bürger auch reihum den Nachwächterdienst mit. Schwabing war zwar ein Dorf, wählte jedoch 1883 den ersten nicht landwirtschaftlichen Bürgermeister, der erreichte, daß Schwabing ab 1. Januar 1887 zur mittelbaren 'Stadt' mit eigenem Wappen erhoben wurde, bevor es am 1. Januar 1890 doch nach München eingemeindet wurde.

In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts fanden sich im Park des zur 'Villa Rosenau' avancierten Schlosses unter dem damaligen Eigentümer, einem Apotheker

im Ruhestand, mit seiner angebeteten Tochter Maxi regelmäßig junge Leute zu Theateraufführungen zusammen und spielten z. B. 1877 mit dem jungen Ludwig Ganghofer Shakespeares 'Sommernachts Traum' als Freilicht-Aufführung im Mondschein auf.

Der steckbrieflich gesuchte Schriftsteller und Revolutionär Ernst Toller verbarg sich 1919 nach der Zerschlagung der Räterepublik drei Wochen lang hinter einer Tapetentür, ehe er durch Verrat entdeckt und zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt wurde.

Im gleichen Jahr mietete Paul Klee ein Atelier im 'Toller-Schlößchen', wie er es voll Sympathie für den Dramatiker nannte. Als er im Herbst 1920 an das Bauhaus in Weimar berufen wurde, gab er es wohl auf.

1937 erwarb der Korbiniansverein der Erzdiözese München und Freising das Schloß. Seit 1969 wird es von der Katholischen Akademie in Bayern genutzt. Es beherbergt heute in einem seiner schönsten Räume die Privatbibliothek des katholischen Theologen und Religionsphilosophen Romano Guardini (1885-1968).

Suresnes Schloßchen
München-Schwabing

Atelier von Paul Klee im
Suresnes Schloßchen,
Werneckstraße 1,
München, 1920,
Photograph Paul Klee
Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Klee



PROVENIENZ HULTON



Edward H. Hulton war der Sohn des wohlhabenden Zeitungsherausgebers Edward G. Hulton (Daily Sketch, Illustrated Sunday Herald, Evening Standard).

Er wurde 1906 in Harrogate, Yorkshire geboren. Er besuchte Harrow und Brasenose College in Oxford und wurde Anwalt.

1936 erbt er £6 Millionen aus dem Nachlaß seines Vaters, der auf dem Sterbebett seine Zeitungen für diese Summe verkauft hatte. Mit diesem Grundstock baute er die Hulton Press Group auf, die die Zeitschriften Farmer's Weekly, Housewife and Nursing Mirror sowie Lilliput umfaßte. 1938 gründete Hulton Picture Post, das erste Photojournal. Das Magazin war ein großer Erfolg, ein Teil des Photoarchiv des 1957 eingestellten Magazins wurde später von Getty Images erworben.

Edward H. Hulton starb 1988.

Hultons Gattin, Lady Nika Hulton war russischer Herkunft. Sie war Kunstkennnerin und kritische Sammlerin, ihr besonderes Interesse galt den Werken Paul Klees. Teile ihrer Sammlung wurden in großen Museums-Ausstellungen auf der ganzen Welt gezeigt. Sie verfaßte mehrere Bücher, darunter 'First steps in art appreciation' and 'An approach to Paul Klee'.



PAUL KLEE

DAS JAHR 1920

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto/Locarno

Im März 1916, wenige Tage nach dem Tod von Franz Marc bei Verdun, wird Klee zur deutschen Armee eingezogen. Zunächst kommt er zur Flieger-Ersatzabteilung in Schleißheim, wovon er die Tarnbemalung der Flugzeuge ausbessern muß. Die Verletzung nach Gersthofen, dem Standort der königlich-bayerischen Fliegertruppen, im Jahr 1917 bewahrt ihn vor einem Fronteinsatz. Man erlaubt ihm dort sogar, zu malen. Noch während des Krieges stellen sich die ersten Erfolge, auch finanzieller Art, mit den Ausstellungen in der Galerie 'Der Sturm' in Berlin 1916 und 1917 ein. Man bezeichnet ihn als große Entdeckung.

Bis zu Beginn der zwanziger Jahre überarbeitet und redigiert Klee seine seit 1898 geführten Tagebuchaufzeichnungen für eine Autobiographie.

Noch während des Krieges schreibt der Künstler seinen ersten kunsttheoretischen Essay. Er erscheint 1920 im Sammelband Schöpferische Konfession. Ende des Jahres 1918 wird er zunächst vom Militärdienst beurlaubt, im Februar 1919 endgültig entlassen. Er mietet ein Atelier im Schwabinger Suresnes Schloßchen in München, nicht weit von seiner Wohnung in der Ainmillerstraße. Hier widmet er sich zum ersten Mal intensiv der Ölmalerei und führt neue Elemente, wie z.B. den Baum in seine Komposition ein.

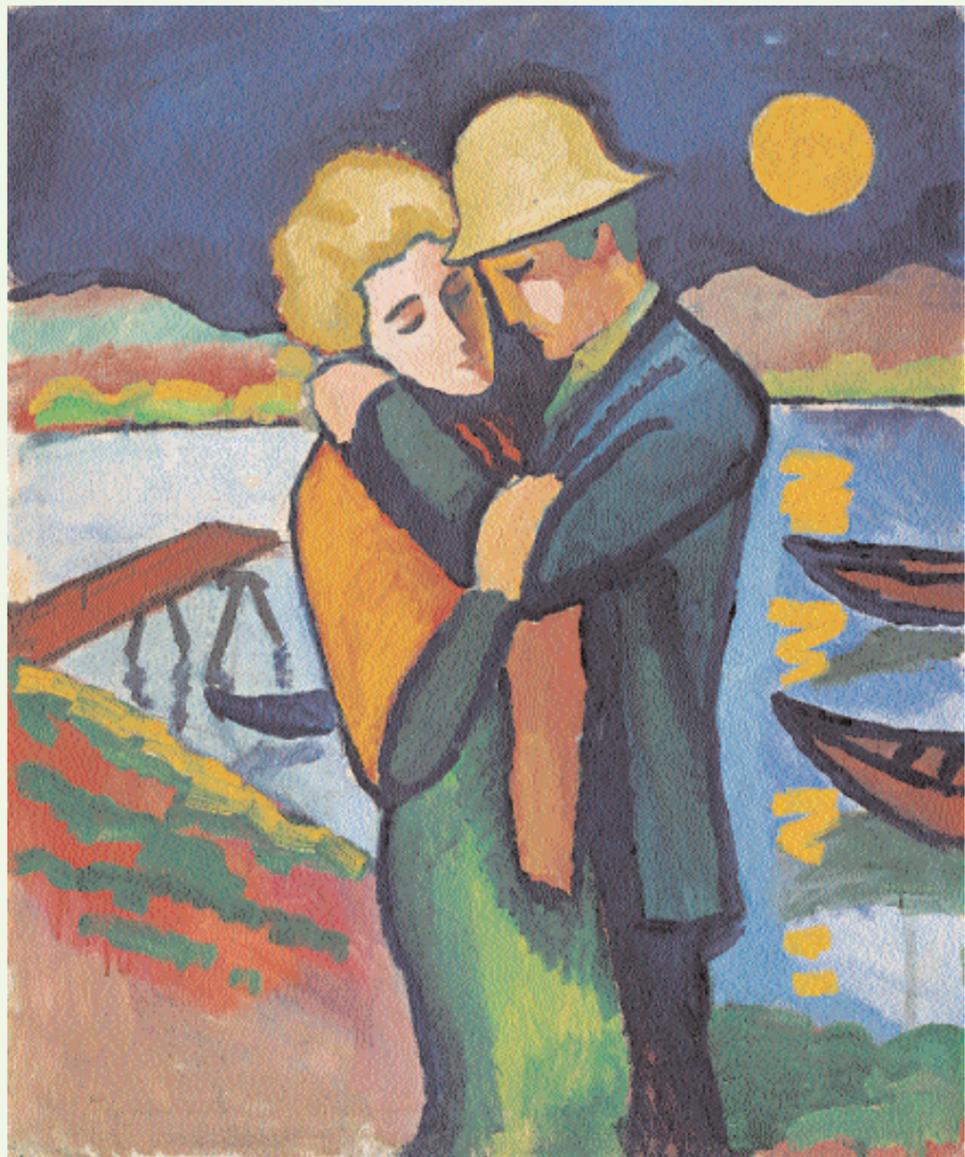
Im Frühjahr 1919 engagiert sich Klee kulturpolitisch in der Münchner Räterepublik. Nach deren Zusammenbruch flüchtet er im Juni vor dem Militärregime in die Schweiz. Hier lernt er Vertreter der Zürcher Dada-Bewegung kennen. Die Bemühungen von Oskar Schlemmer und Willi Baumeister, Klees Berufung zum Professor der Stuttgarter Kunstakademie durchzusetzen, scheitern im Herbst 1919.

Am 1. Oktober 1919 schließt Klee einen Generalvertretungsvertrag mit dem Münchner Kunsthändler Hans Goltz ab. Dies ist, was die Bilderverkäufe betrifft, sein erfolgreichstes Jahr.

1920 erfährt der 40-jährige Künstler endlich die lang ersehnte öffentliche Anerkennung: Am 17. Mai wird seine bis dahin größte Ausstellung mit 363 Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Grafiken in der Galerie 'Neue Kunst Hans Goltz' in München eröffnet. Unter aktiver Mithilfe Klees veröffentlichen Hans von Wedderkop und Leopold Zahn die ersten beiden Monografien. Noch im selben Jahr wird Klee von Walter Gropius als Professor an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufen.

Paul Klee, Am Horn 53,
Weimar 1.4.1925,
Photograph Felix Klee
Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Klee

August Macke



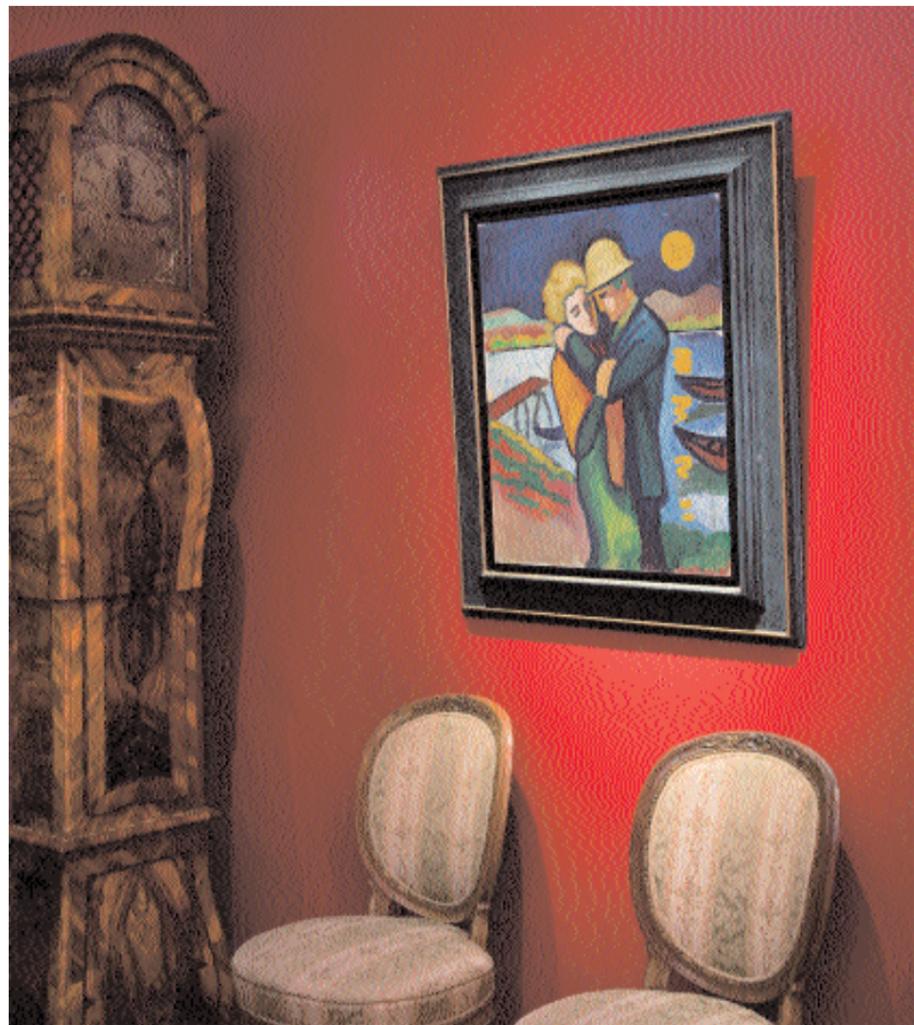
»PAAR AM WASSER BEI VOLLMOND« 1911

AUGUST MACKE

Öl auf Karton
1911
69 x 56 cm
Vriesen 236

Provenienz
Galerie von der Heyde, Berlin
Dr. Erwin Saage, Bad Godesberg
Privatsammlung, Deutschland
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Literatur
Vriesen, Gustav. August Macke. Stuttgart 1957.
S. 320, Nr. 236 mit Abb.



»PAAR AM WASSER BEI VOLLMOND« 1911

AUGUST MACKE

Ein zeitgenössisches Foto belegt, daß diesem Bild in der Bonner Wohnung von August Macke und seiner Frau Elisabeth der prominente Platz über dem Diwan zugewiesen war. Während im angrenzenden Salon Werke mit dem Motiv der Spaziergänger dem öffentlichen Charakter des Raumes entsprechen, unterstreicht die Hängung über dem Diwan die Intimität der dargestellten Szene: Ihren Mittelpunkt bilden ein Mann und eine Frau in inniger Umarmung. Zur Nachtzeit im Licht des Vollmonds, der sich im Wasser eines Sees spiegelt, gibt sich das Paar mit geschlossenen Augen seinen Gefühlen hin. Der Zauber der dem Alltag entborenen Stunde teilt sich durch die vollkommene Selbstvergessenheit der Verliebten auch dem Betrachter mit.

Der Verzicht auf porträtartige Details zugunsten einer schematisierenden Darstellung der Figuren durch die mit wenigen Strichen gezeichneten Gesichter und die konventionelle Kleidung – er trägt einen dunkelblauen Anzug und sogar einen Hut, sie ein grünes Kleid mit rotem Schultertuch – verleihen dem Bild den Charakter eines allgemeinen Sinnbilds der Liebe. Und doch mag dahinter die private Seite des Malers aufscheinen: Bereits 1903 hatte der damals 16jährige Schüler August die ein Jahr jüngere Elisabeth kennen- und über die Jahre bis zur Heirat 1909 lieben gelernt. Zur Entstehungszeit des Bildes 1911 war das Paar nach einjährigem Aufenthalt am Tegernsee gerade erst in die Bonner Heimat zurückgekehrt, doch scheint die Darstellung noch getragen vom Glück, das nach der Geburt des ersten Sohnes die Monate in Bayern geprägt hatte.

In Oberbayern hatte August Mackes künstlerischer Werdegang durch die Begegnung und Freundschaft mit Franz Marc sowie durch den Kontakt zu zahlreichen Münchner Künstlern eine entscheidende Wendung genommen. Begleitet vom regen Gedankenaustausch vollzog Macke in dieser produktiven Zeit die endgültige Hinwendung zum Expressionismus, der auch das »Paar am Wasser bei Vollmond« auszeichnet. Im Verzicht auf die Wiedergabe von Einzelheiten beschränkt sich der Maler auf die großflächigen Formen von Ufer, See, dahinter liegender Bergkette, Himmel und Mond, vor denen sich die in ihren Konturen betonte Silhouette des Paares abhebt. Der Kontrast von Grün und Rot auf der einen, und Blau und Gelb auf der anderen Seite, sorgt im Wechselspiel von warmen und kühlen Tönen für farbliche Harmonie. So fungieren die sanft geschwungenen Linien, die ruhigen Flächen und die Farbwerte als Ausdrucksträger für den Ausgleich zwischen weiblicher und männlicher Energie und unterstreichen den seelischen Gleichklang der Liebenden.

Über Franz Marc fand August Macke im Laufe des Jahres 1910 Anschluss an die Neue Künstlervereinigung München, darunter insbesondere Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Alexej von Jawlensky die sich in der Malerei für die Loslösung von der Naturmache, die Befreiung der Farbe vom Gegenstand und die Vereinfachung der Form ausgesprochen. Macke stieß hier auf Gleichgesinnte und setzte sich auch nach seiner Rückkehr nach Bonn lebhaft für die Ziele der NKVM ein. In zahlreichen





Briefen, aber auch bei gegenseitigen Besuchen mit gemeinsamer Arbeit im Atelier festigten sich die künstlerischen Überlegungen der Freunde im Ringen um die Abstraktion. So war nach der Abspaltung der Gruppe von der Vereinigung der Boden bereitet für die Gründung einer eigenen Künstlergruppe, die Ende 1911 mit einer Ausstellung und dem 'Almanach' erstmals öffentlich in Erscheinung trat, Projekten, an denen auch August Macke mit drei Bildern und einem Aufsatz beteiligt war. Mit dem Namen 'Der Blaue Reiter' als Symbol für die Überwindung der materiellen Welt und die Hinwendung zum Geistigen brachten die beteiligten Künstler ihre Auffassung von einer abstrakten Kunst zum Ausdruck, die sich nicht länger auf die Abbildung der sichtbaren Welt beschränken, sondern innere Empfindungen wiedergeben sollte.

Wiewohl August Macke sich sehr für die Ziele des 'Blauen Reiter' engagierte, machte er doch nie ein Hehl daraus, daß sein Interesse viel stärker auf Diesseitige gerichtet war als das seiner spirituell bewegten Künstlerfreunde, die ihrerseits seine Lebenslust als Bereicherung empfanden. Unmittelbares Erleben und intuitives Gespür hatten bei Macke Vorrang vor dem Mystischen, was ihm innerhalb der Gruppe eine Sonderstellung verlieh. Und doch lässt das im Jahr der intensiven theoretischen Beschäftigung mit Kunstfragen entstandene Bild »Paar am Wasser bei Vollmond« die Nähe zum Gedankengut des 'Blauen Reiter' erkennen. Erstmals entlehnt Macke ein Motiv nicht der unmittelbar beobachteten Umwelt, sondern folgt freier Eingebung. Die

mondhelle Nacht entrückt das Paar in die magische Sphäre des Traums und in einen Bewusstseinszustand zwischen Schlafen und Wachen. Das Wasser verweist auf den Prozess des Wandels: Die Reise mit den rechts ins Bild ragenden Booten wird den Mann zum jenseitigen Ufer – sei es geographischer oder mentaler Art – führen, wogegen die Frau auf dem Steg zurückbleiben und ihm nachblicken wird. Aus dem Wissen um die Vergänglichkeit des kostbaren Augenblicks vollzieht sich die körperliche Verschmelzung von Mann und Frau, so scheint es, im Lauschen auf den von Kandinsky beschworenen 'inneren Klang' und damit auf ganz und gar vergeistigte Weise, ohne die erotisch-freizügige Sinnlichkeit, wie wir sie etwa von den sonnenhellen Badeszenen der 'Brücke' kennen.

Das »Paar am Wasser bei Vollmond« offenbart jenseits der süßen Melancholie einer Liebesszene die zeittypische Sehnsucht nach einem Zustand, in dem die Entfremdung des Menschen von der Natur, die Spannungen zwischen den Geschlechtern sowie alles Leid in vollkommener Stille, Ruhe und Harmonie aufgehoben sind. Der Traum vom verlorenen Paradies durchzieht als Hauptmotiv das ganze Werk des Malers und verdichtet sich im »Paar am Wasser bei Vollmond« zu einem mit allen Sinnen erfahrenen Augenblick der Lebensfreude, der das tiefe Einverständnis mit den Wandlungen des Lebens einschließt.

Gabriele Schmid, 2007

August und Elisabeth Macke
mit Wolfgang und Walter,
Bonn 1913

Mackes Wohnzimmer in Bonn,
Bornheimer Straße 88, um 1920





AUGUST MACKE

DAS JAHR 1911

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

Im Oktober 1909 heiraten August Macke und Elisabeth Gerhardt. Die Flitterwochen führen das Paar unter anderem nach Bern, wo sie die Familie Moilliet besuchen, von wo aus sie mit deren Sohn, dem Maler Louis Moilliet, spontan nach Paris reisen. Macke sieht Bilder der italienischen Futuristen und der französischen Fauves, besucht den Salon d'Automne und lernt den Maler Carl Hofer kennen. Auf Drängen eines Freundes zieht Macke mit seiner Frau zum Ende des Jahres nach Tegernsee, wo sie im Haus des Schreiners Staudacher wohnen.

Im Januar 1910 sieht Macke in München Arbeiten Franz Marcs und beschließt spontan, den Künstler aufzusuchen. Eine lebenslange Künstlerfreundschaft und ein reger Briefwechsel beginnen. Am 13. April wird der Sohn Walter Carl August geboren. Macke sieht in München Originale von Matisse, der ihn künstlerisch stark beeinflusst und besucht eine Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München, lernt unter anderem Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky kennen. Im November kehrt Macke mit seiner Familie nach Bonn zurück. Seine Schwiegermutter erfüllt ihm seinen sehnlichsten Wunsch und läßt ihm im Nachbarhaus, das für das junge Paar renoviert wird, ein eigenes Atelier einrichten. Während der Umbaumaßnahmen, die sich über die Wintermonate hinziehen, wohnt die Familie bei ihr.

Im Februar 1911 beziehen die Mackes das Wohnhaus Bornheimer Straße 88 (heute 96). In seinem ersten und einzigen Atelier im Dachgeschoss entstehen viele der wichtigsten Werke des Künstlers. Durch die Bekanntschaft mit der Kölner Familie Worringer erhält Macke Zugang zum 'Gereonsklub' und beteiligt sich aktiv an dessen Vorträgen, Ausstellungen und Lesungen zur Förderung der internationalen Avantgarde. Er schließt Freundschaft mit Max Ernst und erhält Besuch von Gabriele Münter, deren Bruder in Bonn lebt. Macke verstärkt sein kulturpolitisches Engagement und knüpft intensive Verbindungen zur rheinischen Kunstszene. Er arbeitet in der Redaktion des Almanachs 'Der Blaue Reiter' mit, verfaßt den Aufsatz 'Die Masken' und beteiligt sich an der ersten Ausstellung der Gruppe. Er lernt Paul Klee und den Studenten Paul Adolf Seehaus kennen, der Mackes einziger Schüler wird.

Bereits 1912 ist Macke an zahlreichen Ausstellungen beteiligt und kann erfolgreich verkaufen. Er ist mit Werken in Moskau, Köln, München und Jena sowie bei der zweiten Wanderausstellung des 'Blauen Reiter' vertreten.

August Macke, 1913

Gabriele Münster



»SEE AM ABEND« 1934

GABRIELE MÜNTER

Öl auf Karton
1934
41,2 x 33 cm
monogrammiert unten rechts
rückseitig signiert, datiert,
betitelt und numeriert '57/34'

Provenienz
Sammlung Ahlers, Herford
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1999.
Expressionistische Bilder – Die Sammlung Firmen-
gruppe Ahlers. S. 96, Nr. 21 mit Farbabb.



»SEE AM ABEND« 1934

GABRIELE MÜNTER

Die Werke von Gabriele Münter sind eng mit dem bayerischen Marktflecken Murnau verknüpft, wo sie sich seit 1908 im Sommer regelmäßig aufhielt. 1910 bezog sie dort mit Kandinsky das sogenannte 'Russenhaus', wo in den folgenden Jahren ihre berühmten farbenfrohen Bilder der Alpenlandschaft entstanden.

Nach der einschneidenden Trennung von Kandinsky im Jahr 1917 und Jahren der Unruhe und künstlerischen Suche auf Reisen im Ausland, findet sie in den 30er Jahren in ihrem Murnauer Haus einen beruflichen und privaten Neuanfang.

Im Spätwerk der Künstlerin nehmen die landschaftlichen Darstellungen eine herausragende Stellung ein. Sie waren ihr bevorzugtes Motiv, während sie Stillleben nur als Fingerübungen malte, um künstlerisch aktiv zu bleiben. Am 26. Dezember 1941 schrieb sie in ihr Tagebuch: „Stilleben ist wie ein Klavier – Landschaft = Orchester“.

Portraits zu malen betrachtete sie als Herausforderung, lehnte aber den kommerziellen Aspekt ab, während gerade dieser ihren Lebensgefährten Johannes Eichner veranlaßte, sie zu drängen, solche Aufträge anzunehmen, um sich ein regelmäßiges Einkommen zu sichern. Nur in der Interpretation der Landschaft fand sie künstlerische Befriedigung.

In ursprünglicher Vitalität schildert sie die idyllischen Stimmungen der sie umgebenden und von ihr so geliebten Landschaft.

Münter wählte hier einen hochgelegenen Standort über dem Staffelsee zur 'blauen Stunde'. Vor dem

vom Licht der am Horizont bereits untergegangenen Sonne förmlich zum Glühen gebrachten Himmel, der sich in der stillen Wasseroberfläche des Sees spiegelt, zeichnen sich die Gipfel der Hörnlekte dunkel ab. Die im Vordergrund sich durch Wiesen bergab schlängelnde Straße und das einfache weiße Häuschen sind die einzigen Zeichen menschlicher Präsenz. Die einst von der volkstümlichen Hinterglasmalerei entlehnte schwarze Konturierung betont die Farbflächen.

Die Künstlerin hat es meisterhaft verstanden, die Stille und Stimmung des verlöschenden Tages zu vermitteln und mit dem auf wesentliche Formen reduzierten Gemälde von lebhafter Farbigkeit an die Zeit des 'Blauen Reiter' anzuknüpfen.

Patricia von Eicken





GABRIELE MÜNTER

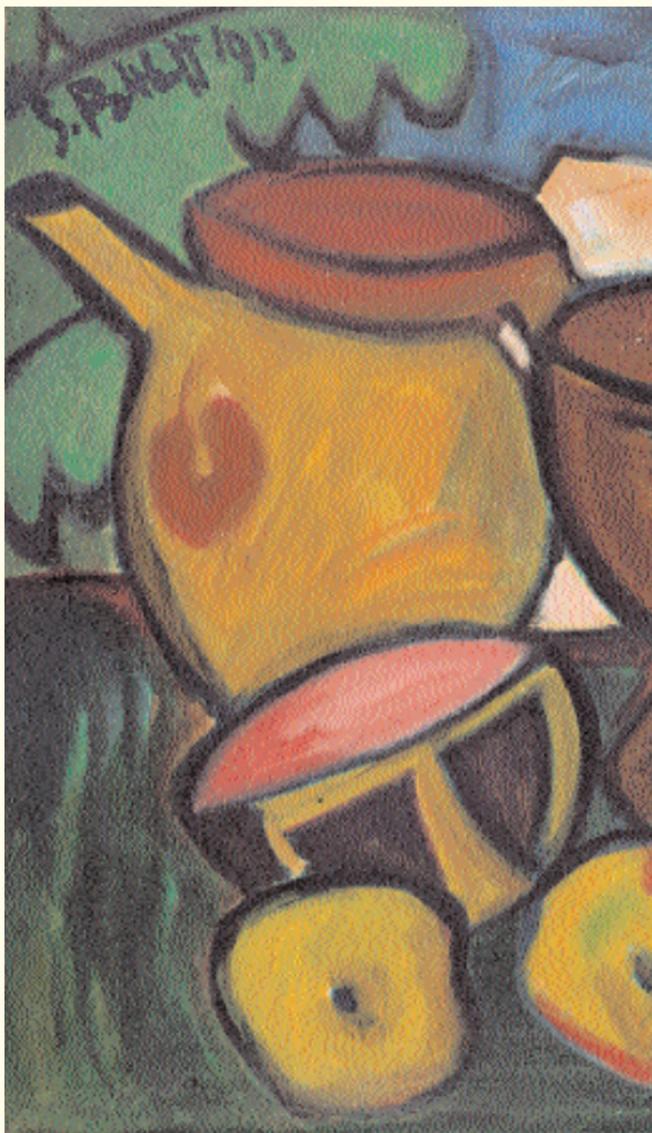
DAS JAHR 1934

Berlin 1877 – 1962 Murnau

Nach einer schwierigen Phase, in der die Künstlerin nur wenig malt und einem zermürbenden Streit mit Kandinsky um die vor dem ersten Weltkrieg bei ihr deponierten Bilder, lernt Gabriele Münter am Silvesterabend des Jahres 1927 in Berlin den Kunsthistoriker Johannes Eichner kennen. Im darauffolgenden Jahr kehrt sie zum ersten Mal seit drei Jahren nach Murnau zurück, um ihr Haus in Ordnung zu bringen, in dem er sie im Sommer 1929 zum ersten Mal besucht. „Mü“ und „Ei“, wie sie sich nennen, werden ein Paar, doch bleiben sie ihr Leben lang beim Sie. Im Oktober 1929 reist Münter nach Paris, wo Eichner im Juli 1930 eintrifft. Zusammen verbringen sie mehrere Monate in Südfrankreich. Durch diese Reise findet Gabriele Münter wieder zu ihrer eigenen expressionistischen Malweise aus der Zeit des 'Blauen Reiter' zurück, doch sind die neuen Bilder weicher, homogener. Es beginnt eine Periode neuer Schaffensfreude und großer Produktivität, in der überwiegend Landschaften und Stillleben entstehen. 1933 organisiert Eichner die Ausstellung 'Gabriele Münter: 1908-1933' mit 50 Gemälden, die in den folgenden zwei Jahren nach Bremen, Bochum, Jena, Eisenach, Altenburg und Stuttgart reist.

Gabriele Münter
um 1935

Schmidt-Rohlfing





»STILLEBEN MIT GEFÄßEN« 1913

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Öl auf Leinwand

1913

65,3 x 73,5 cm

signiert und datiert oben links

Provenienz

Privatsammlung, Deutschland

Das Werk ist dem Brücke-Museum bekannt.

Die Aufnahme in das in Vorbereitung befindliche

Werkverzeichnis von Frau Christiane Remm ist geplant.



»STILLEBEN MIT GEFÄßEN« 1913

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Der ausschnitthafte Blick auf ein Stilleben mit wenigen Requisiten, einem Krug, zwei afrikanischen Gefäßen, etwas Obst und einer Teetasse vor einer frischen, von weißen Küsten umsäumten Meerlandschaft in Azurblau und Türkisgrün, trägt all das in sich, was die Malerei Karl Schmid-Rottluffs ab 1913 ausmacht. Zu diesem Zeitpunkt betrat Karl Schmid-Rottluff einen Weg, der ihn zu einer neuen Ausdrucksart expressionistischer Malerei führte. Den frühen Kollektiv-Stil der Künstlergemeinschaft 'Brücke' hatte er bereits weit hinter sich gelassen. Seit 1910 schon verfolgte er eine betont vereinfachte Formensprache, baute Kompositionen aus wenigen, kräftigen Flächen auf, um damit zu Ausdrucksteigerungen und großer Intensität in seiner Malerei zu gelangen. Nicht mehr der Farbe, die im Frühexpressionismus wichtigster, auch emotionaler Ausdrucksträger war, galt fortan seine größte Aufmerksamkeit, sondern der Form. Ihr verlieh er nun Kraft, beseele sie mit dem Geist der Natur und künstlerischer Wahrheit. Aus sicheren, festen dunklen Konturen schuf eine einfache Formenwelt.

Für die produktive und das Gesamtwerk Karl Schmid-Rottluffs wichtige Werkphase der Zeit von 1913 bis 1915 gab es zwei wesentliche Inspirationsquellen. Eine von ihnen war seine räumliche Umgebung ab Mai des Jahres 1913, die andere, die auch sein weiteres Schaffen bis in die Spätzeit hinein beeinflussen sollte, die Kunst schwarzafrikanischer Ethnien. Im Mai 1913 entfiel Karl Schmid-Rottluff dem, wenn auch großstädtisch-intellektuellen, aber für sein künstlerisches Schaffen nicht wirklich

stimulierenden Berliner Leben. Den Sommer dieses Jahres verbrachte er erstmals auch nicht in Gangast an der Ostsee, sondern in Nidden an der Kurischen Nehrung. Als täglicher Horizont tat sich ihm in Nidden eine mächtige Naturlandschaft aus Wanderdünen auf. Schon im späten 19. Jahrhundert hatte dieser Landstrich eine große Anziehungskraft auf Bildende Künstler und Schriftsteller ausgeübt. Neben der monumentalen kargen Landschaft fesselte ihn zudem die Kunst Afrikas, die er schon zuvor zu sammeln begonnen hatte. Anders als viele seiner Künstlerfreunde sah er in ihr jedoch nicht nur eine Quelle für exotische, dekorative Objekte. Vielmehr empfand er sie als künstlerische Entsprechung zu seinem Werk. Wie die afrikanische Kunst, vor allem ihre Bildhauerei, so wollte auch Schmid-Rottluff mit der formalen Ausbildung seiner neuen Arbeiten die Wesensart der Natur erfassen.

Neben einer Reihe von weiblichen, stark von der afrikanischen Plastik beeinflussten Akten vor der Dünen-Kulisse auf der Nehrung entstanden im Sommer 1913 in kurzer Folge einige Stilleben, die zu seinen frühesten Werken zählen, in die er das vielschichtige Thema der afrikanischen Kunst aufnahm. Einige von den heute noch nachweisbaren Stilleben dieser Zeit sind als Ausschnitte von Interieurs inszeniert, andere, zu denen auch dieses Stilleben zählt, scheinen in einer sommerlichen Pleinair-Situation entstanden zu sein. In ihnen intensiv leuchtenden Farben reflektiert sich förmlich das Sonnenlicht.



Die afrikanischen Masken und Kultobjekte, Schalen und Gefäße, die Schmidt-Rottluff in den Stilleben von 1913 als Einzelmotive nutzte, lassen sich mehrfach in den verschiedenen Variationen des Themas nachweisen. So platzierte er das gleiche, hier fast zentral gesetzte Zeremonialgefäß beispielsweise bei dem »Stilleben mit Negerplastik«, das sich heute im Kölner Museum Ludwig befindet, in den Hintergrund. Das Zeremonialgefäß und die kleinere Trinkschale links davon finden wir außerdem im Vordergrund des »Stilleben mit Stranddistel«, das 1992 in der Ausstellung »Karl Schmidt-Rottluff – Der Maler« in der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf gezeigt wurde.

Nicht Variantenreichtum, sondern Reduktion im Sujet und Stil waren in dieser arbeitsintensiven Schaffensphase Schmidt-Rottluffs künstlerische Leitsätze. Wie die Stammeskunst aus Afrika, so erreichte auch er durch die Beschränkung auf das Wenigste ein Maximum an Ausdruck und Durchgeistigung seiner Kunst. Die Kunst des Afrikanischen Kontinents begleitete ihn künftig weiter und wurde einer seiner wichtigsten Weggefährten. Auch bei dem Bildhauer, Kunstgewerbler und Sammler Karl Schmidt-Rottluff hat sie zeitlebens ihre Spuren und ihren Geist hinterlassen.

Bettina Krogemann





KARL SCHMIDT-ROTLUFF

DAS JAHR 1913

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

von Januar bis Mai 1913 lebt Schmidt-Rottluff in Berlin und Hamburg. Im April lernt der Künstler seinen zukünftigen Förderer Max Sauerlandt kennen.

Am 27. Mai löst sich die 1905 gegründete Künstlergemeinschaft 'Die Brücke' auf.

Schmidt-Rottluff wohnt auf Empfehlung Pechsteins von Ende Mai bis Anfang September in einer Fischerhütte in Nidden auf der Kuhrischen Nehrung in Ostpreußen, besucht auf der Rückreise Memel und die masurischen Seen. Das Resultat dieser Reise sind eine große Anzahl von Landschaftsbildern.

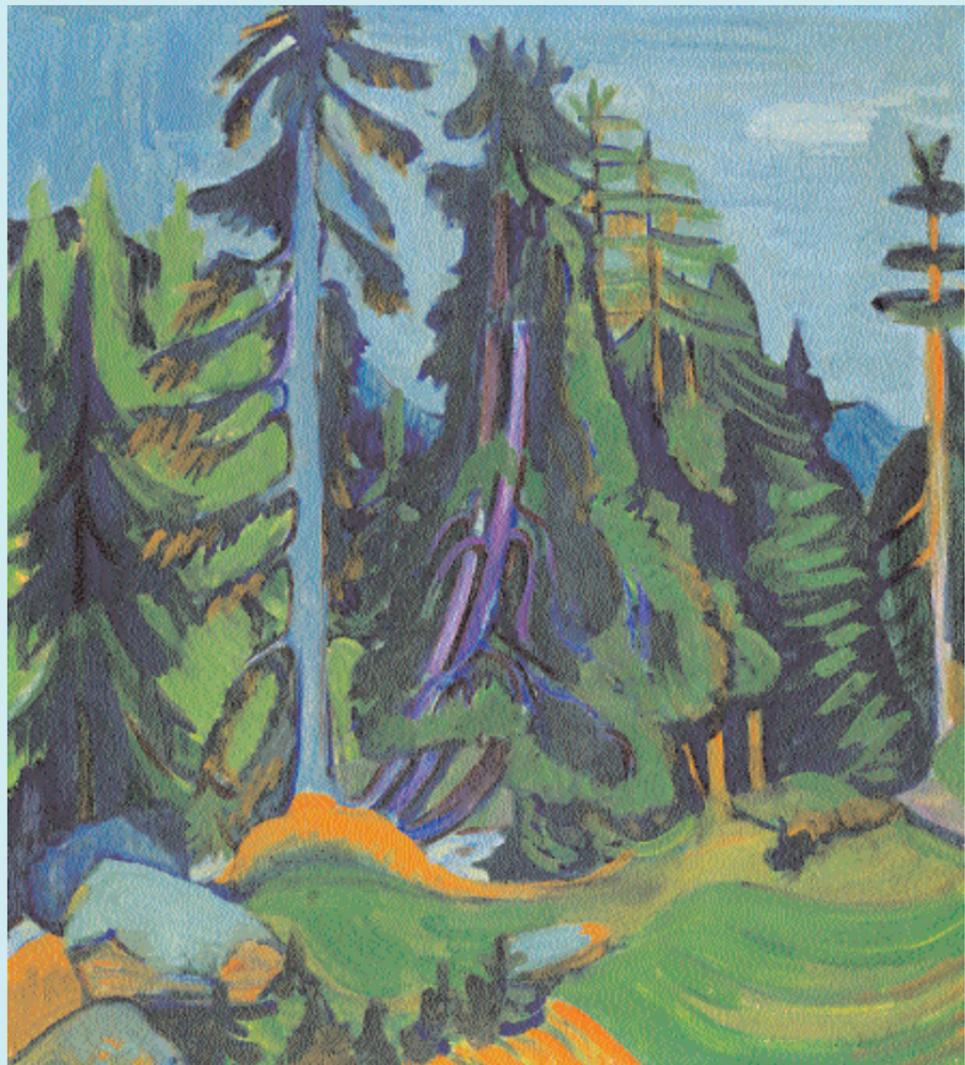
Schmidt-Rottluff war von den afrikanischen Kultgegenständen im Berliner Völkerkundemuseum fasziniert. In diesem Jahr fängt er an, eine eigene Sammlung mit afrikanischen Masken, Figuren, Pfeifen und Gefäßen aufzubauen.

Daß diese Objekte nicht die äußere Wirklichkeit darstellen, sondern ein Ausdruck geistiger Naturmächte sind, paßt zum Grundgedanken der Expressionisten.

So malt Schmidt-Rottluff in diesem Jahr auch eine Gruppe von Stilleben mit arrangierten afrikanischen Objekten. Die Objekte aus seinem Nachlaß sind teilweise erhalten.

Karl Schmidt-Rottluff

EZ Kriechma



»BERGWALDBÄUME« 1918

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Öl auf Leinwand

1918

80,3 x 70,5 cm

signiert unten rechts

rückseitig signiert, und betitelt
und bezeichnet 'Davos'

Provenienz

Dr. Carlo Bosshart, Riehen bei Basel

Jacob Bosshart, Zürich

Privatsammlung, Deutschland

Privatsammlung

Ausstellungen

Galerie Thomas, München 1986. Expressionismus -

Klassische Moderne. Nr. 17 mit Farbabb.

Literatur

Kirchner-Archiv, Photoalbum IV des Künstler, Nr. 19,
dort 1918 datiert

Gordon 530

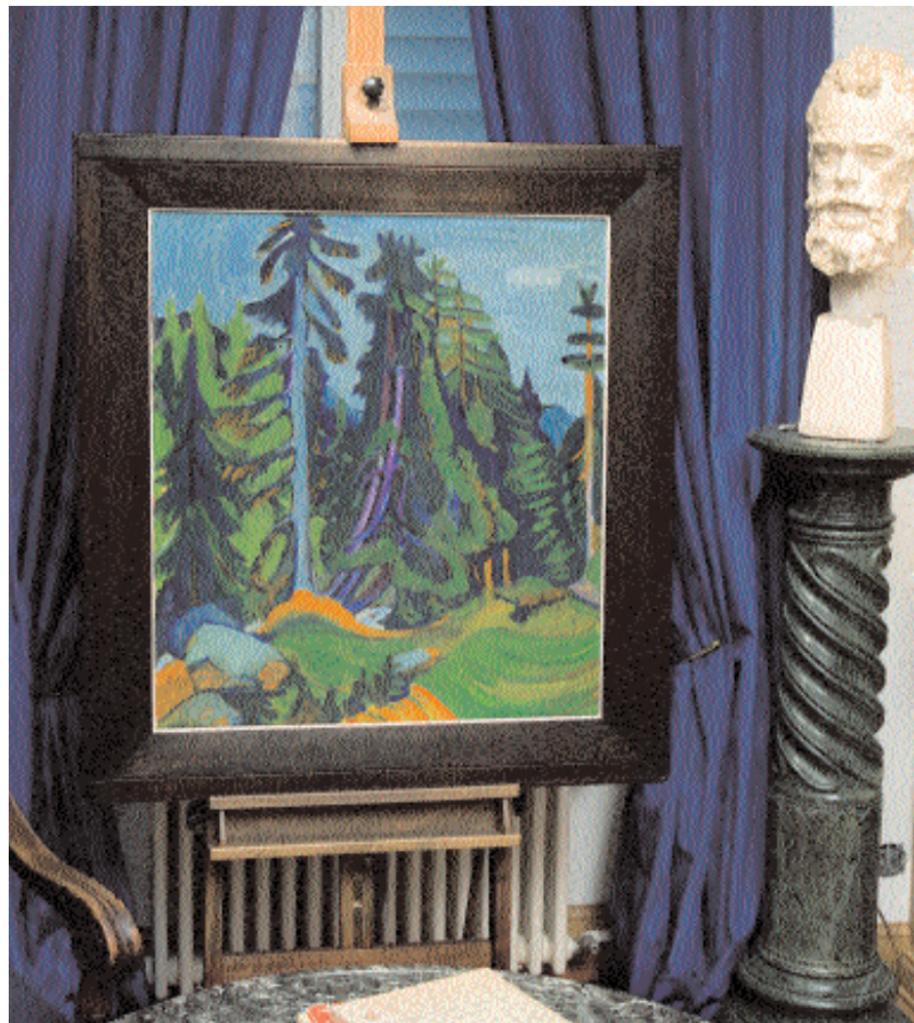
Mit Photoexpertise von

Dr. Wolfgang Henze, Verwalter

Ernst Ludwig Kirchner Archiv,

Wichtrach/Bern,

vom 20. 8. 1998



»BERGWALDBÄUME« 1918

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Mit den Darstellungen der Berglandschaft der Schweizer Alpen und ihrer Bewohner leitete Ernst Ludwig Kirchner seit 1917 seine dritte Schaffensperiode und zugleich die letzte Phase des Expressionismus ein. Der künstlerische Neubeginn war für den 37-jährigen Maler nach dem einschneidenden Erlebnis des Krieges nicht einfach. Die unbeschwerte Zeit der malerischen Anfänge in Dresden als Mitglied der Künstlergruppe 'Die Brücke', in der er eine Vielzahl sinnlich-lebenstroher Bilder nackter Menschen in der Natur geschaffen hatte, lag lange zurück. Auch die anschließenden, als anregend erlebten Berliner Jahre, in denen sich seine Kunst um das Motiv des Großstadtlebens drehte, wurden durch den Krieg abrupt beendet. Der vormals gepriesene Zustand des 'gesteigerten Lebensgefühls' als Grundlage expressionistischer Kunst war umgekippt in existentielle Erfahrungen von Bedrohung und Leid. Die dringend notwendige Erholung nach dem körperlichen und seelischen Zusammenbruch während seines Militärdienstes führte den Künstler schließlich im Jahr 1917 nach Davos.

In der Zurückgezogenheit des Landlebens fand Kirchner zu seiner alten Schaffenskraft zurück und erschloss sich, an den Vorkriegsstil anknüpfend, über die Jahre in einer Vielzahl von Bildern und Holzschnitten die beeindruckende Landschaft. Mit den »Bergwaldbäumen« griff der Maler ein Motiv aus seinem unmittelbaren Umfeld auf, wie es sich etwa auf einer Wanderung in mittlerer Höhenlage bot. Aus der Untersicht öffnet sich dem nach oben gerichteten Blick jenseits der sanft ansteigenden saftig

grünen Wiesen der Wald mit hoch gewachsenen Nadelbäumen unterschiedlicher Grüntönung. Hinter den lichten Baumwipfeln scheinen mehrere Berggipfel durch, darüber spannt sich ein strahlend blauer Himmel. Die von der Sonne beschienenen Wiesenflächen am linken Bildrand leuchten in kräftigem Gelb und nehmen auch dem blau verschatteten Waldinneren alles Düstere.

Das Bild fügt sich in eine Reihe von Werken, die unter ähnlichen Titeln das Motiv der Bäume in unterschiedlichen Varianten wiedergeben. Die Komposition scheint auf den ersten Blick allenthalben vom Zyklus der jeweiligen Tages- und Jahreszeit, von der Entfernung und dem Blickpunkt des Betrachters abhängig und ganz von der Naturbeobachtung abgeleitet. Dies entspricht auch der Vorgehensweise des Künstlers, der sich nach längerer Malpause im Sommer des Jahres 1918 zunächst über Skizzen an sein ungewohntes Umfeld herantastete, bevor er die Zeichnungen im Herbst und Winter des Jahres in opulente Ölbilder umsetzte. So erfuhr der vor der Natur gewonnene Eindruck erst im Atelier seine eigentliche, über die Abbildung der Wirklichkeit hinausgehende Interpretation, deren sich der Maler selbst bewusst war, wenn er bemerkte, er müsse „zwei Malereien machen, eine vor der Natur, eine ganz frei aus dem Kopfe.“ So sind die »Bergwaldbäume« weniger eine oberflächlich-heitere Naturstudie als vielmehr Zeugnis von Ernst Ludwig Kirchners künstlerischer Vision und Ergebnis seines expressionistischen Gestaltungswillens.



Die Komposition baut mit den Baumstämmen und ihrem Astwerk auf einem Geflecht vertikaler und horizontaler Linien auf. Die Pinselführung als Trägerin der Handschrift des Künstlers ist, etwa in den sanft geschwungenen Wiesenmulden, als graphisches Gestaltungselement eingesetzt; ihr ist die leichte Bewegung zu verdanken, die die Landschaft gleich einem lauen Sommerwind in sanftes Vibrieren versetzt. Der Rhythmus von aufstrebenden und zurück schwingenden Linien sorgt für Spannung und lenkt unseren Blick ins Zentrum des Bildes auf einen langen Baumstamm, der durch seine gebogene Form und seine kühne lila Farbgebung hervorsteht. Als auffallendes Kompositionselement verselbständigt sich diese geschwungene Linie zu der für Kirchners Werke charakteristischen "Hieroglyphe" – einer Kunstform, die sich von der Naturform gelöst hat und den Ab bildcharakter des Bildes zugunsten der Abstraktion in Frage stellt. Im grün-blauen Umfeld, das durch den gelben Kontrast in seiner Leuchtkraft gesteigert wird, setzt das Violett einen disharmonischen Akzent. Form und Farbe betonen den einen Baum und heben ihn aus der Reihe anderer hervor. So wird ihm – wie wir es aus der Romantik kennen – eine Individualität zugemessen, die ihn dem Menschen gleichstellt.

Als Symbol für einen vom scharfen Wind des Lebens gebeugten, aber keineswegs gebrochenen Mann mag das Bild auch auf den Künstler selbst übertragbar sein: Von der Krankheit gezeichnet gelang es Ernst Ludwig Kirchner in der Schweizer Bergwelt, wieder zu sich und seiner künstlerischen Kraft zurückzufinden und sein Oeuvre durch eine Vielzahl expressionistischer Meisterwerke abzurunden.

Gabriele Schmid





ERNST LUDWIG KIRCHNER

DAS JAHR 1918

Aschaffenburg 1880 – 1939 Davos

Nach einem körperlichen und seelischen Zusammenbruch während der militärischen Ausbildung, der 1915 zu seiner Befreiung vom Dienst führt, ist die Gesundheit Kirchners durch Alkohol- und Narkotikamißbrauch schwer angeschlagen. 1917 reist er zum ersten Mal nach Davos, um sich auf Vermittlung von Eberhard Grisebach von dessen Schwiegervater, Dr. Spengler, behandeln zu lassen. Im Juli wird er, halb gelähmt, auf die Stafelalp gefahren, wo er die ersten Berglandschaften und Szenen aus dem bäuerlichen Leben malt.

Nach einem erneuten Sanatoriumsaufenthalt in Kreuzlingen wird Kirchner im Juli halb geheilt entlassen. Er reist sofort nach Davos, arbeitet bis September wieder auf der Stafelalp. Im Oktober bezieht er das Haus in den Lärchen bei Frauenkirch, ein schönes altes Bündnerhaus, das ihm die Bauersfamilie Müller angeboten hat. Deren Sohn Paul, ein Zimmermann, fertigt für den Künstler Bilderrahmen, die Tochter Barbara betreut seinen Haushalt, da Erna Kirchner nach Berlin zurückgekehrt ist. Zunächst mietet Kirchner nur das Erdgeschoß, ab Januar 1919 auch die oberen Räume. Das Haus richtet der Künstler nach und nach mit zum großen Teil selbst geschnitzten und bemalten Möbeln ein. Umsorgt von der bäuerlichen Großfamilie, ohne Sorgen um Lebensmittel und Angst vor dem Krieg erholt er sich rasch, genießt und malt die eindrucksvolle Landschaft, die ihn umgibt, bei Tag und Nacht, bei jeder Wetterlage und zu jeder Jahreszeit. Er wohnt bis 1923 in den Lärchen, dann zieht er um auf den Wildboden am Eingang zum Sertigtal, wo er bis zu seinem Tode 1938 lebt.

Ernst Ludwig Kirchner
um 1919

Otto Müller



»ZWEI BADENDE MÄDCHEN« UM 1921

OTTO MUELLER

Leimfarbe auf Rupfen
um 1921
125 x 98 cm
monogrammiert unten rechts
rückseitig auf dem Keitrahmen
signiert

Lüttichau 264

Provenienz

Elfriede Gauger, Oberhausen/Mülheim (Witwe
des Künstlers)
Privatsammlung, Deutschland
Privatsammlung, Frankreich

Ausstellungen

Kunstverein, Leipzig (ohne Jahresangabe). Otto
Mueller.
Städtisches Kunstmuseum, Duisburg 1957. Nr. 23
Städtisches Kunstmuseum, Duisburg 1967-1971 als
Dauerleihgabe
Städtisches Museum, Mülheim 1974. Otto Mueller,
Eine Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und
Druckgraphik aus Privatbesitz und öffentlichen
Sammlungen.
Fischer Fine Art, London 1977. Utopia and
Apocalypse. Nr. 81, Farbabb. S. 15
A 11 Art Forum Thomas, München 1988. Otto
Mueller. S. 28-29 mit Farbabb.
Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2003.
Otto Mueller. Farbtafel 66

Literatur

Aust, B.A. Otto Mueller. Eine Monographie in
Bildern. Breslau 1925. Band II, S. 20, Abb.
(Nicht erschienen, nur als Manuskript vorhanden)
von Lüttichau, Mario-Andreas. Otto Mueller. Köln
1993. S. 117, Farbtafel 21



»ZWEI BADENDE MÄDCHEN« UM 1921

OTTO MUELLER

Das Gemälde »Zwei badende Mädchen (Mädchen in weißem Hemd)« ist eine typische Arbeit Otto Muellers. Die Darstellung des Aktes in Landschaft, vor allem des sitzenden Aktes, in Gruppen von zwei oder drei Badenden ist charakteristisch für seine Malerei. Ungewöhnlicher dagegen ist die knapp bekleidete Figur links vorne im Bild. Durch das kurze Hemdchen kommt das erotische Element deutlicher als in seinen anderen Arbeiten zum Ausdruck. Nur in wenigen seiner Gemälde und Zeichnungen findet sich eine in gleicher Weise bekleidete Figur. In der Regel bevorzugt er die Darstellung des nackten Frauenkörpers. Als Modelle haben ihm immer wieder seine jeweiligen Partnerinnen oder auch Fotos von ihnen gedient. Eine Anzahl von Doppelporträts und Liebespaaren dokumentieren seine jeweiligen Partnerschaften. Porträtdarstellungen und reine Selbstbildnisse finden sich dagegen eher selten in seinem Werk. Ihm war die persönliche Beziehung zu seinen Modellen wichtig. In seinem Schaffen, so fasst es Paul Fechter nach Muellers Tod zusammen, ging es immer und immer wieder von neuem um Sein und Gestalt der Frau: in ihr fand er Eros und Schönheit. Entstanden um 1921 ist die heute bekannte Fassung vermutlich eine übermalte Version der ursprünglichen Darstellung. Obwohl eine Fotoaufnahme von 1925 wesentliche Unterschiede in der Darstellung der Figuren aufweist, ist der Hintergrund in beiden Bildern unverändert. Dadurch liegt die Vermutung nahe, daß es sich nicht um eine zweite Version desselben Themas handelt, sondern daß sich Mueller das Bild bewusst wieder vorgenommen hat. Die sitzende Figur hatte, im Gegensatz zur heutigen Profilan sicht,

den Kopf dem Betrachter zugewandt und erinnerte damit eindringlicher an ägyptische Vorbilder. Mueller hat sich mehr als einmal zu den alten Ägyptern, ihrer strengen Reliefform sowie der Struktur ihrer Malerei als seinen Vorbildern bekannt. Die stehende Figur dagegen war ursprünglich schlanker in der Ausführung. Hüfte und Oberschenkel sind jetzt deutlich fülliger ausgearbeitet. Unklar ist wann und warum Mueller sich entschieden hat, das Gemälde noch einmal zu überarbeiten. Obwohl es für ihn nicht ungewöhnlich ist, ein Thema noch einmal aufzugreifen – bestimmte Motive tauchen bei ihm immer wieder auf – existieren nur wenige Beispiele von direkten Überarbeitungen. Das Medium der schnell trocknenden Leimfarbenmalerei war dazu nicht geeignet. In der Regel hat Mueller verworfene Arbeiten diagonal durchgestrichen (in der Art, in der Lithographen eine Ausführung verwerfen) und die leere Rückseite des Rupfen neu verwendet.

Die Überarbeitung der Darstellung ist auch aufgrund des zeitlichen Rahmens interessant. Als Mueller das Bild um 1921 malt, ist sein Leben zum ersten Mal im Umbruch. Nach der Trennung von seiner langjährigen Lebensgefährtin Maschka und den Umzug nach Breslau hat er in seiner Schülerin Irene Altmann eine neue Partnerin gefunden. Wenige Jahre später, als er sich dem Bild erneut widmete, hat sich seine persönliche Situation wieder grundlegend geändert. Nach den gescheiterten Beziehungen zu Irene Altmann und Elsbeth Lübke fand er in Elfriede Timm eine lebenslustige Partnerin.





Handwritten text in German, likely a letter or document, written in cursive script. The text is somewhat faded and difficult to read, but it appears to be a personal or official communication.

Jung, schlank, in ihrem ganzen Wesen von größter Originalität wurde sie von allen Freunden nur 'Fips' genannt. „Der Fips“ war Muellers Schülerin gewesen und passte sich seinem bohemehaften Lebensgewohnheiten liebevoll und leicht an, so Marg Moll in ihren Erinnerungen zu Otto Mueller.

Vergleicht man die Darstellung der stehenden Figur mit den Aktdarstellungen von Elfriede Timm, ist eine gewisse Ähnlichkeit nicht zu übersehen.

Aufschlussreich ist auch die Provenienz des Bildes. Obwohl es aller Wahrscheinlichkeit nach im Nachlass war – ein Bild desselben Titels findet sich sowohl in der Aufstellung der Werke von Kider

Ascheim im Oktober 1930 als auch auf der von Erich Heckel im Februar 1931 erstellten Liste – ist es nicht eindeutig nachweisbar. Die im Schliesischen Museum in Breslau nach dem Tode Muellers zusammengeführten Werke wurden unter den drei Frauen des Malers aufgeteilt, wobei Elfriede Timm neun Bilder aus dem Nachlass erhielt, Maschka sich fünfzehn Werke aussuchen durfte und Elsbeth Lübke als Mutter des einzigen Sohnes den Rest erbt. Wenn Elfriede Timm dieses Bild nicht schon vorher besitzen hat, muss sie es im Zuge dieser Nachlaufferteilung erhalten haben.

Tanja Pirsig-Marshall

Brief:
Dr. Erich Wiese, bis 1928
Kustos, danach Direktor des
Schlesischen Museums der
bildenden Künste in Breslau,
organisierte schon im Herbst
1924 eine 'Brücke'-Ausstel-
lung und 1931 die große
Otto Mueller - Gedächtnisaus-
stellung, für die er das vorlie-
gende Gemälde, in dem
Brief als »Mädchen im
Hemd« bezeichnet, gern als
Leihgabe gehabt hätte.





OTTO MUELLER

DAS JAHR 1921

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Obernigk bei Breslau

Otto Mueller wird 1919 als Professor an die Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau berufen. Er bleibt elf Jahre – bis zu seinem Tode – dort, unterrichtet Zeichnen, Anatomie und Aktzeichnen, leitet zusätzlich eine Druckklasse und eine eigene Malklasse. Seine Klassen sind sehr beliebt, Muellers kollegiale Art wird von den Studenten geschätzt, zumal er jedem die Freiheit läßt, in der Kunst seinen eigenen Weg zu finden.

Der Künstler findet in Breslau einige Förderer, Freunde und gleichgesinnte Künstlerkreise. Trotzdem fühlt er sich oft einsam und empfindet die Atmosphäre der Stadt als kleinbürgerlich und beengt. Er engagiert sich als Jury-Mitglied der 'Großen Kunstausstellung 1920', die vom Schlesischen Museum der bildenden Künste, der Akademie und dem Künstlerbund Schlesien veranstaltet wird. Hans Braune, Direktor des Schlesischen Museums, beginnt zu dieser Zeit, Ausstellungen aktueller Kunst zu präsentieren, die oft Arbeiten von Otto Mueller beinhalten und tätigt auch Ankäufe von Werken des Künstlers. Das Publikum steht der modernen Kunst, die dort gezeigt wird, jedoch zurückhaltend bis ablehnend gegenüber.

Mueller heiratet 1922 Elsbeth Lübke, von der er sich jedoch bereits 1927 wieder trennt.

1923 hat Muellers Unzufriedenheit einen Höhepunkt erreicht, er plant, nach Berlin oder Dresden zu gehen, will aber einerseits die Akademie nicht im Stich lassen, da er seinen Lehrauftrag ernst nimmt, andererseits schätzt er auch die finanzielle Sicherheit, die ihm die Position gewährt, denn er muß seine von ihm geschiedene Frau Maschka finanziell unterstützen. Er hält sich jedoch nur noch zwei Tage pro Woche in Breslau auf.

1923 besucht er Erich Heckel, die beiden malen gemeinsam in Heckels Sommeratelier an der Flensburger Förde. In den folgenden Jahren reist Mueller mehrfach nach Südosteuropa und kreiert unter dem Eindruck dieser Reisen seine Zigeunerbilder. 1925 wird sein Sohn Josef geboren.

1928 widmet der Künstlerbund Breslau seine Frühjahrsausstellung Otto Mueller, gleichzeitig die erste Einzelausstellung des Künstlers in Breslau. Im gleichen Jahr reist er mit seiner Lebensgefährtin Elfriede Timm nach Paris und Bulgarien. 1929 sind Mueller und Heckel im Winter gemeinsam im Riesengebirge.

Anfang des Jahres 1930 zieht sich Mueller aus Gesundheitsgründen aus der Akademie zurück, reist ein letztes Mal nach Dalmatien und stirbt im September, kurze Zeit nach der Heirat mit Elfriede Timm (die später, nach ihrer Wiederverheiratung, Elfriede Gauger heißt) in einem Sanatorium bei Breslau.

Portrait Otto Mueller, undatiert (um 1929)

IMPRESSUM

Alle zwölf hier vorgestellten Arbeiten sind verkäuflich. Preise auf Anfrage.

Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.

Maße: Höhe vor Breite

Katalog 100

© Galerie Thomas 2007

Ausgestellt:

TEFAF 2007, Maastricht

9. - 18. März 2007

GALERIE THOMAS

22. März - 13. April 2007

Katalogbearbeitung:

Silke Thomas, Raimund Thomas

Patricia von Eicken

Fotos:

Thomas Karsten

Layout:

Sabine Urban, Gauting

Lithos:

Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:

SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

© DER ABBILDUNGEN

©Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Locarno
S. 2 + S. 46

©Gabriele Münter u. Johannes Eichner Stiftung, München, S. 2 + S. 96

©by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern
S. 2 + S. 116

©Klee-Nachlaßverwaltung, Bern
S. 2 + S. 65 + S. 76/77 + S. 78

©Nolde Stiftung Seebüll
S. 2 + S. 34 + S. 36

©Schlesisches Museum zu Görlitz
S. 2 + S. 126

©Stadlarchiv München
S. 77

©VG BildKunst, Bonn 2007
S. 44 + S. 64 + S. 75

Die Katalogredaktion hat versucht, alle Rechte-Inhaber ausfindig zu machen.

Rechte-Inhaber, die hier nicht genannt wurden, bitten wir um Kontaktaufnahme.

Montag - Freitag 9 - 18 Uhr · Samstag 10 - 14 Uhr

Maximilianstrasse 25 · 80539 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS

Paul Klee

VTH.

MA Rothmann

in a class

August Macker

Münster

