

MEISTERWERKE VIII

KEES VAN DONGEN

MAX ERNST

ALEXEJ VON JAWLENSKY

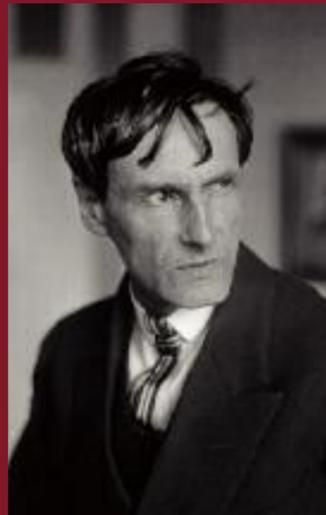
OTTO MUELLER

EMIL NOLDE

MAX PECHSTEIN

OSKAR SCHLEMMER

GALERIE THOMAS



MEISTERWERKE VIII

GALERIE THOMAS

INHALT

ALEXEJ VON JAWLENSKY

STILLEBEN MIT KRUG UND ÄPFELN 1908 6
PORTRAIT CA. 1916 16

MAX PECHSTEIN

INTERIEUR 1922 22

EMIL NOLDE

JUNGE FAMILIE 1949 30

KEES VAN DONGEN

PORTRAIT DE FEMME BLONDE AU CHAPEAU CA. 1912 38

EMIL NOLDE

LANDSCHAFT (PETERSEN II) 1924 44

MAX ERNST

FEMMES TRAVERSANT UNE RIVIÈRE EN CRIANT 1927 52

ALEXEJ VON JAWLENSKY

HAUS MIT PALME 1914 60

OSKAR SCHLEMMER

BAUPLASTIK R 1919 68
FIGUR AUF GRAUEM GRUND 1928 69

ALEXEJ VON JAWLENSKY

FRAU MIT ROTER BLUSE 1911 80

OTTO MUELLER

RUSSISCHES MÄDCHENPAAR 1919 88



STILLEBEN MIT KRUG UND ÄPFELN 1908

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Karton
1908
58,5 x 68 cm
signiert unten rechts,
kyrillisch signiert und
datiert unten links

Jawlensky 219

Provenienz
Atelier des Künstlers
Adolf Erbslöh
Galerie Otto Stangl, München
Privatsammlung
Galerie Thomas, München
Privatsammlung

Ausstellungen

Im Photo-Archiv des Künstlers
verzeichnet mit dem Titel
'Nature morte'

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 (Faltblatt).
Musée National d'Art Moderne, Paris; Haus der Kunst München, 1966.
Le Fauvisme français et les débuts 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-Riccardi, Florenz 1986. Capolavori dell'Espressionismo tedesco. Nr. 32, Abb.

Literatur

Fischer, O. Das Neue Bild, Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung München.
München 1912, mit Abb.
Weiler, C. Alexej Jawlensky. Köln 1959, Nr. 718, Abb. S. 278.
Jawlensky, M., Pieroni Jawlensky, L., Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky
Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Band I 1890-1914.
London 1991. 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, erfaßt von einem Leidenschaftlichen, einem Verliebten.“

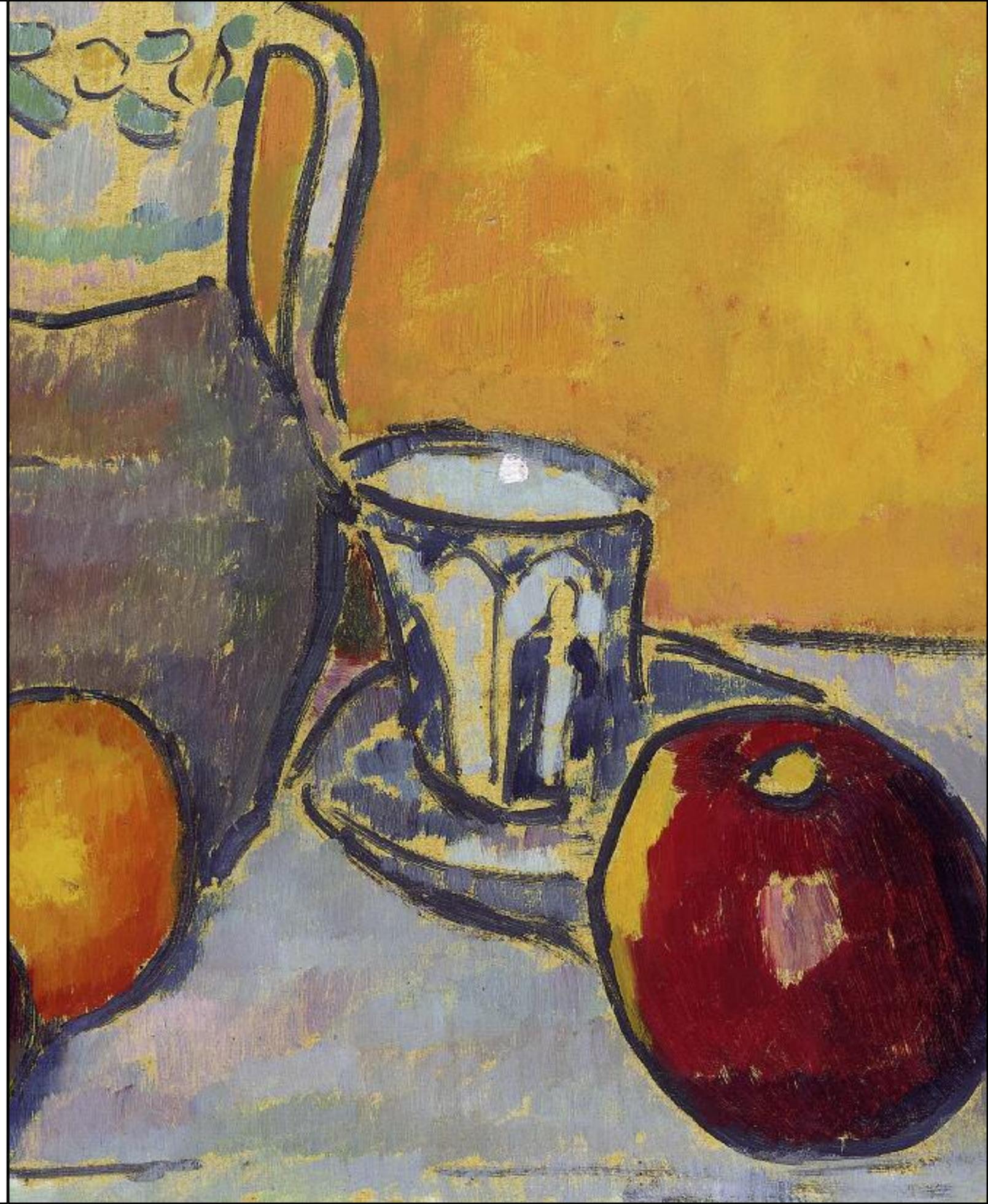
Alexej von Jawlensky in einem Brief von 1905

Mehr als jeder andere Maler aus dem späteren Umfeld des Blauen Reiters 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 kunsttheoretischen 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. Die Entstehung von





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.

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. Gleichmaßen 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 Farbmaterie 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 Vorbilder.

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 aneinandergesetzten '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 van Gogh bildet das Gemälde mit der eleganten Bildtektonik und der glühenden Farbigekeit 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“.

DAS NEUE BILD

VERÖFFENTLICHUNG DER
NEUEN KÜNSTLERVEREINIGUNG MÜNCHEN

TEXT VON OTTO FISCHER



DELPHIN-VERLAG MÜNCHEN

AUSZUG VON JAWLENSKY

Die Bedeutung dieses Ables liegt in der Frische und Beweglichkeit einer sehr angeregten eigenen Begabung. Jawlensky wendet als musischer Hauptmann seinen Abschied und wendet sich der Malerei zu. Die Bildlichkeit kehrt schon auf eine künstlerische Vergangenheit zurück, die in form Wandlungen und einem nicht an gelangenen Werken ist. Gogol, van Gogh und Cézanne haben ihm viel gegeben, in unserer Zeit ist die orientalische und primitive Kunst, sind byzantinische Bilder mit der dichten Bildigkeit auf ihm nicht ohne Einfluss geblieben. Sein Hauptanliegen ist seine Farbe, deren Feinsigkeit, deren glühende und lockere Modulationen, deren spontane Ausdruckskraft, was nicht Empirisch ist, hat in ihrer weichen und überaus feinen Schönheit an die noch viel lebendigeren ungezeichneten Eiposen finden. Die farbige Wiederholung mit den Bildern dieses Malers hat ein Ende. Seine Stilleben sind entsprechend der Komposition und besonders in ihrer farbigen Wirkung. In seinen Stilleben ist eine besondere Stimmung immer treffend, immer eigenartig und oft mit hoher Einfachheit und Schönheit ausgesprochen. Seine Stilleben zeigen das Bestehen im Moment, einen Augenblick in einer Wendung, einer Bewegung, einen Blick des Auges, die mit den kürzesten und schlagendsten Mitteln des Malers sind. Hier findet man eine besondere Vereinfachung und Übersetzung immer deutlicher statt. Die Kunst selber hat für diesen Maler die Art eines Gutes, die Stoffe werden unmittelbar zum Ausdruck, und so ergibt sich in der Malerei eine neue Impulse, die der Inspiration des Augenblicks die Basis verleiht und aus ihr heraus mit einer beglückenden Lebendigkeit im Schriftbild tätig ist.



ADOLF ERBSLÖH

Am 27. Mai 1881 wird Adolf Erbslöh in New York geboren, wo der Vater Teilhaber einer großen Exportfirma ist. 1887 kehrt die Familie nach Deutschland zurück. Nach einer halbjährigen kaufmännischen Ausbildung schreibt sich Erbslöh 1901 an der Karlsruher Akademie für ein Kunststudium ein und lernt dort Alexander Kanoldt kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden wird.

1904 setzt er sein Studium an der Akademie in München fort. Die Begegnung mit Alexej von Jawlensky gibt den entscheidenden Anstoß zu seiner weiteren künstlerischen Entwicklung. 1909 ist er Schriftführer im Gründungskreis der Neuen Künstlervereinigung München, mit Kandinsky, Jawlensky, Kanoldt, Münter, Werekfin und anderen, aus der dann der Blaue Reiter hervorgeht.

1914, nach einer Italienreise, wird Erbslöh zum Militärdienst einberufen und dient bis 1918 als Kriegsmaler an der Westfront. 1916 schließt er sich der 'Neuen Sezession München' an.

Die zwanziger Jahre sind von vielen Reisen geprägt. Ab 1927 hält sich der Maler vorwiegend am Bodensee und in Oberbayern auf, wo er schließlich 1934 ein Haus im Isartal erwirbt. Nach einer großen Retrospektive im Kunstverein Barmen im Jahr 1931 wird es still um Erbslöh. Ab 1933 sind Ausstellungen und öffentliche Arbeit unmöglich, der Künstler lebt zurückgezogen mit der Familie in Irschenhausen. Es entstehen zahlreiche Bildnisse von Familienmitgliedern und Freunden. Jenseits aller Moden zählt der Künstler zu den bedeutenden Vertretern der Klassischen Moderne.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK 1864 – 1941 WIESBADEN

DAS JAHR 1908

Seit 1896 lebt Jawlensky in München, dem damaligen Zentrum der Kunst. Er besucht die Ažbe-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 1905



PORTRAIT CA. 1916
ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf dickem leinen-
strukturiertem Künstlerpapier
ca. 1916
51 x 33,9 cm
signiert unten links
rückseitig unvollendete Skizze
für ein Stilleben und Datierung
von Lisa Kümmel

Provenienz
Atelier des Künstlers
Lisa Kümmel, Wiesbaden (bis November 1944)
Karl-Heinz Kümmel, Wiesbaden (Neffe von obiger, durch Erbschaft, ab 1944)
Privatsammlung, Schweiz/Norddeutschland (erworben zwischen 1994 und 1996)

Literatur
Jawlensky, M., Pieroni-Jawlensky, L., Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky.
Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Band II 1914-1933.
London 1992. Nr. 751, S. 119, Farbabb. S. 98.

Jawlensky 751



PORTRAIT CA. 1916

ALEXEJ VON JAWLENSKY

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg fand in Jawlenskys Werk eine bedeutsame Entwicklung statt. Bis etwa 1911 waren Stilleben, Landschaften und Portraits in gleichem Maße vertreten, doch nun wurde das menschliche Gesicht für Jawlensky der Ausdrucksträger schlechthin. An diesem Motiv konnte er die stilistischen Errungenschaften des Expressionismus anwenden. Diese frühen Bildnisse, die er selbst 'Farbige Köpfe' nannte, waren geprägt durch den Einfluß von Matisse und den der Fauves mit ihrer Lehre von der Dominanz der Farbe, die sich zunehmend von der Naturnachahmung löst. Die Freundschaft mit Kandinsky und dem Kreis des 'Blauen Reiter' verstärkte die Formvereinfachung und die Konzentration auf den suggestiven Farbklang. Die Köpfe sind ein erster Höhepunkt im Schaffen Jawlenskys.

Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs mußte Jawlensky, nun 'feindlicher Ausländer', innerhalb von 48 Stunden Deutschland verlassen. Zusammen mit seiner Familie reiste er in die Schweiz und ließ sich, durch Vermittlung eines Freundes, in dem Dorf St-Prex am Genfer See in der Rue de Moty nieder. Diese einschneidende Veränderung hatte dramatische Auswirkungen auf seine künstlerische Arbeit. Die Serie der Farbigen Köpfe brach damit ab. Er schrieb später: „Wir mußten in die Schweiz fliehen mit nichts außer dem, was wir tragen konnten. Wir kamen nach St-Prex am Genfer See, ein kleiner Ort in der Nähe von Morges. Ich wollte gern weiterhin die kraftvollen, intensiven Bilder malen, aber ich konnte nicht. Ich fühlte, dass ich eine andere Sprache finden mußte, eine mehr geistige Sprache ... Aber meine Seele war durch alle diese schrecklichen Ereignisse so düster und unglücklich, dass ich froh war, ruhig am Fenster sitzen zu können, um meine Gefühle und meine Gedanken zu sammeln.“ „Ich hatte etwas Farbe, aber keine Staffelei. Ich fuhr nach Lausanne, zwanzig Minuten mit der Eisenbahn, und kaufte bei einem Photographen eine kleine Staffelei

für vier Franken, eine Staffelei, auf die der Photograph seine Photos stellte. Diese Staffelei war gar nicht zum Malen geeignet, aber ich habe mehr als zwanzig Jahre meine besten Arbeiten auf dieser kleinen Staffelei gemalt ...“

Die ersten Gemälde, die in St-Prex entstanden, waren Experimente auf der Suche nach einer neuen Malerei. Die von Jawlensky 'Variationen über ein landschaftliches Thema' genannten Arbeiten bilden die erste Serie seines neuen Schaffens. Das Motiv ist immer das selbe, der Blick aus dem Fenster des Künstlers auf den Garten und den zum See führenden Weg. Die intensive Beschäftigung mit diesem einen Motiv ließ Jawlenskys kreative Kraft wieder erwachen und brachte ihm neue Erkenntnisse in der fortschreitenden Abstraktion. In einem Brief an Willibrord Verkade schrieb Jawlensky: „Einige Jahre malte ich diese Variationen, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, dass die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, dass der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott und die Kunst ist Sehnsucht zu Gott.“

Portrait ist einer der ersten Köpfe, die der Künstler im Exil schuf, es knüpft an die Farbigen Köpfe der Vorkriegszeit an. Die Kopfhaltung, die Gesichtszüge und die Blume über dem Ohr erinnern an die *Infantin (Spanierin)* von 1912. Die Farbfelder lassen jedoch bereits deutlich die durch die Variationen erreichte Abstraktion erkennen. Jawlensky widmete sich dem wiedergefundenen Motiv mit Ausdauer und entwickelte daraus mit fortschreitender Abstraktion die *Mystischen Köpfe*, dann die *Heilandsgesichter* und schließlich die *Meditationen*.

ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK, RUSSLAND 1864 – 1941 WIESBADEN



DAS JAHR 1916

Jawlensky lebt seit August 1914 in St-Prex am Genfer See im Schweizer Exil. Er hat nur wenig Farbe, beginnt die Serie der Variationen, die alle die gleiche Aussicht aus dem Fenster eines der drei kleinen Zimmer zeigen, die er mit Marianne von Werefkin, Helene Nesnakomoff und dem Sohn Andreas bewohnt.

Zu den wenigen Vergnügen gehören Fahrten nach Lausanne, wo er bei einem Photographen eine kleine Staffelei erwirbt, die eigentlich zum Aufstellen großer Photographien dient. Auf dieser malt er seine 'Variationen'.

Während eines seiner Besuche in Lausanne lernt Jawlensky in einer Ausstellung die junge Malerin Emmy Scheyer kennen, die er später wegen ihres schwarzen Haares 'Galka' nennt – russisch für Dohle.

Emmy Scheyer besucht Jawlensky in St-Prex und ist vom *Buckel* begeistert. Als der Künstler 1914 Hals über Kopf München verlassen mußte, konnte er keines seiner Werke mitnehmen. Der Freund und Künstlerkollege Cuno Amiet hatte ihm dieses Gemälde und einen weiteren Kopf aus dem Atelier in München geholt. Sie waren 1915 in Lausanne ausgestellt und Jawlensky hatte den Kopf verkaufen können, was seine finanzielle Situation etwas erleichterte.

Die Freundschaft mit Emmy Scheyer wird zu einem Segen für den Künstler. Die junge Malerin ist von seiner Kunst so beeindruckt, dass sie beschließt, ihre eigene Malerei aufzugeben und ihre Bemühungen fortan in den Dienst der Kunst Jawlenskys zu stellen. Sie geht einige Jahre später in die USA mit dem Ziel, Jawlensky dort bekannt zu machen.



INTERIEUR 1922

MAX PECHSTEIN

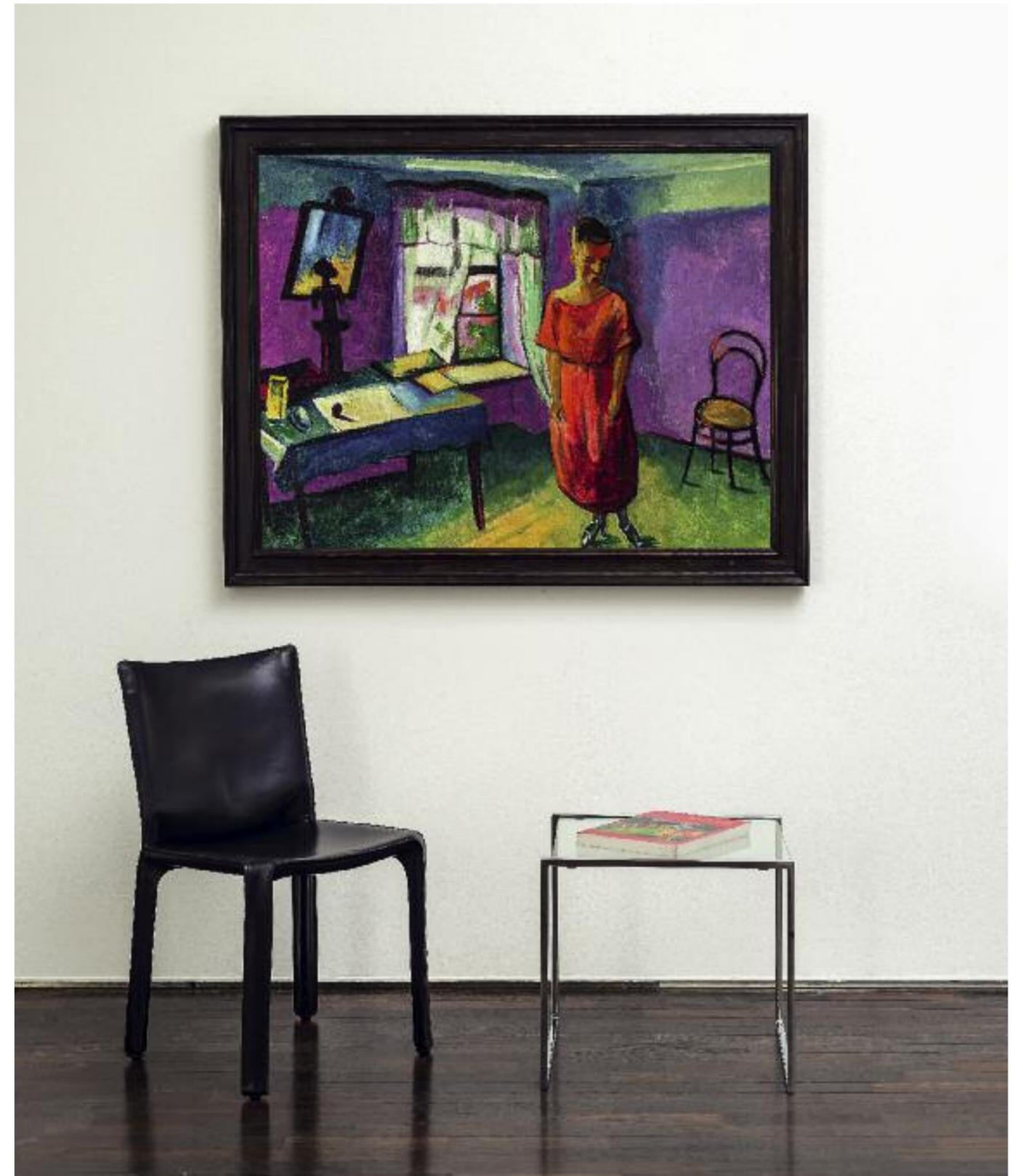
Öl auf Leinwand
1922
91 x 119 cm
rückseitig signiert, datiert,
betitelt und bezeichnet '23'

Provenienz
Galerie Lutz & Co., Berlin (1922/23-1932)
Sammlung Dr. Karl Lilienfeld, Leipzig/Berlin/New York (1932-1966, bei obigem erworben)
Margarete Lilienfeld, New York (1966 - ca. 1994)
Privatsammlung
Galerie Thomas, München (1997)
Privatsammlung, Deutschland (seit 1997, von obiger erworben)

Das Gemälde ist bei Pechsteins zweitem Aufenthalt in Leba/Hinterpommern entstanden. Es zeigt die zweite Frau des Künstlers, Marta Möller, im Strandhotel ihrer Eltern in der Hindenburgstrasse. Die Heirat fand 1923 im selben Hotel statt.

Ausstellungen
Galerie Lutz & Co., Berlin 1923. Sommer-Ausstellung. Nr. 50.
Van Diemen-Lilienfeld Galleries, New York 1932.
College Art Association, New York et. al 1932-35. Wanderausstellung der Sammlung Dr. Karl Lilienfeld
Germanic Museum, Harvard University Cambridge, Mass. 1935-1937. 27 Gemälde aus der Sammlung Dr. Karl Lilienfeld.
Museum of Art, San Francisco 1938. Max Pechstein – Gemälde und Aquarelle.
Gallery of Fine Arts, Columbus; Museum of Fine Arts, Dallas; Museum Toledo, Cleveland 1939-1950.
Max Pechstein.

Literatur
Soika, Aya. Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde Bd. II 1919-1954. München 2011.
Nr. 1922/64, S. 294, mit Farbabb.



INTERIEUR 1922

MAX PECHSTEIN

Das im heutigen Polen liegende Leba in Pommern an der Ostseeküste wird Pechsteins dritter Sehnsuchtsort, an dem er künstlerisch zu einem neuen Selbstverständnis gelangte. Dieses 'baltische Arkadien' war wie zuvor schon Nidden ein Ort, der für ihn wie Fehmarn für Kirchner oder Alsen für Nolde als Zufluchtsort vor der Stadt und Quelle der Inspiration und Vitalität diente.

Pechstein reist erstmals im März 1921 nach Leba auf der Suche nach einer neuen Arbeitsstätte. Nach Nidden im heutigen Litauen konnte er aus politischen Gründen nicht mehr reisen, und so verbringt der Künstler bis 1945 seine Sommer in Leba, und ab 1944 lebt er sogar dort. Pechstein findet hier ein landschaftliches Paradies wieder, das ihn mit seiner unberührten Natur und Ursprünglichkeit an die Südsee erinnerte.

Er entflieht Berlin, der Großstadt und den Alltagsquerelen in die Natur und in alternative Lebensbedingungen. Unter den Fischern der Küste lebt Pechstein, der sich ihnen verwandt fühlt, nach den Zeugnissen dieser Jahre, buchstäblich auf: „...freue mich bald wieder losfahren zu können, und ungehindert in der Natur zu leben“, schreibt er im Frühjahr 1922 an Walter Minnich.¹ Es entsteht motivisch wie künstlerisch in Bezug auf das gesamte Oeuvre sehr Wesentliches, so dass die Gemälde dieser Epoche als Höhepunkte seiner malerischen Produktion bezeichnet werden dürfen.

1921 wird Pechstein noch von seiner ersten Frau Lotte und dem gemeinsamen Sohn Frank begleitet, die ihren Sommerurlaub hier verbringen. Man wohnt im Gasthof Möller, wo Pechstein allein zurückbleibt,

nachdem Frau und Kind wieder nach Berlin zurückgekehrt sind. Pechstein beginnt die zwei Töchter des Gastwirts Marta und Liese Möller zu porträtieren, wobei er besonderes Interesse an der 16jährigen Marta entwickelt. Eine große Anzahl an Porträts und Figurenbildern entsteht.

Bereits am 4. August schreibt er seinem Schulfreund Alexander Gerbig in einem Brief, dass er sich in Marta verliebt hat:

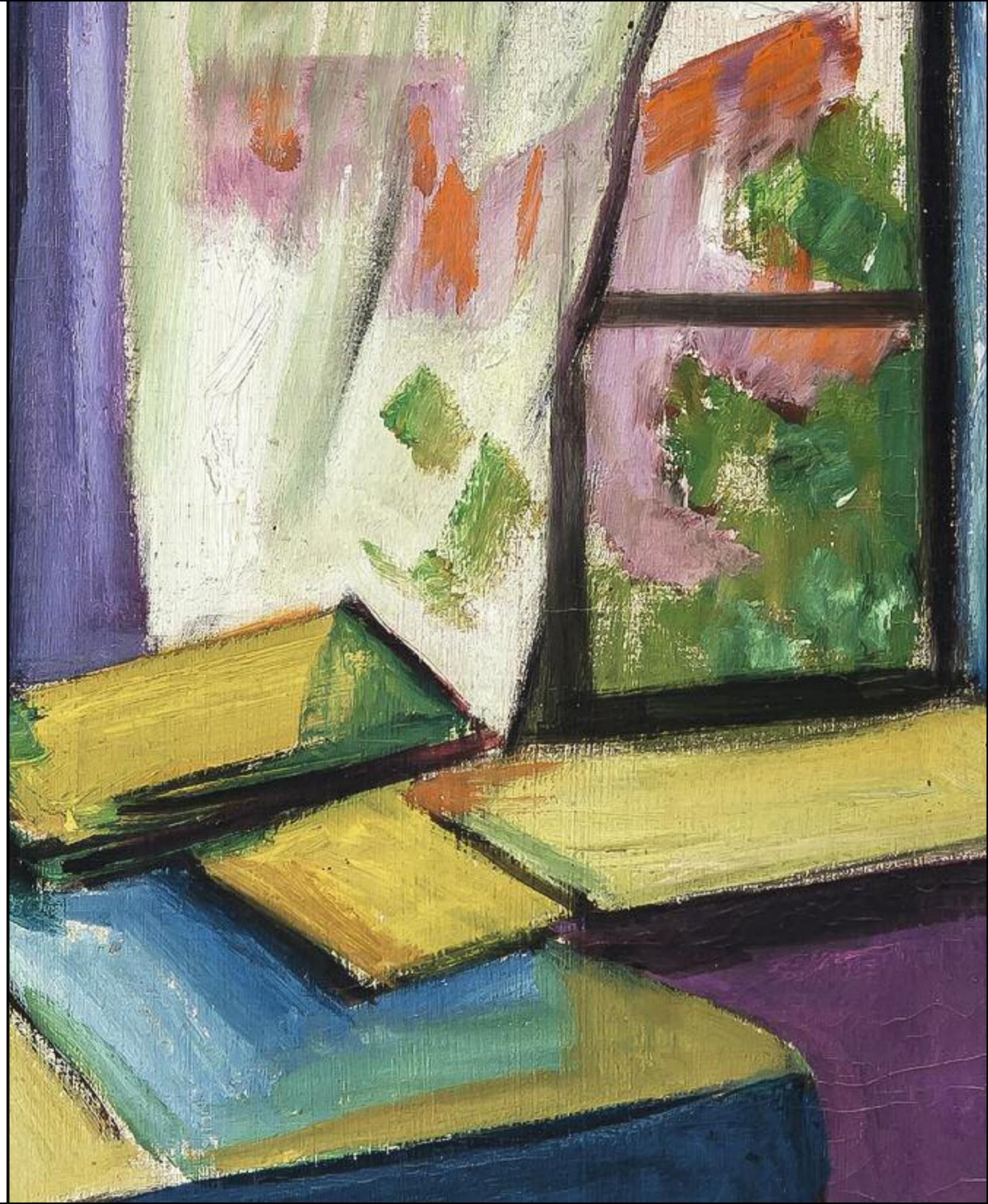
„Noch dazu habe ich mich ... in einen kleinen schwarzen Teufel verguckt, also bei mir steht der Kessel unter Hochdruck ...“²

Noch kurz vor Weihnachten desselben Jahres lässt er sich von Lotte scheiden – die später Martas Bruder Hermann heiraten wird. Pechstein heiratet Marta 1923 – inzwischen 18jährig – im Gasthaus ihrer Eltern.

1922 verbringt er sowohl die Monate Mai bis September als auch den Dezember in Leba. Zu dieser Zeit entsteht auch das Gemälde *Interieur*, ein Figurenporträt Martas in einem Zimmer im Strandhotel ihrer Eltern. Es ist eine intime Darstellung, die eine ganz in sich versunkene junge Frau zeigt. Die Farben des Innenraums changieren in Violett, Blau- und Grüntönen und umrahmen Marta, die in ein leuchtend rotes Gewand gekleidet, den Mittelpunkt der Komposition bildet. Der Pinselstrich ist locker bis lasierend, die Farben gehen harmonisch ineinander über und werden durch die dunklen Konturen akzentuiert. Die Arbeit zeigt beispielhaft Pechsteins virtuosens Umgang mit der Farbe, die für ihn in dieser Hochphase seines Schaffens zum Mittelpunkt seiner künstlerischen Meisterschaft geworden war.

¹ zit. nach Soika, Aya: Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, München 2011, Bd. 2, S. 11

² Max Pechstein an Alexander Gerbig, Leba, 4.8.1921, Kunstmuseum Zwickau Max Pechstein-Museum, zitiert nach Soika, Aya: 'Auf der Suche nach einem baltischen Arkadien' in: Frenssen, Birte (Hrsg.): 'Zwei Männer – ein Meer. Pechstein und Schmidt-Rottluff an der Ostsee'. Ausstellungskatalog des Pommerschen Landesmuseum Greifswald, 29.3. – 28.6.2015. S. 33





MAX PECHSTEIN

ZWICKAU 1881 – 1955 BERLIN

DAS JAHR 1922

Im Mai 1921 reist Pechstein erstmals mit seiner Familie zu einem Ferienaufenthalt in das kleine Fischerdorf Leba an der Ostseeküste. Sie wohnen im Gasthof Möller und lernen die Töchter der Gastwirte, Marta und Liese und vermutlich auch den Bruder Hermann dort kennen. Leba wird Pechsteins neues künstlerisches Refugium, nachdem Nidden nun zu Litauen gehört. In den folgenden drei Monaten entstehen über fünfzig Gemälde vor Ort mit verschiedenen landschaftlichen Themen. Im Laufe des Aufenthalts verlieben sich Max Pechstein und Lotte über Kreuz in Marta und Hermann Möller, die Scheidung erfolgt bereits im Dezember 1921. Die Auseinandersetzung mit Motiven des Ortes Leba setzt Pechstein im Sommer 1922 fort.

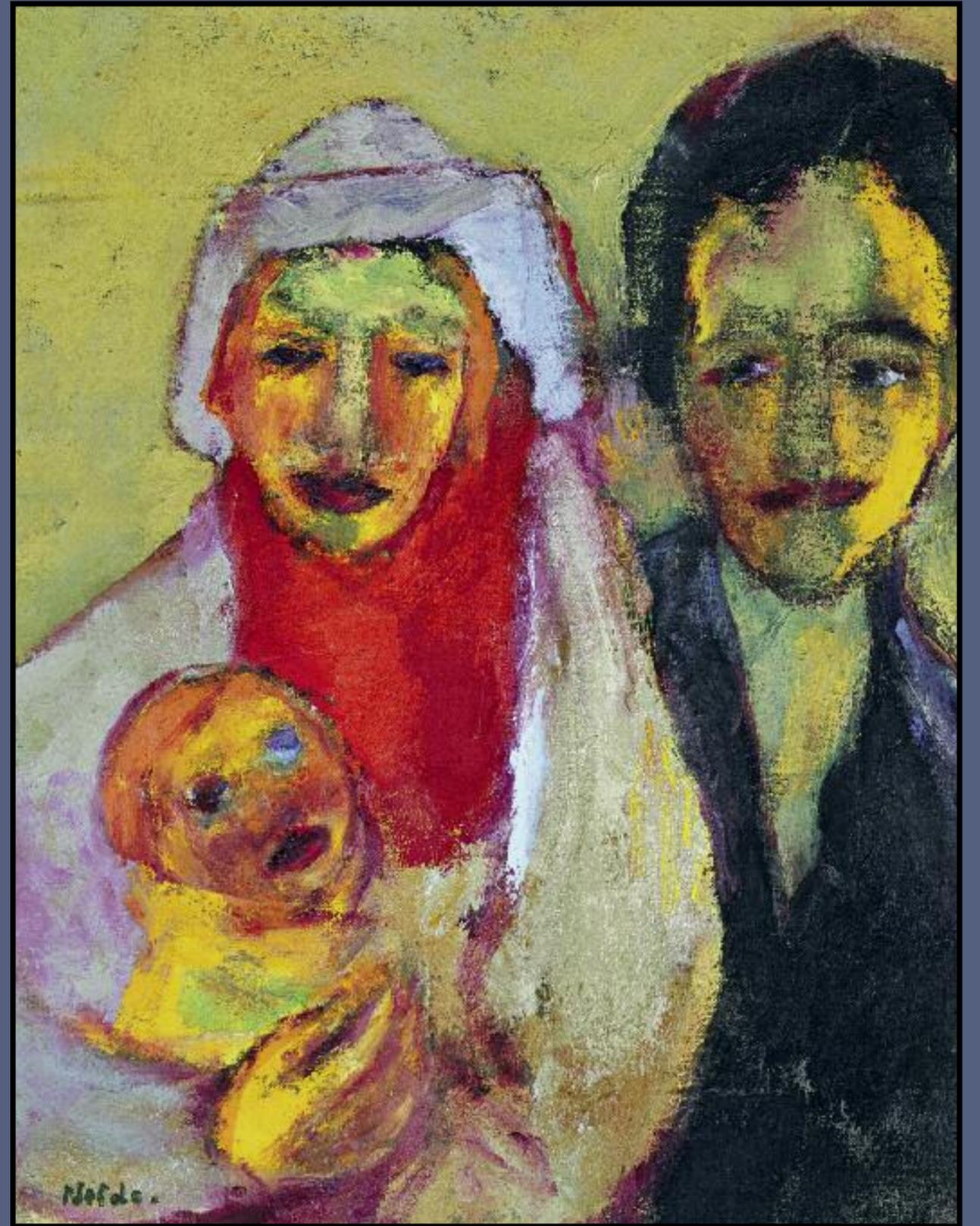
Das Verhältnis zu seinem Galeristen Wolfgang Gurlitt ist im Jahr 1922 bereits völlig zerrüttet.

Ab 1912 war Pechstein bei Gurlitt unter Vertrag und bis zum Beginn der 1920er Jahre zählt er zu den wichtigsten Förderern des Künstlers. In seinen Räumen findet 1912 die erste Berliner Ausstellung der Brücke statt; Gurlitt finanziert die Südsee-Reise des Künstlers und unterstützt die Familie im Ersten Weltkrieg. Im Gegenzug übergibt ihm Pechstein 1914 und nach dem Kriegseinsatz fast sein komplettes künstlerisches Werk. Diese Abhängigkeit Pechsteins führt zunehmend zu Spannungen, zumal Gurlitt nicht

nur die Exklusivrechte für den Handel an Pechsteins Arbeiten hat, sondern die eingelagerte Kommissionsware des Künstlers als sein Eigentum betrachtet, deren Herausgabe an den Künstler er verweigert. Die Auseinandersetzungen mit Gurlitt führen schließlich im Dezember zu einer gerichtlichen Klage, die Pechstein sein Eigentum, zumindest in Teilen, zurückbringt. Nach dem Zerwürfnis mit Gurlitt ist es der Sammler und Freund Dr. Walter Minnich, der Pechstein emotional und finanziell unterstützt und regelmäßig neue Arbeiten erwirbt. Die beiden haben sich 1919 kennengelernt – Minnich hatte bereits vor dem Ausbruch des Krieges Bilder von Pechstein erworben.

Obwohl Pechstein durchaus sehr erfolgreich seine Bilder auf Ausstellungen verkauft, große öffentliche Anerkennung erhält und treue Sammler hat, so leidet er im Verlauf der 1920er Jahre unter ständigen finanziellen Problemen, weil er eben keinen zuverlässigen Galeristen hat, der ihn vertritt und seine Verkäufe organisiert. Zumindest endet das Jahr 1922 mit einer erfreulichen Nachricht für Pechstein, und er schreibt an Minnich: „Die Monographie von Osborn ist nun glücklich erschienen, und macht ordentlich was her“.¹

¹ Zitiert nach: Soika, Aya: Max Pechstein – Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band I – 1905-1918. München, 2011, S. 13.



JUNGE FAMILIE 1949

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand
1949

70,3 x 56,5 cm
signiert unten links
rückseitig eigenhändig auf
dem Keilrahmen signiert
und betitelt

Urban 1327

In der Handliste des Künstlers
von 1930 als '1949 Junge
Familie' verzeichnet.

Provenienz

Nolde Stiftung, Seebüll
Gallery Knoedler, New York, 1967
Privatsammlung, Schweiz, 1981
Galerie Thomas, München
Privatsammlung, Deutschland
Privatsammlung, Griechenland

Ausstellungen

Galerie Thomas, München 1981. Emil Nolde Aquarelle, Bilder, Graphiken. Nr. 81 mit Farbabb.

Literatur

Urban, Martin. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. Bd. 2.
London 1990. Nr. 1327, S. 581 mit Abb.



JUNGE FAMILIE 1949

EMIL NOLDE

Neben der Landschaft sind es Portraits und Figuren, die Noldes gesamtes Oeuvre bestimmen. Außer dem klassischen Portrait (das bei Nolde eher selten vorkommt) oder dem Fantasie-Portrait in Einzel- oder Gruppenzusammenstellungen, finden sich biblische oder familiäre Konstellationen wie Bruder und Schwester und Mutter und Kind.

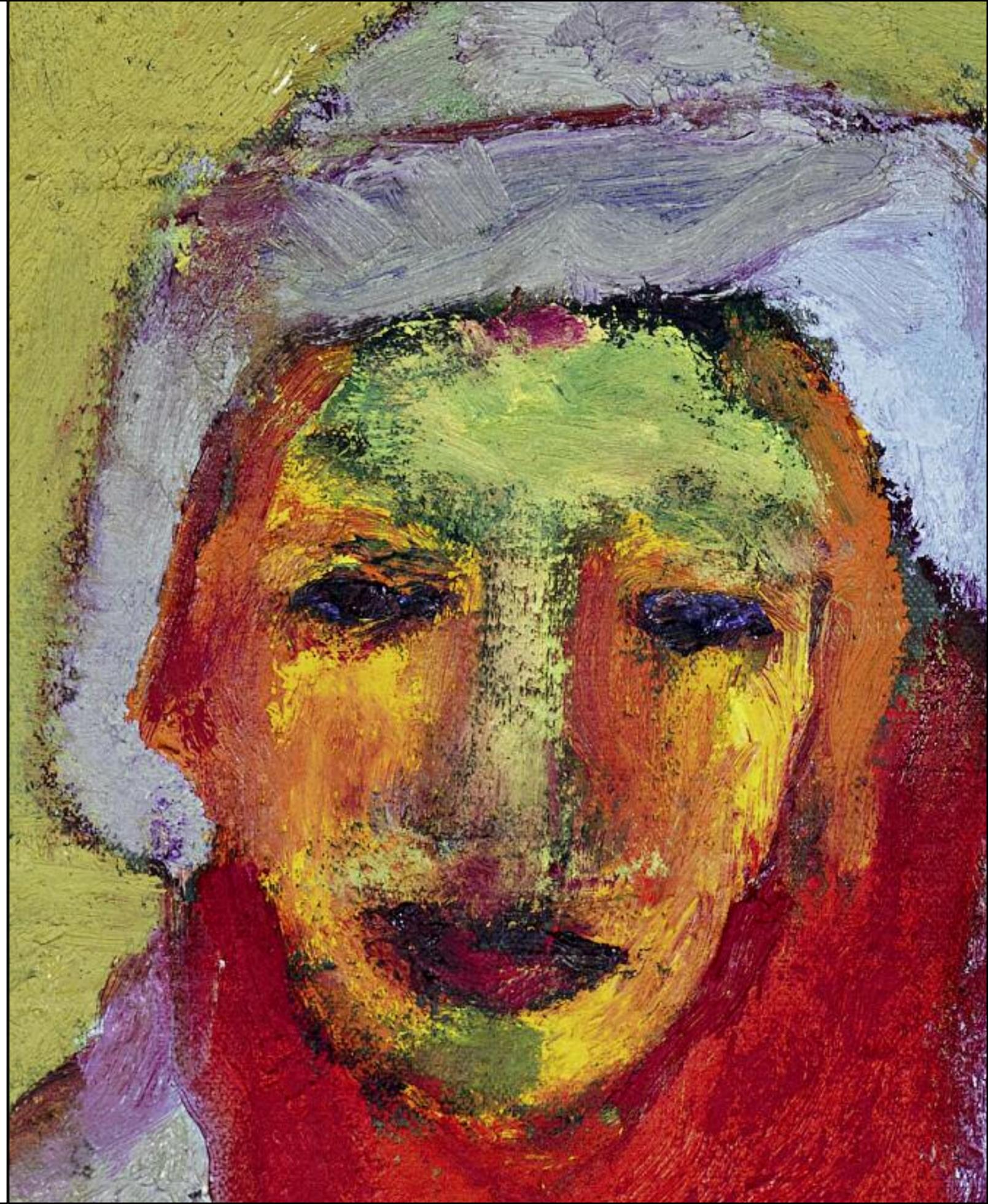
Die Annäherung an die Dargestellten ist selten klassisch im Sinne einer naturgetreuen Wiedergabe der realen Physiognomie. Vielmehr sucht Nolde die Charakteristik jenseits einer tradierten und mimetischen Vorstellung herauszuarbeiten.

Die im Jahr 1949 entstandene Darstellung der *Jungen Familie* mit Mutter, Vater und Säugling geht auf eines der sogenannten 'ungemalten Bilder' zurück, ein kleines Aquarell aus dem Zeitraum 1938-1941, das sich heute in der Nolde-Stiftung in

Seebüll befindet. Die Umsetzung in Öl, die lediglich in Nuancen abweicht, verwirklicht der Künstler 1949. Das Sujet der Familie in einer Dreierkonstellation weckt sofort Assoziationen an den Themenzyklus der religiösen Bilder, einem Schwerpunkt in Noldes Werk – insbesondere an die Heilige Familie mit Maria, Joseph und dem kleinen Christuskind –, dem Urbild der idealen Familie. Biblische Themen beschäftigen Nolde, dessen Leben von frühester Kindheit an religiös geprägt war, während seines gesamten künstlerischen Schaffens.

Manfred Reuther schreibt über Noldes biblisch geprägte Arbeiten: „Es ist eine religiöse Kunst außerhalb der Kirchen und frei von dogmatischer Gebundenheit, gleichsam aus kindlicher Naivität und persönlicher Ergriffenheit geboren ...“¹

¹ Reuther, Manfred:
'Die biblischen und Legendenbilder'
in: Reuther, Manfred (Hrsg.)
Emil Nolde. Köln 2010.
S. 226

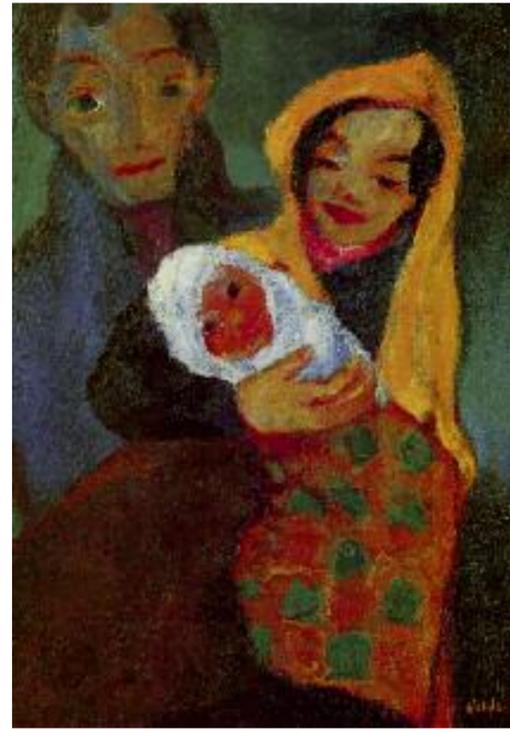




Emil Nolde
Junge Familie
Aquarell und Bleistift
Aus der Reihe der 'Ungemalten Bilder'
Nolde Stiftung Seebüll, Inv.Nr. Va.EP. 196

Emil Nolde
Familie
Öl auf Leinwand
1918

Keine der dargestellten Figuren blickt den Betrachter direkt an, vielmehr richten sich die Blicke der Eltern auf das kleine Kind, was die Mutter, in ihren schützenden Umhang gehüllt auf dem Arm trägt. Das Kind wiederum blickt mit großen Augen auf die Mutter. Der Moment verharrt in tief empfundener Innerlichkeit und Zuneigung. Die Figuren füllen die Leinwand fast durchweg aus, den verbliebenen Hintergrund taucht Nolde in einen warmen, fast goldfarbenen Ockerton, der die Szene nahezu ikonenhaft akzentuiert. Die Kleidung der Dargestellten ist einfach, in schlichtem hellen Blau mit weißlichen Akzenten das Obergewand der Mutter, das ihren Kopf in fast orientalisches anmutender Manier verschleiert, das rote Untergewand reicht ihr bis zum Kinn. Der Stoff umrahmt madonnenhaft ihren Kopf, so dass die gesamte Konzentration auf ihrem Gesicht liegt. Die Figur des dunkel gekleideten Vaters tritt leicht in den Hintergrund.

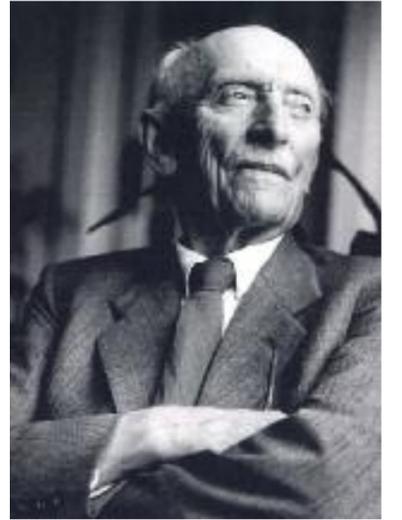


Die Szene scheint von einer intensiv strahlenden Lichtquelle außerhalb des rechten Bildrandes erleuchtet, was die mystische Stimmung noch verstärkt. Insbesondere das Kind und die Mutter sind in ein glühendes Leuchten gehüllt: „Die Farbklänge werden subtiler; die Oberfläche erhält einen behutsamen Glanz, der dem stürmischen Pathos der Vorkriegsjahre nicht erreichbar war“².

²Haftmann, Werner.
Emil Nolde.
Köln 1995. S. 96

EMIL NOLDE

NOLDE/SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL



DAS JAHR 1949

Nach Adas Tod 1946 lebt Emil Nolde sehr zurückgezogen auf der hohen Warft Seebüll in Nordfriesland. Er besucht seine Frau, die in einer kleinen Grabkammer nahe des Gartens beigesetzt wurde, jeden Tag. Der einzige Gefährte in dieser Zeit ist Joachim von Lepel, der ihm bereits zu Adas Lebzeiten mit Rat und Tat in allen Angelegenheiten zur Seite gestanden war, für ihn mit Museen, Kunsthändlern und Privatsammlern verhandelt. Aus dem geschäftlichen Verhältnis ist längst ein freundschaftliches geworden, von Lepel wird später der erste Kurator der 'Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde', die Ada und Emil bereits in den dreißiger Jahren geplant hatten. Ende 1947 heiratet Nolde die 26-jährige Jolanthe Erdmann, Germanistikstudentin und Tochter des mit Nolde befreundeten Pianisten und Komponisten Eduard Erdmann. Sie schenkt dem Künstler neuen Lebensmut und kreative Energie. Eine zehnwöchige Reise durch die Schweiz mit seiner jungen Frau inspiriert ihn zu einer Reihe von Aquarellen mit Bergmotiven. Zwischen 1945 und 1951 malt Nolde über 100 Gemälde, Aquarelle entstehen bis Ende 1955.

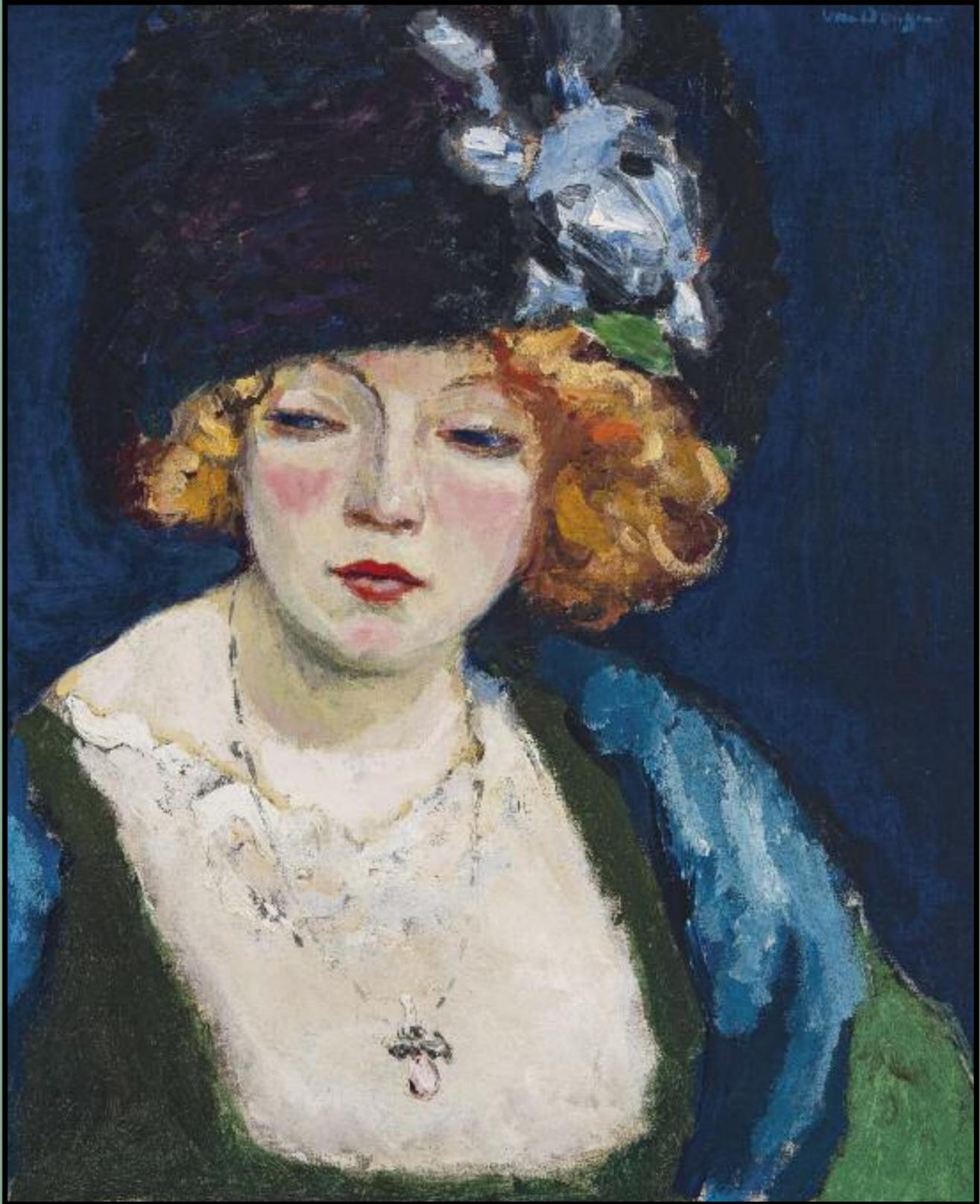
1949 erscheint die zweite, von ihm mitgestaltete Auflage des ersten Bandes seiner Autobiographie 'Das eigene Leben' (1867-1902) mit 126 Abbildungen.

Nolde war immer gegen Reproduktionen gewesen, doch nun entschließt er sich, 40 Reproduktionen von Radierungen zu publizieren. Herausgeber ist Rudolf Hoffmann, die Einleitung schreibt Werner Haftmann. Die Stadt Köln verleiht Nolde die Stefan-Lochner-Medaille.

Im September erhält Nolde auf Seebüll Besuch von Ernst Wilhelm Nay.

Noldes Augen werden zunehmend schlechter, die weitläufige Korrespondenz, die er zeitlebens führte, leidet darunter. Er beginnt, seine Briefe Jolanthe zu diktieren, nur seinem lebenslangen Freund Hans Fehr schreibt er noch einige Zeit handschriftlich.

Es hatte Nolde schwer getroffen, dass 1944 in Berlin neben einer Anzahl von Gemälden und Aquarellen der größte Teil seiner Graphik inklusive Druckstöcke bei einem Bombenangriff zerstört worden war. Es ist darum für den Künstler eine große Ehre und Genugtuung, dass ihm 1950 der Graphik-Preis der 26. Biennale in Venedig zugesprochen wird.



PORTRAIT DE FEMME BLONDE AU CHAPEAU CA. 1912

KEES VAN DONGEN

Öl auf Leinwand
ca. 1912
64,7 x 54 cm
signiert oben rechts

Provenienz
Galerie Kahnweiler, Paris
Galerie David et Garnier, Paris
Sotheby's New York, 1977, Los 60
Privatsammlung (bei obiger erworben)

Mit einer Bestätigung von
Jacques Chalom des Cordes,
Wildenstein Institute, Paris,
vom 8. Februar 2011,
dass das Werk in das in
Vorbereitung befindliche
Werkverzeichnis
aufgenommen wird.



PORTRAIT DE FEMME BLONDE AU CHAPEAU CA. 1912

KEES VAN DONGEN

Nachdem Kees van Dongen 1905 zusammen mit radikalen Künstlern wie Matisse, Derain, de Vlaminck und anderen am bedeutenden Salon d'automne teilgenommen hatte, nahm seine Arbeit einen schonungsloseren und breiteren Charakter an. Diese Künstler sollten von Louis Vauxcelles als Fauves bezeichnet werden: wilde Tiere, deren Kühnheit sich stark von den neoklassizistischen Büsten im Ausstellungsraum abhob und für das Empfinden des Publikums nachgerade schmerzhaft war. Obwohl van Dongens Arbeiten, wie sie in dieser Ausstellung gezeigt wurden, im Vergleich zu seinen Kollegen ziemlich zurückhaltend waren, half das Vorbild etwa Henri Matisse dem jungen Künstler, von seinen Wurzeln im Realismus zu einer definitiv und trotzig fauvistischen Malweise überzugehen. Tatsächlich sagte Vauxcelles über ihn, dass er „der schrecklichste“ der Fauves war – wegen seines Sinnes für Textur, seinen Umgang mit der „Lackhaut“, rau oder weich und samtig, der dargestellten Frauen in seinen Bildern, „die die Schwüle ihrer Körper zum Ausdruck bringt“.

In den Jahren nach dem Salon d'automne von 1905 wurde van Dongen als Pionier dieser aufstrebenden Gruppe bekannt, eine bemerkenswerte Auszeichnung für eine künstlerische Bewegung, die in ihrer eigenen Definition ausgesprochen verschwommen war und durch den gleichen gewagten Geschmack für Farbe zusammengeschlossen wurde. Mit seiner extravaganten Verwendung von Farben und kühnen Linien, die die weibliche Form in ihrer vollen Provokation darstellen, wies van Dongen auf die Sinnlichkeit seiner Modelle hin und verstärkte sie um das Zehnfache.

Nach diesem fauvistischen Höhepunkt ist eine zunehmende Diversifizierung in van Dongens Malerei

zu bemerken. Das mondäne Leben und seine Reisen in den Süden veränderten van Dongens malerische Auffassung. Auch seine zunehmende Tätigkeit als Maler von Auftragsporträts seit etwa 1911 führten zu einem breiteren Spektrum an stilistischen Darstellungsmöglichkeiten. Nach den realistisch-impressionistischen Anfängen und der dezidiert fauvistischen Periode vermischte van Dongen diese malerischen Möglichkeiten zu einer Art Großstadtorientalismus, der zudem das Interesse des Künstlers an der zeitgenössischen Mode verspüren lässt. Dieser Stilpluralismus änderte aber nichts an der spezifischen Sensualität, dem vibrierenden Ausdruck, den van Dongen seinen Darstellungen zu geben vermochte.

Das Porträt der blonden Dame mit Hut, das etwa 1912 entstanden ist, malt van Dongen zwar in kräftigen Farben, aber statt wildfauvistisch in einem eher impressionistischen Duktus, der die Dame auf den ersten Blick verträumt und lieblich-sanft erscheinen lässt.

Während die Dargestellte in diesem speziellen Porträt unbekannt ist, zeigt sie die Attribute des gehobenen Bürgertums: eine zierliche Kette mit Anhänger, einen imposanten, blumengeschmückten Pelzhut und drapierte, zurückhaltende Kleidung, schick und modisch für die damalige Zeit. Sie ist immer noch katzenartig in ihrem zwar abgewandten, aber intensiven Blick und den leicht geschürzten Lippen, die ihr eine gewisse Überlegenheit verleihen.

So erhält die Porträtierte eine eindringliche Präsenz, wenngleich sie mit Anmut und Ausgeglichenheit in ihrer Pose verharrt – Eigenschaften, die in van Dongens Porträts der Pariser Bourgeoisie in den folgenden Jahrzehnten immer wieder zum Ausdruck kommen sollten.

KEES VAN DONGEN

DELFSHAVEN 1877 – 1968 MONACO

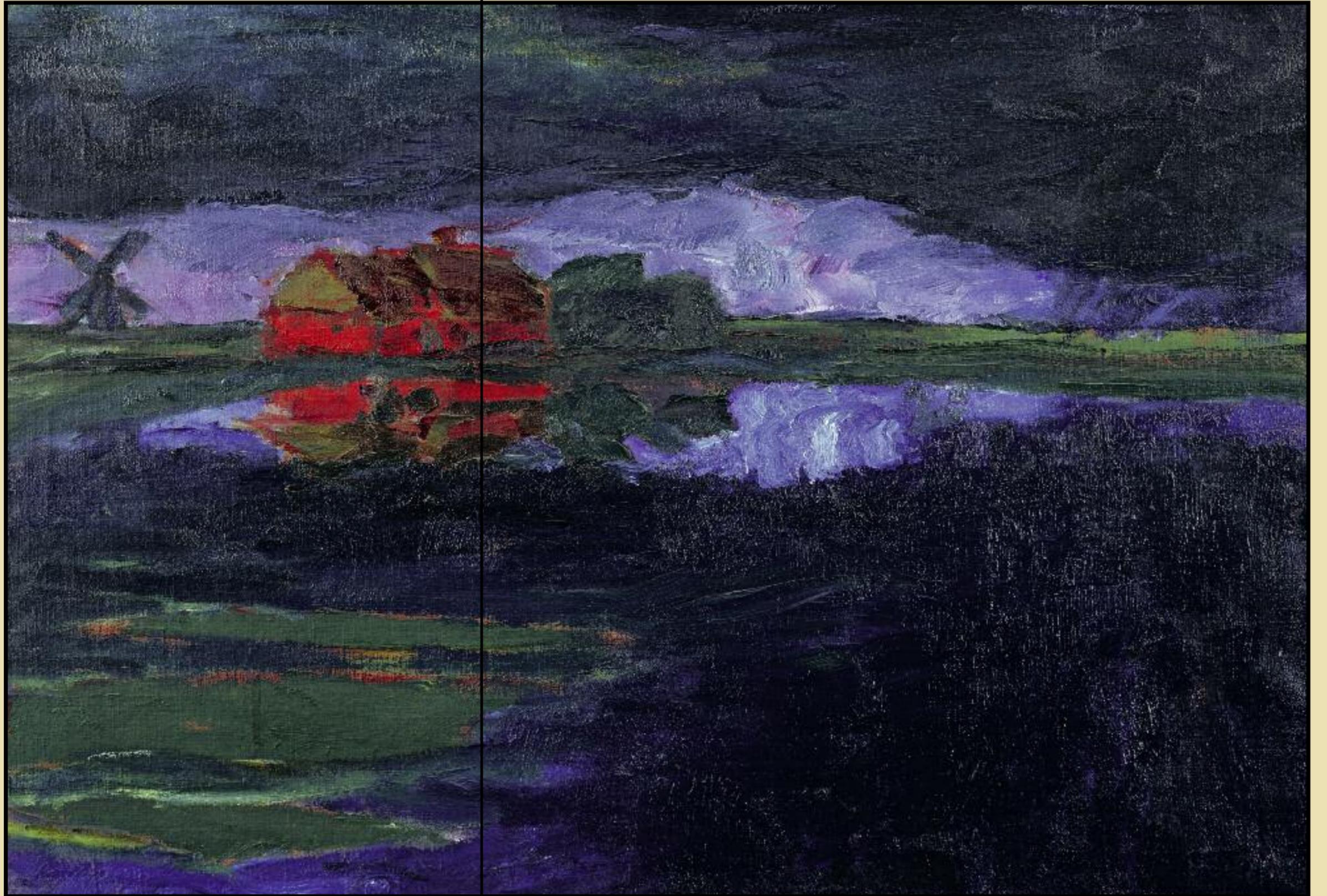


DIE JAHRE UM 1912

Es war bereits gut zehn Jahre her, das Kees van Dongen das erste Mal aus seiner Heimatstadt Rotterdam nach Paris gekommen war, als er 1909 nominell Mitglied der Künstlergemeinschaft 'Brücke' wurde und, als einer der wichtigsten Exponenten der Fauves, zu dem er inzwischen geworden war, versuchte, den Austausch der deutschen Expressionisten und der französischen Fauves zu vertiefen. Im selben Jahr verließ der Maler den Montmartre, wo er bisher gelebt hatte und zeitweise im berühmten Bateau-lavoir Nachbar Pablo Picassos war, und zog in das immer beliebter werdende Künstlerviertel in Montparnasse.

Bis etwa 1913 malte van Dongen auch dort weiterhin und vorwiegend im fauvistischen Stil, aber durch seinen zunehmenden Ruf als Porträtist und den Umgang mit immer weiteren Kreisen nicht nur der Bohème, sondern auch der Bourgeoisie wurde eine allmähliche Veränderung in seinem Malstil immer deutlicher. Im Jahr 1912 lehrte er an der damals renommierten Académie Vitti, einer der vielen privaten Malschulen im Paris der Jahrhundertwende, an der auch Paul Gauguin schon unterrichtete. Van Dongens zeittypisches Interesse am Orientalismus veranlasste ihn 1913 zu einer Reise nach Ägypten, und spätestens ab dieser Zeit entwickelte der Künstler seinen in den zwanziger Jahren hochbegehrten Porträtstil, der in seiner Darstellung der *Femme blonde au chapeau* schon vollständig angelegt ist.

Nur der Ausbruch des ersten Weltkrieges lag zwischen dem ungestümen Fauvisten und dem späteren Porträtisten der 'besseren' Gesellschaft. Van Dongen kehrte während des Krieges von 1914 bis 1917 in die Niederlande zurück. Dass van Dongen durchaus auch mit einem ironischen Blick auf seine Karriere vom Maler lasziv-erotischer, teils auch bedrohlich erscheinender Frauenfiguren in der Zeit des Fauvismus – deren Modelle häufig Damen der Halbwelt waren – zum mondänen Porträtisten nicht weniger attraktiver Damen (und gelegentlich auch Herren) der Gesellschaft wurde, zeigen seine berühmt gewordenen Bonmots. „Malerei ist die schönste aller Lügen“, behauptete er etwa, und über seine eigene Malerei befand er: „Das Leben ist schön, und dieses Werk ist sogar noch schöner als das Leben“. Das Rezept für seine anziehenden Frauenfiguren beschrieb van Dongen so: „Das Wesentliche ist, die Frauen gelängt erscheinen zu lassen, und vor allem, sie dünn zu machen. Danach bleibt nur noch, ihre Juwelen zu vergrößern. Sie sind hingerissen.“



LANDSCHAFT (PETERSEN II) 1924

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand
1924

73,5 x 106,5 cm
rückseitig signiert und betitelt
auf dem Keilrahmen

Urban 986

In der Handliste des Künstlers
von 1930 eingetragen als
'1924 Landschaft (Petersen II)'

Provenienz
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
Privatsammlung

Ausstellungen

Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1924. Ausstellung neuer deutscher Kunst. Nr. 157.

Städtisches Kunsthaus, Bielefeld 1929. Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Graphik.

Das Kunsthaus, Rudolf Probst, Mannheim 1937. Emil Nolde, Gemälde und Aquarelle.

Schloss Gottorf, Schleswig 1962. Die Maler der 'Brücke' in Schleswig-Holstein. Nr. 60.

Marlborough Fine Art, London 1964. Emil Nolde. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen.
Nr. 25, Abb. S. 12.

Nolde Stiftung, Seebüll 1966.

Nolde Stiftung, Seebüll 1969.

Nolde Stiftung, Seebüll 1971.

Nolde Stiftung, Seebüll 1973.

De Zonnehof, Amersfoort 1983. Emil Nolde. Schilderijen, aquarellen en grafiek.

Werken uit de verzameling van het Nolde-Museum te Seebüll. Nr. 9.

Kunstforum Bank Austria, Wien 1994. Emil Nolde. Nr. 51, Abb. Tafel 51.

Nolde Stiftung, Seebüll 1997.

Nolde Stiftung, Seebüll 2004.

Werner Berg Galerie, Bleiburg 2006. Emil Nolde und Werner Berg. Abb. S. 55.

Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2008. Emil Nolde. Begegnung mit dem Nordischen. Abb. S. 33.

Museum Frieder Burda, Baden-Baden 2013. Emil Nolde. Die Pracht der Farben. Nr. 48, Abb. S. 91.

Unteres Belvedere, Wien 2013. Emil Nolde. In Glut und Farbe. S. 200 mit Abb.

Literatur

Urban, Martin. Emil Nolde, Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 2, 1915-1951. London 1990,
S. 314, Nr. 986 mit Abb.

Sprotte, Martina. Bunt oder Kunst? Die Farbe im Werk Emil Noldes. Berlin 1999, S. 229 mit Abb.

Galerie Thomas, München 2015. Meisterwerke V. Abb. S. 82.



LANDSCHAFT (PETERSEN II) 1924

EMIL NOLDE

Haus Utenwarf
Photographie um 1920

Zwischen 1915 und 1926 lebte Emil Nolde in Haus Utenwarf an der nordfriesisch-dänischen Westküste. Das Gehöft lag im Marschland in der Nähe der heute dänischen Stadt Tondern, unweit des Fließchens Wiedau (dänisch: Vida). Die Landschaft um Utenwarf stellte Nolde in diesen Jahren häufig in Gemälden und Aquarellen dar, so auch in seinem Bild von 1924. Dargestellt ist der Blick auf den Hof von Noldes Nachbarn Boy Petersen und die unweit gelegene Mühle, ein Motiv, das der Maler wiederholt gestaltet hat.

Nachdem Nolde mit seiner Frau Ada das bisherige Domizil auf Alsen an der Ostsee aufgegeben hatte, um zurück an die heimatische Nordsee zu ziehen, spielte die herbe Schönheit dieser rauen Landschaft eine wichtige Rolle in seinem malerischen Werk. Nolde selbst hat seine Verbundenheit mit dieser Gegend um Utenwarf und ihren Einfluß auf sein Schaffen so geschildert:

„Es war herrlich, wenn um uns in meilenweiter Sicht alles nur Wasser war, wenn der hohe Himmel sich spiegelte, oder wenn in der Nacht der Mond mit seinem kalten Glanz ein Silbermärchenland bildete. Wir hatten es auch gern, wenn der Weg vom alten Deich bis zu uns hinüber mit Reisern abgesteckt war, und wenn unser Pferd so hoch, wie seine Beine waren, durch das Wasser den Wagen ziehen mußte. Und schön war es, wenn der Wind in langen Streifen die Wellen peitschte, oder die farbigen Morgen- und Abendwolken sich in der Wasserfläche verdoppelten. Viel Romantik und viel Ungemach, aber die Schönheit vermochte alles andere zu ersetzen. ... Die Wiedau einst schlängelte sich breit in großen Bögen durch das grüne Land, frei zum Meere hin. Auf ihren großen Halbinseln, auf aufgeworfenen Warften, lagen stolz und trotzig große Bauernhöfe. Während der Sommermonate war alles blumig und friedlich, im Herbst



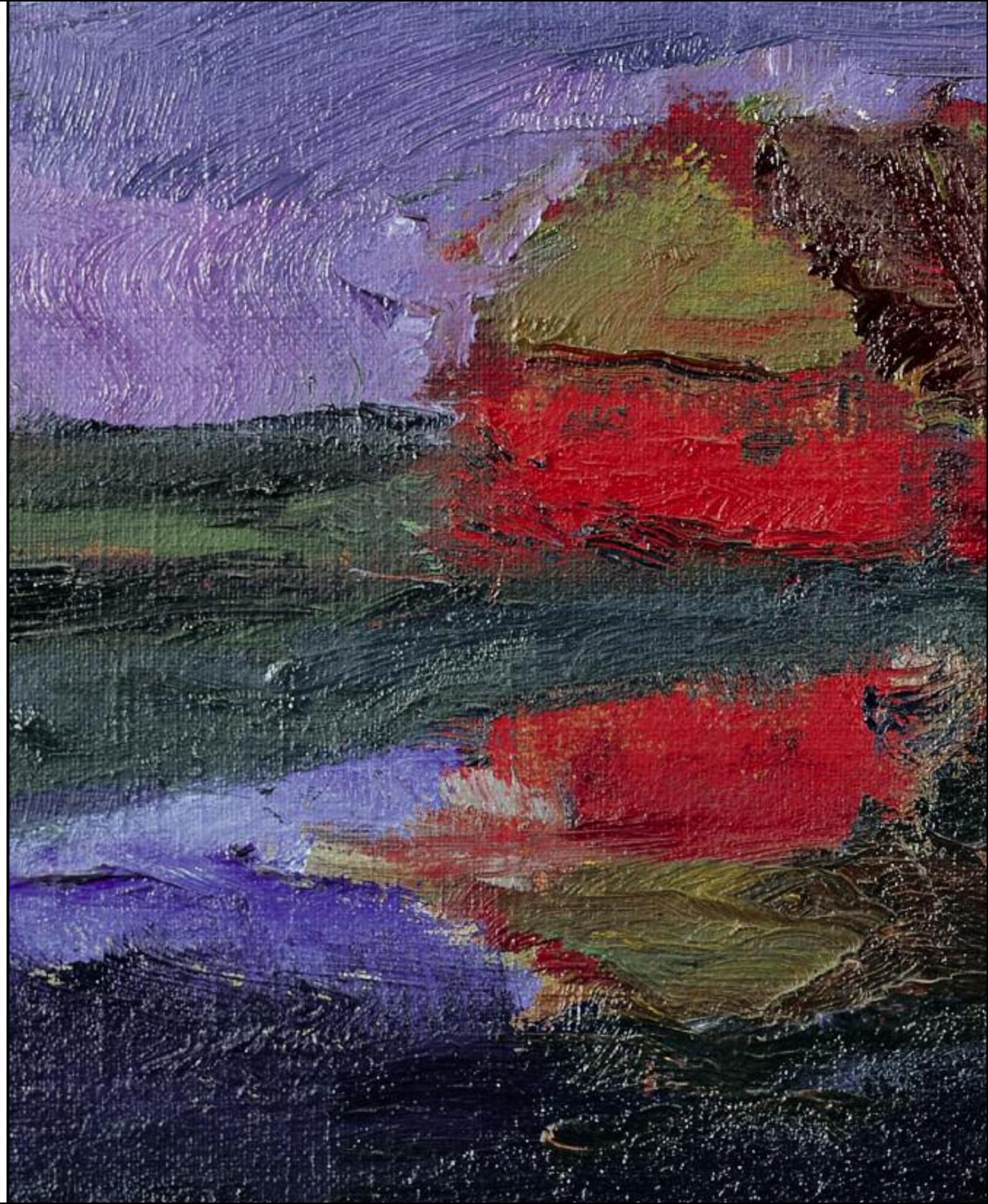
aber trieben die Stürme das Meer über die Grasflächen, peitschend die Wellen gegen die Warften, ja selbst zuweilen, die Mauern durchschlagend, in die Häuser hinein.“ (Emil Nolde, Mein Leben).

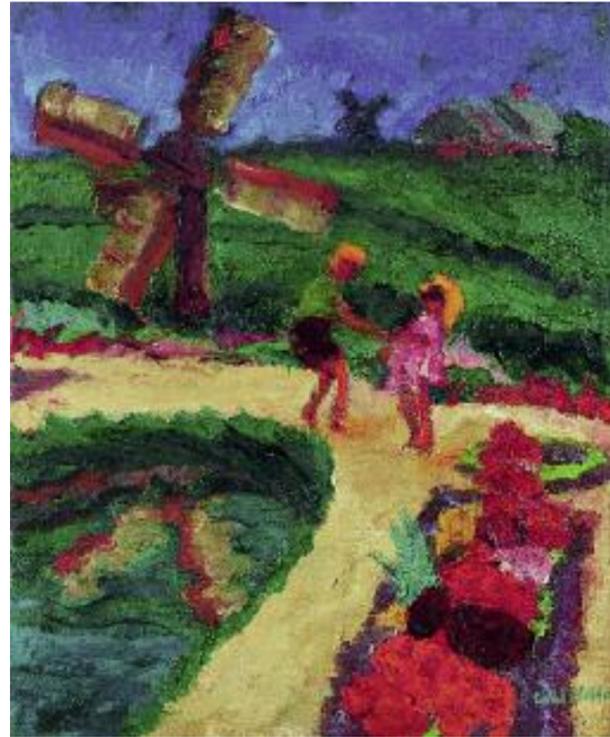
So ist es auch nicht verwunderlich, dass die fortschreitenden Veränderungen der Marschlandschaft um Utenwarf durch Baumaßnahmen und Entwässerungspläne Nolde bewogen, Utenwarf zu verlassen und sich – nicht allzu weit von Utenwarf entfernt – sein Haus in Seebüll errichten zu lassen. Kurz zuvor schrieb Nolde 1925 aus Utenwarf an einen Freund, wie schwer ihm der Abschied fiel:

„Schlimm ist es nur, dass unser kleines liebes Heim nicht mehr unser Heim sein kann, so wie nun alles kommen wird. Wir halten Umschau, suchen und suchen, wo wir die Flügel senken können, wo wir uns niederlassen mögen. Hier gehen die Herbstwinde übers Haus von Meer zu Meer. Wir rüsten zur Reise mit etwas Wehmut im Herzen, denn der nächste Sommer wird eine Änderung bringen. Es ist jetzt schon ein stilles Abschiednehmen von allem, den Nachbarn um uns und jedem lieben Ding bei und im Hause und im Garten.“

Noldes besondere Aufmerksamkeit gilt dem dramatischen Wolkenspiel, der Dynamik der Naturerscheinungen und insbesondere den Effekten der Spiegelungen auf den Wasserflächen des Meeres, der Wasserläufe und des überfluteten Marschlandes.

Der rote Ziegelbau des Hofes mit dem reetgedeckten Dach ist mitsamt seiner Spiegelung nicht nur kompositorischer Farbkontrast und Akzentuierung der ansonsten in Grün- und Blautönen dargestellten Landschaft, sondern er dient ebenso wie die fast schwarze Silhouette der Mühle am linken Bildrand der Konstruktion von Tiefe im Bildaufbau.





Links oben
Emil Nolde
Landschaft (Petersens)
1922
Öl auf Leinwand

Links unten
Emil Nolde
Landschaft, Nordfriesland
1920
Öl auf Leinwand

Rechts
Emil Nolde
Kinder Sommerfreude
1924
Öl auf Leinwand

Die Gebäude verorten zudem den Horizont im oberen Bild Drittel und tragen zu dem Eindruck von Weite des von dunklen Wolken verhangenen Himmels wie der Marschlandschaft mit ihren Wasser- und Wiesenflächen entscheidend bei.

Das Motiv der Mühle hat Nolde in vielen Arbeiten auch vereinzelt oder besonders hervorgehoben. Immer jedoch stehen auch in diesen Bildern die Weite des Himmels, das Spiel der mal dramatischen, mal stimmungsvoll-ruhigen Wolken und die Wiederholung der Landschaft in den Wasserreflektionen im Vordergrund, sind wichtiger als die Szenerie von Landschaft und Gebäuden.

In *Landschaft (Petersen II)* verbindet Nolde die intensive Darstellung der drohenden Regenwolken und ihrer im Bildvordergrund in schwarzer Tiefe versinkenden Spiegelung mit den kräftig farbigen und lichtvollen Partien um das Gehöft, hinter dem sich der Horizont aufzuhellen beginnt. Diese Dramatik unterstützt der Künstler durch einen energischen, vielfach pastosen Farbaufrag, dessen Oberflächenrelief und Dynamik das dargestellte Unwetter gleichsam auch physisch ins Bild zu bringen scheint.

Wie fast immer in seinen Landschaften geht es Nolde so vor allen Dingen nicht um eine anekdotische Schilderung

eines bestimmten Landstrichs, sondern um die atmosphärische Besonderheit der Farben und den Ausdruck einer Stimmung, so dass eher eine Seelenlandschaft entsteht als eine topographische Wiedergabe. Dadurch gelingt es Nolde, mit nur wenigen Bildelementen und mit fast rein malerischen Mitteln eine Intensität zu erzeugen, die durchaus weit über eine reine Landschaftsdarstellung hinausgeht. Vielmehr gelangt Nolde auch in diesem Gemälde zu der für ihn charakteristischen Verbindung von Symbolik und Abstraktion.

Emil Nolde hat seine Faszination für diese für ihn hoch inspirierende norddeutsche Landschaft, ihre Farben und ihre Stimmungen, ihre Veränderlichkeit insgesamt in diese Worte gefasst:

„Es gibt Menschen, die absolut nicht verstehen können, dass wir, die es wohl auch anders haben könnten, in dieser flachen, 'langweiligen' Gegend wohnen mochten, wo es keinen Wald gibt und keine Hügel oder Berge, und wo nicht einmal an den Ufern der kleinen Wasser Bäume sind. So denken wohl alle üblichen, schnell durchfahrenden Reisenden. – Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berausenden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“

EMIL NOLDE

NOLDE, SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL



Emil Nolde
schreibend, 1909

DAS JAHR 1924

Seit 1916 wohnten Ada und Emil Nolde im Sommer in Utenwarf, einem Bauernhaus, das sie 1913 in halb verfallenem Zustand erworben und hergerichtet hatten. Den Winter verbrachten sie in Berlin, wo für Nolde 1920 ein eigener Raum im Kronprinzenpalais eingerichtet worden war.

Nolde genoss das ländliche Leben in Utenwarf und die Nähe zur Natur, er stach Aale und ging auf Entenjagd, sogar Nutztiere hielten er und Ada. „Für Utenwarf erhielten wir vom Schwager eine Kuh. Meine Ada melkte sie. Eier hatten die Nachbarn, damit auch wir, und genügend Fische fingen wir selbst. Unsere 12 jungen Ochsen gingen auf die Weide, sich satt fressend.“

Ada arbeitete schwer, sie fuhr mit dem Pferdewagen Kohlen zu holen und „machte alle schwierigen Arbeiten, damit ich beim Malen bleiben könnte“.

1920 wurde nach einer Volksabstimmung die Grenze neu gezogen, nun lag Utenwarf in Dänemark. Ada war Dänin, Nolde nahm kurzerhand die dänische Staatsbürgerschaft an.

Das Jahr 1924 war von Reisen geprägt, Emil zeigte Ada die Schweizer Berge, von denen er als junger Mann humoristische Postkarten gemalt hatte, und St. Gallen, wo er die Freundschaft mit Hans Fehr begonnen hatte. Eine daran anschließende Italienrundreise führte sie nach Venedig, Rapallo, Sestri Levante. In Florenz war Nolde entsetzt von den „pompösen goldstrotzenden Rahmen ... deren Aufdringlichkeit die Bilder tötet“. In Arezzo bewunderten sie die Fresken von Piero della Francesca .

In der Toscana kauften sie „noch einen ganzen Armvoll schöner blühender Orchideen“ und fuhren dann zur letzten Etappe, Zürich, wo sie eine Weile in der Wohnung von Freunden verbrachten, bevor sie wieder nach Utenwarf zurückkehrten.

Zahlreiche Entwässerungsprojekte und die Abwässer, die die Stadt Tondern in den an Utenwarf vorbeifließenden Fluß, die Wiedau leitete, veranlaßten Ada und Emil Nolde zwei Jahre später, Utenwarf zu verlassen und ein Haus auf der anderen Seite der Grenze zu bauen, das sie Seebüll nannten.



FEMMES TRAVERSANT UNE RIVIÈRE EN CRIANT 1927

MAX ERNST

Öl auf Leinwand
1927
81 x 60 cm
signiert oben rechts

Provenienz
Paul Gustave und Norine van Hecke, Brüssel
Sammlung David Nahmad, New York (bis 1989)
Sammlung Max Kohler, Zürich
Privatsammlung

Spies/Metken 1111

Ausstellungen

Galerie Van Leer, Paris 1927. Exposition Max Ernst. Nr. 28.
Galerie Le Centaure, Brüssel 1927. Exposition Max Ernst. Nr. 44.
Kunsthaus Zürich, Haus der Kunst München, Nationalgalerie Berlin, 1998. Eine Reise ins Ungewisse.
Nr. 188, S. 443, Farbabb. S. 377.

Literatur

Ernst, Max. Beyond Painting and other Writings by the Artist – The Documents of Modern Art,
Director Robert Motherwell. New York 1948. S. 67 mit Abb.
Schloss Augustusburg, Brühl 1951. Max Ernst – Gemälde und Graphik 1920-1950. S. 34 mit Abb.
Russell, John. Max Ernst – Leben und Werk. Köln 1966. Nr. 37 Anhang mit Abb.
Spies, Werner und Metken, Sigrid und Günter. Max Ernst Werke 1925-1929.
Köln 1976. S. 165, Nr. 1111 mit Abb.



FEMMES TRAVERSANT UNE RIVIÈRE EN CRIANT 1927

MAX ERNST

Von Max Ernst stammt das Zitat „... Kunst hat mit Geschmack nichts zu tun, Kunst ist nicht da, dass man sie 'schmecke'“. Und in der Tat, vielen seiner Zeitgenossen 'schmeckte' seine Kunst nicht.

Sie betrachteten seine bizarren, bisweilen irrationalen und rätselhaften Bildschöpfungen als Provokation – und als solche waren sie auch gemeint. Max Ernst lehnte sich gegen gesellschaftliche Konventionen auf, verstand sein Werk als Revolte und Kritik. Nicht umsonst sagte er an anderer Stelle „Wenn die Kunst ein Spiegel der Zeit ist, so muss sie wahnsinnig sein“.

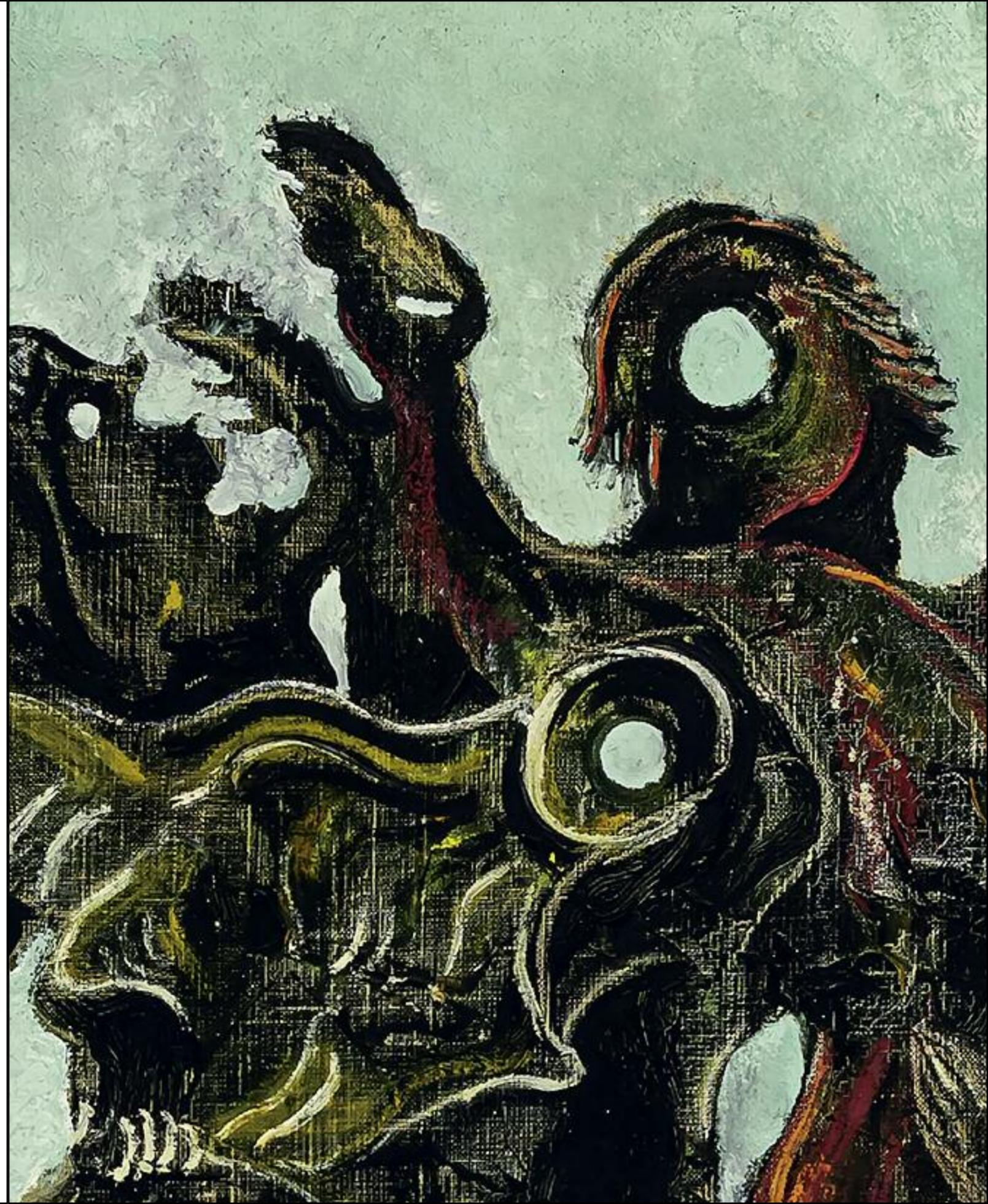
Max Ernst, der heute als einer der wichtigsten Vertreter des Dadaismus und Surrealismus gilt, wurde 1891 in Brühl bei Köln geboren. Sein Vater, ein Maler autodidakt, war es, der ihn mit der Kunst in Kontakt brachte. Mit achtzehn Jahren begann Max Ernst zunächst das Studium der Philosophie, das er aber bald aufgab, um sich ganz der Kunst zu widmen. Schon in dieser Zeit interessierten ihn die Bildwerke von psychisch Kranken, was auf sein späteres Interesse am Unterbewusstsein hinweist. 1911 lernt er August Macke kennen und tritt den Rheinischen Expressionisten bei. 1919 schlägt er dann die entscheidende Richtung ein; er ist eines der Gründungsmitglieder der Kölner Dada-Gruppe. Drei Jahre später, 1922, lässt er sich in Paris nieder und gehört zum festen Kreis der Surrealisten.

André Breton, der Vater des Surrealismus, war ein faszinierter Leser von Sigmund Freuds Schriften. Tief beeinflusst von dessen Theorien zum Unterbewusstsein

und wie es das Individuum regiert, strebte Breton nach einer Kunst, die die Tür zu diesen unergründlichen Tiefen des menschlichen Geistes aufstoßen könne. Und der Künstler, der scheinbar freien Zugang zu diesen Bereichen hatte, war für ihn Max Ernst – der Magiker, der „Mann der unendlichen Möglichkeiten“.

Max Ernst erfand gänzlich neue Techniken, die den Zufall ins Spiel brachten und dabei seinen bewussten Willen als Künstler außer Kraft setzten. Die Frottage, die er 1924 entwickelte war eine dieser Techniken. Bei diesem Verfahren wird die Oberflächenstruktur eines Gegenstandes durch Abreiben mit Bleistift oder Kohle auf Papier oder Leinwand übertragen. So entstehen bestimmte Muster, deren Strukturen der Künstler im Vorhinein nicht bestimmen kann. Um die Frottage den Bedingungen der Malerei anzupassen, erfand Max Ernst die Decalcomanie und die Grattage. Bei letzterer Technik werden auf die Leinwand mehrere Farbschichten aufgetragen und anschließend wieder abgeschabt. Auf diese Weise kommen die unteren Farbschichten wieder zum Vorschein. Die Decalcomanie beschreibt ein 'Abklatschverfahren'. Farbe wird an willkürlich gewählten Stellen auf einer Oberfläche aufgebracht; die Leinwand wird darüber gelegt, leicht angedrückt und wieder abgehoben. Das Resultat bei allen Verfahren sind vom Material allein gesteuerte Strukturen, die Max Ernst als Inspirationsquelle zur kalkulierten Weiterbearbeitung des Bildes dienten.

Waren seine Collagen der Anfangszeit von scharfem Witz geprägt, wirken seine Bildwelten



Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythos blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpferum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythos mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des 'Autors' im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck bestand und jede 'aktive' Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswürdig entlarvte. Als Zuschauer kann er der Entstehung des Werkes beiwohnen und seine Entwicklungsphasen mit Gleichgültigkeit oder Leidenschaft verfolgen. Wie der Dichter seinen automatischen Denkvorgängen lauscht und sie notiert, so projiziert der Maler auf Papier oder Leinwand, was ihm seine optische Einbildungskraft eingibt.

Max Ernst



Max Ernst
Forêt
1927
Gouache auf Papier auf Holz
Berlin, Nationalgalerie

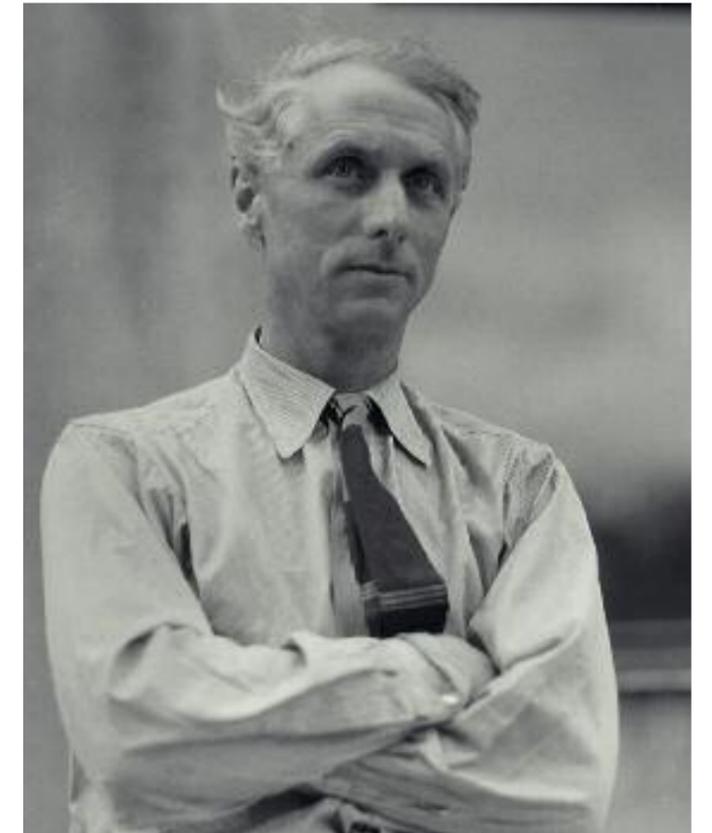
zunehmend bedrohlich. Mit ihnen reflektiert Ernst die Kriegserinnerungen und bringt sein Bild von der menschlichen Kreatur zum Ausdruck. Die dunklen Wälder und die von Schlingpflanzen überwucherten Landschaften scheinen jeglichen zivilisatorischen Status zu negieren. Licht dringt kaum in diese leeren Ebenen ein. Die wilden Horden und ausufernden Wesen werden von keiner rationalen Kraft gesteuert. Wie Ungetüme wirken sie und versinnbildlichen die animalische, Kraft, die im Menschen schlummert.

Das Kämpferische als solches wird von Max Ernst und den Surrealisten als Grundtendenz jeglichen Lebens betrachtet. Deshalb bewerten sie die Möglichkeiten, die sozialen und politischen Strukturen zu humanisieren, skeptisch.

Wie kaum ein anderer Maler seiner Generation verbindet Max Ernst in seinen Werken Zeitgeistkritik mit phantastischer Malerei, Sarkasmus und Protest mit höchster Kunst.

MAX ERNST

BRÜHL 1891 – 1976 PARIS



DAS JAHR 1927

In den zwanziger Jahren war Max Ernst eine treibende Kraft dessen, was 'die heroische Zeit des Surrealismus' genannt wurde. 1922 siedelte Max Ernst ohne seine Familie, seine Frau Luise Straus und den gemeinsamen Sohn, nach Paris über und wohnte bei Paul Éluard, der einer seiner engsten Freunde auch während der Kriegszeit bleiben sollte. Mit der Veröffentlichung des Surrealistischen Manifests von André Breton begann 1924 die erste Hochphase des Surrealismus, unter intensiver Beteiligung von Max Ernst. Es entstehen in den Folgejahren herausragende Werke, die bis heute emblematisch für die surrealistische Kunst sind, neben den Gemälden etwa die berühmte Mappe der 'Histoire Naturelle', die 1926 erschien. Im selben Jahr ließ sich Max Ernst von seiner Frau scheiden, und es begann eine heftige Affäre mit Marie-Berthe Aurenche, die Ernst 1927 heiratete.

Dieses Jahr war zudem geprägt durch die heute ikonischen Serien der Waldbilder, der Vogelgedenkmäler und der Hordenbilder. In diese Gruppe herausragender Werke gehören auch die Bilder *Femmes traversant une rivière en criant* und *La Horde* (siehe Meisterwerke VII Seite 46 und 62).

Die Verbindung mit Marie-Berthe Aurenche stand unter keinem guten Stern, auch wenn sie noch einige Jahre andauern sollte. Max Ernst litt zunehmend unter dem exzentrischen Wesen und der psychischen Labilität seiner zweiten Frau. 1936 verließ Ernst sie und floh mit seiner neuen Geliebten Eleonora Carrington aus Paris in die südfranzösische Provinz. Marie-Berthe Aurenche hingegen lernte 1940 Chaim Soutine kennen und wurde seine Lebensgefährtin.



HAUS MIT PALME 1914

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Karton auf Hartfaser
1914
50 x 54 cm
rückseitig von fremder Hand
bezeichnet 'A. Jawlensky',
sowie 'Ascona'

Jawlensky 1466

Von dieser Ansicht malte der
Künstler eine weitere Version,
Haus mit Palme II,
Jawlensky 2279
(Addenda, Bd IV).

Provenienz

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt (1954)
Sidney Janis Gallery, New York (1957)
Redfern Gallery, London (vor 1963)
Privatsammlung
Caroll Hogan (1971)
Elkon Gallery, New York (1971)
Siegfried Adler, Montagnola (1971)
Privatsammlung, Schweiz (ca. 1987)
Privatsammlung, Schweiz (seit 2010)

Ausstellungen

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt 1954. Alexej von Jawlensky.
Nr. 33, Abb. Titel.
Kunstkabinett Dr. Klihm, München 1954. Alexej von Jawlensky. (Gleicher Katalog wie Frankfurt).
Redfern Gallery, London 1956. Alexej von Jawlensky. Nr. 9.
Sidney Janis Gallery, New York 1957. Alexej von Jawlensky. Nr. 14.
Redfern Gallery, London 1959. Michael Ayrton, Jawlensky, Vieira da Silva. Nr. 57.
Redfern Gallery, London 1960. Alexej von Jawlensky. Nr. 4.

Literatur

Jawlensky, M. Pieroni; Jawlensky, L. Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky,
Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. Vol. II, 1914-1933.
London 1992. Addenda to Volume One, Nr. 1466, S. 513 mit Abb.



HAUS MIT PALME 1914

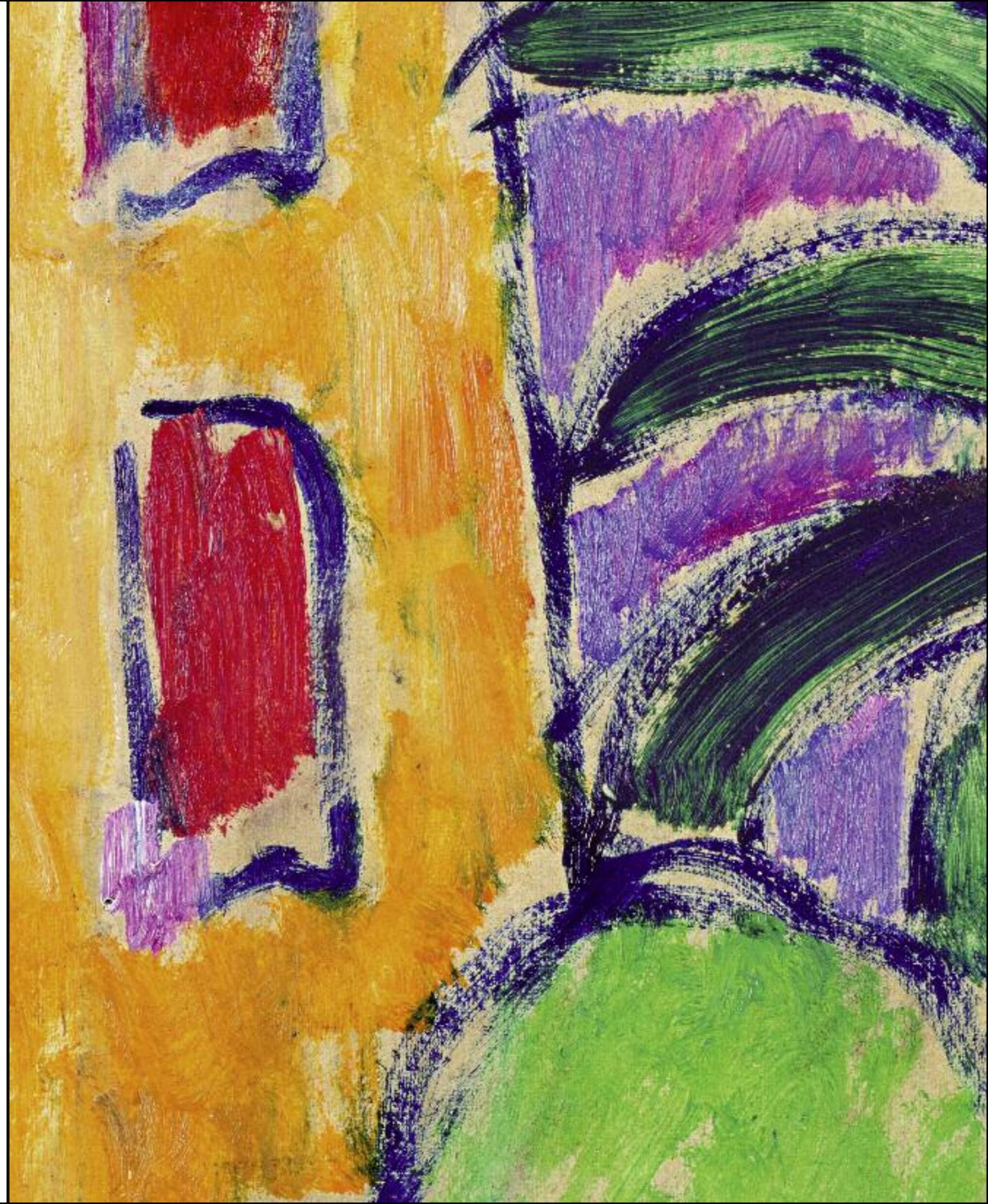
ALEXEJ VON JAWLENSKY

Nach gesundheitlichen Problemen im Januar 1914 und einem erneuten zermürenden Zerwürfnis mit Marianne von Werefkin begibt sich Jawlensky im März für zwei Wochen nach Bordighera an der italienischen Riviera, um dort eine Kur an den Thermalquellen zu machen und sich im milden mediterranen Klima zu regenerieren. Seine Wahl fällt nicht zufällig auf diese Region. Reiche Russen suchten bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dort Heilung, speziell für Tuberkulose, oder verbrachten den Winter in Ligurien, um dem harschen Klima Rußlands zu entfliehen. Sie begannen, Villen zu kaufen oder zu bauen. Zarin Maria Alexandrowna, die Witwe des 1881 ermordeten Zaren Alexander II kurierte im Winter 1874/75 ihre Tuberkulose im benachbarten San Remo. Sie stiftete der Stadt eine Palmenalle entlang der Uferpromenade, die bis heute ihr zu Ehren den Namen 'Corso Imperatrice' trägt.

Bald folgten Künstler, Schriftsteller und Komponisten wie Ilya Repin, der Lehrer Jawlenskys in St.Petersburg, Alexandra Exter, Nikolai Gogol, Anton Tschechow, Maxim Gorkij, Fjodor Dostojewskij, Iwan Turgenjew, Peter Tschaikowsky, Alexander Skrjabin. Auch Wassily Kandinsky und Gabriele Münter leben und arbeiten, soeben von Tunesien zurückgekehrt, von Dezember 1905 bis April 1906 in Rapallo. Nach der Revolution von 1905 verlassen viele Russen die Heimat, einige leben danach permanent in Ligurien.

Als Jawlensky dort eintrifft, gibt es eine große russische Kolonie mit einem vielfältigen sozialen und kulturellen Leben. Die Russen haben eine eigene Bäckerei und Apotheke, eine Bibliothek und seit 1912 sogar eine russisch-orthodoxe Kirche. Obwohl er nur zwei Wochen dort verbringt, hat dieser Aufenthalt an der sogenannten Blumenriviera eine große Wirkung auf Jawlensky. Die vielfältige Landschaft mit den steilen Bergen, die sich kurz hinter der Küste erheben, die italienische Architektur und die üppige Natur inspirieren ihn zu einer in seinem Oeuvre einzigartigen Gruppe von Bildern, die deutlich erkennen lassen, wie wohl sich der Künstler fühlt. Er genießt das Fest der Natur, wie er ein Bild betitelt. Dies manifestiert sich sogar in einer veränderten Malweise. Zwar umrandet er die einzelnen Farbfelder noch immer mit Konturen, doch nicht mehr mit den gewohnten dunklen Farben, sondern in einem leuchtenden Blau. Die Farben sind insgesamt heller und fröhlicher, der Farbauftrag ist dünn, teilweise transparent, so dass der Malgrund durchscheint oder sogar in kleineren Partien ganz frei bleibt. Das alles strahlt eine Leichtigkeit und Lebenslust aus, die Jawlenskys Stimmung während dieser zwei Wochen deutlich zum Ausdruck bringen.

So sorglos und entspannt sollte Jawlensky so bald nicht mehr sein. Im August desselben Jahres bricht der Erste Weltkrieg aus und beraubt den Künstler seiner Wahlheimat – seit immerhin 18 Jahren – zwingt ihn ins Schweizer Exil, beendet damit zunächst eine höchst produktive Phase seines Schaffens und zwingt ihn zu einer schwierigen persönlichen wie künstlerischen Neuorientierung.





ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK 1864 – 1941 WIESBADEN

DAS JAHR 1914

Das Jahr 1914 birgt viele Aufregungen und ist ein Jahr des weltpolitischen und auch persönlichen Umbruchs.

Im März reist Jawlensky für zwei Wochen nach Bordighera an der italienischen Riviera. Er malt von der überbordenden Natur und dem milden Klima inspirierte, farbenfrohe Landschafts- und Stadtansichten.

Jawlensky tritt der 'Münchener Neuen Sezession' bei, deren Mitglied er bis 1921 bleibt. Im Mai Teilnahme an der Ausstellung der Neuen Sezession München in der Galerie Arnold in Dresden. Einzelausstellung in der Galerie Goltz in München

Die Differenzen mit Marianne von Werefkin führen zum Bruch, sie reist allein nach Litauen. Jawlensky reist nach Rußland, um seine Mutter und seine Geschwister zu besuchen. Er weiß nicht, dass er sie niemals wieder sehen wird. Er lernt auf dieser Reise den großen Sammler Sergej Schtschukin und den Sammler und Künstler I. S. Ostrouchow kennen. Während der Reise treffen sich Jawlensky und Werefkin in Kowno und versöhnen sich wieder.

Herwarth Walden nimmt den Künstler unter Vertrag. Er stellt ihn im Februar in seiner Galerie 'Der Sturm' in Berlin aus und organisiert eine Wanderausstellung mit Werken Jawlenskys, die von April bis Juni durch Deutschland tourt.

Am 1. August erklärt Deutschland als Bündnispartner Österreich-Ungarns Rußland den Krieg. Am Abend desselben Tages überschreiten russische Kavallerie-Abteilungen die ostpreußische Grenze. Als 'feindliche Ausländer' werden Jawlensky und seine Familie aufgefordert, Deutschland binnen 48 Stunden zu verlassen. Sie können nur mitnehmen, was sie selbst tragen können.

In dem kleinen Schweizer Ort St-Prex am Genfer See finden sie Zuflucht. Hier beginnt Jawlensky mit den 'Variationen'.

Der Schweizer Künstler Cuno Amiet reist auf Jawlensky Bitte nach München und holt aus dem Atelier in der Giselastraße das geliebte Bild von van Gogh, das der Künstler 1908 erworben hatte, sowie den *Buckel* und einen weiteren Kopf. Diese zwei Werke stellt Jawlensky ein Jahr später in Lausanne in einer Ausstellung mit Werken geflüchteter Russen aus.

Alexej von Jawlensky
in Bordighera, 1914



BAUPLASTIK R 1919

OSKAR SCHLEMMER

Gips
1919/gegossen nach 1945
100 x 25 x 10 cm

von Maur P 10

Provenienz
Privatsammlung, Deutschland (seit 2009)

Ausstellungen

Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1919. Herbstschau Neuer Kunst, 'Der Sturm' Berlin und 'Üecht-Gruppe'. Nr. 42.
Berlin 1920. Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Walter Dexel. Nr. 1.
Galerie Arnold, Dresden; Museum Folkwang, Hagen, 1920. Baumeister, Schlemmer, Schwitters. Nr. 1.
Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe, Breslau 1930. Ausstellung der Professoren. Nr. 25, S. 15.
Deutsche Bauausstellung, Berlin 1931. Oskar Schlemmer in der Abteilung 'Bildende Kunst und Baukunst' in einer von ihm gestalteten Koje.
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1953. Oskar Schlemmer Gedächtnisausstellung zum 10jährigen Todestag. Nr. 381.
Haus der Kunst, München 1953. Ausstellung zum Gedächtnis an seinen 10. Todestag. Nr. 240.
Strasbourg, 1968 – L'art en Europe autour de l'an 1918. Nr. 218.
Kunsthalle, Nürnberg 1969. Biennale Nürnberg, Konstruktive Kunst-Elemente und Prinzipien. Nr. 5.
Kunstgewerbemuseum, Zürich 1973. Die Zwanziger Jahre – Kontraste eines Jahrzehnts. Nr. 141.
Staatgalerie Stuttgart im Württembergischen Kunstverein, Stuttgart 1973. Oskar Schlemmer – Der Maler – Der Wandgestalter – Der Plastiker – Der Zeichner – Der Graphiker – Der Bühnengestalter – Der Lehrer. S. 112, Nr. 246.
Staatgalerie, Stuttgart 2014. Oskar Schlemmer-Visionen einer neuen Welt. S. 57, Nr. 24.

Literatur

von Maur, Karin. Oskar Schlemmer, Bd. II: Oeuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken (catalogue raisonné of paintings, watercolours, pastels and sculpture). München 1979. S. 382, Nr. P 10, Abb. S. 383.



FIGUR AUF GRAUEM GRUND 1928

OSKAR SCHLEMMER

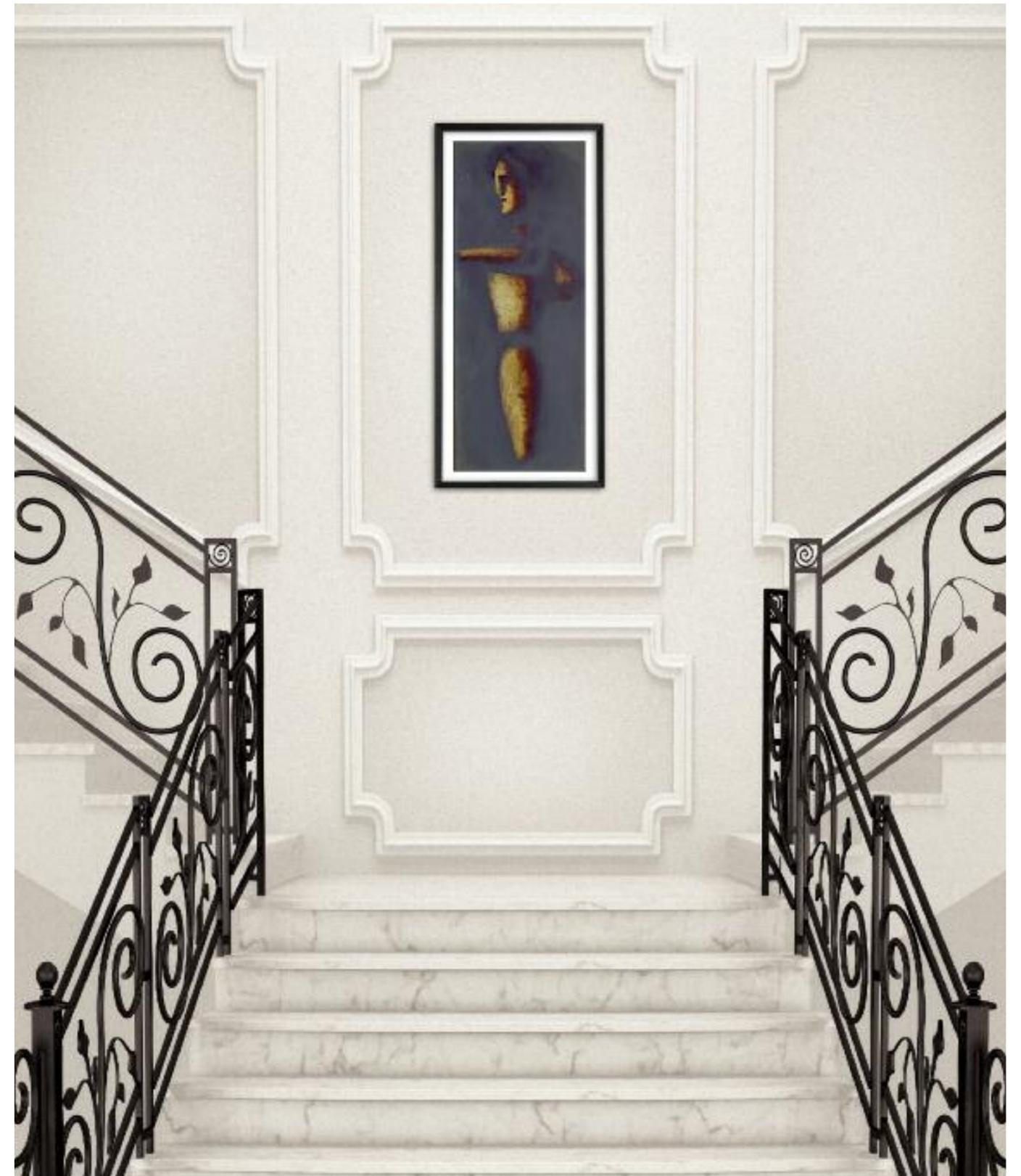
Öl und Tempera auf Leinwand
1928
58,5 x 23,3 cm

Mit Echtheitsbestätigung von
Dr. K. von Maur, vom
17.11.1986.

Provenienz
Adolf Rothenberg, Breslau (1932)
Jürgen Holstein, Berlin (1986)
In Chic, Inc., Tokyo
Privatsammlung, Schweiz (bis 2000)
Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

Staatgalerie Stuttgart/Museum Folkwang, Essen 1993-1994. Der Folkwang Zyklus – Malerei um 1930.
Nr. 149a, S. 167, Farbabb.
Museum of Art, Sezon/The Museum of Modern Art, Kamakura/The Museum of Art, Kochi/The Miyagi
Museum of Art, Sendai/The Museum of Art, Yamaguchi 1995-1996. Eine Krise der Kunst – Entartete
Kunst im Dritten Reich. Nr. 156.



BAUPLASTIK R 1919

OSKAR SCHLEMMER

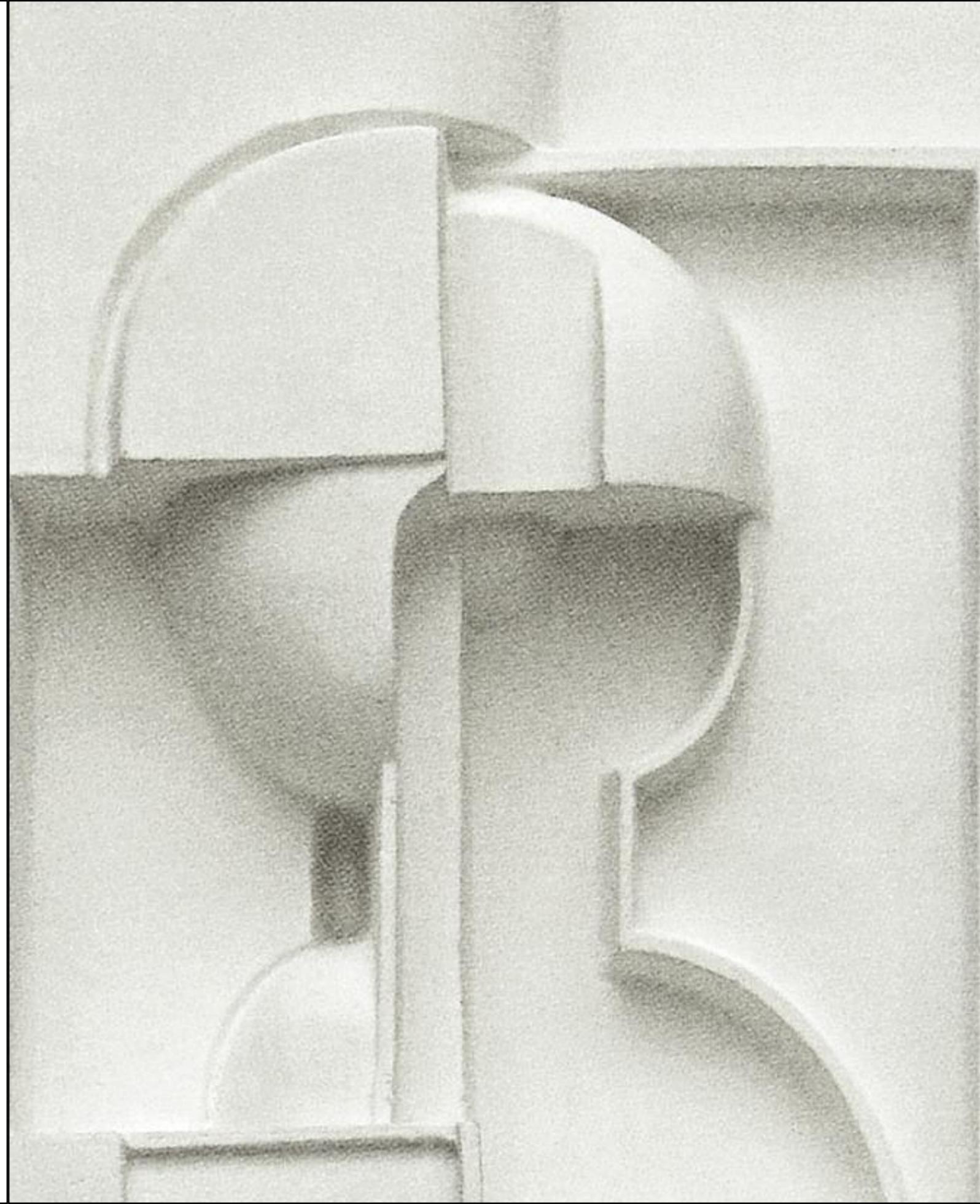
Schlemmers Bauplastik-Reliefs sind von besonderer Bedeutung in der frühen Entwicklung seines Werkes, da sie den Schritt von der Raumillusion in der Malerei in die reale Plastik vollziehen, nicht ohne Schlemmers Gestaltungsprinzipien in das Dreidimensionale zu übertragen. Zugleich entwickelt Schlemmer im selben Jahr 1919 einen starken Bezug zur Bewegung im Raum und damit zum Tanz, dessen Grundlage die tektonischen Gesetzmäßigkeiten seiner menschlichen Figuren sind.

Die Autorin des Werkverzeichnisses von Oskar Schlemmer, Karin von Maur, hat die *Bauplastik R* so zutreffend beschrieben, dass ihre Darstellung hier nicht nur paraphrasiert, sondern im Ganzen wiedergegeben sei:

„Bei Schlemmer gipfelte die Reihe der Reliefs von 1919 in der *Bauplastik R*, mit der er nicht nur die Polychromie, sondern weitgehend auch die Flächengebundenheit verließ. Auf der Vertikalachse eines schmalen Hochrechtecks erhebt sich eine nach rechts gewandte Jünglingsfigur, deren schlanke Umrisse auf elementare geometrische Formelemente reduziert sind. Aus ihren Proportionen ergibt sich ein tektonisches System aus kubischen Rechteckfeldern, gegeneinander versetzt zu beiden Seiten der teilenden und verbindenden Längsachse. Durch den rhythmischen Wechsel von konkaven und konvexen Partien wird die Fläche auf mehreren Ebenen in die Tiefe gestuft und überhöht. Auf diese Weise entsteht ein ebenso klares wie differenziertes Gefüge aus schachtelartigen Hohlformen, eingeschnittenen

Konturen, scharfkantigen Graten und modellierten Wölbungen. Statt der Farbe übernimmt hier das Licht die Funktion der aktivierenden Akzentsetzung: je nach Beleuchtung werden markante und wechselnde Kontraste von belichteten und verschatteten Partien erzeugt, die als dynamisches Element an der raumplastischen Gestaltung mitwirken. Trotz ihrer profilierten Binnengliederung, in der die durchgehende Maßeinheit transparent gemacht wird, wachsen Figur und Konstruktion zu einer harmonischen Ganzheit zusammen.

Ein Sinnbild war geschaffen für den Menschen als Maßgeber der Kunst und einer neuen Architektur. So gilt für die *Bauplastik R* Wort für Wort, was Schlemmer zur selben Zeit über seine Bilder sagt: „dass sie über den Rahmen hinauswirken, um Teil der größeren Fläche, des größeren Raums als sie selbst zu werden, solcherart Teil einer gedachten, erwünschten Architektur, ist in ihnen komprimiert, auf ein kleines zusammengepreßt, was Form und Gesetz ihrer Umgebung wäre. In diesem Sinn: Gesetzestafeln.“



FIGUR AUF GRAUEM GRUND 1928

OSKAR SCHLEMMER

Das Thema, das sich wie ein roter Faden durch Schlemmers Oeuvre zieht, ist der Mensch im Raum. Doch es geht Schlemmer darum, den Naturalismus zu überwinden. Die menschliche Gestalt im bildnerischen Werk ist für ihn Abstraktion, die Köpfe oder Figuren sind keine Bildnisse im Sinne einer wiedererkennbaren Darstellung, sondern eine Übertragung des Individuellen in ein Bildgefüge von elementarer Formensprache. Die Figuren, zunächst auf geometrische Formen reduziert, werden in ein Spiel von Licht und Schatten eingebunden, in dem sie teils zu verschwinden, teils daraus hervorzutreten scheinen. Die zumeist im Profil dargestellte Gestalt wird in den 20er Jahren für ihn zum bevorzugten künstlerischen Ausdruck seiner Idee vom Menschen als 'kosmischem Wesen' und zum Leitbild seines ganzen Werks.

Die Entstehung des Bildes fällt in das Jahr, in dem Oskar Schlemmer am Bauhaus Dessau zusätzlich zur Bühnenabteilung einen Kurs übernahm, der eigentlich dem Aktzeichnen gewidmet war, in dem er aber seine erweiterte Vorstellung vom Menschen im umfassenden Sinne entwickelte und seinen Schülern vermittelte.

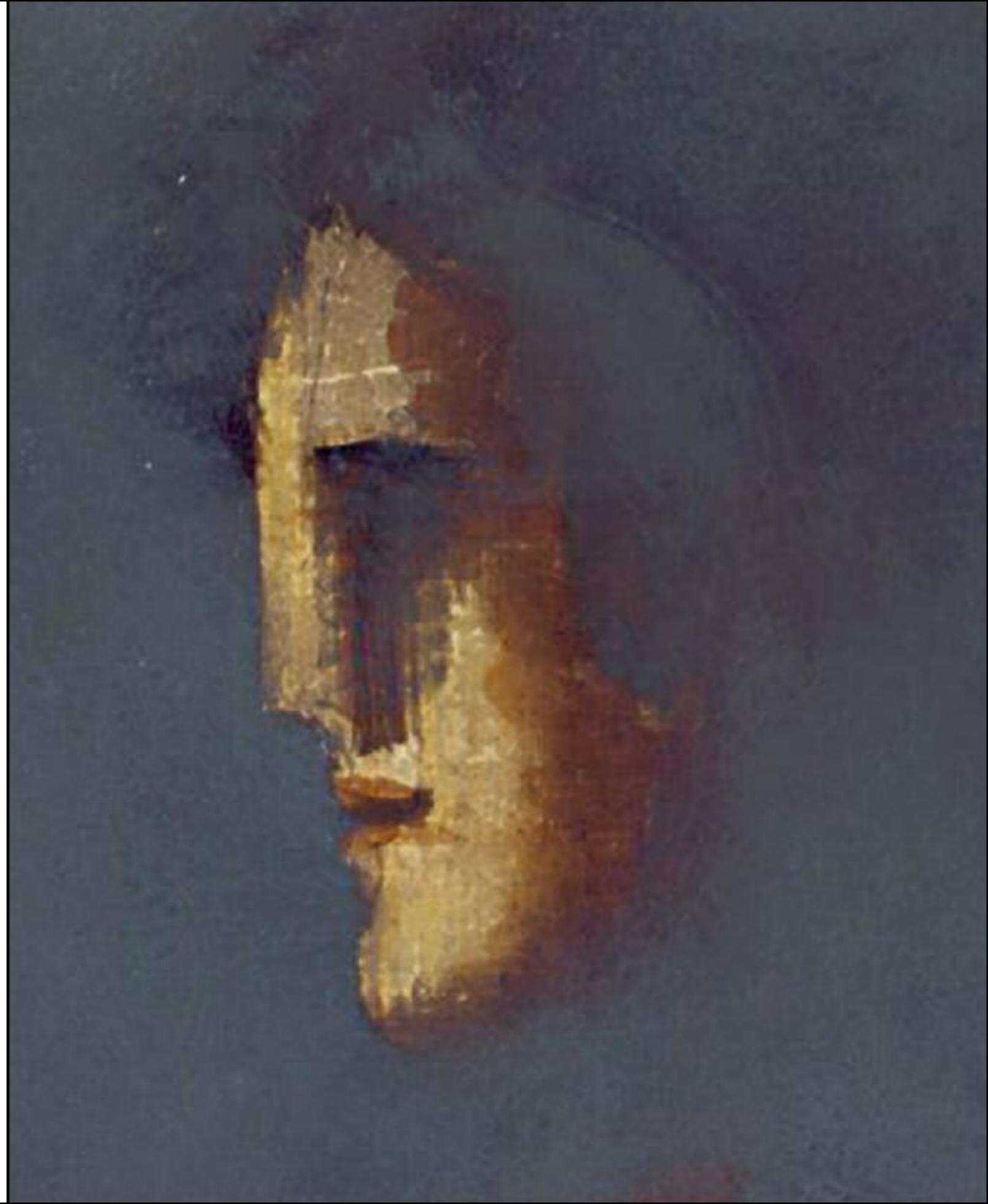
Im Oktober 1928 erhielt Schlemmer, der zu diesem Zeitpunkt (bis 1929) noch am Bauhaus tätig war, vom damaligen Direktor des Folkwang Museums in Essen, Ernst Gosebruch, den Auftrag zur Ausmalung des von Henry van de Velde erbauten Rundraumes, in dessen Mitte das figürliche Brunnenmonument des Jugendstilbildhauers Georg Minne stand.

Die *Figur auf grauem Grund* entstand als Studie für eine von vier Einzeltafeln der ersten von drei Fassungen, die Schlemmer für die Ausschmückung des Brunnenraumes entwarf.

Der zu Dreiviertel dargestellte Körper ist in seine Einzelteile zerlegt, die ovalen Formen der Schenkel, des Torsos und des Kopfes übereinander gestellt. Der streng architektonische Aufbau verleiht der Gestalt – ebenso wie die plastische Modellierung durch Hell-Dunkel-Werte – eine säulenartige Statik. In Anlehnung an die griechische Antike vermeidet Schlemmer jede Individualisierung der Person. Er zielt mit seiner Abstraktion auf den Ausdruck einer archaischen Idee vom Menschen und damit des 'Geistigen' schlechthin.

Der Eindruck des bewegungslosen Stehens wird aufgehoben durch die gelenklose Aneinanderreihung der Körperteile, die die Figur wie eine Puppe wirken lässt, die wie eine Marionette in abgehackte, roboterhafte Bewegungen versetzt werden kann, wie er auch die Figuren in seinen Bühnenstücken und Tanzchoreographien agieren ließ. Das Dynamische der Figur betont der Künstler vor allem durch den in Schulterhöhe angewinkelten Arm, der die horizontale Gestalt zur Vertikalen und zum Raum in Beziehung setzt.

Schlemmer zielt mit seinen scheinbar kühl kalkulierten Bildern über die rationale Darstellung der Wirklichkeit hinaus auf das symbolische 'Sichtbarmachen des Unbewußten'. Der aufrecht und in gespannter Haltung nach vorn blickende Mensch wird für ihn zum Symbol einer Transzendenz in die metaphysische Dimension. Schlemmer bezeichnet diesen Typus in anderen Werken als 'Kommenden', 'Gehenden' oder 'Vorübergehenden'.





OSKAR SCHLEMMER

STUTT GART 1888 – 1943 BADEN-BADEN

DIE JAHRE 1919 BIS 1928

Nach seinem Kriegsdienst im ersten Weltkrieg kehrte Schlemmer wegen seiner Verletzungen 1919 nach Stuttgart zurück. Er stellte zusammen mit Willi Baumeister aus und gründete mit ihm die Üecht-Gruppe, die sich bereits mit der Erneuerung des Kunstunterrichtes befasste. 1920 wurde Schlemmer von Walter Gropius an das Weimarer Bauhaus berufen. Damit begann die bedeutendste Schaffensperiode in Schlemmers Werk, das sich zu einem großen Teil mit Theater und Tanz befasste. Dies intensivierte sich nach dem Umzug des Bauhauses nach Dessau 1925, wo Schlemmer auch die Leitung der Bauhausbühne innehatte. Zur Bedeutung des Tanzes für sein Schaffen hatte sich Schlemmer in einem Brief an Otto Meyer-Amden am 12. Juni 1920 schon vorausschauend so geäußert:

„Einst war mir der Tanz das Ungemäßigste, und ich muß mich wundern, wie es zunging, dass diese ererbte, wie aus schlechtem Gewissen verleugnete, bestgehaßte Seite meines Wesens so vordergründig werden konnte. Einer Verlockung einen Finger gereicht – und der ganze Mann sinkt dahin! ... Sieg des Ästhetischen? – Ich bin von der Geometrie des Flächenbildes zum halbplastischen (Relief) geschritten: zu (auch einer Art) Rundplastik der menschlichen

Figur (das Paradox mag sich erweisen, dass, je plastischer, desto flacher, das Flächenbild das plastischste war). Doch bleibt noch eine Geometrie der Tanzbodenfläche, wenn auch nur als Teil und Projektion der räumlichen Stereometrie.“

1928 sollte jedoch das letzte Jahr Schlemmers am Bauhaus sein, denn er folgte 1929 einer Berufung an die Kunstakademie in Breslau. Schlemmer berichtet Gunta Stözl am 20. Oktober 1929 von seinem Abschiedsfest in Dessau und dem Neubeginn in Breslau:

„Der Abschied von Dessau war nett, lustig, übermütig, doch, doch. Schade, dass Du nicht dabei warst. Es war sehr lustig! ... Auch hier (in Breslau) viel Arbeit und Hin und Her. Aber das macht der Übergang. In meiner Abteilung 'Bühnenkunst-Klasse' (bitte!) sind sieben Mann und zwei Mädchen, und sie malen und basteln heftig. Der neue Besen und sein Wesen scheinen zu gefallen.“



FRAU MIT ROTER BLUSE 1911

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Provenienz

Nachlass des Künstlers
Galerie Beyeler, Basel (1956 von obigem in Kommission)
Emil G. Bührle, Zürich (1956 von obiger erworben oder zur Ansicht)¹
Galerie Beyeler (August 1956 / zurück von der Witwe von Emil G. Bührle)
Ragnar Moltzau, Oslo (1957 von obiger erworben)
Marlborough Gallery, Zürich/London (spätestens 1959)
Sammlung Gianni Agnelli, Turin (vor 1961 wahrscheinlich von obiger erworben)
Serge Sabarsky Gallery, Inc., New York (spätestens 1978, von obiger erworben)
Sammlung Ahlers, Herford (1979 bei obiger erworben)

Ausstellungen

Wanderausstellung 1920-21. Alexej von Jawlensky. Nr. 2.
Kunsthütte, Chemnitz 1923. Alexej von Jawlensky.
Kunstsalon Schaller, Stuttgart 1923. Alexej von Jawlensky.
Galerie Schames, Frankfurt 1924. Alexej von Jawlensky.
Galerie Beyeler, Basel 1956. *Maitres de l'art moderne*. Nr. 18, mit Abb.
Galerie Beyeler, Basel 1957. Alexej von Jawlensky. Nr. 27, mit Abb.
Kunsthalle, Bern / Saarlandmuseum, Saarbrücken 1957. Alexej von Jawlensky. Nr. 33.
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf / Kunstverein, Hamburg 1957.
Alexej von Jawlensky. Nr. 29.
Kunsthalle, Bremen 1957-58. Alexej von Jawlensky. Nr. 29.
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart / Städtische Kunsthalle, Mannheim 1957-58.
Alexej von Jawlensky. Nr. 30, mit Abb.
Marlborough Fine Art, London 1959. *Art in Revolt*. Nr. 46, mit Farbabb.
Galleria Civica d'Arte moderna, Turin 1961. *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*.
Nr. 49, mit Abb.
Marlborough Gallery, New York 1971. *Masters of the 20th Century*. Nr. 21, mit Farbabb. S. 45.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1983.
Alexej von Jawlensky. Nr. 87, mit Farbabb. S. 196.
Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin / Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Wilhelm-Lehmbruck-Museum,
Duisburg / Schirn Kunsthalle, Frankfurt / Kunsthalle Emden / Kunsthalle Bielefeld 1993-1995. *Expressionisti-
sche Bilder, Sammlung Firmengruppe Ahlers. Herford / Stuttgart 1993, S. 44, Nr. 2, Farbabb. S. 45.*
Franz Marc Museum, Kochel am See 2012. *'Ich ist ein Anderer' – Gesichter einer Epoche*.
Kirchner, Klee, Picasso. S. 31.
Kunstsammlungen Chemnitz – Museum Gunzenhauser, Chemnitz 2013-14. *Jawlensky. Neu gesehen*.
S. 97, S. 231, mit Abb.
Franz Marc Museum, Kochel am See 2017. *Blaues Land und Großstadtlärm – Ein expressionistischer
Spaziergang durch Kunst und Literatur*. S. 153, mit Abb. 20.
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München / Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2019-20.
Lebensmenschen – Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin. Nr. 115, S. 177, mit Farbabb.

Literatur

Weiler, Clemens. Alexej von Jawlensky. Köln 1959. Nr. 91, S. 233, mit Abb. S. 170.
Jawlensky, M. Pieroni-Jawlensky, L. Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky, *Catalogue Raisonné of the
Oil Paintings*. Vol. I, 1890-1914. London 1991. Nr. 392, S. 317, mit Farbabb. S. 308.
Künstler des Expressionismus, Ahlers collection. Köln 1998, S. 44, Nr. 2, Farbabb. S. 45.

Öl auf Karton
1911

53,4 x 49,4 cm

signiert und datiert oben rechts,
monogrammiert oben links
rückseitig signiert,
datiert und bezeichnet
'N. 94, V.K.' (=Vorkrieg),
sowie von Andreas Jawlensky
datiert und betitelt

Jawlensky 392

Das Werk ist im Photoarchiv
des Künstlers verzeichnet und
'Helene' betitelt.

¹Bührle hatte im Jahr 1956
Verkaufsverhandlungen mit der
Galerie Beyeler aufgenommen
oder das Bild bereits erworben,
bevor er plötzlich im Novem-
ber 1956 verstarb. Bührle hatte
das Bild jedenfalls für kurze Zeit
bei sich und es wurde daraufhin,
nach seinem unerwarteten Tod,
von seiner Witwe im Kunsthaus
Zürich kurzfristig deponiert,
bevor es an die Galerie Beyeler
zurückging, d. h. der Verkauf
wurde rückabgewickelt,
durch eine in Kommission nahem
oder die Verkaufsverhandlungen
wurden eingestellt.



FRAU MIT ROTER BLUSE 1911

ALEXEJ VON JAWLENSKY



Alexej von Jawlensky,
Helene Nesnakomoff und
Andreas Jawlensky, 1920

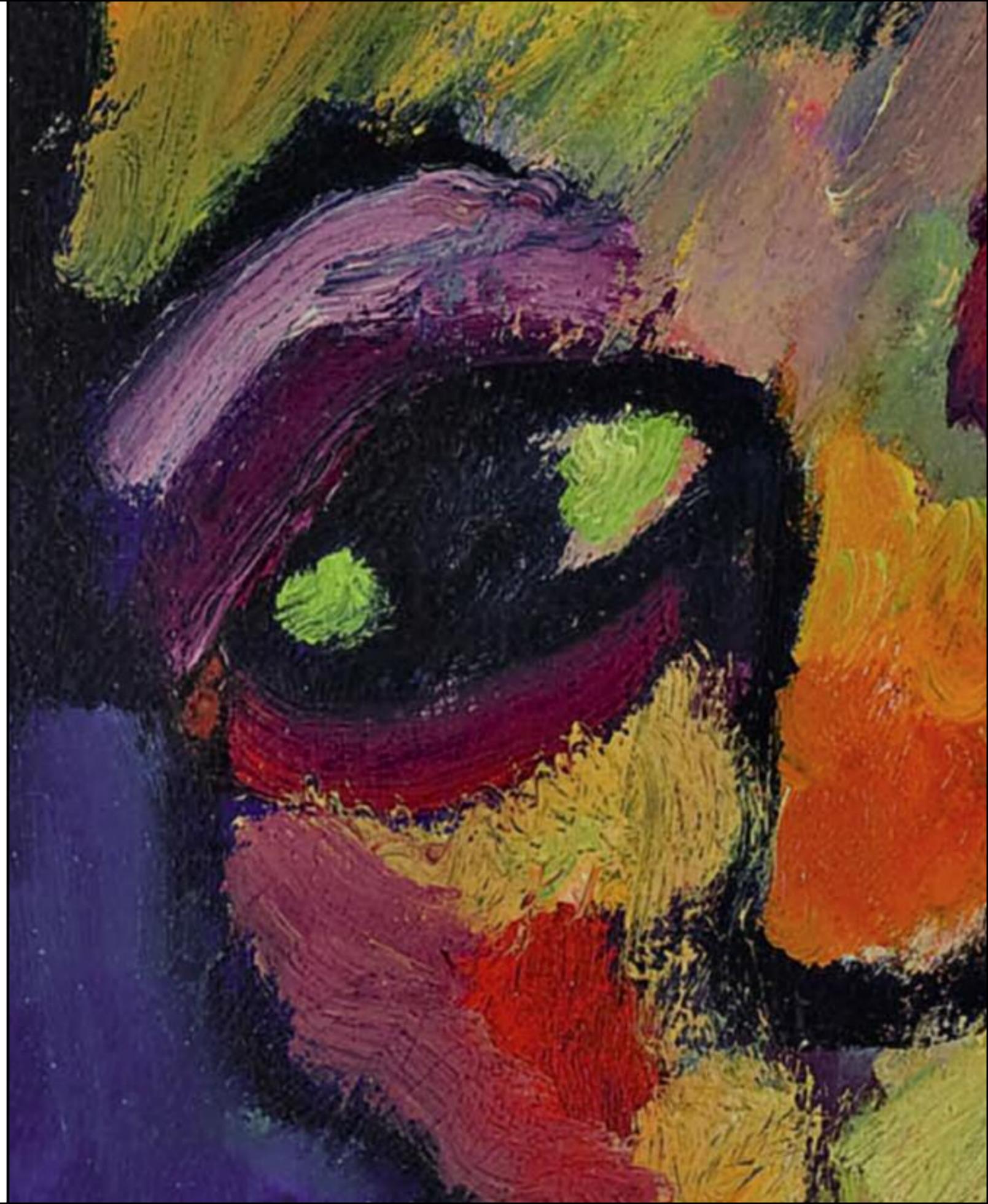
Jawlenskys starkfarbiges Porträt einer *Frau mit roter Bluse* gehört in eine Gruppe von ähnlichen Darstellungen und stilistisch verwandten Werken, die 1911 entstanden sind und die Jawlensky selbst als Umbruch in seiner Malerei verstanden hat.

Die Darstellung der Frauenbüste wird durch kräftige Rot- und Blautöne dominiert, die den Kopf der Dargestellten umgeben. Aus der Physiognomie, aber auch aus der Bezeichnung im Photoarchiv des Künstlers ergibt sich, dass es sich bei der Porträtierten um Helene Nesnakomoff handelt, Jawlenskys Geliebte, spätere Ehefrau (die beiden heirateten schließlich 1922) und Mutter von Jawlenskys Sohn Andreas. Neben dem Hinweis auf Helene im Photoarchiv ist das Werk rückseitig mit 'V.K.', also als Vorkriegsar-

beit gekennzeichnet, was für Jawlensky ein Hinweis auf besondere Qualität darstellt.

Den Sommer 1911 verbrachte Jawlensky zusammen mit Marianne von Werefkin, Helene und seinem Sohn Andreas in Prerow. Hier entstanden einige Landschaftsbilder, die noch ganz in einer an den Fauvismus erinnernden Kommatechnik gemalt sind, wie etwa die *Sturmkiefern auf Prerow*.

Zugleich entwickelte Jawlensky aber immer stärker eine auf primären Farbkontrasten aufbauende Malerei, die er insbesondere in der Darstellung von Köpfen und Porträts zur Anwendung brachte und die zugleich eine erste intensive Beschäftigung Jawlenskys mit dem Thema des Kopfes oder des menschlichen Gesichtes markiert.





Alexej von Jawlensky
Sturmkiefern in Prerow
1911
Öl auf Karton auf Holz

Das Gemälde einer Buckligen, dem Bildnis der *Frau mit roter Bluse* formal sehr nahestehend, wird als erster Höhepunkt in dieser veränderten Malweise Jawlenskys angesehen. Jawlensky hat sich die dargestellte Fischersfrau, deren Bekanntschaft er in Prerow machte, wiederholt zum Motiv genommen.

Allerdings geht es ihm nicht, wie auch bei der *Frau mit roter Bluse*, um ein individuelles Porträt einer bestimmten Person, sondern um eine sinnbildhafte Ausdrucksmalerei, die zu den für diese Gemälde typischen kräftigen Farben und starken Konturen führte. In seinen Lebenserinnerungen hat Jawlensky diese künstlerische Weiterentwicklung mit den folgenden Worten beschrieben:

„Im Frühling 1911 fuhren wir nach der Ostsee nach Prerow, Werefkin, André, Helene und ich. Dieser Sommer bedeutete für mich eine große Entwicklung in meiner Kunst. Ich malte dort meine besten Landschaften und große figurale Arbeiten in sehr starken, glühenden Farben, absolut nicht naturalistisch und stofflich. Ich habe sehr viel Rot genommen, Blau, Orange, Kadmiumgelb, Chromoxydgrün. Die Formen waren sehr stark konturiert mit Preussischblau

und gewaltig aus einer inneren Ekstase heraus. ... Dies war eine Wendung in meiner Kunst. Und bis 1914, gerade vor dem Krieg, habe ich in diesen Jahren meine stärksten Arbeiten, die unter dem Namen 'Vorkriegsarbeiten' bekannt sind, gemalt.“

Tatsächlich ist das Gemälde der *Frau mit roter Bluse* eines der Werke, die den Höhepunkt der expressionistischen Phase in Jawlenskys Werk kurz vor der Begründung des Blauen Reiters markieren.

ALEXEJ VON JAWLENSKY

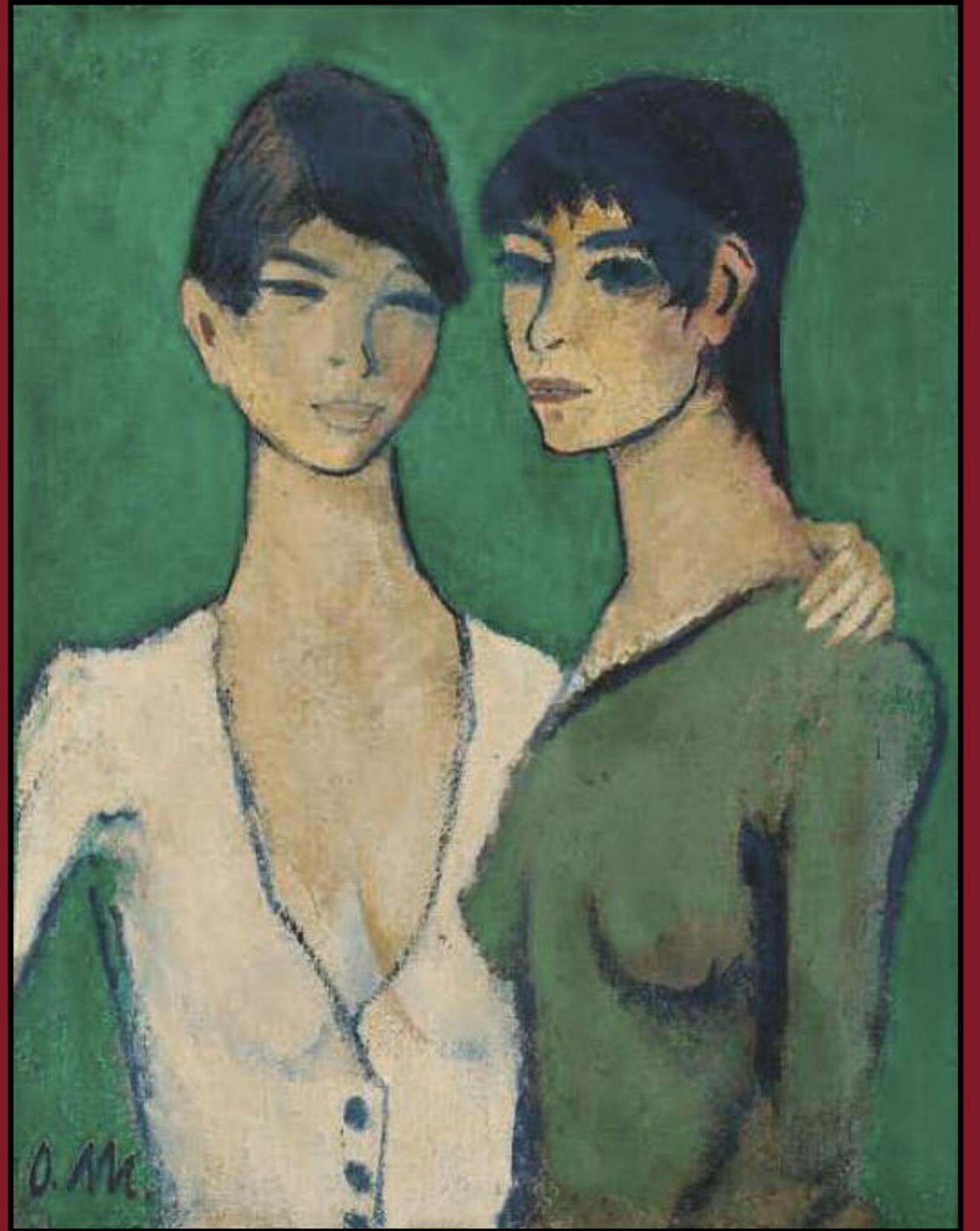
TORSCHOK, RUSSLAND 1864 – 1941 WIESBADEN



DAS JAHR 1911

Das Jahr 1911 begann für Alexej von Jawlensky in München mit einem Besuch eines Konzertes von Arnold Schönberg am 2. Januar. Zusammen mit Jawlensky wohnten auch die späteren Mitstreiter des Blauen Reiters dem Konzert bei: Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter und natürlich Marianne von Werefkin.

Mit Kandinsky und Münter hatten Jawlensky und Werefkin in den Sommern 1908 und 1909 in Murnau gemalt, woraus sich der Impuls für die Gründung der Neuen Künstlervereinigung München 1909 ergab. Nur wenige Tage nach dem Konzert Schönbergs verdichteten sich die Unstimmigkeiten in der Neuen Künstlervereinigung so stark, dass Kandinsky den Vorsitz niederlegte. 1912 folgte Jawlensky ihm durch seinen Austritt aus der Neuen Künstlervereinigung zum Blauen Reiter. Zuvor jedoch, im Sommer 1911, legte Jawlensky mit einer neuen, starkfarbigen Malerei, die er bei seinem Sommeraufenthalt in Prerow an der Ostsee entwickelte, den Grundstein für seine Mitwirkung im Blauen Reiter. Das Jahr endete für Jawlensky mit einem Besuch in Paris, bei dem er die Bekanntschaft von Henri Matisse machte, sowie mit der Eröffnung seiner ersten Einzelausstellung in Wuppertal-Barmen.



RUSSISCHES MÄDCHENPAAR 1919

OTTO MUELLER

Provenienz

Atelier des Künstlers

Städtisches Museum, Stettin (1928)

1937 als entartet aus obigem Museum beschlagnahmt, NS Nr. 7581

Karl Buchholz Galerie, Berlin (erworben 1939)

Buchholz Gallery Curt Valentin, New York (seit 1939 von obigem übernommen)

Sammlung Morton D. May (erworben 1951)

Nachlass Sammlung Morton D. May

Privatsammlung (innerhalb der Familie)

Ausstellungen

Saint Louis Art Museum, St. Louis, Missouri 1970. The Morton D. May Collection of 20th Century German Masters.

Marlborough-Gerson Gallery, New York 1970. The Morton D. May Collection of 20th Century German Masters. Nr. 101 mit Farbabb.

Richard Kaselowsky-Haus, Kunsthalle der Stadt Bielefeld; Wallraff-Richartz Museum, Köln; Museum Folkwang, Essen (u. a.) 1968-1969. Deutsche Expressionisten aus der Sammlung Morton D. May, St. Louis, USA. Nr. 64, S. 93 mit Abb.

Marlborough-Gerson Gallery, New York 1963. Artist and Maecenas – A Tribute to Curt Valentin. Nr. 267 mit Abb.

Saint Louis University, Saint Louis, Missouri 1960. Paintings from the Collection of Mr. And Mrs. Morton D. May. Nr. 10/11 mit Abb.

Wanderausstellung: The Denver Museum; University of California, Los Angeles, Art Galleries; Fine Arts Gallery, San Diego; M. H. de Young Memorial Museum, San Francisco; The Art Institute of Chicago; Butler Institute of American Art, Youngstown; Akron Art Institute; Carnegie Institute, Pittsburgh; Corcoran Gallery of Art, Washington; Baltimore Museum of Art 1960-1962. German Expressionist Paintings from the Collection of Mr. & Mrs. Morton D. May. Nr. 12 mit Abb. (hier falsch mit 1926 datiert).

Milwaukee Art Institute, 1954. German Expressionism. Nr. 33.

Saint Louis Art Museum, 1952. St. Louis Collects. Nr. 68 mit Abb.

Curt Valentin Gallery, New York 1951. Lehmbruck and his Contemporaries. Nr. 39.

The Arts Club of Chicago, 1951. German Expressionists and Max Beckmann from the Collection of Mr. & Mrs. Morton D. May. Nr. 18.

Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau 1931. Gedächtnisausstellung – Otto Mueller 1874-1930. Nr. 24.

Galerie Paul Cassirer, Berlin 1925. Otto Mueller. Nr. 25 mit Abb.

Literatur

von Lüttichau, Mario und Pirsig, Tanja. Otto Mueller Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen (CD-ROM), Nr. 191 mit Farbabb.

Werthmann, Gabriele (Hrsg.). Otto Mueller – Zwei weibliche Halbakte. Berlin 2001.

Patrimonia – Kulturstiftung der Länder Nr. 191, S. 13 mit Abb.

Elger, Dietmar. Expressionismus – Eine deutsche Kunstrevolution. Köln 1991. S. 92 mit Farbabb.

Jähner, Horst. Otto Mueller – Maler und Werk. Dresden 1974. Nr. 5 mit Farbabb.

Buchheim, Lothar-Günther. Otto Mueller. Feldafing 1968. Farbabb. Auf dem Umschlag (Ausschnitt).

Buchheim, Lothar-Günther. Otto Mueller – Leben und Werk. Feldafing 1963. S. 239 mit Farbabb.

Aust, B. A. Otto Mueller – Eine Monographie in Bildern. Breslau 1925. Band 1, S. 18 mit Abb. (unveröffentlicht).

Scheffler, Karl. Otto Mueller. In: Kunst und Künstler – Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 17.9.1919. S. 349-356, S. 355 mit Abb.

Öl auf Leinwand auf Sperrholz

1919

90,5 x 71 cm

monogrammiert unten links

Lüttichau/Pirsig 191



RUSSISCHES MÄDCHENPAAR 1919

OTTO MUELLER

Otto Muellers 1919 entstandenes Gemälde *Russisches Mädchenpaar* ist in mehrfacher Hinsicht, sowohl kompositorisch und farblich als auch ikonographisch, ein herausragendes Werk des deutschen Expressionisten. Die zwei weiblichen Figuren des *Mädchenpaares* erscheinen vor einem kräftig dunkelgrünen Hintergrund, der außer der Textur des Pinselstrichs keine weiteren Details offenbart und den Ort der so abstrahierten Darstellung offenläßt. Während die linke, hell gekleidete Frauenfigur frontal gezeigt wird, den Kopf leicht zur zweiten Figur geneigt hat und ihre Hand umarmend auf deren Schulter liegt, steht die rechte Figur zur Seite gedreht vor ihr. Dunkel gekleidet, wendet sie ihren Kopf leicht von der ersten Figur ab und scheint schräg nach links aus dem Bild zu blicken. Die ruhige Haltung beider Frauen, deren linke eher heiter erscheint, während der Blick der rechten Figur ernster wirkt, impliziert eine Situation von Freundschaft und innerem Einverständnis. Anders als in seinen typischen Frauendarstellungen in freier Natur, zeigt Mueller seine Modelle hier nicht als Akte und enthebt sie der umgebenden Natur, um stattdessen ein ortloses, allgemeingültiges Doppelbildnis zu schaffen. Durch den kräftigen, monochrom grünen Hintergrund und die statuarische Haltung der Figuren entsteht nicht die für Mueller charakteristische arkadische Stimmung, sondern eher ein ikonenhafter Eindruck.

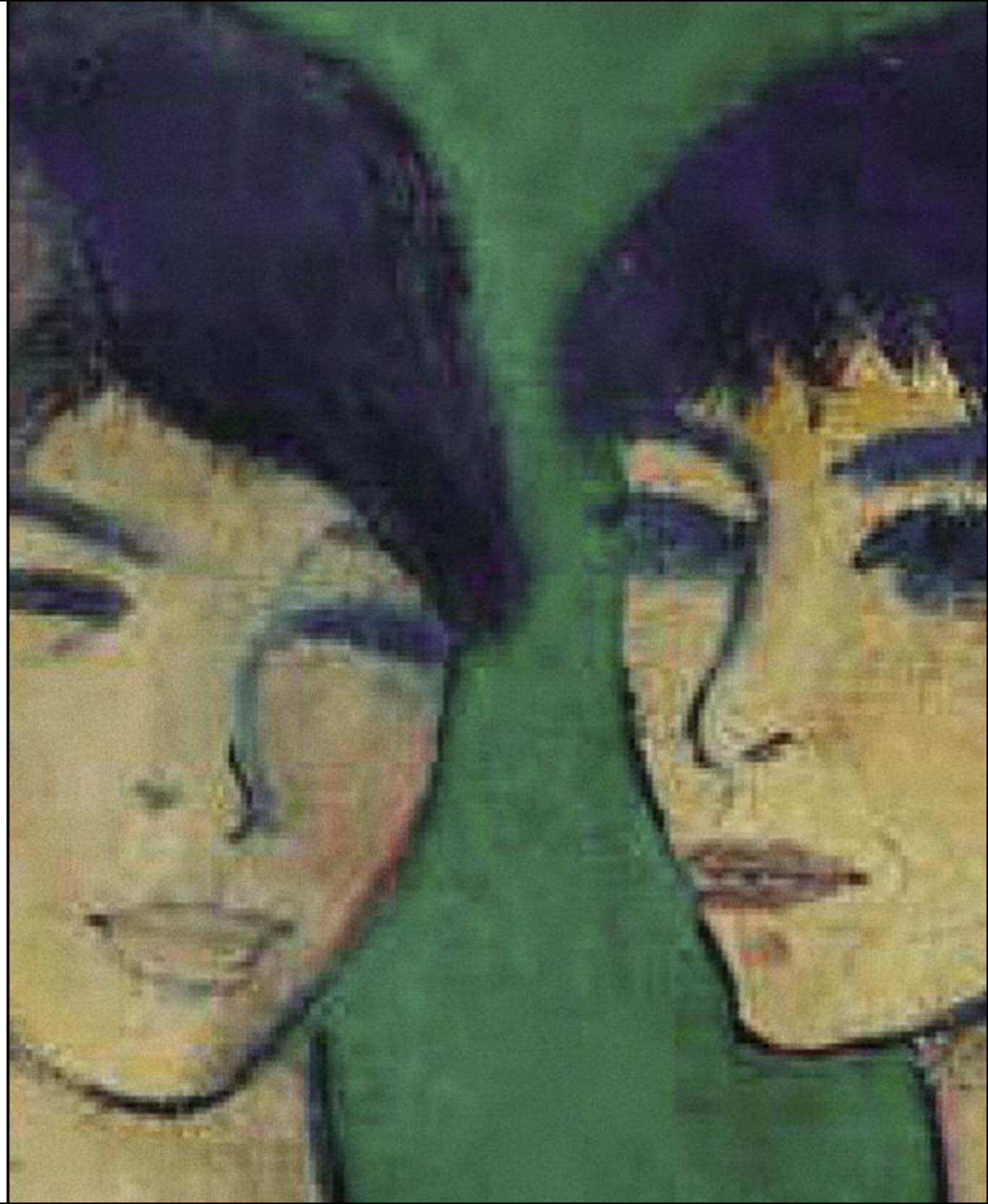
Im Jahr der Entstehung dieses Werkes äußerte sich Otto Mueller anlässlich seiner Ausstellung bei Paul

Cassirer mit den folgenden Worten über seine künstlerischen Absichten:

„Hauptziel meines Strebens ist, mit größtmöglicher Einfachheit Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken; mir vorbildlich, auch für das rein Handwerkliche, war und ist noch jetzt die Kunst der alten Ägypter.“

Damit beschreibt und erklärt Mueller die Herkunft – oder zumindest eine Quelle – der Linearität und Flächigkeit seiner Malerei sowie die Bedeutung des Konturs. Die 'eckige', orientalisches anmutende Formgebung vor allem der Gesichter, wie sie auch im *Russischen Mädchenpaar* zu sehen ist, gehört zu den grundlegenden stilistischen Elementen von Muellers Malerei und ist durch seine ästhetischen Absichten bedingt. Um im Bilde des Vergleichs mit der altägyptischen Kunst zu bleiben, lassen sich Muellers stilisierte Frauenfiguren durchaus als Hieroglyphen begreifen: eigentlich ein Begriff Ernst Ludwig Kirchners, der aber auch für Muellers Malerei Berechtigung hat. Eine solche stilisierte Malweise diente ihm wie Kirchner zur Erzielung einer allgemeingültigen Darstellungsform, die trotz aller Bezüge zur umgebenden Wirklichkeit und zu autobiographischen Erlebnissen als darüber hinausgehend verstanden wissen will.

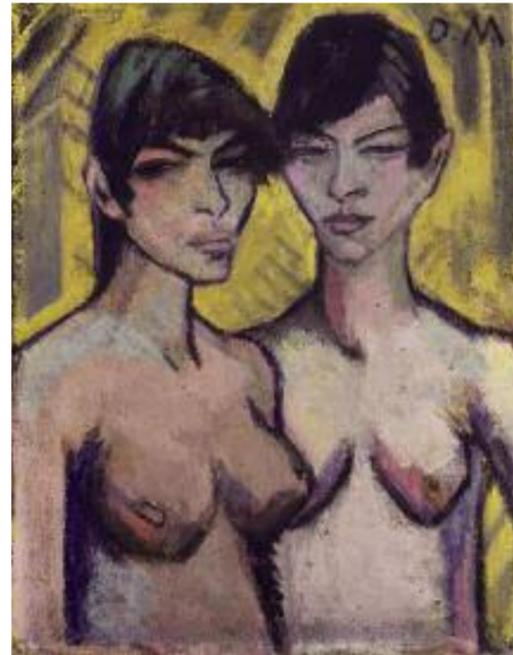
Die Komposition der beiden nebeneinander stehenden Frauen hat Mueller wiederholt beschäftigt. Auch in seinem Gemälde *Zwei weibliche Halbakte* aus demselben Jahr zeigt Mueller die offenbar gleichen



Otto Mueller
Zwei weibliche Halbkakte
1919
Museum Ludwig, Köln

zwei Frauen in dieser Haltung, nur diesmal einander gespiegelt zugewandt, nackt und vor einem stärker bewegten, strukturierten Hintergrund. Betrachtet man die transparent wirkende Bekleidung der beiden Frauen in *Russisches Mädchenpaar* – das gelegentlich auch als *Schwestern* betitelt wurde – so liegt die Vermutung nahe, dass Mueller auch hier zunächst zwei Akte zeigen wollte und sie erst im weiteren Malprozess bekleidet hat.

Eine Zeichnung Otto Muellers in Privatbesitz zeigt die gleiche Komposition der beiden Frauen, die auf diesem Blatt jedoch von Otto Mueller begleitet werden, der hinter ihnen steht und seine Arme um ihre Schultern legt. Damit erscheint es äußerst wahrscheinlich, dass das Bild des *Russischen Mädchenpaars* in Wirklichkeit Otto Muellers Frau Maschka und seine Breslauer Geliebte und Schülerin, Irene Altmann, zeigt, was durch mehrere Darstellungen beider Frauen in gleichem oder ähnlichem Typus gestützt wird. Von der Komposition der Zeichnung Muellers, die ihn zusammen mit beiden Frauen zeigt, ist auf dem Gemälde noch eine Hand übriggeblieben, die nun der linken Frau, die mit Maschka identifiziert werden kann, zugeordnet wird. Dass Mueller hier offenbar seine beiden Lebensgefährtin-



nen auf einem Bild vereint und sie zudem, sich selbst weglassend, in Umarmung zeigt, mag zweierlei Bedeutungen haben. Zum einen drückt sich darin Muellers Zerrissenheit zwischen der langjährigen und tiefen Liebe zu seiner Frau Maschka und der neuen Liebe zu seiner Schülerin Irene, die er später vergeblich zu heiraten versuchte, aus. Zum anderen spiegeln sich in dieser Darstellung auch Muellers Vorstellungen eines nonkonformistischen, antibürgerlichen Lebens, das er auch als Professor in Breslau fortzuführen gedachte.

Wie oft bei seinen Gemälden hat Mueller die Komposition später, 1921, als Vorlage für eine Lithographie genutzt.

OTTO MUELLER

TORSCHOK, RUSSLAND 1864 – 1941 WIESBADEN



DAS JAHR 1919

Das Jahr 1919 war von besonderer Bedeutung in Otto Muellers Leben. Paul Cassirer zeigte Muellers erste Einzelausstellung in Berlin, und der Künstler wurde als Professor an die Kunstakademie Breslau berufen, wo er bis zu seinem Tod 1930 blieb.

In Breslau lernte Mueller die 17jährige Irene Altmann kennen, die dort seine Schülerin war und in die er sich verliebte. Dieses Verhältnis führte zur Trennung von seiner Frau Maschka (Maria Mayerhofer), die er 1905 geheiratet hatte und die in Berlin verblieben war. Mueller plante sogar, Irene zu heiraten, scheiterte aber an dem Widerstand von Irenes Vater.

1921 ließ sich Maschka von Otto Mueller scheiden, blieb aber bis zu seinem Tod eine enge Vertraute des Malers, der in dieser Zeit noch zwei weitere Ehen einging.

THOMAS

PRIVATE SALE

**BITTE SPRECHEN
SIE UNS AN**

A black rectangular frame with a thin wire hanging from the top center. Inside the frame, the text is written in a mix of cursive and bold, uppercase sans-serif fonts.

*Manche Bilder
mögen lieber
IM STILLEN
den Besitzer
wechseln.*

© DER ABBILDUNGEN

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020: Kees van Dongen, Max Ernst
© Nolde Stiftung Seebüll 2020
© Pechstein – Hamburg/Tökendorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

S. 2, 14, 21, 66, 84, 87: © Archivio Jawlensky SA
S. 2, 28, 59: © picture alliance / dpa
S. 2, 37, 48, 51: © Nolde-Stiftung Seebüll
S. 2, 95: © Schlesisches Museum zu Görlitz
S. 2, 78: © Deutsches Historisches Museum, Berlin

Die Katalogredaktion hat versucht, alle Rechteinhaber ausfindig zu machen.
Rechteinhaber, die hier nicht genannt wurden, bitten wir um Kontaktaufnahme.

IMPRESSUM

Alle hier vorgestellten Arbeiten
sind verkäuflich. Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe

Meisterwerke VIII
Katalog 139
© Galerie Thomas 2020

Katalogbearbeitung:
Sarah Dengler,
Ralph Melcher

Photos:
Walter Beyer
Archiv Galerie Thomas

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Farbsatz, Neuried
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Mo - Fr 9 - 18 · Sa 10 - 18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS

GALERIE THOMAS