

**MEISTERWERKE IV**

WERKE DES DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS

Ernst Kirchner  
De launay  
Karl Moschler  
August Macke  
Walter Hasenclever  
Oskar Kokoschka  
Walter Hasenclever  
Max Beckmann

**GALERIE THOMAS**

De la  
la

Am  
Ma

Edinburgh  
Journal  
of  
the  
Royal  
Society  
of  
Edinburgh  
1841



# MEISTERWERKE IV



# **MEISTERWERKE IV**

WERKE DES DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS

**GALERIE THOMAS**

# INHALT

## **MAX BECKMANN**

»DREI FRAUEN – KÖPFE« 1950 8

## **HEINRICH CAMPENDONK**

»KATZE IN BERGLANDSCHAFT« 1914 18

## **ROBERT DELAUNAY**

»FLEURS À L'ARC-EN-CIEL« CA. 1925 28

## **ALEXEJ VON JAWLENSKY**

«SPANISCHE FRAU» 1910 38

«HAUS MIT PALME» 1914 48

«GROßE VARIATION – ES STÜRMT» 1916 56

«MYSTISCHER KOPF – HELLE VISION» 1918 64

«ABSTRAKTER KOPF – WINTERSTIMMUNG» 1932 72

## **ERNST LUDWIG KIRCHNER**

»PORTRAIT NELE VAN DE VELDE« 1917 80

»ZWEI WEIßE DAMEN IM WALDE« 1923 /

»GÄRTNEREI IN DRESDEN« 1910 90

## **AUGUST MACKE**

»ZWEI MÄDCHEN IM WALDE« 1914 104

## **FRANZ MARC**

»GRÜNES PFERD« 1912 114

## **OTTO MUELLER**

»LIEBESPAAR – SITZENDES ZIGEUNER-LIEBESPAAR«  
CA. 1920 124

## **EMIL NOLDE**

»PALMEN AM STRAND« 1915 136

»IN DEMUT« 1946 146

»JUNGE FAMILIE« 1949 156

## **KARL SCHMIDT-ROTLUFF**

»HAUS UND BÄUME« 1912 164



# VORWORT

Luxus ist das, worauf man auch verzichten kann. Kultur ist eine elementare Äußerung menschlichen Seins. Ein würdiges Menschenleben ist ohne Kultur beziehungsweise deren Ausformung, wie zum Beispiel die Bildende Kunst, nicht denkbar. Insofern ist Bildende Kunst, sind Kunstwerke keineswegs Luxus sondern unverzichtbar.

Dennoch empfinde ich es als Privileg, auch in meinem Berufsalltag von Kunstwerken umgeben zu sein, ja sogar auf mancherlei Art und Weise mit Ihnen zu tun zu haben.

Aber ebenso wesentlich sind mir die zwischenmenschlichen Beziehungen, die mir mein Beruf ermöglicht. Im Grundsatz sind menschliche Begegnungen natürlich immer und überall möglich und finden ja auch vielerorts und reichlich statt.

Wenn jedoch solche Begegnungen auch noch auf dem Boden der Kultur möglich werden, so empfinde ich dies als besondere Beglückung.

So entstehen über die Kunst Gespräche, Bekanntschaften und Freundschaften, die oft über lange Jahre weitergeführt werden können und immer wieder zu einer gegenseitigen Befruchtung zwischen Sammler und Vermittler führen.

In manchen Situationen führt ein so erwachsenes Vertrauensverhältnis zum Aufbau einer ganzen Sammlung. Es gehört zu den besonderen Freuden meines Berufes daran beteiligt zu sein. Bei gelegentlichem Wiedersehen werden die vielen Gespräche und Entscheidungsfindungen jeweils wieder wach und die oft über Jahre entstandene Vertrautheit zueinander sowie zu den Bildern stellt sich wieder ein.

Um so schöner ist es, wenn eine solche Verbundenheit dazu führt, dass gegebenenfalls die seinerzeit ausgewählten Bilder im Falle der Wiederauflösung einer solchen Sammlung auch wieder zu mir zurückkommen, wie in dem vorliegenden Fall.

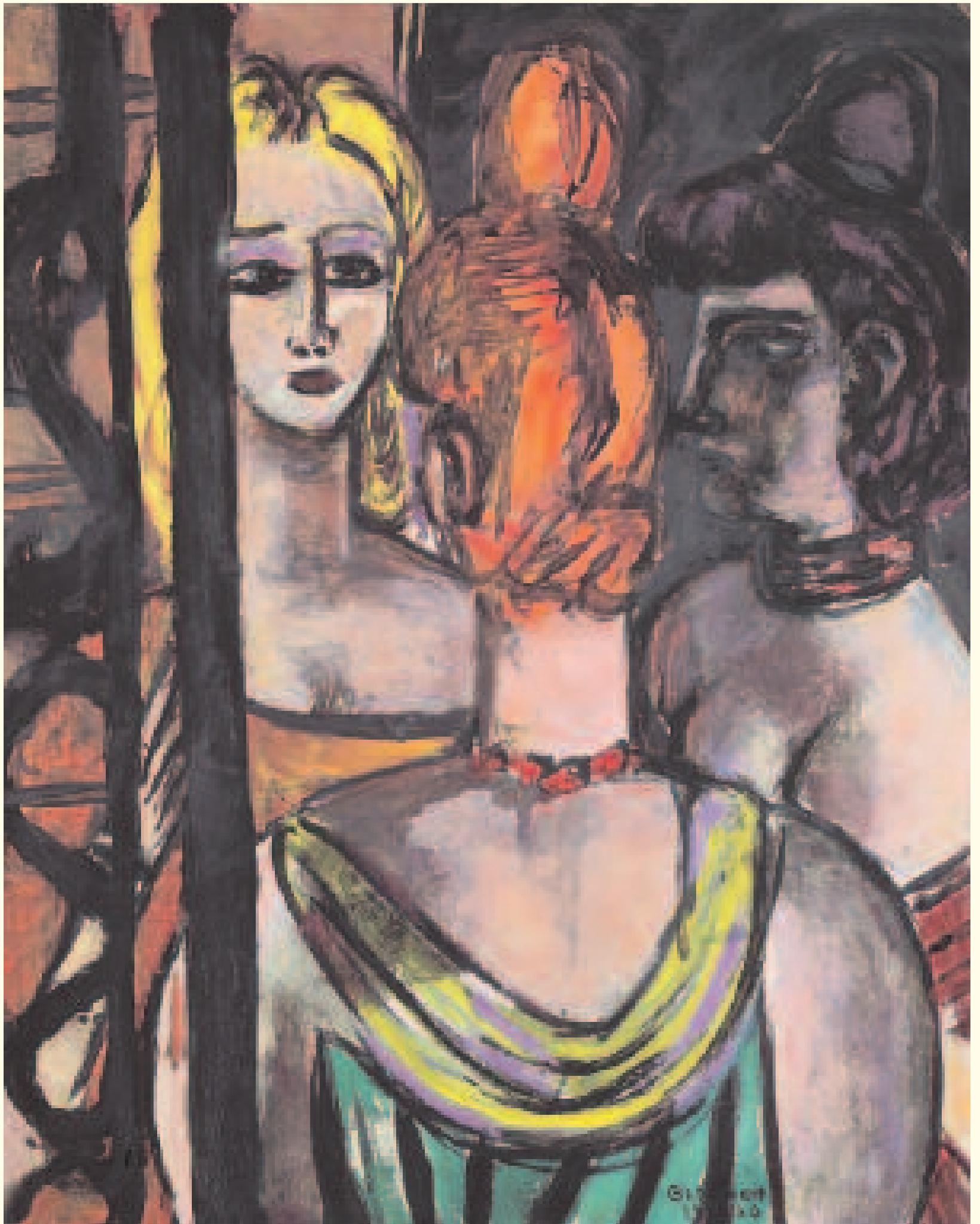
Ein großer Teil der in diesem Katalog dargestellten Bilder gehören in eine solche mit Ambition zusammengetragene Sammlung, deren Werke ich nun ein weiteres Mal vermitteln darf.

Nun erwarten diese Werke eine erneute liebevolle Zusichnahme.



München im März 2008

John  
P. Newman



# »DREI FRAUEN – KÖPFE« 1950

MAX BECKMANN

Öl auf Leinwand  
1950  
76 x 61 cm  
signiert, datiert und bezeichnet  
'N.Y.' unten rechts  
Göpel 814

Provenienz  
Atelier des Künstlers, New York  
Buchholz Gallery, Curt Valentin, New York  
Otto L. Spaeth, New York  
Mrs. Otto L. Spaeth, New York  
Privatsammlung

Der Künstler schrieb  
folgenden Eintrag in seine  
Handliste New York 1950:  
„3) Drei Frauen (Köpfe).  
Angef. 2. Februar 50.  
Beendet 25. Februar 50.  
Besitzer Mr. Spaet (sic)  
New York.“

Ausstellungen  
Buchholz Gallery, Curt Valentin, New York 1951. Max Beckmann. Nr. 7  
Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, New York; University Art Gallery, Princeton, New Jersey 1952.  
The Otto L. Spaeth collection. Nr. 1 mit Abb.  
Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio, 1955. Spaeth Collection.  
Marlborough Gerson Gallery, New York 1963. A tribute to Curt Valentin. Nr. 265 mit Abb.  
Musée National d'Art Moderne, Paris; Haus der Kunst, München;  
Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1968/69. Max Beckmann. Nr. 104 bzw. Nr. 99, mit Abb.  
Catherine Viviano Gallery, New York 1969. Beckmann Glasco Tchelitchev

## Literatur

Sabarsky, Serge und Abels, Aenne. Lagerkatalog. New York und Köln 1972. Farbabb.  
Göpel, Erhard und Barbara. Max Beckmann Katalog der Gemälde. Bern 1976. Bd. I,  
Katalog und Dokumentation, S. 494, Nr. 814. Bd. II Tafeln und Bibliographie, Tafel 303, s/w Abb. 814



## »DREI FRAUEN – KÖPFE« 1950

MAX BECKMANN

Das Bild zeigt drei Frauen in intimer Nahsicht. Während die kraftvoll-vitalen Oberkörper- und Schulterpartien der Damen einander auffällig ähneln und den knapp bemessenen Bildraum dominieren, könnten ihre Gesichter und Köpfe unterschiedlicher kaum sein: In Rückenansicht, Profil und offener Frontalität, rot, schwarz und blond stellen die drei Frauen weniger spezifische Persönlichkeiten als vielmehr Typenporträts dar. Wie oft bei Beckmanns Frauendarstellungen ist ihr Alter nur schwer bestimmbar – sie zeichnen sich in erster Linie durch eine wuchtige, fast monumentale Sinnlichkeit aus. Die drei Frauen tragen schulterfreie Abendkleidung. Doch trotz der suggerierten Abendgala scheint die Stimmung ernst und angespannt, als stünde ein furchtbares Schicksal im Raum, als bildeten die drei Schönheiten unterschiedlichster Phänotypik und Lebenssituation eine tragische Schicksalsgemeinschaft.

Am linken Bildrand trennt eine schwarze, ornamentale Struktur, die vielleicht zu einer Glastür, einem Fensterflügel oder ähnlichem gehören könnte, den Betrachter von der Raumwelt der drei Frauen. Beckmann verwendet dieses kompositorische Element sehr oft, um Raumeindruck und Plastizität in die Fläche und damit in die Realität des Bildes zu brechen. Hier kommt ein inhaltlicher Effekt hinzu: Für den Betrachter ergibt sich eine Art Schlüsselloch-Effekt; er steht außerhalb der Raumsphäre der offensichtlich in höchst persönlicher Situation befindlichen Frauen und ist trotz dieser Barriere als Außenstehender ganz intim dabei.

Worum es wirklich geht, kann nur spekulativ bleiben. Geht es um einen abwesenden Mann, der die Frauen alle miteinander verbindet? Geht es um Eifersucht? Oder eher um Trauer, um Verlust? Bewahren die Frauen ein gemeinsames Geheimnis, halten sie zusammen? Oder ist eher das Gegenteil der Fall, sind sie heillos zerstritten? Im Bild bekommen wir darauf keine Antwort. Deutlich scheint allerdings, dass Beckmann hier den abwesenden Mann in der aufgeladenen Stimmung und der geballten Sinnlichkeit der Frauen, die drei Ausprägungen der Verführung verkörpern, mitinszeniert. Beckmann hat Zeit seines Lebens Sexualität und erotische Sinnlichkeit als tragische Kraft empfunden, die Anziehung zwischen den Geschlechtern als Mittel der Götter, die Menschen in Abhängigkeit und Unfreiheit zu halten.

*Drei Frauen* entstand, nach einem im Dezember 1949 erfolgten Entwurf, innerhalb von nur drei Wochen im Februar 1950. Im Tagebuch vermeldet Beckmann stichpunktartig den Arbeitsverlauf am Bild (siehe Zitat Seite 15). Ein Blick auf die Bilder, an denen Beckmann gleichzeitig oder im unmittelbaren zeitlichen Kontext arbeitet, wirft ein Licht auf die ambivalente Gefühlslage Beckmanns, die einerseits von Stolz und wiederaufkeimender Vitalität angesichts großer Erfolge, andererseits aber auch von omnipräsenter Todesangst und düsterer Endzeitstimmung geprägt ist.

Im Januar, unmittelbar vor Beginn der Arbeit an *Drei Frauen* hatte er den *Abstürzenden* (Abb. 2) eine seiner großartigsten Bilderfindungen überhaupt, fertig



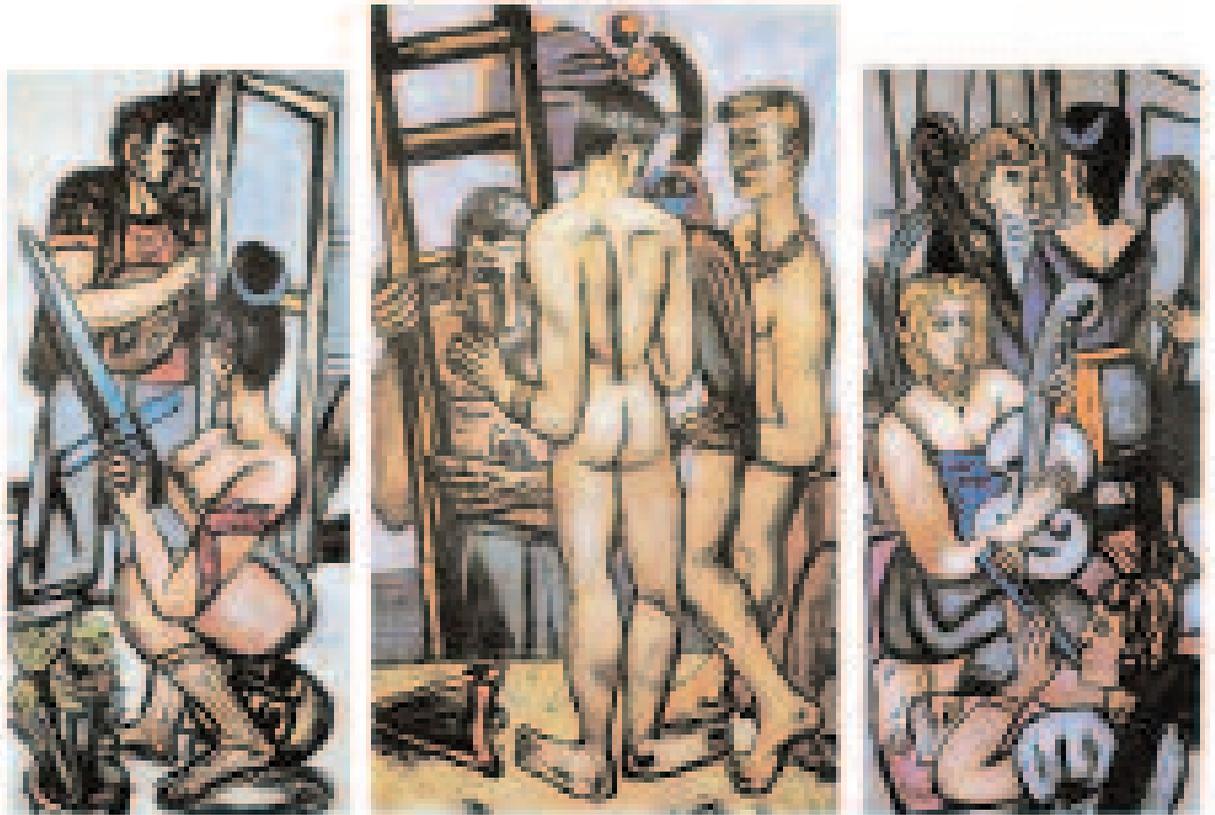


Abb. 1

Abb. 1  
Max Beckmann  
*Die Argonauten*  
Öl auf Leinwand, 1950

Abb. 2  
Max Beckmann  
*Abstürzender*  
Öl auf Leinwand, 1950

Abb. 3  
Max Beckmann  
*Selbstbildnis in blauer Jacke*  
Öl auf Leinwand, 1950

Abb. 4  
Max Beckmann  
*Selbstbildnis im Smoking*  
Öl auf Leinwand, 1927

gestellt – eine Vision, in der Absturz und Auferstehung nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Parallel zu *Drei Frauen* arbeitet Beckmann am *Selbstbildnis in blauer Jacke* (Abb. 3) – seinem letzten Selbstbildnis, in dem er die große Geste seines anmaßend-großartigen *Selbstbildnis im Smoking* (Abb. 4) von 1927 zurücknimmt, die vormals selbstbewusst in die Hüfte gestemmte Hand in die Hosentasche zurückzieht, nach außen leuchtendes Blau und Orange zur Schau stellt, das in schmerzlichem Kontrast zur Realität innerer Anämie und längst verschwundener Lebenskraft steht. Wie sehr Beckmann die persönliche Endzeit bewusst war, mag sein Tagebucheintrag bei Beendigung dieses letzten Selbstbildnisses, nur vier Wochen nach Vollendung von *Drei Frauen*, veranschaulichen: „Mit allerletzter Gewaltanstrengung nochmals das blaue Selbstporträt umgeändert und ‘beendet’ (lache nicht!). Den ganzen Tag innerlich damit beschäftigt – nun walte ‘Gott’<sup>1</sup> – Beckmann hat seinen Part getan, der Rest ist ‘Gottes’ Sache.“

Das Kompositionsschema von *Drei Frauen* verwendet Beckmann in ähnlicher Form noch einmal im Mittelbild

des *Argonauten*-Triptychons (Abb. 1). Vergleichbar sind die zentrale Figur in Rückenansicht, flankiert rechts von einer Person im Profil und links in Frontalansicht. Auch hier taucht wieder am linken Bildrand eine flächige Struktur wie bei *Drei Frauen* auf, die in *Argonauten* gegenständlich als Leiter ausgebildet ist. Bei *Argonauten* handelt es sich um drei Männer, gemäß dem antiken Mythos um die Jünglinge auf dem Weg und der Suche nach dem Goldenen Vlies, auf der Suche nach einer letzten Wahrheit und Erkenntnis.

Während die *Drei Frauen* im fenster- und ausweglosen Innenraum verharren, sind die drei Männer des *Argonauten*-Mittelbildes unter freiem Himmel gegeben und suggerieren Aufbruch und Bewegung, den Beginn eines Weges, den der alte Mann andeutet. Erst in seinem letzten vollendeten Werk – den *Argonauten* – hat Beckmann, so scheint es, eine versöhnliche Vision entworfen, die frei von allen erotischen Implikationen einen gangbaren Weg weist.

Reinhard Spieler

<sup>1</sup> Tagebucheintrag vom 29.3.1950  
<sup>2</sup> Vgl. TB v. 30.5.1950



Abb. 2



Abb. 3

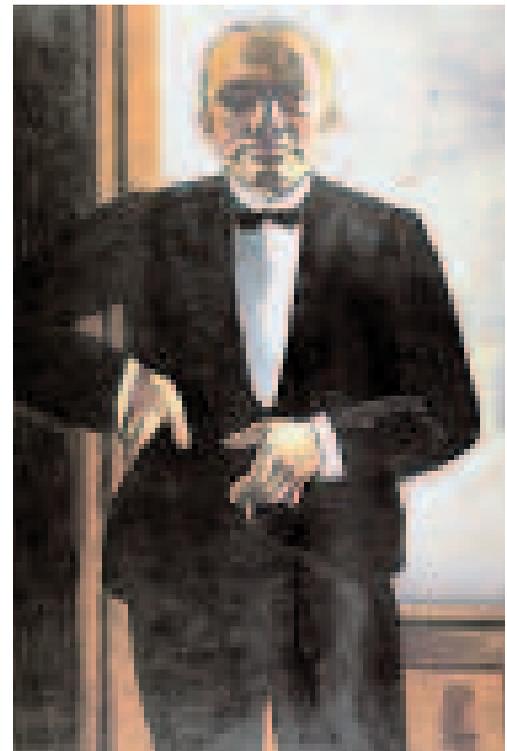


Abb. 4

Tagebucheintragungen:

29.12.1949:

*Des morgens noch gut gearbeitet an 'Stilleben Plastik-ezel' und 'drei Frauen', zwei Profil, eine von hinten, entworfen*

3.2.1950:

*Gipsmodell (Stilleben) fertig gemacht und 'drei Frauenköpfe' angemalt.*

16.2.1950:

*Nachmittags die drei Frauen fertig gemacht.*

25.2.1950:

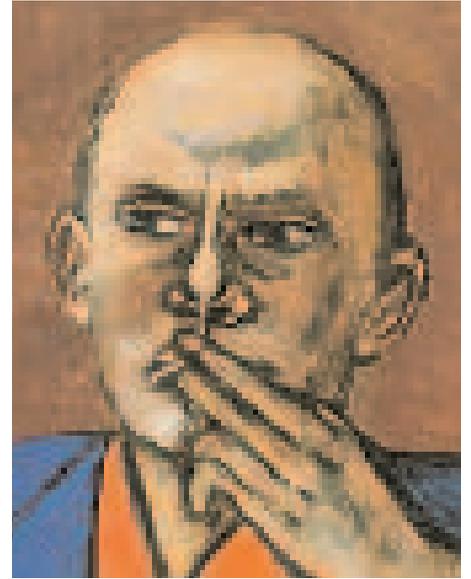
*Letzter Arbeitstag der Woche, etwas müde aber doch gut die 3 Frauenköpfe und à la rue fertig gemacht.*

Nur wenige Wochen später wählte Beckmanns New Yorker Galerist Curt Valentin das Bild im Atelier aus und verkaufte es an den Sammler und Industriellen Otto Spaeth.<sup>2</sup>



# MAX BECKMANN

LEIPZIG 1884 – 1950 NEW YORK



## DAS JAHR 1950

Beckmanns Todesjahr 1950 ist künstlerisch eines seiner fruchtbarsten überhaupt. Das Werkverzeichnis listet für dieses Jahr 30 Gemälde auf, von denen drei unvollendet blieben, darunter das Triptychon *Ballettprobe*. Neben einigen wunderbaren Stilleben gelangen Beckmann in seinem letzten Lebensjahr eine Reihe von Hauptwerken, wie sie in dieser Dichte wohl in kaum einem Schaffensjahr zuvor entstanden sind. *Abstürzender*, *The Town*, *Hinter der Bühne (Backstage)*, die Frauenbildnisse *Frau mit Mandoline*, *Fastnacht-Maske grün-violett und rosa* (auch als *Columbine* bekannt) und *Quappi in Blau im Boot*, das großartige letzte *Selbstbildnis mit blauer Jacke* und schließlich das am Tag vor seinem Tod vollendete *Argonauten-Triptychon*, das als sein künstlerisches Vermächtnis gelten kann, bilden einen fulminanten Reigen von Meisterwerken, die Beckmanns Lebenswerk krönen und beschließen.

Nach langen Zeiten der Entbehrung im Amsterdamer Exil während des Zweiten Weltkriegs und dem nicht ganz leichten Neubeginn in den USA 1947 wird Beckmann 1950 die längst verdiente Anerkennung zuteil. In St. Louis erhält er die Ehrendoktorwürde, sein Vertrag an der Brooklyn Art School wird um 6 Jahre verlängert, vorübergehend unterrichtet Beckmann zusätzlich auch an der American Art School, einer privaten Kunstschule in der 56. Straße. Im Mai bezieht er noch einmal eine neue Wohnung in New York in der Nähe des Central Park.

Und auch in Europa kehrt Beckmann auf die große Bühne zurück. Große Ausstellungen rehabilitieren ihn und sein Werk in München (Villa Stuck), Düsseldorf (Kunsthalle und Kunstverein) und Stuttgart (Staatgalerie), mit 14 Gemälden ist er höchst prominent im deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig vertreten und erhält dort den Conte-Volpi-Preis. In Frankfurt und München bietet man ihm Professuren an, zu weiteren Verhandlungen kommt es allerdings nicht mehr. Eine geplante Reise nach Europa muss er wegen der Korea-Krise absagen. Stattdessen verbringt er die Sommermonate in Kalifornien, wo er am Mills College in Oakland an Sommerkursen unterrichtet und zahlreiche Ausflüge an der Küste unternimmt.

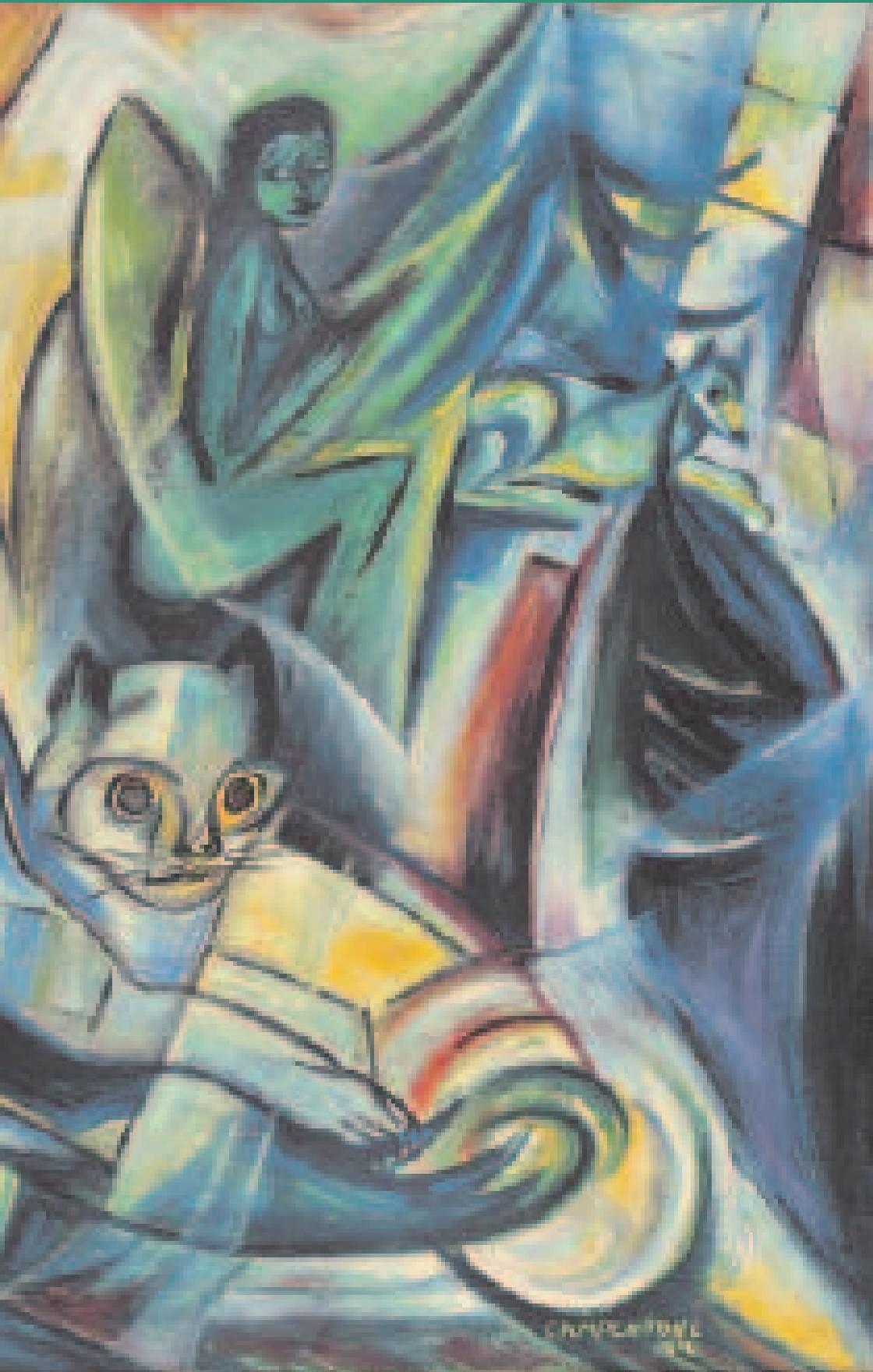
Bei allen Erfolgen bleibt doch immer die Realität einer gefährdeten Gesundheit – akute Herzprobleme – unübersehbar; hinter vordergründig vitaler und scheinbar strahlend bunter Farbigkeit öffnen sich immer wieder Abgründe düsterer Vorahnungen und omnipräsenter Jenseitsverweise in seinen Bildern. Beckmann stirbt am 27. Dezember an Herzversagen auf dem Weg zum Metropolitan Museum of Art, wo sein letztes Selbstbildnis in der Ausstellung 'American Painting Today' zu sehen ist.

Max Beckmann  
*Selbstbildnis in blauer Jacke*  
Öl auf Leinwand, 1950  
(Ausschnitt)

links:  
Max Beckmann  
Amsterdam, 1938

# تاریخچه سینما





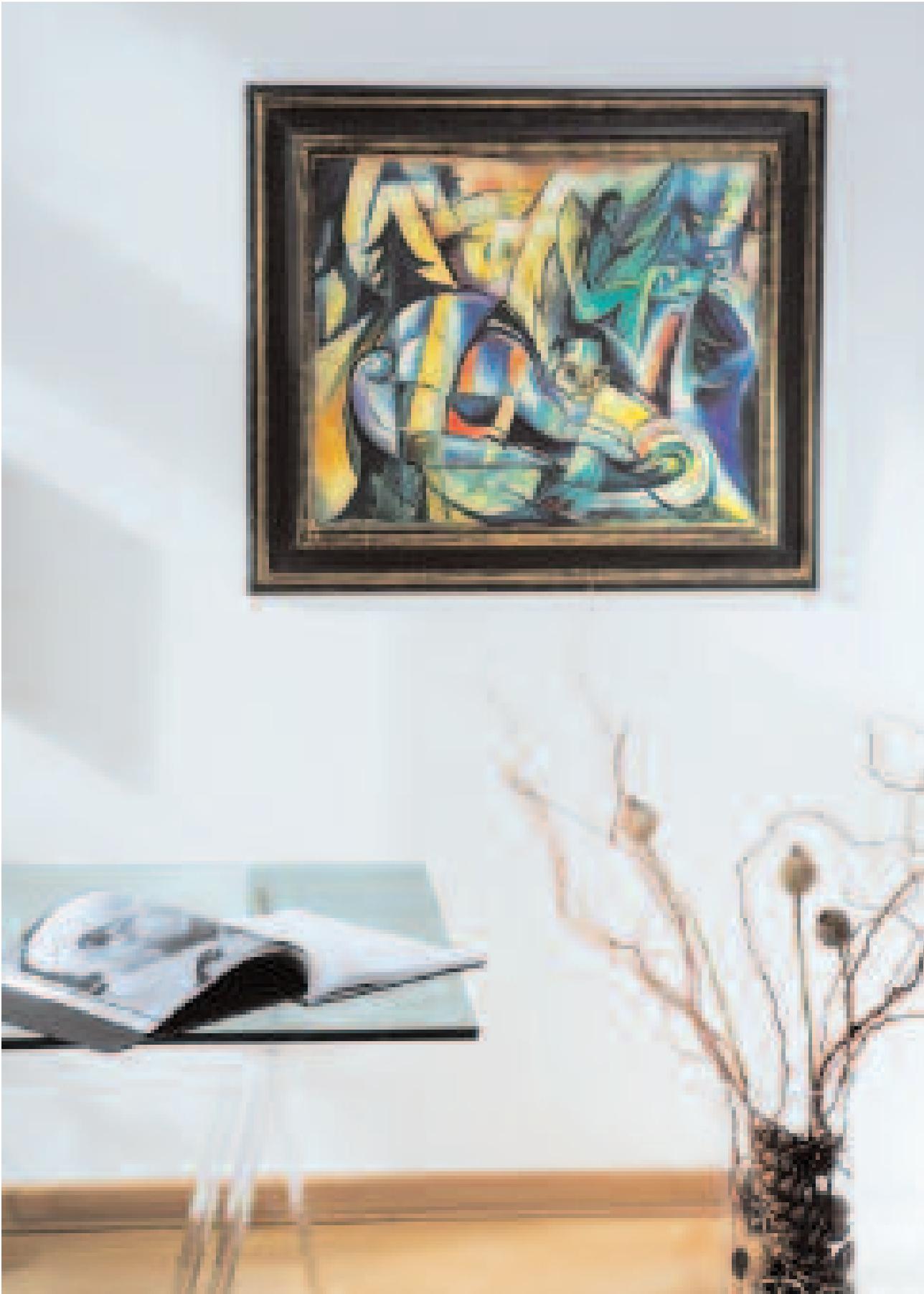
# »KATZE IN BERGLANDSCHAFT« 1914

HEINRICH CAMPENDONK

Öl auf Leinwand  
1914  
54,4 x 67,5 cm  
signiert und datiert unten rechts  
Firmenich 439

Provenienz  
Hutton Galleries, New York  
Galerie Thomas, München, 1990  
Privatsammlung, Deutschland

Literatur  
Firmenich, Andrea. Heinrich Campendonk 1889-1957, Leben und expressionistisches Werk. Mit  
Werkkatalog des malerischen Oeuvres. Recklinghausen 1989. Nr. 439, mit s/w Abb. Farbtafel 33, S. 121



# »KATZE IN BERGLANDSCHAFT« 1914

HEINRICH CAMPENDONK

„Ich störe mich an nichts, halte mich an keine Technik und male nur das, was ich empfinde ohne jegliches Beiwerk. Kaum einer wird an meiner Arbeit Gefallen finden, aber das alles ist für mich von ungeheurem Wert, ich möchte nur die nackte Empfindung malen.“ So schrieb Campendonk am 11.8.1909 an seine spätere Frau Adda Deichmann.

1909 beginnt die Auflösung des Ateliers in Krefeld, durch die Kontakte seines Freundes Helmuth Macke zur Neuen Künstlervereinigung München (NKVM) orientiert sich Campendonk mehr und mehr nach München.

Mit dem Umzug nach Sindelsdorf und dem Anschluß an den Kreis des 'Blauen Reiter' erfüllte sich Campendonks Wunsch nach einer Künstlergemeinschaft. Obwohl er als jüngstes Mitglied der Gruppe am empfänglichsten für Ideen und Strömungen in der Kunst war, hatte er dennoch erstaunlich früh zu einer eigenen Bildsprache gefunden. Die Sehnsucht nach Harmonie zwischen Mensch und Natur sowie die Bewertung der Kunst als Schöpfungsakt entsprechen der Idee des 'Blauen Reiter'. Campendonk legte jedoch, wie schon zuvor, größeren Wert auf das Expressive.

Campendonks wichtigste Bezugsperson in seiner Zeit in Sindelsdorf war zweifelsohne Franz Marc. Die Fabel- und Tierwelt Campendonks ist der von Marc verwandt. Das Ziel war, die verlorene Harmonie mit der Natur wieder zu erlangen. Dies

führte Marc früh weg von menschlicher Darstellung, Campendonk jedoch hin zu einer Vermittlung zwischen Natur, Mensch und Kosmos.

Die Tierfiguren, die Campendonks Bilder bevölkern, sind vielfältig: Katze, Schlange, Fisch, Hahn, Pferd, Ziege, Schildkröte, Reh, Fledermaus. Beinahe durchgehend kommen sie in der Kombination Mensch und Tier vor, sie dienen als bedeutungsvolle Attribute, die den dargestellten Menschen zugesellt werden.

Er beschwor in seinen mystischen Szenen eine ganz eigene Idee von Harmonie und Verbindung von Realem und Paradies herauf und bewegte sich in Richtung eines träumerischen, am schwebenden Gegenstand orientierten Fabulierens.

Campendonk führt den Betrachter in vielen seiner Bilder, so auch in dem 1914 entstandenen *Katze in Berglandschaft* in die Farbigkeit einer Märchenlandschaft, die mit ihren gekippten, bewegten Formen eine Spannung zu den ruhenden Figuren aufbaut, noch unterstrichen durch das beziehungsreiche Spiel der Farbflächen. Hier werden Einflüsse der 'Brücke' und der 'Futuristen' spürbar, mit denen Campendonk 1912 in Berlin zum ersten Mal in Berührung kam, als er anlässlich der Ausstellung 'Der Blaue Reiter' in Herwarth Waldens Galerie 'Der Sturm' zwei Wochen dort verbrachte.

Persönliche Farbgebung, Zersetzung der Form und Hinterfragung der Wahrnehmung durch krasse Farbigkeit sind Stilmittel der Avantgarde. In den Bildern

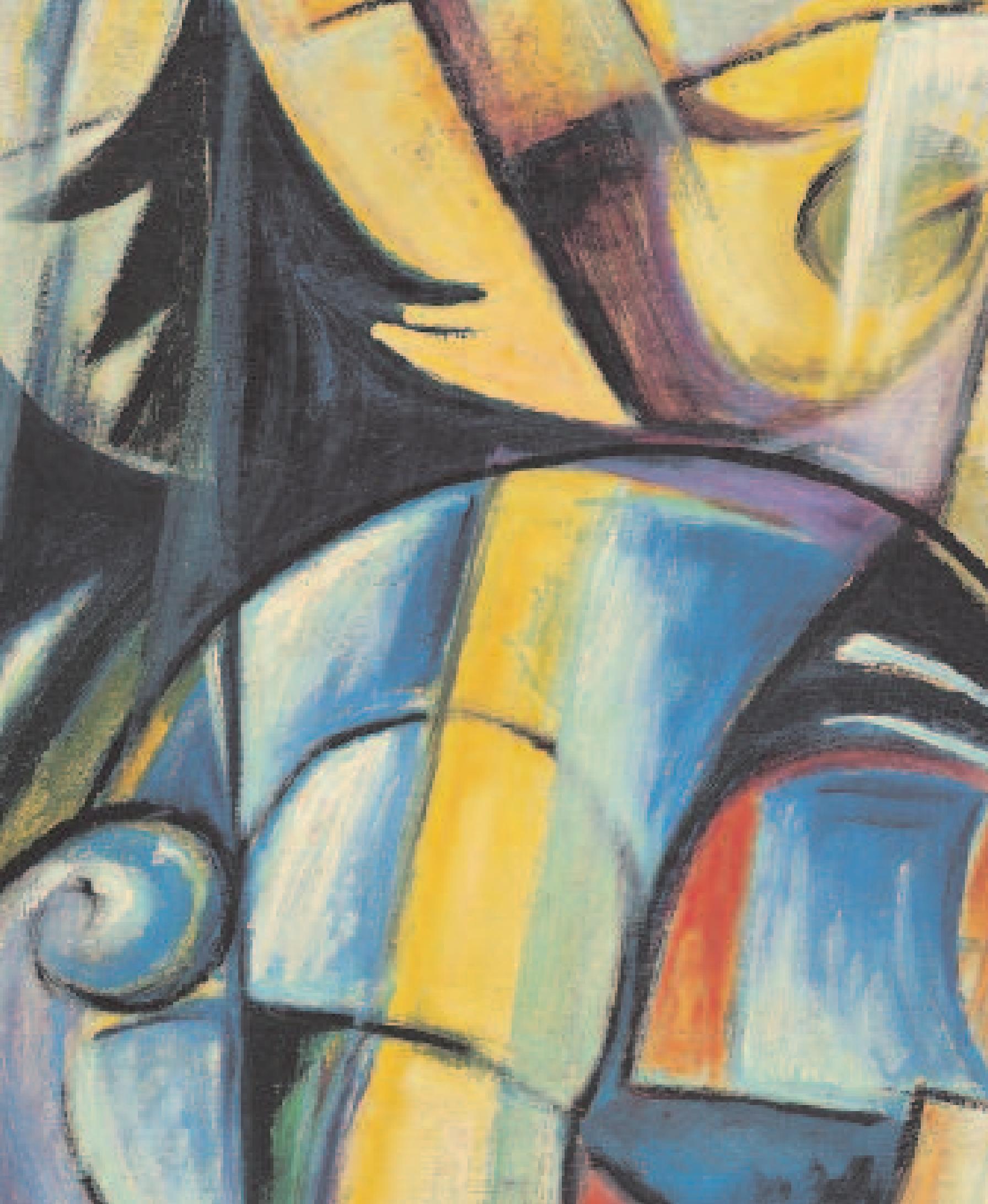




Photo:  
 Maria und Franz Marc  
 Bernhard Koehler  
 Heinrich Campendonk  
 Thomas von Hartmann  
 sitzend: Wassily Kandinsky  
 um den 20. Dezember 1911  
 nach einer Ausstellungseröffnung  
 des 'Blauen Reiter'

Franz Marc  
*Drei Katzen*  
 Öl auf Leinwand  
 1913

dieser Zeit sind dynamische Prozesse erkennbar, allerdings bleibt Campendonk, ganz im Sinne seiner Zustandsbilder, relativ statisch und bringt sein Umfeld, die oberbayerische Idylle, mit ein. Farblich hält sich der Künstler an die 'reine' Palette, setzt Komplementärkontraste gegeneinander und hebt damit jegliche Lokalfarbigkeit auf. Schwarze Konturen verstärken diese Kontraste. In jedem Bild herrschen andere Farbgegensätze vor: Bei der *Katze in Berglandschaft* ist es der Blau-Grün-Kontrast.

In den Bildern Campendonks vermischen sich Wirklichkeit und Traum, Ornament, Idylle und Märchen. Die Bildgegenstände führen jeweils ein Eigenleben, das es unmöglich macht, sie auf einen Nenner zu bringen. Wie Chagall, Marc und Klee schöpft Campendonk seinen Bildvorrat aus Unbewußtem und Verschüttetem und bringt eine psychische Improvisation in die Ebene des Anschaulichen.

Andererseits schafft er durch architektonischen Bildaufbau und kubistische Verschränkung einen selbständigen Bildraum, geprägt durch bildimmanentes Licht und die Gleichzeitigkeit von Szenarien.

Schon 1910 hatte Campendonk in einem Brief an Adda Deichmann stichpunktartig seine Ideen formuliert: „Die gegenseitige Durchdringung der inneren Erlebnisse mit denen der äußeren Erscheinungswelt ... Formen befreit von allem Nebensächlichen, um das Notwendige stark zu sagen. Die höchste Knappheit der Mittel um der höchsten Ziele willen.“

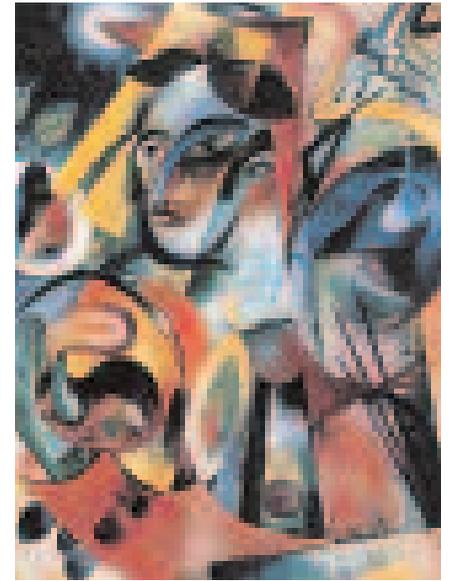
Diese Ideen konnte er bereits wenige Jahre später bildnerisch verwirklichen.





# HEINRICH CAMPENDONK

KREFELD 1889 – 1957 AMSTERDAM



## DAS JAHR 1914

Die 'Neue Künstlervereinigung München' fordert Campendonk 1911 auf, Werke zur Ausstellung nach München zu schicken, worauf er kurze Zeit später als jüngster Maler zu den Künstlern des 'Blauen Reiter' stößt. Franz Marc ist begeistert von den Werken des jungen Malers. Kandinsky vermittelt den Kontakt zu dem Kunsthändler Alfred Flechtheim, der Campendonk die Reisekosten nach München vorstreckt und sich verpflichtet, 'jeden Monat eine Zeichnung für 50 Mark loszuschlagen', was Campendonk eine gewisse finanzielle Sicherheit gewährt. In Bayern angekommen, lernt er nun auch Kandinsky und Münter, Jawlensky und Werefkin persönlich kennen. Obgleich er damals erst 22 Jahre alt ist, hat er bereits seinen eigenen unverwechselbaren Stil gefunden und blüht auf, da er der empfundenen künstlerischen Isolation im heimatlichen Krefeld entkommen ist. Flechtheim war jedoch einige Zeit später von Campendonks Werken nicht mehr so überzeugt wie am Anfang und stellt die Zahlungen ein, was Campendonk in eine schwierige Situation bringt. Zu diesem Zeitpunkt erkennt jedoch der Sammler Bernhard Koehler das Talent Campendonks. Er kauft gleich bei der ersten Ausstellung des 'Blauen Reiter' mehrere seiner Werke und füllt so die Lücke, die Flechtheim hinterlassen hat.

Zwei Jahre später heiratet Campendonk seine langjährige Freundin, Adelheid (genannt Adda). Das Paar zieht in ein Bauernhaus in Sindelsdorf-Urthal

und genießt das gemeinsame Leben im Kreise der Freunde. Doch die kreative Idylle wird durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 für immer unterbrochen. Kandinsky und Jawlensky müssen Deutschland verlassen, Macke, Marc und Klee treten den Wehrdienst an. Nichts ist mehr so wie vorher, und Campendonk, der durch den Austausch mit den Malerfreunden eine wahre Blüte in seiner Malerei erfahren hat, sieht sich wieder zunehmend isoliert. Einen kleinen Auftrieb gibt ihm seine Einzelausstellung in der Galerie Arnold von Dezember 1914 bis Januar 1915.

Der wahre Lichtblick in dieser Zeit ist die Geburt seines Sohnes Herbert 1915. Aber lange kann die junge Familie ihr Glück nicht genießen. Campendonk wird als Rekrut des III. Bayerischen Infanterieregimentes in Augsburg stationiert, bald darauf jedoch wegen Krankheit vom Kriegsdienst befreit. Nach Marcs Tod verlassen Campendonks Sindelsdorf und ziehen nach Seeshaupt am Starnberger See, wo der befreundete Maler Jean Bloé Niestlé 1914 schon hingezogen war. Obgleich die beiden Orte nicht so weit entfernt liegen, so ist der enge Bezug zu den verbliebenen Künstlern endgültig unterbrochen und kurze Zeit später entschließt sich Campendonk, mit seiner Familie wieder nach Krefeld zurückzukehren.

Heinrich Campendonk  
*Selbstbildnis*  
Öl auf Leinwand  
um 1912

links:  
Heinrich Campendonk  
1913

De launay



# »FLEURS À L'ARC-EN-CIEL« CA. 1925

ROBERT DELAUNAY

Öl auf Leinwand  
ca. 1925  
183 x 128,5 cm  
signiert unten links  
Habasque 752

Mit Photoexpertise von  
Charles Delaunay, dem Sohn  
des Künstlers, Paris  
vom 30. September 1983.

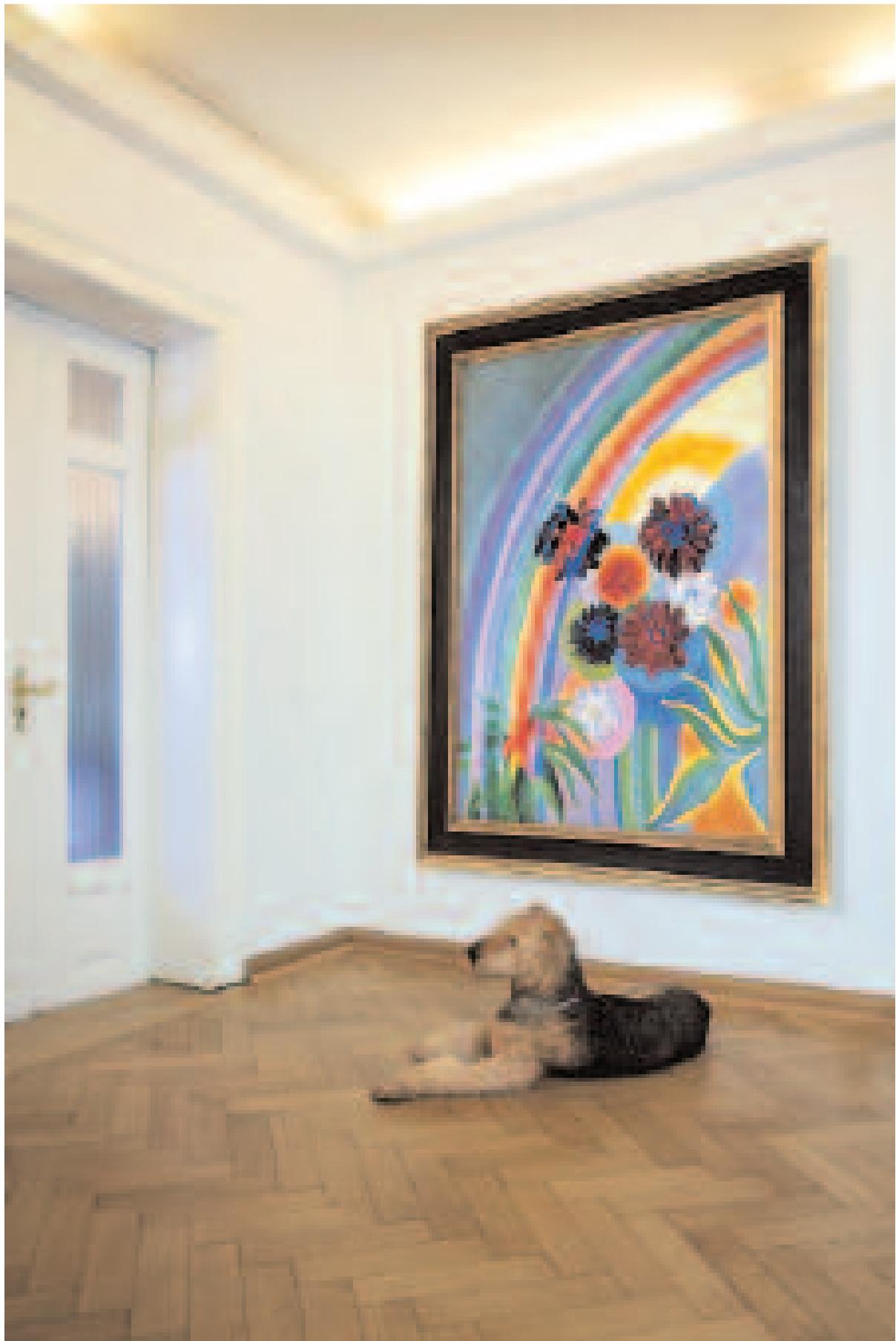
Provenienz  
Sonia Delaunay  
Privatsammlung, USA

## Ausstellungen

Galerie Gmurzynska, Köln 1983. Robert Delaunay. S. 144 mit Farbabb.  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centre Pompidou, Paris 1985.  
Robert Delaunay et Sonia Delaunay. Nr. 47, Farbabb. S. 98  
Galerie Gmurzynska, Köln 1991. Malerei im Prisma, Freundeskreis Sonia und Robert Delaunay.  
S. 90, mit Farbabb. S. 91  
Kunstmuseum, Bern 1991/1992. Sonia & Robert Delaunay.  
Künstlerpaare – Künstlerfreunde. Außer Katalog  
Retretti Art Center, Punkaharju, Finland 1996. Nr. 5, Farbabb. S. 38  
Danese/Galerie Gmurzynska, New York 1997. Sonia & Robert Delaunay. Farbabb. S. 35

## Literatur

Habasque, Guy. Catalogue de l'oeuvre de Robert Delaunay, in: Robert Delaunay,  
Du Cubisme à l'Art Abstrait. Paris 1957. Nr. 752 (Supplement)  
Rother, Susanne. Der Regenbogen. Eine malereigeschichtliche Studie. Köln 1992.  
S. 110 mit Farbabb. S. 111



# »FLEURS À L'ARC-EN-CIEL« CA. 1925

ROBERT DELAUNAY

Delaunay nutzt die Farbwerte des prismatisch zerlegten Lichts als bildnerisches Mittel für seine Bildkonzeptionen und leistet damit einen entscheidenden Beitrag für die Kunst der Moderne. Kernbegriff seiner Ausführungen über das Licht ist der Simultan-contrast. Dementsprechend definiert der Künstler das Licht „als Farborganismus aus komplementären Werten, aus zum Paar sich ergänzenden Massen, aus Kontrasten auf mehreren Seiten zugleich“<sup>1</sup>. Delaunays bildnerische Überlegungen basieren auf den farbtheoretischen Untersuchungen des französischen Chemikers Michel Eugène Chevreul. Die daraus hervorgehende Bedeutung der Komplementärfarben für die Zusammensetzung des Spektrums und die Gesetze gegenseitiger Beeinflussung aneinandergrenzender Farben bei gleichzeitiger Wahrnehmung durch das Auge, bilden die Grundlage für Delaunays gesamtes künstlerisches Oeuvre.

In allen Schaffensperioden experimentiert der Maler in seinen Bildern mit Reflexionen und Brechungen des Lichts. Er entdeckt, dass die autonome, vom Gegenstandsbezug befreite Farbe, ebenso wie die Form, Rhythmus und Bewegung aus sich heraus schaffen kann und dass Farbbeziehungen räumliche Wirkungen suggerieren. Die lichtdurchfluteten Kompositionen Delaunays beziehen ihren klanghaften und poetischen Bildcharakter aus der rhythmischen Orchestrierung der Farben. Dafür hat Guillaume Apollinaire, in Abgrenzung von der monochromen Malerei der Kubisten, den Begriff 'Orphismus' geprägt.

Das hier vorgestellte, großformatige Ölgemälde *Fleurs à l'Arc-en-Ciel* ist um 1925 entstanden und befand sich, bis zu ihrem Tod 1979, in der Sammlung Sonja Delaunays. Die Ehefrau des Künstlers hatte nicht nur eine große Vorliebe für dieses Werk, sondern hielt es darüber hinaus für den Ausdruck einer besonderen Phase im Oeuvre des Malers.

Das Thema des Regenbogens durchzieht Delaunays Werk seit 1908, zum Beispiel in der 1908 in Wachstechnik entstandene Arbeit, *Vue de Paris: Notre Dame – La Flèche de Notre-Dame* (Abb. 2). Zur Zeit der großen 'Formes Circulaires', 'Lune' und 'Soileil' von 1913 und 1914 behandelt Delaunay das Motiv des Regenbogens in zwei Arbeiten in Wachstechnik, einem Ölgemälde und einem Aquarell (Abb. 1). Abgesehen von der Bedeutung, die der Regenbogen wegen der Spektralfarben für Delaunay hat, stellt er eine Brücke zwischen Himmel und Erde her und gilt als Symbol für Naturverbundenheit. Schon in seiner frühen Schaffensperiode beschäftigt sich Delaunay mit Pflanzendarstellungen, was die zahlreichen 'Etudes de plantes' von 1909 belegen. Die Agave als Bildmotiv kommt hingegen in jenen Arbeiten vor, die zur Zeit des Ersten Weltkrieges, während seiner Aufenthalte in Spanien und Portugal entstanden sind. Von besonderer Bedeutung in *Fleurs à l'arc-en-ciel* ist das Motiv der Kreisform. Damit greift Delaunay auf die Periode der Scheiben und Sonnen, die sogenannte 'époque circulaire' zurück. Mittels kreisförmiger, sich durchdringender Farbflächen hatte er 1912 die darstellerische Selbständigkeit des Farb-Lichtes thematisiert. Ab 1913





Abb. 1

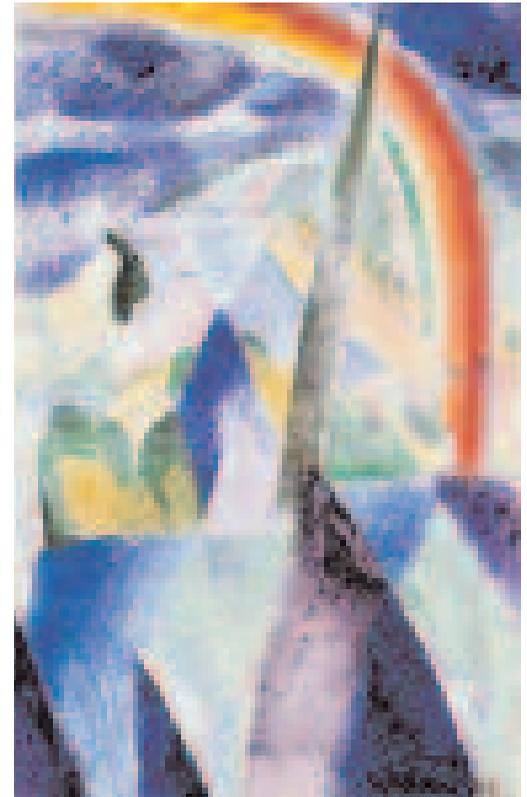


Abb. 2

Abb. 1  
Robert Delaunay  
*Arc-en-ciel*  
Aquarell, 1913

Abb. 2  
Robert Delaunay  
*Vue de Paris: Notre-Dame*  
Kreide auf Leinwand, 1908

basieren seine Arbeiten, im Spannungsfeld figurativer und abstrakter Malerei, sowohl auf dem simultanen Farbkontrast als auch auf der Kreisform. Für Delaunay ist der Kreis die vollkommene 'totale mobile Form', ein kosmisches Symbol, gleichbedeutend mit der Realität in ihrer Gesamtheit. In diesem Sinne formuliert Gustav Vriesen „Die durch Farbkontraste bedingte Bewegtheit war für Delaunay eine Abbréviation der Welt, die Grundstruktur, die alles Lebendige mit der Bewegung des Lichtes verband.“<sup>2</sup> Vor diesem Hintergrund ist es faszinierend zu beobachten, wie sich das Bild *Fleurs à l'arc-en-ciel* dem Betrachter gleichsam in einer kreisenden Bewegung erschließt. Die Komposition basiert ausschließlich auf runden, bzw. auf gerundeten Bildwerten, selbst die Blumen sind stengellos, wodurch der Eindruck des Schwebens entsteht.

Die von Farbscheiben umhüllten Blüten im Bildzentrum lenken den Blick unmittelbar hinüber zu den bogenförmig verlaufenden Farbbahnen des Regenbogens. Von dort aus führt die, unter Einwirkung des Lichts in ihrem körperlichen Zusammenhang zerstückelte, Blume das Auge des Betrachters hinunter zu der Agave am unteren linken Bildrand. Die Kreisbewegung setzt sich hier in dem geschwungenen, nach rechts weisenden Blattwerk fort, greift über zu dem ausschwingenden Blatt der Agave links und findet schließlich ihren Neuanfang in dem aufwärts strebenden Blattwerk.

*Dorothee Beckmann-Schmit*

<sup>1</sup> Zit. n.: Das große Lexikon der Malerei, Braunschweig 1982, S. 165

<sup>2</sup> Gustav Vriesen: Robert Delaunay: Licht und Farbe des Orphismus. Köln 1992, S. 149

## ÜBER DAS LICHT

Im Verlauf des Impressionismus wurde in der Malerei das Licht entdeckt, das aus der Tiefe der Empfindung entdeckte Licht als Farben-Organismus aus komplementären Werten, aus zum Paar sich ergänzenden Maßen, aus Kontrasten auf mehreren Seiten zugleich. Man gelangt so über das zufällig Naheliegende hinaus zu einer universalen Wirklichkeit von größter Tiefenwirkung (*nous voyons jusqu' aux étoiles*). Das Auge vermittelt nun als unser bevorzugter Sinn zwischen dem Gehirn und der durch das Gleichzeitigkeitsverhältnis von Teilung und Vereinigung charakterisierten Vitalität der Welt. Dabei müssen sich Auffassungskraft und Wahrnehmung vereinigen. Man muß sehen wollen.

Mit dem Gehörsinn allein wären wir zu keinem so vollkommenen Wissen vorgedrungen, und ohne die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Gesichtsinnes wären wir bei einer Successiv-Bewegung stehengeblieben, sozusagen beim Takt der Uhr. Bei der Parität des Gegenstandes wären wir verblieben, beim projizierten Gegenstand ohne Tiefe.

In diesem Gegenstand lebt eine sehr beengte Bewegung, eine simple Folge von Stärkegraden. Im besten Fall kann man, bildlich gesprochen, zu einer Reihe aneinandergängiger Wagen gelangen. Architektur und Plastik müssen sich damit

begnügen. Auch die gewaltigsten Gegenstände der Erde kommen über diesen Mangel nicht hinweg, und wären es auch der Eiffelturm oder der Schienenstrang als Sinnbilder größter Höhe und Länge, wären es die Weltstädte als Sinnbilder größter Flächenausdehnung.

Solange die Kunst vom Gegenstand nicht los kommt, bleibt sie Beschreibung, Literatur, erniedrigt sich in der Verwendung mangelhafter Ausdrucksmittel, verdammt sie sich zur Sklaverei der Imitation. Und dies gilt auch dann, wenn sie die Lichterscheinung eines Gegenstandes, oder die Lichtverhältnisse bei mehreren Gegenständen betont, ohne dass das Licht sich dabei zur darstellerischen Selbständigkeit erhebt.

Die Natur ist von einer in ihrer Vielfältigkeit nicht zu beengenden Rhythmik durchdrungen. Die Kunst ahme ihr hierin nach, um sich zu gleicher Erhabenheit zu klären, sich zu Gesichten vielfachen Zusammenklangs zu erheben, eines Zusammenklangs von Farben, die sich teilen, und in gleicher Aktion wieder zum Ganzen zusammenschließen. Diese synchronische Aktion ist als eigentlicher und einziger Vorwurf (*sujet*) der Malerei zu betrachten.

*Robert Delaunay*  
Übersetzung von Paul Klee



# ROBERT DELAUNAY

PARIS 1885 – 1941 MONTPELLIER



## DAS JAHR 1925

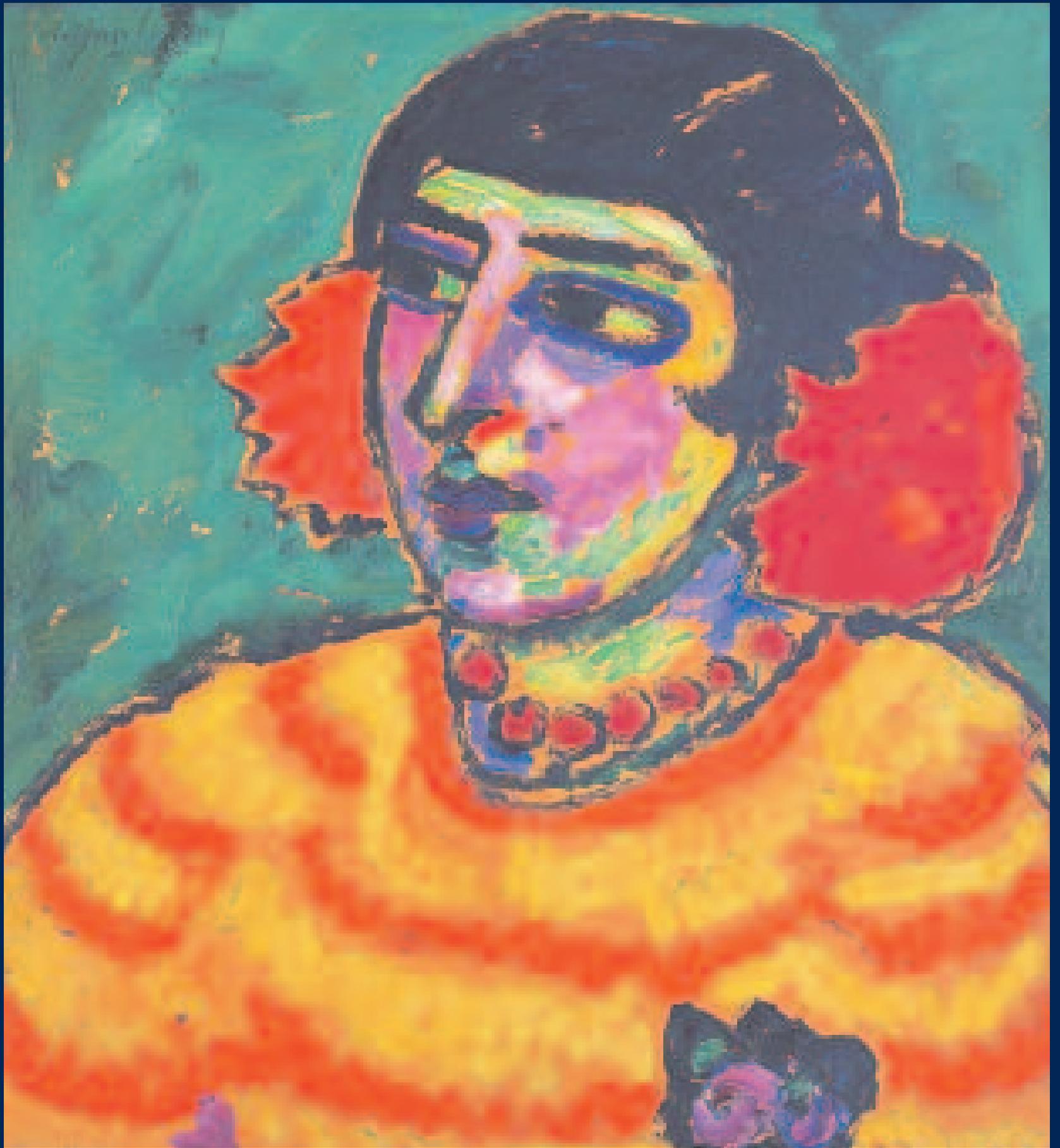
Im Jahr 1921, nach wechselnden Aufenthalten in Spanien und Portugal während der Zeit des Ersten Weltkrieges, kehren Robert und Sonja Delaunay nach Paris zurück. 1922 ist dem Künstler in der Galerie Paul Guillaume eine umfangreiche Einzelausstellung gewidmet. Sie umfasst neben Arbeiten aus der frühen Schaffensperiode auch Bilder, die in Spanien und Portugal entstanden sind und ist ein glänzender Erfolg. Im selben Jahr beginnt Delaunay seine zweite Serie der *Eiffeltürme*. 1923 folgen seine ersten Entwürfe von Werbeplakaten. In den zwanziger Jahren tritt Delaunays Auseinandersetzung mit der figurativen Malerei, diesmal insbesondere mit der Gattung des Portraits, wieder verstärkt in den Vordergrund. Im Paris der Nachkriegszeit pflegt das Ehepaar Delaunay enge Kontakte zur Kunst- und Kulturszene. Ihre Wohnung am Boulevard Malesherbes entwickelt sich schnell zu einem Ort der Begegnung und des intensiven Gedankenaustausches. In dieser Zeit entstehen zahlreiche Bildnisse von Freunden, u.a. von Louis Aragon, André Breton, Bella Chagall, Tristan Tzara. 1924 nimmt Delaunay die Serie der *Eiffeltürme* erneut auf und beginnt parallel dazu mit der Reihe der *Läufer*. 1925 erhält er, ebenso wie Fernand Léger, von dem Architekten Robert Mallet-Stevens den Auftrag, ein Bild für die Halle der Französischen Botschaft zu entwerfen, das anschließend auf der 'Exposition des Arts Décoratifs' gezeigt wird. Der ursprünglich als Theaterdekorateur ausgebildete Delaunay, wählt ein großes, überlanges Format, in

dem er die Assoziation zwischen Eiffelturm und weiblichem Akt thematisiert. Das Exponat bewirkt einen Skandal, da die weiblichen Formen für den Geschmack der Öffentlichkeit wohl zu offenkundig dargestellt sind. Das Bild wird entfernt und erst wieder aufgehängt, nachdem Delaunay die verdächtigen Formen mit Gouache überdeckt hatte. Nach Beendigung der Ausstellung bringt der Künstler sein Werk wieder in den Originalzustand zurück.

Robert Delaunay vor  
seinen Selbstportraits  
1925

links:  
Robert Delaunay  
1925





# «SPANISCHE FRAU» 1910

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Karton  
1910  
53,7 x 49,6 cm  
signiert oben links  
rückseitig signiert, datiert, be-  
titelt und bezeichnet 'VK N.64'  
Jawlensky 313

Provenienz  
Atelier des Künstlers  
Galka E. Scheyer, Los Angeles  
Redfern Gallery, Los Angeles  
Irving Lazar, Los Angeles  
Galerie Thomas, München  
Privatsammlung

Das rückseitige Etikett 'Braun-  
schweig-Rohspargel-Versand'  
verwendete Galka E. Scheyer  
für die große Wanderaus-  
stellung von 1920/21. Die  
Firma 'Rohspargel-Versand'  
gehörte ihrem Vater.

Ausstellungen  
Nemzeti Szalon, Budapest 1913. A Futuristák és Expressionisták Kiállításának. Nr. 31  
Braxton Gallery, Hollywood 1930. The Blue Four – Jawlensky. Nr. 5  
Palace of the Legion of Honor, San Francisco 1931. The Blue Four – Jawlensky and Klee. Nr. 1  
Art Gallery, Oakland 1931. The Blue Four. Nr. 1  
Leonard Hutton Galleries, New York 1984. The Blue Four. Nr. 20, Farbabb. S. 35

Literatur  
Weiler, Clemens. Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen. Hanau 1970. Nr. 73  
Jawlensky, M. Pieroni-Jawlensky, L. Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil  
Paintings. Vol. I, 1890-1914. London 1991. Nr. 313



# «SPANISCHE FRAU» 1910

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Im Gründungszirkular der Neuen Künstlervereinigung München, das im Jahre 1909 wohl von dem ersten Vorsitzenden Wassily Kandinsky gemeinsam mit dem zweiten Vorsitzenden Alexej von Jawlensky verfasst wurde, heißt es:

„Wir gehen aus von dem Gedanken, dass sich der Künstler außer den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt; und das Suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sämtlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen soll – nach Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendigste stark zum Ausdruck zu bringen – kurz, das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine Losung, die gegenwärtig immer mehr Künstler geistig vereint.“<sup>1</sup>

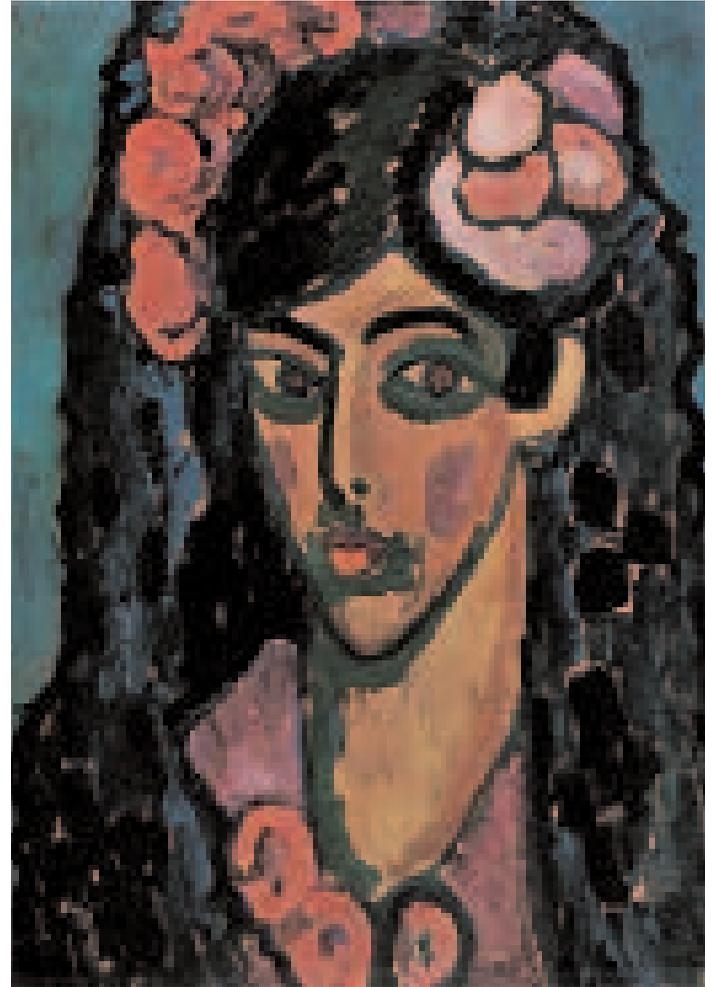
Diese Synthese des äußeren Prinzips, der elementaren künstlerischen Form, und des inneren Prinzips, des Ausdrucks des Notwendigsten, ist der Kernpunkt des Schaffens von Alexej von Jawlensky.

Als der Künstler nach dem ersten Weltkrieg im Jahre 1919 nach München zurückkehrt und seine dort zurückgelassenen Werke der Jahre vor seiner Ausweisung aus Deutschland wieder in Besitz nimmt, benennt er sie selbst als die 'Vorkriegsköpfe'. Diese Köpfe nehmen in dem Schaffen des Künstlers eine ganz besondere Stellung ein, entstanden sie doch in der Zeit der malerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Die Werke der berühmten Murnauer Zeit

der 'Russen' Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky prägen die Kunst des Jahrhunderts und begründen den Ruf der Künstler als Wegbereiter für nachfolgende Kunstschaffende. Die Köpfe der Jahre 1909 bis 1914 vereinen die malerische Kraft und Freude der Fauves um Henri Matisse mit der Ausdruckskraft der Expressionisten. So glänzen diese frühen Köpfe Jawlenskys in ihrer malerischen Qualität. Die Sicherheit im Strich und der Verve mit dem Jawlensky in dem Gemälde *Spanische Frau* vorgeht, zeigen bei einem sich wiederholenden Aufbau der Werke bereits eine Verknappung der Form zugunsten des Kolorits, das die Monumentalität und die Ausdruckskraft der Bilder deutlich steigert. Bei unserem Gemälde ist der Kopf von dem annähernd quadratischen Bildformat noch nicht angeschnitten, so wie das in der folgenden Entwicklung weitergeführt werden wird. Die *Spanische Frau* füllt den Bildträger aber bereits nahezu aus, so dass auch sie schon einerseits die Bildfläche zu sprengen droht und andererseits in eben dieser Begrenzung an Räumlichkeit verliert und zur rein malerischen Ebene wird. Die *Spanische Frau* ist nicht mehr die Wiedergabe nur einer tatsächlichen Person sondern verselbständigt sich – weg von dem Anliegen der Darstellung des Einzelnen, hin zum Erfassen einer allgemeinen Synthese der Form mit geistigen Inhalten.

Dennoch gibt es einige Indizien, die uns die Geschichte des Motivs der *Spanischen Frau* erhellen können. So schrieb Elisabeth Erdmann-Macke in ihren 'Erinnerungen an August Macke' über Jawlensky nicht nur dass er ein „ungemein sympathischer





Alexej von Jawlensky  
*Helene in spanischem Kostüm*  
 Öl auf Leinwand  
 um 1901

Alexej von Jawlensky  
*Spanierin*  
 Öl auf Malpapier auf Karton  
 1912

rechts:  
 Kostümball in München, um 1913:  
 im Hintergrund Marianne von Werefkin  
 und der Künstler, rechts Helene  
 Nesnakomoff und der Tänzer  
 Alexander Sacharoff

<sup>1</sup> Gründungzirkular der NKVM  
 zitiert nach: Rathke, Ewald. Alexej  
 Jawlensky. Hanau 1968. S. 16

<sup>2</sup> Erdmann-Macke, Elisabeth  
 Erinnerungen an August Macke  
 Stuttgart 1962. S. 240-241

<sup>3</sup> Weiler, Clemens. Alexej Jawlensky  
 Köpfe, Gesichte, Meditationen.  
 Hanau 1970. S. 28

Mensch voll Güte und Zartheit war“, sondern auch: „Er malte damals großformatige, starkfarbige Bilder, als Modell saß ihm oft der Tänzer Sacharoff, den er zu diesem Zweck als Frau und Spanierin mit Fächer und Mantilla verkleidete.“<sup>2</sup> Aber bereits Jahre zuvor, nämlich um 1901 malt Jawlensky seine spätere Frau Helene im Kostüm der Spanierin. Mit roter Stola und rotem Haarschmuck ausgestattet, dienen diese Accessoires die Farbigkeit des Bildes zu steigern. Immer wieder greift Jawlensky in den Münchner Jahren auf Bildmotive, die durch die Freude zur Verkleidung eine gesteigerte Farbigkeit fördern. Das berühmte Photo, das Helene, Werefkin und Sacharoff 1913 auf einen Kostümball zeigt, kann nur einer von vielen Anlässen gewesen sein. Der in Mode geratene Orientalismus, die Exotik fremdländischer Themen erlauben den Einzug von Fürstinnen, Prinzessinnen, Asiatinnen, Kokotten, einer Kreolin, Turandot, Frauen mit Turban und eben etlichen Spanierinnen in die

Bildwelt Jawlenskys. Somit bewegt sich Jawlensky außerhalb der Erwartung des konventionellen Portraits und erreicht eine große Freiheit der Darstellung. Damit ist es ihm möglich, das Kolorit der Gemälde drastisch zu gestalten, eben auch durch das Einführen von Gewändern, Schmuck, Haartracht und Kopfbedeckungen, die als häufig wiederkehrende Motive in die Komposition des Gemäldes integriert sind und zu rein bildnerischen Elementen werden. Und dieselbe Freiheit nimmt sich Jawlensky auch für seine Gesichter selbst, bei denen die Farben so lebendig, sicher und frech aufgetragen frei von den Vorgaben der Wirklichkeit sind. „Gesichter“ sagt der Künstler „sind für mich nur Hinweise, um in ihnen anderes zu sehen: das Leben der Farbe, erfasst von einem Leidenschaftlichen, einem Verliebten.“<sup>3</sup>

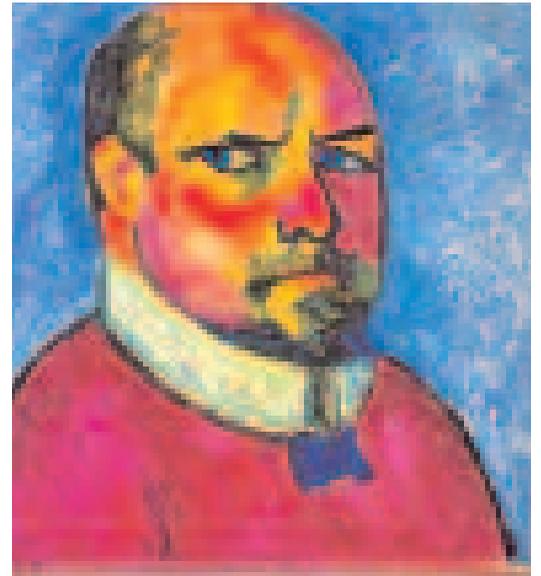
Silke Thomas





# ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK 1864 – 1941 WIESBADEN



## DAS JAHR 1910

Jawlensky lebt bereits seit 1896 mit Marianne von Werefkin und Helene Nesnakomoff in München. Er hat mehrere Reisen nach Frankreich unternommen, wo er unter anderem 1905, anlässlich seiner Teilnahme am Salon d'Automne, Matisse und die Malerei der Fauves kennenlernte, die großen Eindruck auf ihn machten. Auch Ausstellungen von Werken Cézannes und Toulouse-Lautrecs hinterließen bleibende Eindrücke. 1908 erwirbt er in einer Ausstellung van Goghs Gemälde *La maison du Père Pilon*.

Zu diesem Zeitpunkt hat er jedoch bereits seinen ganz eigenen expressiven Stil entwickelt.

1909 gründet Jawlensky mit Kandinsky, Münter, Werefkin, Erbslöh und Kubin die Neue Künstlervereinigung München. Die Gruppe stellt schon im Dezember desselben Jahres zum ersten Mal gemeinsam in der Modernen Galerie Thannhauser aus, wie auch in den Jahren 1910 und 1911. Im Sommer arbeiten die Freunde, wie schon in den zwei Jahren zuvor, in Murnau.

Im Jahr darauf lernt Jawlensky Franz Marc kennen, der ein Jahr später, 1911, ebenfalls Mitglied der Gruppe wird.

Von Juli bis September 1910 sind Werke Jawlenskys im Rahmen der Sonderbund-Ausstellung im Kunstpalast in Düsseldorf zu sehen.

Durch Vermittlung von Kandinsky kann Jawlensky seine neuen Werke in Odessa und Kiew ausstellen. Der Künstler reist zu diesem Zweck selbst nach Rußland. Nach seiner Rückkehr verbringt er den Sommer wieder in Murnau.

In München führt er ein reges gesellschaftliches Leben, geht zu Gesellschaften, Konzerten und Faschingsbällen und empfängt sonntags Besuch von Künstlern und Komponisten.

Alexej von Jawlensky  
*Selbstbildnis*  
Öl auf Karton, 1911

links:  
Alexej von Jawlensky  
München um 1912

*Alfred*





# «HAUS MIT PALME» 1914

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Karton auf Hartfaser  
1914  
50 x 54 cm  
rückseitig signiert  
Jawlensky 1466

Von dieser Ansicht malte der  
Künstler eine weitere Version,  
*Haus mit Palme II*,  
Jawlensky 2279  
siehe S. 54, Abb. 6

Provenienz  
Nachlass des Künstlers  
Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt, 1954  
Sidney Janis Gallery, New York  
Redfern Gallery, London, vor 1963  
Privatsammlung

Caroll Hogan, 1971  
Elkon Gallery, New York, 1971  
Siegfried Adler, Montagnola, 1971  
Privatsammlung, Schweiz

## Ausstellungen

Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt 1954. Alexej von Jawlensky. Nr. 33, Abb. Titel  
Kunstkabinett 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

## 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



## «HAUS MIT PALME» 1914

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Nach gesundheitlichen Problemen im Januar 1914 und einem erneuten zermüebenden 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 Palmenallee entlang der Uferpromenade, die bis heute ihr zu Ehren den Namen 'Corso Imperatrice' trägt.

Bald folgten Künstler, Schriftsteller und Komponisten wie Ilja 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 Bäck-

erei 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.

*Patricia von Eicken*



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 4

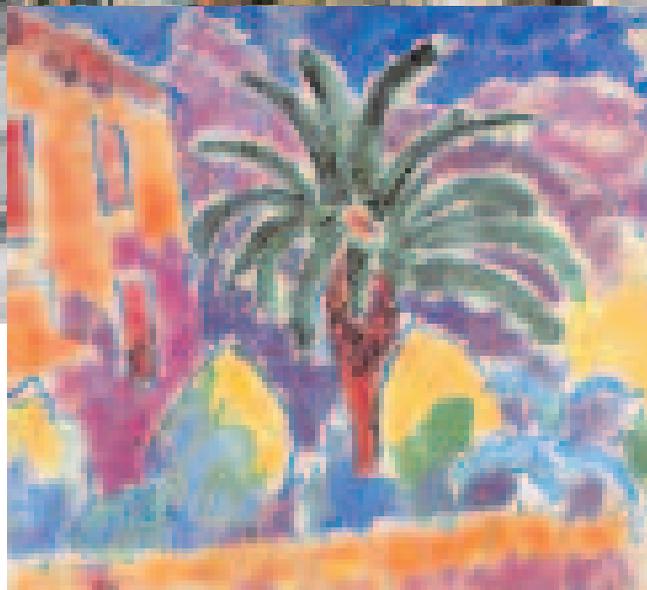


Abb. 6

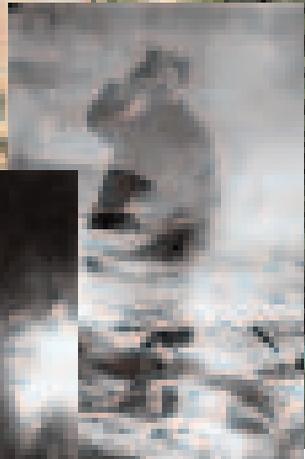


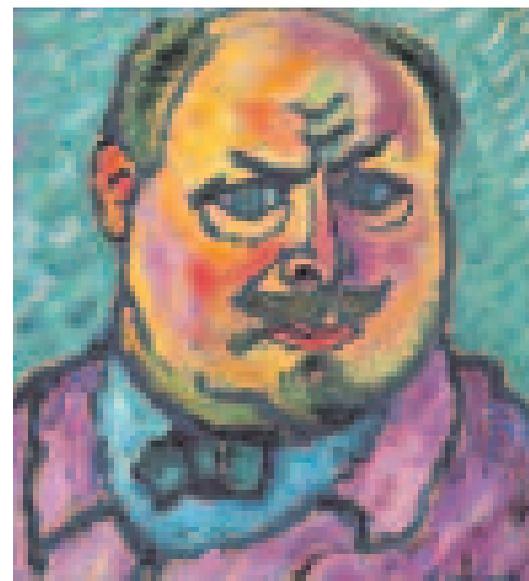
Abb. 3



Abb. 5

# 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 'Münchner Neuen Sezession' bei, deren Mitglied er bis 1921 bleibt. Im Mai Teilnahme an der Ausstellung der Neuen Secession 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 Schtschuktin 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  
*Selbstbildnis*  
Öl auf Karton auf Holz, 1912

- links:  
Abb. 1  
Bordighera Alta, 2001  
Abb. 2-5  
Jawlensky in Bordighera, 1914  
Abb. 6  
Alexej von Jawlensky  
*Haus mit Palme II*  
Öl auf Papier auf Karton, 1914

Alfred



# «GROßE VARIATION – ES STÜRMT» 1916

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Leinwand  
1916  
54,3 x 36,2 cm  
monogrammiert unten rechts  
rückseitig betitelt, datiert und  
bezeichnet 'N. 14'  
Jawlensky 844

Provenienz  
Nachlass des Künstlers  
Privatsammlung  
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, 1956-1982  
Privatsammlung, München  
Privatsammlung

## Ausstellungen

Galerie Alex Vömel, Düsseldorf 1956. Alexej von Jawlensky. Nr. 12  
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf; Kunstverein, Hamburg; Kunsthalle,  
Bremen, 1957-1958. Alexej von Jawlensky. Nr. 67  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Städtische Kunsthalle, Mannheim 1958.  
Alexej von Jawlensky. Nr. 72  
Haus am Waldsee, Berlin 1958. Alexej von Jawlensky. Nr. 41 mit Abb.  
Kunstverein, Frankfurt; Kunstverein, Hamburg 1967. Alexej von Jawlensky. Nr. 94 mit Abb.  
Museum Städtischer Kunstsammlungen, Bonn 1971. Alexej von Jawlensky. Nr. 38  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1983.  
Alexej von Jawlensky. Nr. 130 Abb. S. 233

## Literatur

Weiler, Clemens. Alexej von Jawlensky. Köln 1959. Nr. 623, Abb. 271  
Weiler, Clemens. Jawlensky: Köpfe, Gesichte, Meditationen. London 1970. Nr. 1203, S. 134  
Internationaler Kunstmarkt, Düsseldorf 1982. Abb. S. 256  
M. Jawlensky, L. Pieroni-Jawlensky & A. Jawlensky. Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné  
of the Oil Paintings, Vol. Two 1914-1933. London 1992. Nr. 844, S. 167 Abb. S. 144



# «GROßE VARIATION – ES STÜRMT» 1916

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Jawlenskys *Große Variation – Es stürmt* von 1916 gehört mit den Kopfdarstellungen zur dritten Phase seines Schaffens.

Während seiner künstlerischen Anfangszeit in Moskau orientiert er sich an einer realistischen Darstellungsform. In der Hauptsache ist es wohl die Bekanntschaft mit Henri Matisse 1905 in Paris, die seine zweite Schaffensperiode einleitet. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 macht den russischen Staatsbürger in Deutschland zum Staatsfeind. Er muß wie sein Kollege Kandinsky ausreisen. Diese Zäsur leitet die dritte und letzte Periode seines künstlerischen Arbeitens ein.

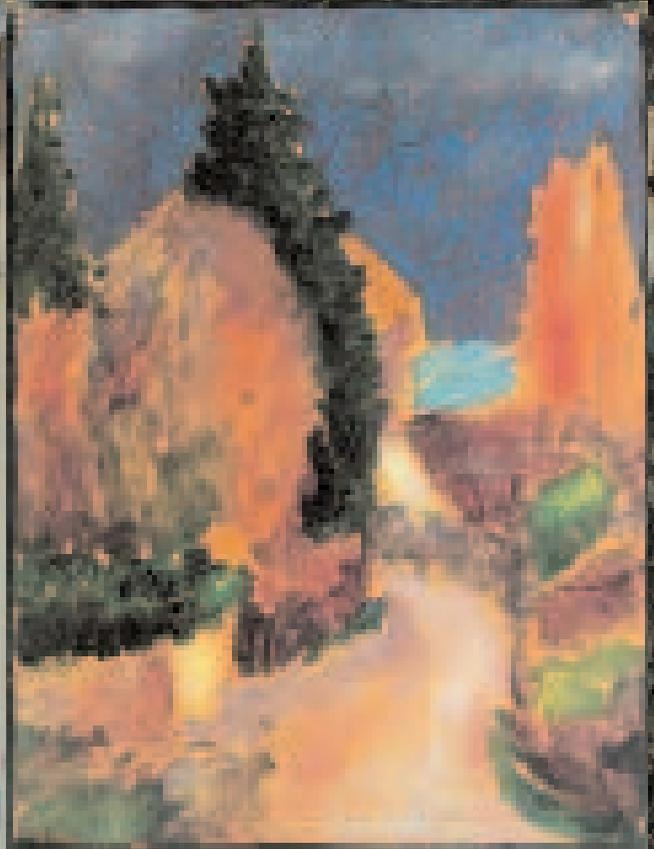
Ebenso wie sein zwei Jahre jüngerer Malerkollege Wassily Kandinsky kommt Alexej Jawlensky aus Russland, auch er aus wohlhabendem Elternhaus und auch er zunächst einen Brotberuf erlernend, bevor er sich entschließt Künstler zu werden. Die Weltausstellung 1880 in Moskau bedeutet für den jungen zaristischen Offizier eine Wende in seinem Leben. Er ist von der bildenden Kunst ergriffen und geradezu besessen von dem Gedanken Künstler zu werden. 1896, nach dem Abschied aus der Armee geht er schließlich mit seiner Geliebten Marianne von Werefkin nach München. Davon unabhängig macht sich auch Kandinsky zur selben Zeit nach München auf, um dort Malerei zu studieren. Es findet eine erste Begegnung in der Azbé-Schule statt, die jedoch noch nichts von der intensiven Zusammenarbeit mit Kandinsky und Münter, die sich erst 1908 in Murnau entwickelt, vermuten lässt.

In Murnau ist es wohl Jawlensky, der in seinen Bestrebungen zu abstrahieren am weitesten fortgeschritten war. Dies wird von seinen Malerkollegen immer wieder betont; und doch bedeutet diese intensive Murnauer Zusammenarbeit auch für Jawlensky einen immensen Fortschritt. Während Kandinsky in seinen Kompositionen zu einem komplexen aus der geistigen Auseinandersetzung gewonnenen Bildaufbau neigt, ist Jawlensky bestrebt Natureindrücke auf möglichst einfache Formen zu reduzieren.

Im Gründungszirkular der 'Neue(n) Künstler-Vereinigung München' von 1909, als deren geistige Väter Kandinsky und Jawlensky angesehen werden dürfen, steht zu lesen: „Wir gehen von dem Gedanken aus, dass der Künstler ausser den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt und das Suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sämtlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen sollen – nach Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen, – kurz das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine Losung, die gegenwärtig wieder immer mehr Künstler geistig vereinigt. ...“

In dieser Aussage liegen die Wurzeln seiner künstlerischen Arbeit nach 1914. Nach seiner Flucht aus Deutschland siedelt er sich in St. Prex am Genfer See an. Jedoch hat er Schwierigkeiten unmittelbar an seine Münchner Zeit anzuknüpfen, wie er in seinen Lebenserinnerungen betont: „Anfangs wollte ich





in St. Prex weiterarbeiten, wie ich in München gearbeitet hatte, aber etwas in meinem Inneren erlaubte mir nicht, die farbigen sinnlichen Bilder zu malen. Meine Seele war durch vieles Leiden anders geworden, und das verlangte andere Formen und Farben zu finden, um das auszudrücken was meine Seele bewegte.“

So beginnt er, aus seinem Fenster blickend, die sich darbietende landschaftliche Situation einzufangen. Der Fensterausblick wird zwischen 1914 und 1921 in mehr als 300 Ölbildern zum Gegenstand seiner sogenannten 'Variationen'.

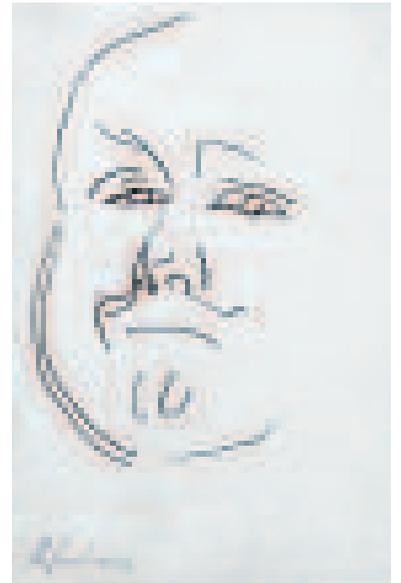
In den ersten Bildern ist die Landschaft noch deutlich erkennbar. Ein paar Bäume, ein schmaler, gewundener Weg und Berge im Hintergrund, darüber der Himmel, dies sind die Elemente seiner Komposition.

Jawlensky sucht in seinen 'Variationen' nach der Vereinigung von Naturstimmung und der eigenen Stimmung und gelangt dadurch zu seinen abstrakten Farbfigurationen. Es sind Stimmungsbilder, die an musikalische Kompositionen erinnern und tatsächlich verweist Jawlensky mit seinem Titel 'Variationen' auf verwandtschaftliche Beziehungen zur Musik, vor allem, wenn er sie auch mit 'Lieder ohne Worte' betitelt um so auf die gleichnamigen Kompositionen Mendelssohn-Bartholdys hinzuweisen. Der Rhythmus seiner Farb- und Formkomposition zum Thema 'Sturm' wird durch den dynamisch geführten Pinselauftrag unterstrichen und bildet somit einen eigenständigen Teil seiner Serie von gleichen Ansichten als Einsicht in einen Prozess sich formal unbegrenzt ausdehnbarer Folgen.

*Gerhard Wohlmann*

# ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK 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 Haars '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.

Alexej von Jawlensky  
*Selbstbildnis*  
Bleistift auf Büten  
1912

links:  
St. Prex – Blick aus Jawlenskys Fenster  
1991

Alexej von Jawlensky  
*Der Weg – Kleine Variation Nr. 61*  
Öl auf Malpapier auf Karton  
1914

Alfred



# «MYSTISCHER KOPF – HELLE VISION» 1918

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Karton  
1918  
40,1 x 30,6 cm  
monogrammiert unten links  
rückseitig betitelt, datiert  
Jawlensky 977

Provenienz  
Atelier des Künstlers  
Privatsammlung, Deutschland  
Galerie Thomas, München, 1998  
Privatsammlung, Deutschland

## Ausstellungen

Galerie Fritz Gurlitt, Berlin 1920. Wanderausstellung durch zahlreiche Städte, u.a. 1921 im  
Nassauischen Kunstverein, Wiesbaden  
Galerie Würthle, Wien 1922. Alexej Jawlensky. (Ohne Katalog)

## Literatur

Tietze, Hans. Wiener Jahrbücher für bildende Kunst. Wien 1922. Abb, S. 14  
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. 977, S. 257, Farbabb. S. 215



## «MYSTISCHER KOPF – HELLE VISION» 1918

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Das Gemälde von Alexej von Jawlensky *Mystischer Kopf – Helle Vision* stammt aus seiner offenen Serie der 'Mystischen Köpfe', die er im Exil in der Schweiz schuf. Jawlensky malt seine 'Mystischen Köpfe' bis 1921, allerdings entstehen die meisten davon während der Schaffensjahre 1917 und 1918. Wie immer, wenn Jawlensky einen neuen Bildtypus erschafft, widmet er sich diesem mit größter Ausdauer und exerziert alle möglichen Varianten des Sujets solange durch, bis sich stilistisch eine Erneuerung ergibt. So werden die 'Mystischen Köpfe' 1918 von 'Heilands Gesichtern' abgelöst, die dann in 'Abstrakte Köpfe' übergehen – Zeugen seiner immer weiter-schreitenden Entwicklung auf der Straße zur Abstraktion, auf der Suche nach dem Ausdruck des geistig Göttlichen, das allem Leben inne wohnt. „Jede Form und jede Erscheinung trug ihre Seele, ihren 'inneren Klang' in sich, den es zu entzaubern galt“.<sup>1</sup>

Während seines Exils in der Schweiz malt er immer wieder die gleiche Landschaft, den Blick aus seinem Fenster.<sup>2</sup> Bis 1917 dauert diese Schaffensperiode an, in der die Beziehung zu Marianne von Werefkin immer unhaltbarer, das Geld knapper, die Umstände schwieriger werden. In diese Atmosphäre der Isolation tritt Emmy Scheyer, die er bald 'Galka', die schwarze Dohle nennt, in sein Leben. Begeistert von der spirituellen Qualität und Aussagekraft seiner Bilder, vor allem der 'Variationen', sucht die Malerin seine Nähe, hängt ihre eigene Karriere als Künstlerin, wie vor ihr schon Marianne von Werefkin es tat, an den Nagel und möchte sich fortan ihm, seiner Kunst und deren Vermarktung widmen – wenn auch

mit dem Unterschied zur Werefkin, dass Galka Scheyer nicht altruistisch an die Sache herangeht, sondern pekuniär für ihre Mühen entlohnt werden möchte. Dennoch, ihr Enthusiasmus beflügelt Jawlensky und es ist ihr Antlitz, das den Ausgangspunkt für seine 'Mystischen Köpfe' bildet<sup>3</sup>, in denen er die Farben von früher mit der spirituellen Aussagekraft der durch die 'Variationen' erlernten Abstraktion paart und so auf eine neue Ebene des Bewusstseins zuführt.

In einem Brief an Willibrord Verkade<sup>4</sup> schreibt 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.“<sup>5</sup>

Die 'Mystischen Köpfe' sind überwiegend Frauenköpfe, die Gesicht und Hals, aber selten noch Schultern zeigen. Die Gesichtszüge werden immer stilisierter, die Nase auf eine L-förmige Linie reduziert, der Mund unterschiedlich ausgemalt, oft nur noch eine Linie, der Hals nur mit meist dunklen und kräftigen Linien angedeutet. Die schwarzumrandeten Augen mit den dunklen elliptischen Pupillen beherrschen die ganze Komposition, indem sie, weit offen und groß, den direkten Blickkontakt zum Betrachter



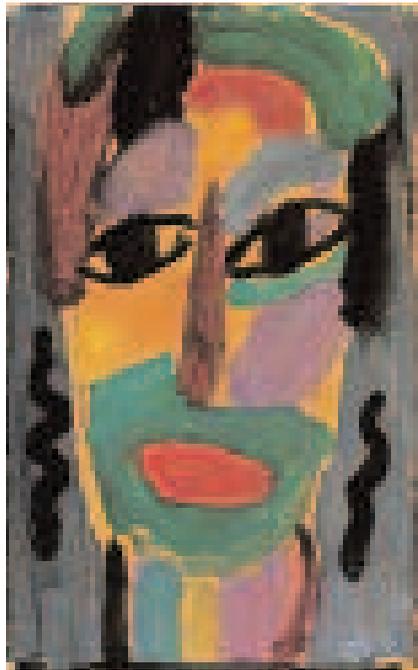


Photo:  
Emmy Galka Scheyer in Ascona  
um 1919/20

Alexej von Jawlensky  
*Mystischer Kopf*  
Öl auf Malkarton, ca. 1917  
25,6 x 16,2 cm

suchen. Die Farben sind, ähnlich wie bei den 'Variationen', in nebeneinander liegenden Farbfeldern und dünner Malweise aufgetragen, was jedoch ihre Intensität und Leuchtkraft nicht schmälert. Das Gesicht füllt immer mehr die gesamte Bildfläche aus, was die Bedeutung, die das menschliche Antlitz für Jawlensky hatte, umso mehr hervorhebt. Der Hintergrund wird nun in einer einzigen, ruhigen Farbe gehalten, so dass nichts den Ausdruck des Kopfes und die Wirkung der Farben vermindern könnte.

Die *Helle Vision* ist ein typischer Repräsentant der 'Mystischen Köpfe', mit ihrem schulterlosen Hals, dem U-förmige Aufbau des Gesichts, der auf ein 'L' reduzierten Nase, die Lippen kaum mehr als ein Strich und dann die großen, weit geöffneten Augen, mit den überzeichneten Pupillen, die jeden Betrachter in ihren Bann schlagen. Dies, zusammen mit dem gleichmäßig gelben Hintergrund, gibt dem Bild eine ganz besondere Aura, etwas Heiliges scheint von diesem Kopf auszugehen. Die Vision eines Engels? Jawlensky fängt jeden Tag mit einer tiefen Meditation an. Er schreibt im Alter an Verkade über diese Zeit: „Mir war genug, wenn ich mich in mich selbst vertiefte, betete und meine Seele vorbereitete in einen religiösen Zustand.“<sup>6</sup> In der *Hellen Vision* handelt es sich nicht unbedingt um eine bestimmte Person, sondern die Vision des Göttlichen.

Es stellt sich die Frage, wer das Vorbild war für die *Helle Vision*? Die *Helle Vision* weist einige Merkmale der Scheyer, wie die markante Nase und eine ihrer charakteristischen schwarzen Locken auf, aber das Gesicht ist viel runder, als in den üblichen Galka-Darstellungen, eher wie in den Bildnissen der Helene. Zudem rahmt eine lange schwarz-lila schimmernde Haarsträhne das Gesicht zur Linken ein, welche auf Charlotte Bachrach hinweisen könnte, eine Ausdrucks tänzerin, die Jawlensky 1918 in Zürich kennen lernte und die nicht nur eine gute Freundin wurde, sondern auch anfang, seine Werke zu sammeln – eine willkommenen Aufbesserung seiner finanziellen Lage. Jawlensky malt Lotte Bara, so ihr Künstlernamen, einige Male und schreibt an ihren Vater Paul Bachrach am 7.3.1918: „Ich habe einige Köpfe nach Lotte frei fantasiert“.<sup>7</sup> Vielleicht ist die *Helle Vision* eines dieser frei fantasierten Porträts von Lotte Bara? Wer immer die Inspiration hinter dem Bild sein mag, es ist ein Werk von großer Kraft und Farbigkeit. „Wer einen sichtbaren Eindruck in einen Gesang von Farben verwandeln kann, der ist Meister der Vision, Meister seiner selbst und damit Meister des Lebens“<sup>8</sup> schreibt Werefkin 1909 über die Kunst und Malerei und fasst damit zusammen, was Jawlensky elf Jahre später in seiner *Hellen Vision* bravourös gelingt .

Isabelle von Rundstedt

<sup>1</sup> Weiler, Clemens. Alexej Jawlensky  
Schauberg 1959. S. 54

<sup>2</sup> siehe *Variation: Es stürmt*  
S. 56-63

<sup>3</sup> siehe *Galka Fatum*  
Jawlensky Nr. 865

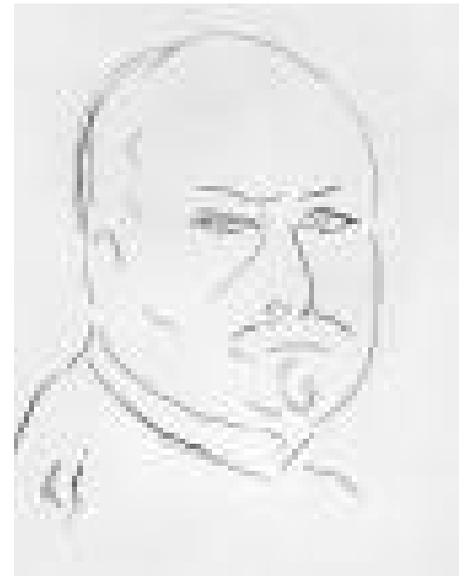
<sup>4</sup> Verkade, Willibrord (OSB)  
Malermönch und Schriftsteller  
\* 18.9.1868 als Jan Verkade in  
Zaandam bei Amsterdam  
† 19.7.1946 in Beuron  
<sup>5</sup> S. 72 Italien

<sup>6</sup> Weiler, Clemens. Alexej Jawlensky  
Schauberg 1959. S. 107  
<sup>7</sup> Italien S. 76

<sup>8</sup> Weiler, Clemens. Alexej Jawlensky  
Schauberg 1959. S. 56

# ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK 1864 – 1941 WIESBADEN



## DAS JAHR 1918

1917 sucht eine schwere Grippeepidemie Zürich heim und der Künstler ist einer derjenigen, die daran erkranken. Er erholt sich nur langsam davon – die Krankheit sollte seine Gesundheit auf Jahre hinaus beeinträchtigen – und die Ärzte raten ihm, in den Süden zu ziehen.

Anfang April 1918 erfolgt der Umzug nach Ascona in der italienischen Schweiz.

Sie finden eine Wohnung im ehemaligen Castello der Familie Ghiriglioni. Es ist das letzte Haus an der Uferpromenade mit Blick auf den See (seit 1952 ist es ein Hotel). Der Künstler bezeichnet die drei Jahre, die er in Ascona verbringt, als die interessantesten seines Lebens.

Wie schon in Bordighera ist es auch hier die Natur rund um den Ort am Lago Maggiore, die ihn so beeindruckt und fasziniert.

Ascona war seit der Jahrhundertwende ein Treffpunkt von Künstlern und Naturliebhabern. Jawlensky bekommt schnell Kontakt zu anderen Künstlern wie Gordon McCouch, Ernst Frick, Artur Briks and Emy Henning, um nur einige zu nennen.

Doch die Meinungsverschiedenheiten mit Marianne von Werefkin brechen wieder auf. Jawlensky hat vor, um seinen geliebten Sohn Andreas zu legitimie-

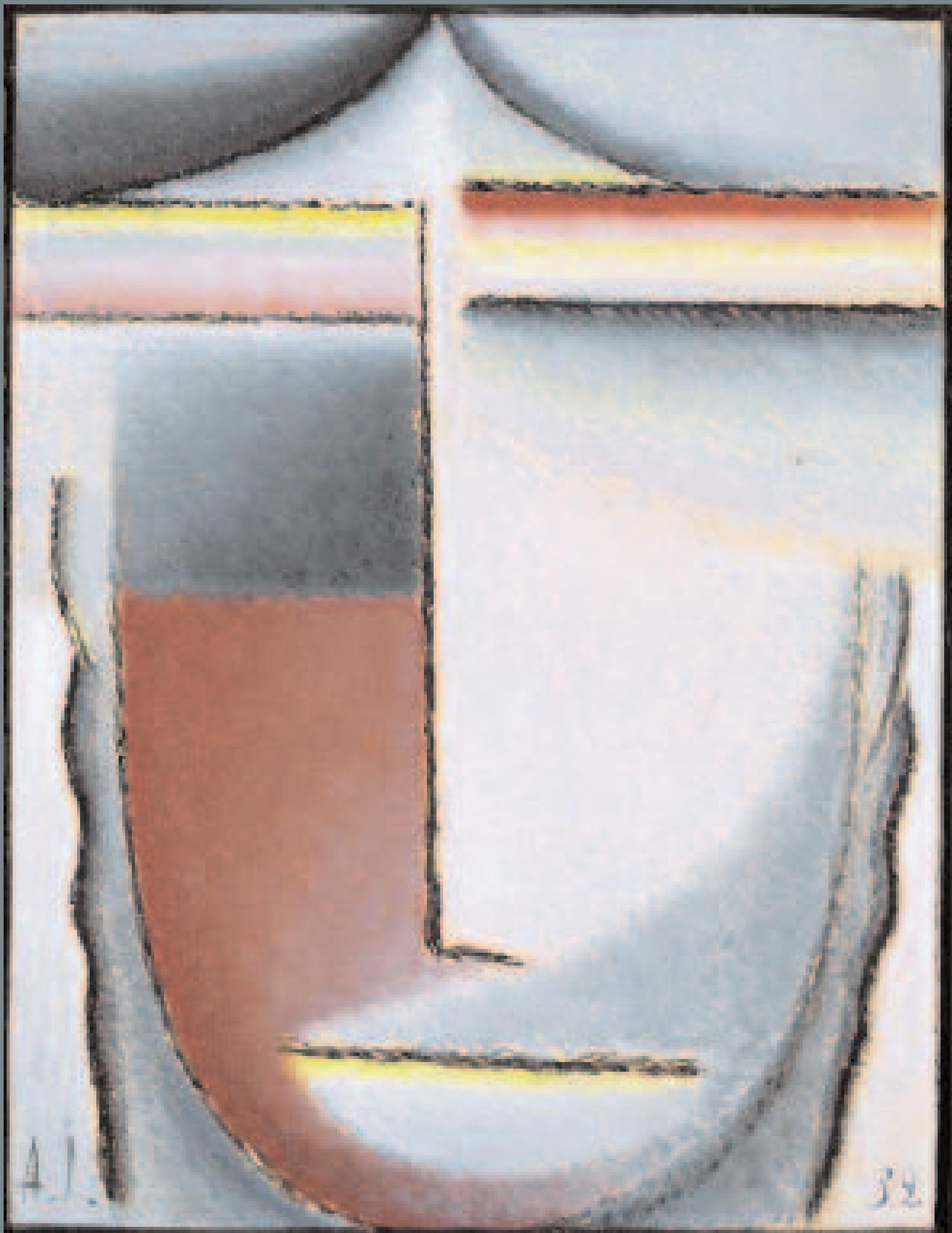
ren, Helene Nesnakomoff, Werefkins ehemaliges Dienstmädchen, zu heiraten, Werefkin ist strikt dagegen. Als Jawlensky 1921 zurück nach Deutschland zieht, bleibt sie in Ascona, wo sie den Rest ihres Lebens verbringen wird.

Erst 1919 kann Jawlensky nach München reisen, um seinen Besitz aus der Wohnung und seine Bilder aus dem Atelier zu holen, auf die er seit 1914 hatte verzichten müssen.

Während dieser Reise trifft er auch Paul Klee wieder. Und obwohl er immer noch von Ascona und dessen Umgebung und dem mediterranen Klima begeistert ist, beginnt er Heimweh nach Deutschland zu haben.

Alexej von Jawlensky  
Selbstportrait  
Bleistift auf Papier, 1916

Alfred



# «ABSTRAKTER KOPF – WINTERSTIMMUNG» 1932

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Öl auf Leinwand auf Karton  
1932  
34,8 x 26 cm  
monogrammiert unten links  
datiert unten rechts  
rückseitig numeriert Nr. 29  
von Galka Scheyer handschriftlich bezeichnet  
'Winter's mood' und  
'Made in Germany' und  
nochmals betitelt und datiert  
Jawlensky 1402

## Provenienz

Galka Scheyer, Hollywood, USA, 1933  
Audrey Lowe Levin, St. Louis, USA  
Sam J. Levin, St. Louis, USA  
Privatsammlung, USA  
Privatsammlung

## Ausstellungen

Städtische Kunsthalle, Königsberg; Museum, Danzig 1932. Deutscher Künstlerbund.  
Sidney Janis Gallery, New York. New Acquisitions of 20th Century Paintings. Nr. 45  
Marlborough-Gerson Gallery, New York 1963. Artist and Maecenas. Atribute to Curt Valentin. Ex. Kat.

## Literatur

Weiler, Clemens. Alexej von Jawlensky. Cologne 1959, No. 360  
Jawlensky, M. Pieroni-Jawlensky, L. Jawlensky, A. Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. Vol. I, 1890-1914. London 1991. No. 1402



# «ABSTRAKTER KOPF – WINTERSTIMMUNG» 1932

ALEXEJ VON 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 ein Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist Sehnsucht zu Gott.“<sup>1</sup>

1916, Jawlensky befand sich seit 1914 im Exil in der Schweiz, machte er die Bekanntschaft der jungen Künstlerin Emmy Scheyer. Wegen ihres schwarzen Haares nannte er sie Galka – russisch für Dohle. Sie war von seiner Kunst so überzeugt, dass sie selbst die Malerei aufgab und sich ganz dem Werk Jawlenskys widmete. Oft sitzt sie ihm Modell und aus den Portraits, die er von ihr schuf, entwickelt er zunächst die 'Mystischen Köpfe'. Diese variiert er bis ca. 1919, beginnt jedoch parallel dazu die 'Heilandsgesichte' die er bis 1922 variiert. Bereits 1918 entsteht der vom Künstler selbst als 'Urform' betitelte erste 'Abstrakte Kopf'. Die Köpfe werden über die Jahre androgyner und zunehmend abstrahiert.

Die 'Abstrakten Köpfe', die er ab 1918 bis 1933 malt, sind der nächste logische Schritt in dieser Abstrahierung und der Entwicklung hin zur Farbfeldmalerei. Sie lassen eine zunehmende innere Einkehr erkennen, der Blick der jetzt geschlossenen Augen ist nach innen gewandt, die Farben entsprechen Stimmungen, die sich auch in den Titeln widerspiegeln. So ist *Winterstimmung* in sanften Grau- und Braun-

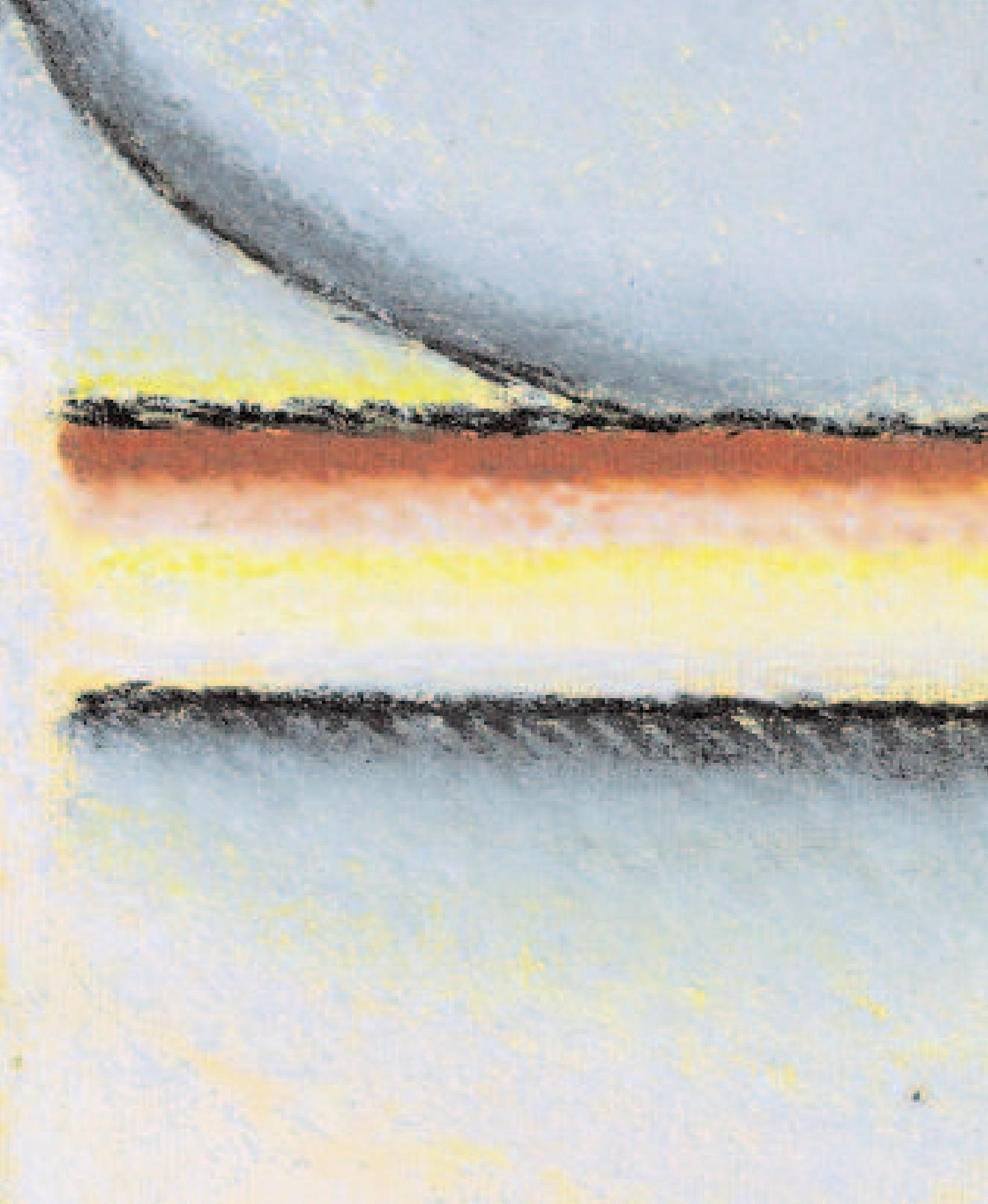
tönen mit wenigen zartgelben Akzenten gehalten, *Rotes Licht* in kräftigen dunklen Rot- und Brauntönen.

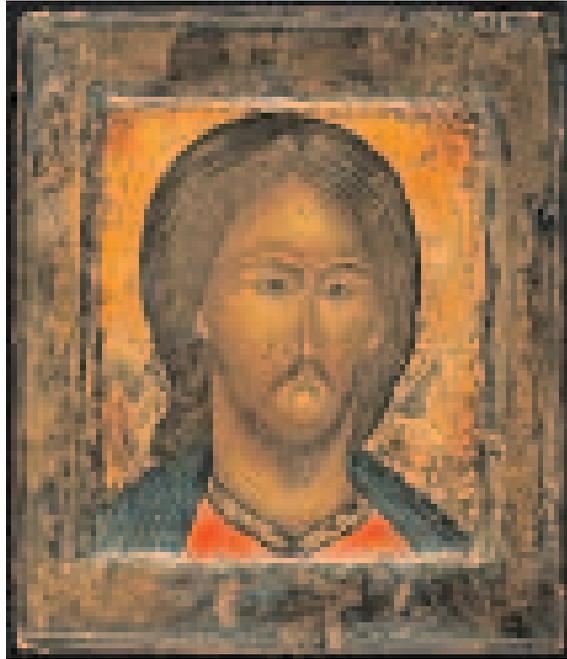
1932 schreibt Jawlensky in einem Brief an den nationalsozialistischen Landeskulturverwalter, in dem er um die Erlaubnis bittet, seine Werke ausstellen und verkaufen zu dürfen: „Ich bin geborener Russe. Meiner russischen Seele war immer nahe die altrussische Kunst, die russischen Ikonen, die byzantinische Kunst, die Mosaiken von Ravenna, Venedig, Rom und die romanische Kunst. Alle diese Künste hatten meine Seele immer in eine heilige Vibration gebracht, da ich dort eine tiefe geistige Sprache fühlte. Diese Kunst war meine Tradition.“<sup>2</sup>

Während in der Westkirche das Wort als Instrument der Suche nach dem Bild Gottes im Bild Christi gilt, verhält es sich in der Tradition der Ostkirche genau umgekehrt: „Wenn Gott Mensch geworden ist, dann ist auch sein Bild für alle Zeiten gegeben, dann ist das echte Christusbild das einzig wahre Gottesbild, das den Künstlern zur Verwirklichung in der Materie aufgegeben ist.“<sup>3</sup>

Tatsächlich führt Jawlensky mit seinen 'Abstrakten Köpfen' die Tradition der Darstellung des wahren Antlitzes Christi, der 'Vera Icon' weiter.

Die Ikonenmalerei folgt seit Jahrhunderten einem festgelegten Schema, das im Turiner Grabtuch ebenso erkennbar ist, wie in den byzantinischen Mosaiken von Ravenna und Konstantinopel. Auch heute noch halten sich Ikonenmaler daran.





Christus 'Das Grimme Auge'  
um 1700

Die charakteristischen Merkmale der Ikone sind: der Mittelscheitel, das asymmetrische Gesicht, die ungleichen Nasenflügel, die das Gesicht einrahmen, leicht gewellten Haare und die stilisierte, in die Mitte der Stirn fallende Locke, die an der Stelle des dritten Auges sitzt. Viele dieser Elemente sind im Schema der 'Abstrakten Köpfe' vorhanden und werden vom Künstler in zunehmendem Maße zugunsten der Abstraktion weggelassen. Die stilisierte Locke kehrt jedoch in den 1933 begonnenen 'Meditationen' zurück, oft als weißer Tupfer in der Mitte der Stirn, vom Künstler als 'Weisheitszeichen' bezeichnet.

In einem wichtigen Punkt unterscheiden sich Jawlenskys Köpfe jedoch von der Tradition der Ikonmalerei: Bei der Ikone dient die genaue Übernahme des Schemas der Ur-Ikone dazu, sicherzustellen, dass deren spirituelle Kraft auf die neue Ikone übergeht.

Jawlensky jedoch füllt das sich auch bei ihm wiederholende Schema in jedem Werk intuitiv mit neuem Inhalt. Das Schema bietet ihm ein loses Gerüst, da sein Interesse nicht der Suche nach neuen Formen gilt, sondern nach Tiefe im Ausdruck.

Die zunehmende Abstraktion findet ihren Endpunkt 1933-1937 in den 'Meditationen', Andachtsbildern, in denen die horizontale Achse des Gesichtes, die Augen, und die vertikale, die Nase, durch ein dunkles Kreuz markiert werden, das die Bildkomposition automatisch in vier Felder aufteilt, die der Künstler in deutlichen, parallelen Pinselstrichen mit meist dunklen Farben füllt.

*Patricia von Eicken*

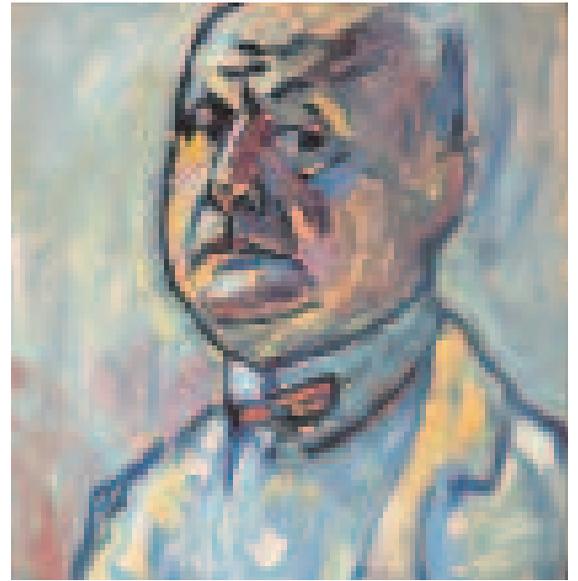
<sup>1</sup> Armin Zweite, in: Ausstellungskatalog Alexej Jawlensky 1864-1941, München 1983, S. 117

<sup>2</sup> Clemens Weiler, Jawlensky Köpfe, Gesichte, Meditationen. Hanau, 1970, S. 13

<sup>3</sup> Heinrich Pfeiffer, Eckpunkte zum theologischen Christusbild IKaZ Communio 32, 2003, S. 70

# ALEXEJ VON JAWLENSKY

TORSCHOK 1864 – 1941 WIESBADEN



## DAS JAHR 1932

Jawlensky lebt seit 1921 in Wiesbaden, wo er bis zu seinem Tod bleiben wird.

Er leidet bereits seit 1927 unter Arthritis deformans, seit 1929 zeigen sich Lähmungen an Händen und Knien. Der Künstler muß mehrmals im Jahr zu Kuren, die seinen Zustand ein wenig bessern.

1932 fährt er zu Kuraufenthalten nach Berlin und Bad Wörishofen.

Der Maler Alo Altrip hilft Jawlensky im Atelier, er wird später die Werke des Künstlers katalogisieren. Emmy Scheyer organisiert in diesem Jahr in den USA drei Ausstellungen mit Werken von Jawlensky: The Arts Club, Chicago: 'The Blue Four', Ilsley Galleries, Los Angeles: 'Modern versus Academic Faulkner', Memorial Gallery, Santa Barbara: 'The Blue Four'.

Im September reist Jawlensky nach München, er hat Sehnsucht nach der Stadt, in der er so lange gelebt hat, will Kunst sehen und Erbslöh besuchen.

Ein Jahr später trifft Jawlensky, wie viele andere Künstler, das Ausstellungsverbot des Nationalsozialistischen Regimes.

Alexej von Jawlensky  
*Selbstbildnis*  
Öl auf Malkarton, 1930

*Q. M. M. M.*



# »PORTRAIT NELE VAN DE VELDE« 1918

ERNST LUDWIG KIRCHNER

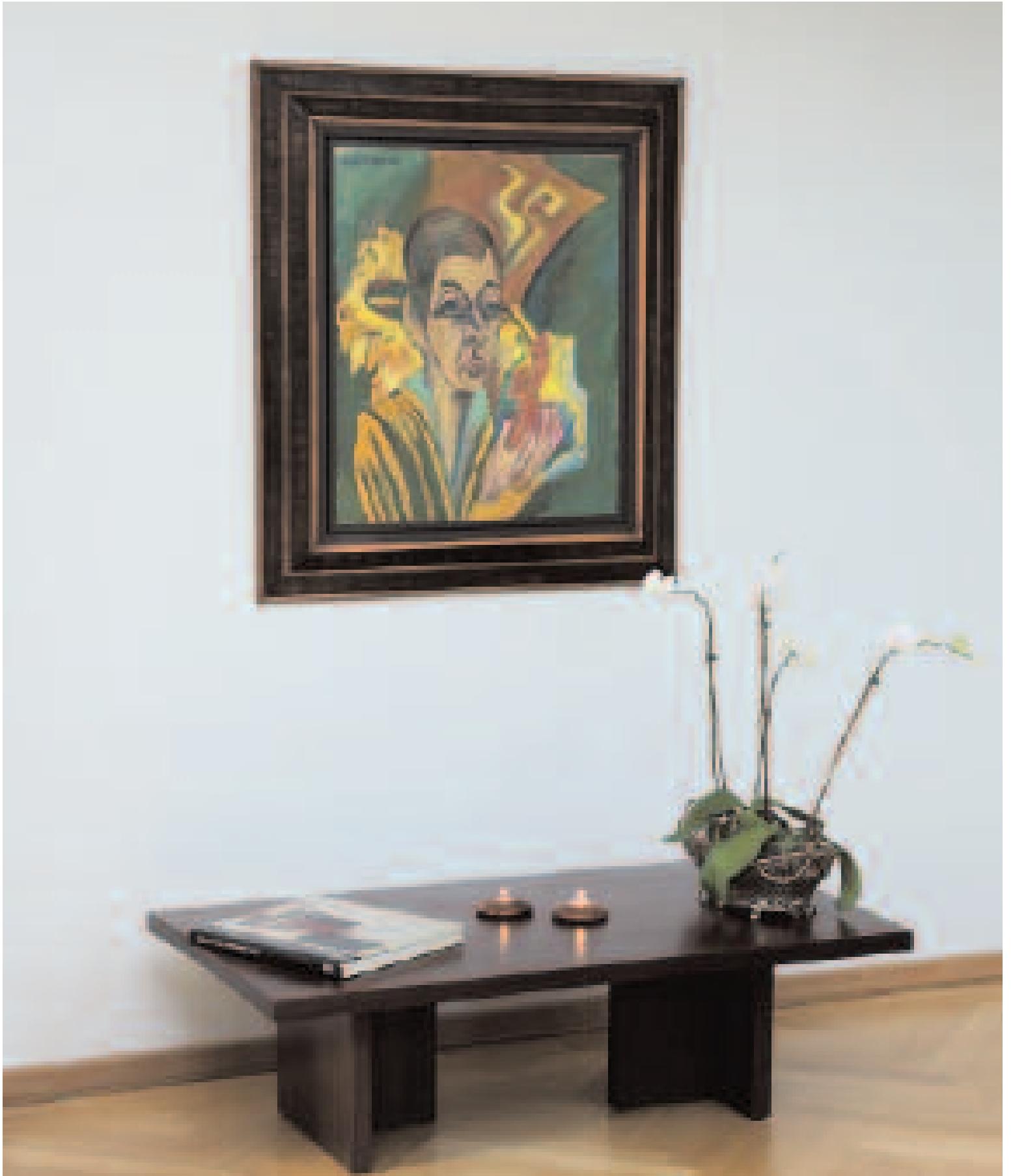
Öl auf Leinwand  
1918  
71 x 60 cm  
signiert und datiert '1917'  
oben links, rückseitig signiert,  
datiert und betitelt sowie mit  
der Nachlass-Nr. Da/Ba 4  
Gordon 514

Kirchner datiert dieses Bild  
1917, aber in Wirklichkeit  
entstand es März/April 1918,  
wie ein Brief an Nele von  
1919 dokumentiert.

Provenienz  
Nachlass des Künstlers  
Galerie Würthle, Wien, 1963  
Galerie des 20. Jahrhunderts, Wien, als langfristige Leihgabe  
Galerie Thomas, München, 1992  
Privatsammlung

Ausstellungen  
Kunstmuseum, Sankt Gallen; Kunstverein, Hamburg; Kestner-Gesellschaft, Hannover; Kunsthalle, Bremen;  
Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 1950/51. Ernst Ludwig Kirchner. Werke aus dem Nachlaß, zum  
ersten Mal in Deutschland, aus Anlaß seines 70. Geburtstages. Nr. 15

Literatur  
Kirchner Archiv, Wichtrach. Photoalbum III, 66 '1917'  
Grohmann, Will. Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. München, 1926. Abb. 54  
Kirchner, Ernst Ludwig. Briefe an Nele. München 1961. Mit Abb. auf dem Buchumschlag  
Gordon, Donald E. Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde.  
München, 1968. Nr. 514



## »PORTRAIT NELE VAN DE VELDE« 1918

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Es gibt als kleine bibliophile Kostbarkeit ein Büchlein, in dem jene 39 Briefe vereint sind, die Ernst Ludwig Kirchner zwischen dem 26. April 1918 und dem 30. Dezember 1924 an ein junges Mädchen schrieb. Und es gibt ein Gemälde, das mit großer gestalterischer Kraft die Begegnung beider zusammenfügt. Nele van de Velde, Tochter des berühmten Jugendstil-Architekten Henry van de Velde (Abb. 1 und 3), hatte den Maler Anfang 1918 kennen gelernt. Sie war begabt, interessiert – und noch nicht einundzwanzig Jahre alt. Kirchner malte sie, schnitt ihr schmales, feines Gesicht ins Holz (Abb. 4).

Das Gemälde entstand in jenen Wochen, in denen Kirchner krank und verzweifelt einsame Tage im Sanatorium Kreuzlingen zubrachte. „Er sieht jetzt van de Velde ... und besonders seine Tochter, deren Umgang ihm sichtlich wohlut“, schrieb ein Bekannter. Dann begann der Dialog, verband sie in der künstlerischen Arbeit, dämpfte den Schmerz, schuf inneren Reichtum. Kirchner vermag diese hilfreiche Nähe auszudrücken: Nele hält eine kleine rote Holzfigur in den Händen – geschnitzt von Kirchner. Im Holzschnitt hingegen hält sie eine Zigarette zwischen den Fingern der linken Hand. Damals ein Emanzipations-Signal. Und ein Mitgehen mit Kirchner, den man nur mit Zigarette im Mundwinkel kennt. Mit ihrer strengen Bubikopf-Frisur befindet sie sich auf der Höhe der Zeit. Ihre großen Augen schauen ein wenig traurig. Nimmt sie Anteil an dem, was den vom Leben arg durchgeschüttelten Maler ängstigt? Sieht sie die Gewitter, die ihm ein schweres Los entgegenschleudert? Spürt sie trotz al-

lem die Harmonie, die dieses Werk bestimmt, eine Harmonie, in der die Farben aufleuchten, geradezu strahlen? Rot und Grün, der klassische Akkord; ein ausgewogenes, helles Gelb, das wohl zurückgeht auf einen Strauß Narzissen, den Nele ihm geschenkt hatte.

Das Gemälde bedeutet ihm viel. Als der Kunsthistoriker Carl Georg Heise, späterer Direktor der Hamburger Kunsthalle, ihn im August 1919 auf der Stafelalp oberhalb von Frauenkirch besucht, sieht er „den Porträtkopf, den ich in Kreuzlingen nach Ihnen malte“, und möchte ihn kaufen. „Ich wollte ihn nicht weggeben und verschanzte mich dahinter, dass ich Sie erst um Erlaubnis fragen wollte.“ Kirchners Finanzen waren immer ein eigenes Kapitel. Trotzdem trennt er sich nicht von diesem Porträt: *Nele*. Und auch 1924 befand sich dieses Werk noch im Besitz des Künstlers, als er an die ferne, in Holland lebende und arbeitende einzige Schülerin schrieb: „Liebe Nele, ... Heute beim Durchsehen von Bildern für eine Ausstellung in Winterthur traf ich auf Ihr Porträt von damals ... und nun muß ich endlich einmal daran gehen, Ihnen zu schreiben.“ 1926 ist das Gemälde immer noch ohne die Signatur. 1928 signiert er es links oben und fügt mit Tinte hinzu '1917'.

Von Anfang an ermutigte Kirchner die älteste Tochter seines Freundes Henry van de Velde, Holzschnitte, Radierungen und Lithographien zu schaffen. Als einige Blätter eintrafen, schrieb er dem Vater: „Wie fein sind doch Neles Holzschnitte.“ Er hängt sie bei sich auf und berichtet: „Ich freue mich immer über





Abb. 1



Abb. 2

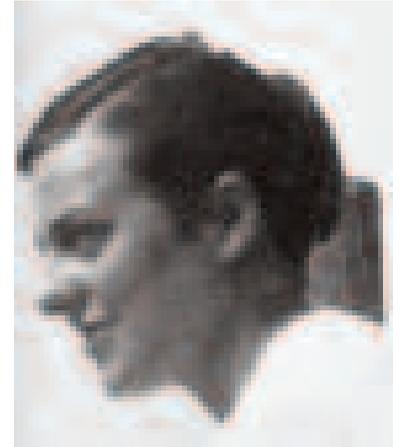


Abb. 3

Abb. 1  
Ernst Ludwig Kirchner  
*Henry van de Velde*  
Holzschnitt, 1917

Abb. 2  
Nele van de Velde  
*Blick ins Erdgeschoss des Lärchenhauses*  
Holzschnitt, 1920

Abb. 3  
Nele van de Velde

Abb. 4  
Ernst Ludwig Kirchner  
*Junges Mädchen mit Zigarette*  
– *Nele van de Velde*  
Holzschnitt, 1918  
Dube H 332

Abb. S. 88  
Ernst Ludwig Kirchner  
Brief an Nele van de Velde mit  
Skizze zu *Wintermondnacht*

den feinen Künstlergeist, der ins Weibliche übertragen ist.“ Immer wieder bittet er sie zu kommen, berichtet von den Möglichkeiten, ihr Talent in der freien Luft und der überwältigenden Landschaft des Davoser Hochtales zu formen. „Heute früh vor Sonnenaufgang war ein herrlicher Monduntergang, die Berge ganz blau, der Himmel rötlichviolett mit rosa Wölkchen und der gelbe sichelnde Mond ... Oh, wenn man das malen könnte“, lockt er und fügt eine kleine Farbstiftzeichnung hinzu (Abb. S. 88). Und dann gelingt es ihm, das Erlebte und Gesehene in einem Gemälde und einem Farb-Holzschnitt zu gestalten. Er möchte das „jugendliche Talent, das seine eigene Kunst weiterbilden muss“, an die in ihm schlummernden Möglichkeiten heranzuführen.

Doch es vergehen mehr als zwei Jahre, bis Nele im Oktober 1920 anreist, begleitet von ihrer Mutter. Sie darf nicht allein kommen. Das schickt sich nicht. Wieder arbeitet Kirchner auf der Stafelalp in 1900 Meter Höhe. Täglich geht Nele mit Block und Bleistift den steilen Weg von Frauenkirch hinauf zur winzigen Hütte am Nordrand der ‘Stafel’. Oft kommt ihr Kirchner, schon von weitem lebhaft winkend, entgegen. Er gibt ihr Unterricht, vertraut ihr seine ‘Werkstattgeheimnisse’ an. Der sonst so misstrauische Künstler teilt ihr seine Gedanken, seine Nachdenklichkeiten mit: „Nele, die Tiere sind menschlich und die Menschen so tierisch.“

Er ist von ihrem Talent überzeugt: „Sie sind einer der bevorzugten Menschen, die diese Begabung zu künstlerischer Arbeit haben und Sie werden frei und ruhig sein, wenn Sie diese Begabung nutzen.“

Er möchte ihr auch weiterhin helfen. Doch sie darf nicht kommen. Stattdessen schickt sie elf Holzschnitte: ‘Ein Tag mit Kirchner auf der Stafelalp.’ Sie zeigen das Haus ‘In den Lärchen’, die handgeschnitzten Figuren und Möbel (Abb. 2), die Größe des Tages und die Stille der Nacht, die Erlebnisse und den Frieden, den sie fanden. Wieder gesehen haben sie sich nicht.

Das Gemälde *Porträt Nele van de Velde* und der Holzschnitt bewahren eine menschlich wertvolle Begegnung, bewahren auch den Dialog zwischen einem Maler und seiner Schülerin. Für beide gilt, was er ihr am 30. Dezember in seinem letzten Brief schrieb: „Wie lange ist es her, dass Sie hier waren, und doch denke ich oft so lebhaft daran, als ob es gestern gewesen wäre.“

*Gerd Presler*



Abb. 4



# ERNST LUDWIG KIRCHNER

ASCHAFFENBURG 1880 – 1938 DAVOS



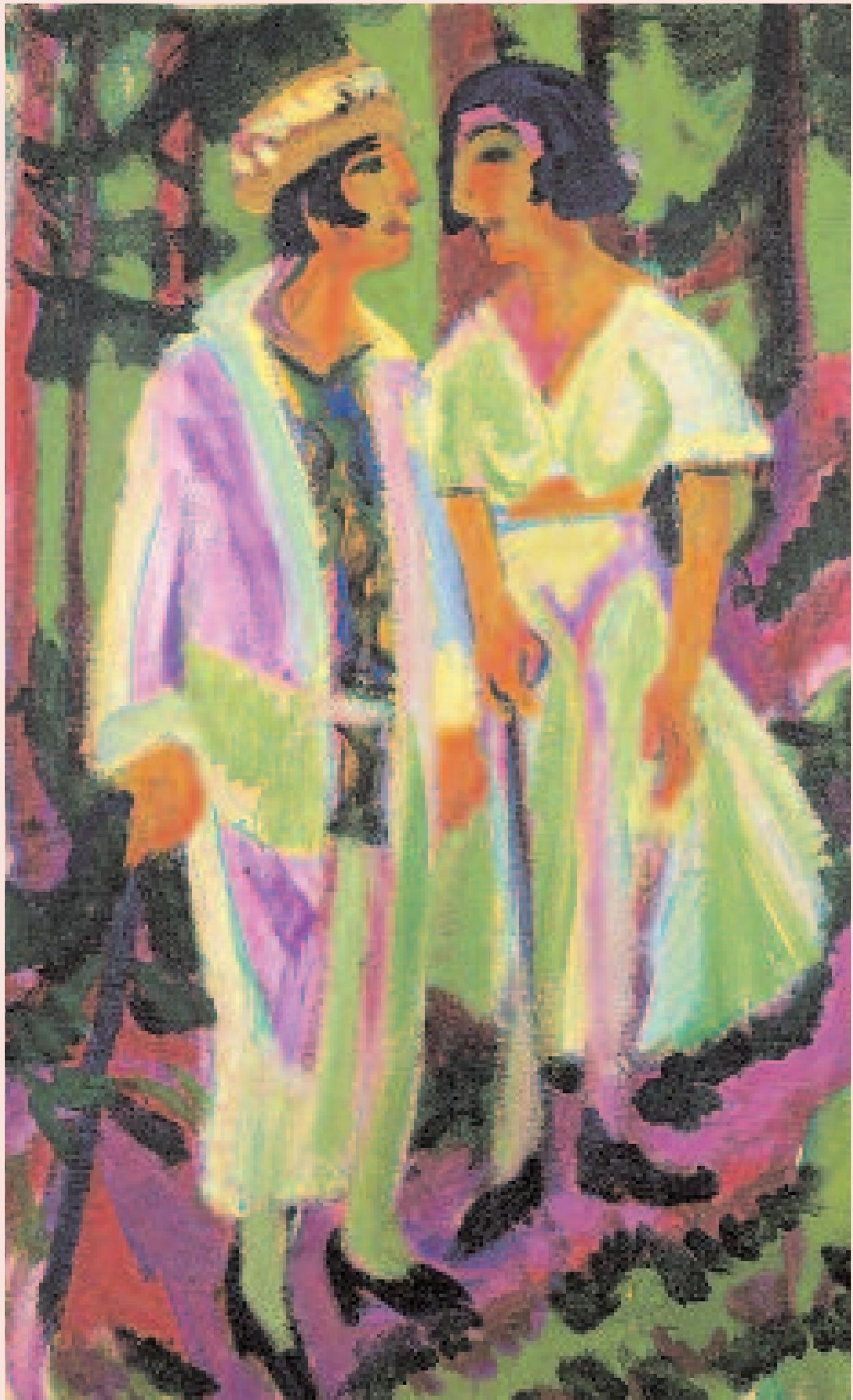
## DAS JAHR 1918

Der Künstler war unter der Last des Kriegsdienstes zusammengebrochen: Abgezehrt, ausgehungert, teilweise gelähmt. Graef sah ihn so, machte sich große Sorgen und schrieb an Eberhard Grisebach, „dass Kirchner sich in einem hoffnungslosen Zustand befindet“. Im Dezember 1916 wurde er in ein Sanatorium eingewiesen. Dann durfte er nach Davos fahren, wo er am 19. Januar 1917 eintraf. Es war so kalt, dass er sofort zurück nach Berlin flüchtete. „Kirchner dachte sich, Davos liege im Süden unter Palmen.“ Doch die Angst, erneut eingezogen zu werden, trieb ihn wieder in die Schweiz – diesmal endgültig. Zunächst begab er sich für viele Monate bis Juli 1918 in das Sanatorium Bellevue nach Kreuzlingen in die Obhut des bekannten Arztes Dr. Ludwig Binswanger. Weitgehend wiederhergestellt reiste er nach Davos und mietete eine Berghütte auf der Stafelalp. „Ich muss arbeiten, denn ich weiss nicht, wie lange ich es noch tun kann.“ Seine Hände versagten ihm immer noch oft den Dienst. Briefe musste er Erna diktieren. Mit Kriegsende, befreit von der Angst vor Uniformen, Krieg und Verfolgung, erwachte dann Schritt um Schritt seine mächtige, gegen sich und andere rücksichtslose Schaffenskraft. Ich habe „ein Stück meines früheren Lebens ... abgeworfen.“ Im Oktober richtete er sich im „Haus in den Lärchen“ oberhalb der „Längsmatte“ bei Frauenkirch ein. „Ich wohne in einem schönen alten Bündnerhaus mit einer Küche wie das Atelier Rembrandts. Wir haben hier das Land der Wirklichkeit

gewordenen Demokratie. Hier gilt das Wort noch und man kann ruhig bei offenen Türen schlafen.“ Es entstanden Schnitzarbeiten in Arvenholz für den täglichen Gebrauch. Er bereitete eine Ausstellung bei Ludwig Schames in Frankfurt/Main vor, schnitt ein herausragendes Porträt des Kunsthändlers: Ab Dezember schrieb Kirchner seine Briefe wieder selbst. Im Januar 1919 ließ er sich seine Druckerpresse aus Berlin zuschicken. Der gesundheitliche und schöpferische Zusammenbruch war überwunden. Er konnte alles ausführen, was ihn bewegte; vom ersten Strich im Skizzenbuch bis zum fertigen Bild, zum gedruckten Blatt aus der Radierpresse. Was ihn in eine bessere Zukunft führen sollte, legte er in seinem „Glaubensbekenntnis eines Malers“ nieder: „Es gibt eine geistige Wache der Welt, es sind Menschen.“ Er hatte sein Vertrauen in die Menschen wieder gefunden.

Ernst Ludwig Kirchner  
*Männerkopf (Selbstbildnis)*  
Holzschnitt, 1926

Q. 12



## »ZWEI WEISSE DAMEN IM WALDE« 1923

ANDERE SEITE: »GÄRTNEREI IN DRESDEN« 1910

ERNST LUDWIG KIRCHNER

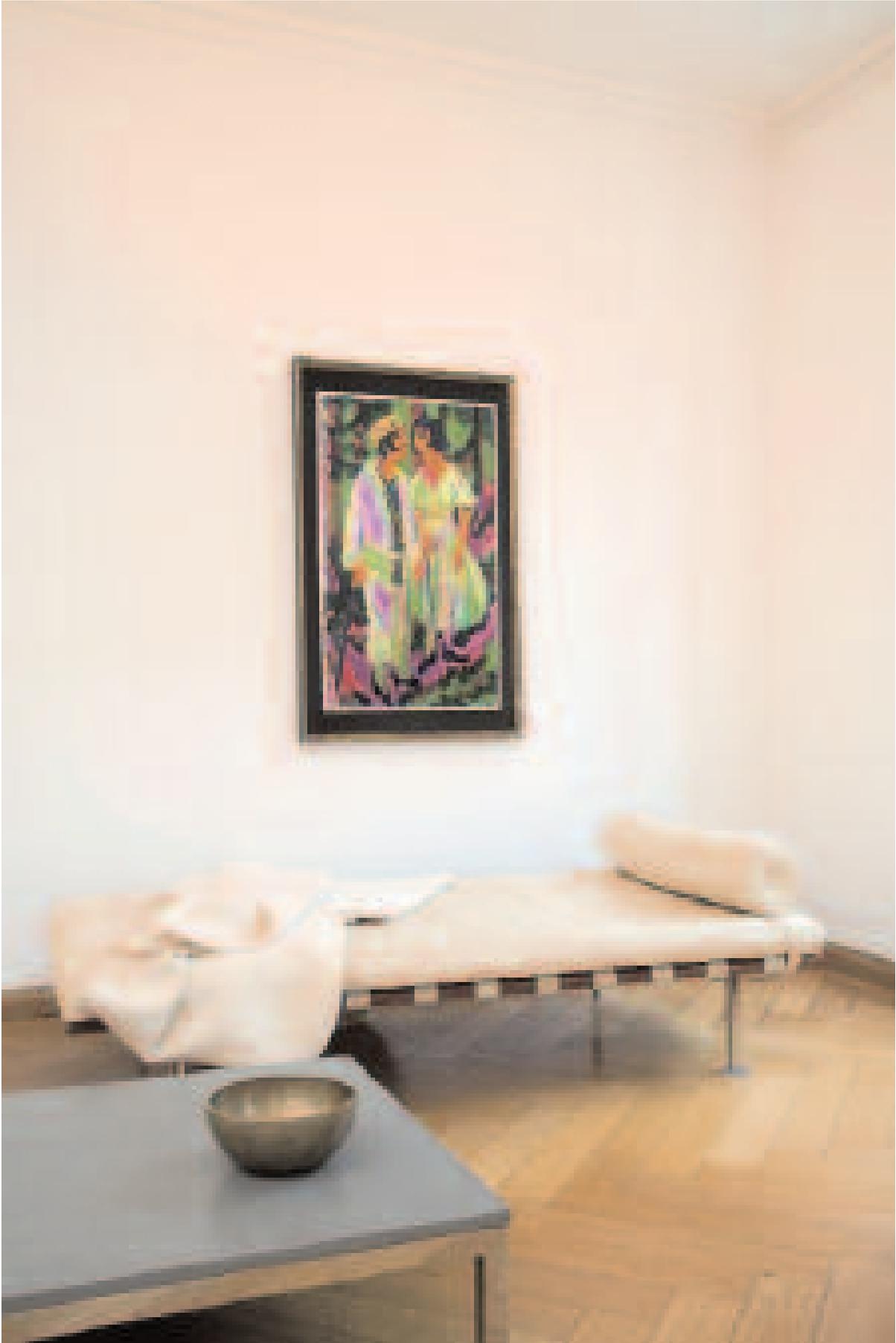
Öl auf Leinwand  
beidseitig bemalt  
1923  
89,5 x 55 cm  
Oben rechts mit in  
die Farbe geritztem 'K'  
Gordon 132V

Dieses Werk ist im  
Ernst Ludwig Kirchner  
Archiv Wichtrach/Bern  
dokumentiert.

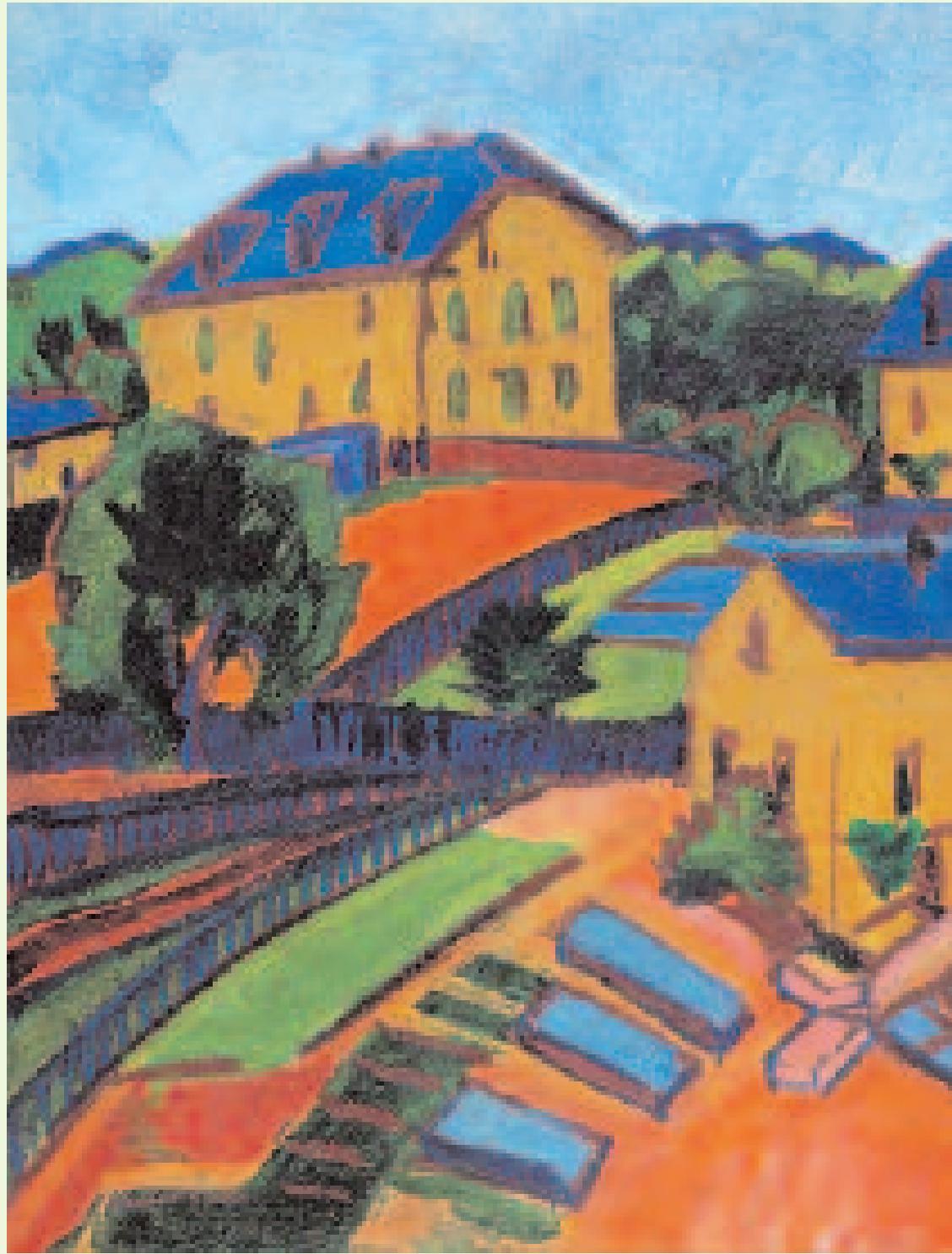
Provenienz  
Nachlass des Künstlers  
Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, 1980  
Galerie Gunzenhauser, München  
Privatsammlung, Köln  
Privatsammlung, Schweiz

### Literatur

Gordon, Donald E. Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde.  
München 1968. Nr. 132 V  
Ketterer, Roman Norbert. Campione d'Italia, 1980. Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. Malerei, Grafik,  
Plastik, Zeichnung. Nr. 2 mit Farbabb.



*El Mirador*





## »GÄRTNEREI IN DRESDEN« 1910

ANDERE SEITE: »ZWEI WEISSE DAMEN IM WALDE« 1923

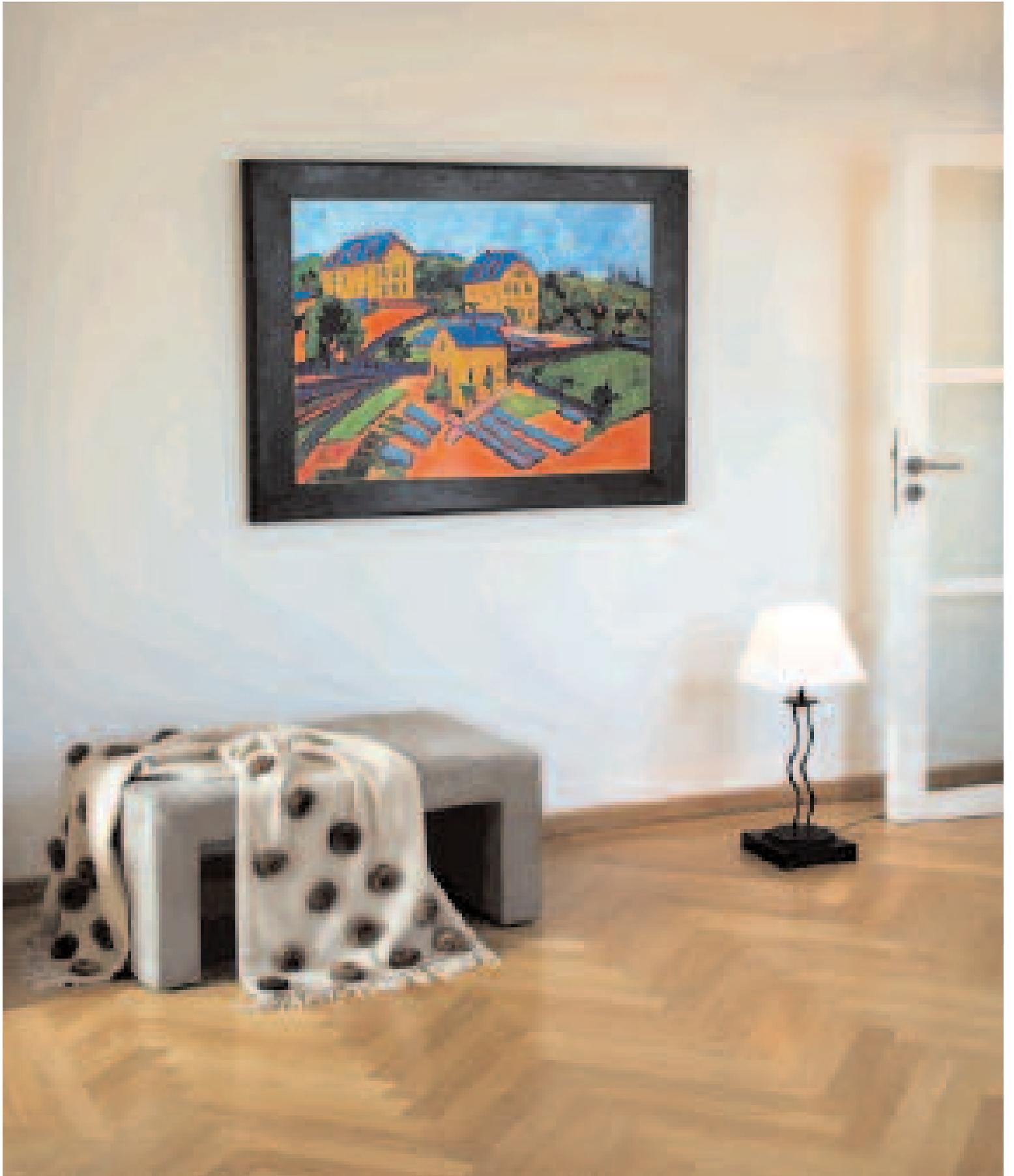
ERNST LUDWIG KIRCHNER

Öl auf Leinwand  
beidseitig bemalt  
1910  
63 x 95,5 cm  
Gordon 132

Provenienz  
Nachlass des Künstlers  
Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, 1980  
Galerie Gunzenhauser, München  
Privatsammlung, Köln  
Privatsammlung, Schweiz

Dieses Werk ist im  
Ernst Ludwig Kirchner  
Archiv Wichtrach/Bern  
dokumentiert.

Literatur  
Gordon, Donald E. Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde.  
München 1968. Nr. 132  
Ketterer, Roman Norbert. Campione d'Italia, 1980. Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. Malerei, Grafik,  
Plastik, Zeichnung. Nr. 2 mit Farbabb.



## »ZWEI WEISSE DAMEN IM WALDE« 1923 »GÄRTNEREI IN DRESDEN« 1910

ERNST LUDWIG KIRCHNER

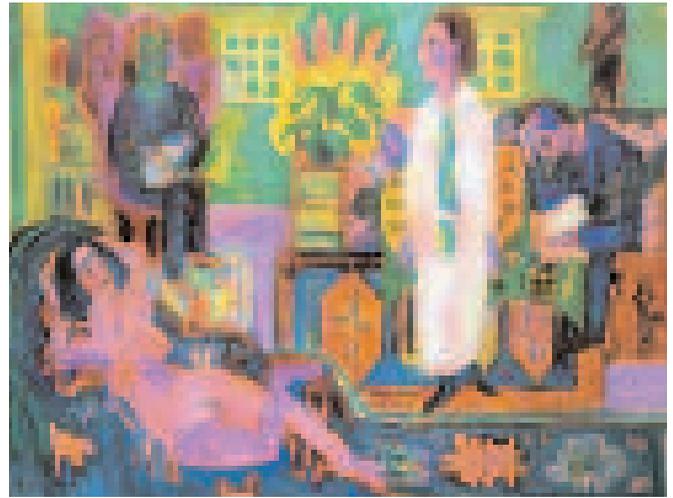
Als Kirchner im Jahr 1917 zum ersten Mal nach Davos kommt, ist er sowohl physisch als auch psychisch in schlechter Verfassung. Im Frühjahr 1915 hatte er sich, wie er selbst sagte „unfreiwillig freiwillig“ zum Militär gemeldet, in der Hoffnung, die Waffengattung wählen zu können. Er kam jedoch, wenn auch nur als Fahrer, zur Feldartillerie. Bereits im September wird er nach einem körperlichen und nervlichen Zusammenbruch zunächst vorläufig entlassen, dann bis zu einer möglichen Genesung dienstuntauglich geschrieben. Es folgen mehrere Sanatoriumsaufenthalte, dazwischen immer wieder Zusammenbrüche. Kirchner ist abhängig von Alkohol, Morphium und Veronal.

Eberhard Grisebach, ein Freund aus Jena, der sich sehr für den Künstler engagiert, schickt ihn zu seinen Schwiegereltern, dem Ärztehepaar Spengler, nach Davos. Nach einigen Kurzaufenthalten mietet sich Kirchner im Juni 1917 mit einer Krankenschwester in einer Hütte auf der Stafelalp ein und lebt dort in bäuerlicher Einfachheit. Nach einem weiteren Sanatoriumsaufenthalt verbringt er, dieses Mal begleitet von Erna und einem Pfleger, erneut die Sommermonate auf der Stafelalp. Im September erfolgt der Umzug in das Haus 'In den Lärchen', das er von einer Bauernfamilie mietet, deren Tochter ihm den Haushalt führt. Die ihn umgebende Natur, die Fürsorge und das geregelte Leben tun Kirchner gut, er erholt sich zunehmend. Erna lebt bis 1921 überwiegend in Berlin, kümmert sich dort um seine Belange und sein Atelier und schickt immer wieder Teile des Hausrates nach Davos oder bringt sie bei Besuchen mit. Erst 1921 zieht sie ganz nach Davos.

1923 zieht Kirchner in ein größeres Bauernhaus auf dem Wildboden bei Frauenkirch. Kirchner stattet das Haus mit selbst geschnitzten Möbeln aus. Er wird immer produktiver. Freunde und Künstlerkollegen kommen zu Besuch, wie Henry van de Velde und dessen Tochter Nele, Will und Annemarie Grohmann, Albert und Anni Müller, Hermann Scherer und das Ehepaar Pauli, die ihm alle auch als Modelle dienen.

Mit der 'Brücke' will er nicht mehr in Verbindung gebracht werden, mit den vormaligen Mitgliedern nichts mehr zu tun haben. Dies ist um so bedauerlicher, als Kirchner 1905 die treibende Kraft war bei der Gründung der 'Brücke' mit seinem besten Freund Fritz Bleyl, der jedoch schon ein halbes Jahr später ausscheidet, sowie den zwei jüngeren Studenten Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff. Etwas später wird Max Pechstein aufgenommen und schließlich Emil Nolde. Die Künstler arbeiten oft zusammen, zum Teil in Pechsteins Atelier in Berlin, aber auch viel im Freien, so an den Moritzburger Seen, in Dresden und den nahegelegenen Orten Golberode und Goppeln. Kirchner unternimmt mit Bleyl, später oft mit Heckel, ausgedehnte Spaziergänge, sowohl durch die Dresdner Innenstadt, als auch durch die Vorstädte und Randbezirke. Von allen Mitgliedern der Brücke ist er derjenige, der, abweichend vom Usus der damals aktuellen Kunst, überwiegend Ansichten des Landlebens zu malen, die meisten Stadtansichten Dresdens malt – und damit, ohne es zu ahnen, zum Chronisten einer Stadt wird, die 1945 im Bombenhagel weitgehend ausgelöscht wird.





Ernst Ludwig Kirchner  
Zwei Damen im Wald  
Öl auf Leinwand  
1924

Photo:  
Erna Schilling, Walter Kirchner  
und Ernst Ludwig Kirchner  
vor dem Haus 'In den Lärchen'  
Sommer 1923

Ernst Ludwig Kirchner  
Moderne Bohème  
Öl auf Leinwand  
1924

Kirchner verfaßt 1913 eine Chronik der 'Brücke', über deren Inhalt ein heftiger Streit ausbricht – sie wird nicht veröffentlicht. Damit führt er endgültig die Auflösung herbei, die sich jedoch schon länger angekündigt hatte. Im Mai 1913 wird die Auflösung bekannt gegeben. Kirchner ist beleidigt und unverzüglich. Er begegnet den früheren Freunden mit Haß und Verachtung – die so weit gehen, dass er die acht Jahre der 'Brücke' leugnet. Er zwingt sogar Will Grohmann, als dieser an einer Biographie des Künstlers arbeitet, diese Zeit und die 'Brücke' nicht zu erwähnen, da sie, wie er behauptet, keine Beziehung zu seiner Arbeit hätte.

Diese Verbitterung könnte eine Erklärung dafür sein, dass er die Leinwand des wunderbaren Gemäldes *Gärtnerei in Dresden*, das er 1910 gemalt hatte, erneut verwendet. Er schildert eine Szene, wie sie die braven Bauern in Davos sicher kopfschüttelnd beobachteten: Zwei feine Damen, die, in modernen (kurzen!) weißen Kleidern, mit der aktuellen Bubikopf-Frisur, im Wald spazieren gehen. Eine der beiden ist sicher Erna Schilling, die mit einer Besucherin aus

der Stadt einen Spaziergang macht, während Kirchner vermutlich mit dem Ehemann fachsimpelt oder Bauernschnaps trinkt.

Von seiner ersten Deutschlandreise seit 1917 schreibt er am 21. Februar 1926 an Erna: „... Sonst ist Berlin sehr öde und sehr beschissen wie es immer war. Dadurch, dass die ehemaligen Brückeleute und Nolde hier hausen sind mir die Hände gebunden und ich sehe hier niemand, der mich etwas einführen könnte in neue Kreise.“

Doch wenig später wird seine Einstellung offensichtlich milder, denn noch 1926 malt er das berühmte Gruppenbild der Brücke-Mitglieder und weist darin dem stets um den Zusammenhalt der Gruppe und um Vermittlung und Ausgleich bemühten Heckel den zentralen Platz zu. Den verhassten Pechstein, der als erster die Gruppe verlassen hatte, läßt er einfach weg.

Patricia von Eicken



# ERNST LUDWIG KIRCHNER

ASCHAFFENBURG 1880 – 1938 DAVOS



## DAS JAHR 1910

Im Juni 1905 hatte Kirchner zusammen mit Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl in Dresden die Künstlergemeinschaft 'Die Brücke' gegründet. Ein Jahr später waren Cuno Amiet, Emil Nolde und Max Pechstein dazugestoßen.

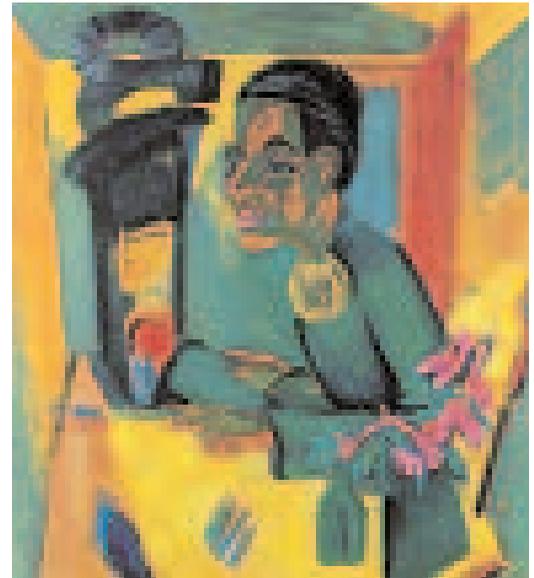
1910 beschließt Kirchner der 'Neuen Sezession' in Berlin beizutreten, deren Präsident Pechstein ist. Im Mai wird Otto Mueller Mitglied der 'Brücke'. Im September feiert die Künstlergruppe die Eröffnung ihrer Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden. Diesen, wie schon die Sommer zuvor verbringen Kirchner, Heckel und Pechstein zusammen mit ihren Lieblingsmodellen an den Moritzburger Seen.

Im September erscheint zur Brücke-Ausstellung in der Galerie Arnold ein mit 20 Holzschnitten illustrierter Katalog. Im Oktober erhalten sie hohen Besuch von dem Landgerichtsdirektor und Kunstsammler Gustav Schiefler und der Kunsthistorikerin Rosa Schapire. In dieser Zeit beginnt auch Kirchners Korrespondenz mit Karl-Ernst Osthaus, dem Begründer des Museum Folkwang in Hagen. Unter dem Eindruck der italienischen Futuristen verändert sich der Malstil der Brücke er wird 'härter'. Angeregt von seinen Besuchen im Dresdner Völkerkundemuseum schafft Kirchner Holzplastiken.

1911 verbringt Kirchner mit den anderen Künstler einen letzten Sommer an den Moritzburger Seen, um dann, wie zuvor schon Heckel und Pechstein, im Oktober nach Berlin zu ziehen. Dort verliebt er sich im Jahr drauf in Gerda Schilling, die ihm zusammen mit ihrer Schwester Erna Modell steht. Doch 1912 hat nicht nur positive Veränderungen, Max Pechstein wird ob künstlerischer Differenzen aus der Brücke ausgeschlossen. Dafür entwickelt sich ein intensiver Austausch zwischen der Künstlergruppe Blauer Reiter und der Brücke. Im Sommer schwenkt Kirchners Herz zu Erna Schilling, die bis zu seinem Tod seine Lebenspartnerin bleibt.

Die Stadtansichten aus der Metropole Berlin nehmen einen breiten Raum im Werk Kirchners ein.

1913 verfasst Kirchner die Chronik der KG 'Brücke'. Diese löst große Meinungsverschiedenheiten aus, die letztlich zur Auflösung der Gruppe im Mai führt.



## DAS JAHR 1923

Im Januar 1917 war Kirchner zum ersten Mal wegen seiner angegriffenen Gesundheit nach Davos gekommen, bereits ab Juli 1918 lebt er fest dort. Das Klima tut ihm gut, die Umgebung inspiriert ihn. Er malt eine Reihe von Alpenlandschaften, die in ihrer ekstatischen Farbigkeit zu den Hauptwerken dieser Jahre gehören. Zu dieser Zeit schreibt er auch das 'Glaubensbekenntnis eines Malers'.

1921 entschließt sich Erna Schilling, die bis dahin abwechselnd in Davos und Berlin gelebt hat, dauerhaft nach Davos zu ziehen, und löst Wohnung und Atelier in Berlin auf. Kirchner arbeitet an Panoramalandschaften.

Zwei Jahre später, 1923, zieht Kirchner nach einer Auseinandersetzung mit seinem Vermieter und dem Bruch mit den Familien Spengler und Grisebach, die bis dahin für ihn wichtige Anknüpfungspunkte in Davos gewesen waren, in ein Haus auf dem Wildboden in Davos Frauenkirch.

Im Juni zeigt die Kunsthalle Basel eine Einzelausstellung seiner Werke. Das Ehepaar Schieffler besucht Kirchner für sechs Wochen, da Gustav Schieffler das erste Werkverzeichnis der druckgraphischen Arbeiten Kirchners erstellen will.

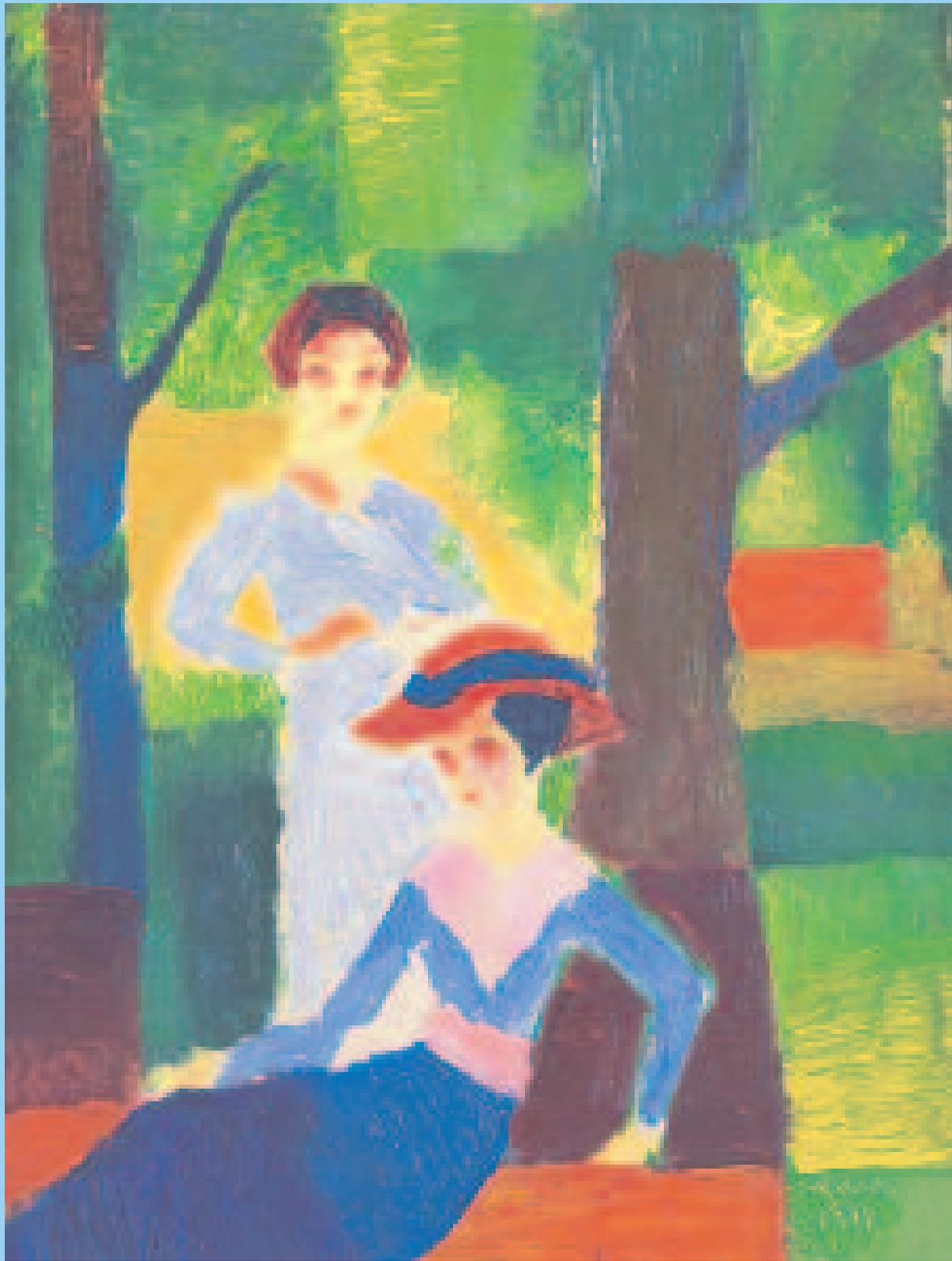
Der Basler Maler und Plastiker Hermann Scherer besucht seinen Mentor Kirchner im August für drei Wochen.

Im Werk Kirchners stehen nun ideale und literarische Szenen gleichberechtigt neben Naturbeobachtungen. Die monumental gesehene Figur wird wichtiger. Er und Erna erhalten viel Besuch aus Deutschland und der Schweiz in diesen Jahren, mit denen sie sich austauschen und die herrliche Landschaft genießen.

Ernst Ludwig Kirchner  
*Der Maler, Selbstportrait*  
Öl auf Leinwand  
1919-20

links:  
Ernst Ludwig Kirchner  
um 1919

August 1864



# »ZWEI MÄDCHEN IM WALDE« 1914

AUGUST MACKE

- Öl auf Holz  
1914  
21 x 16 cm  
signiert und datiert unten rechts  
Vriesen 461
- Provenienz  
Nachlass des Künstlers  
Galerie Thomas, München, 1992  
Privatsammlung
- Ausstellungen (Auswahl)
- Abbildung vorhergehende  
Seite in Originalgröße
- Neue Secession, München 1914. Erste Ausstellung.  
Museen der Stadt Köln in der Alten Universität, Köln 1947. August Macke, Gedächtnisausstellung. Nr. 52  
Kunsthalle, Bern 1948. Lehmbruck – Macke – Marc. Nr. 98  
Kunstverein, Oldenburg 1948/49. August Macke, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen. Nr. 18  
Haus der Kunst, München 1949. Der Blaue Reiter. Nr. 178  
Städtisches Kunstmuseum, Duisburg 1949. August Macke. Nr. 48  
Museum am Ostwall, Dortmund 1949. August Macke Gedächtnisausstellung. Nr. 47  
Richard-Baltz-Haus, Bochum 1949. August Macke Gedächtnisausstellung. Nr. 19  
Landratsamt, Meschede 1951. August Macke, Gedächtnisausstellung. Nr. 22  
Gemeentemuseum, Den Haag 1953/54. August Macke. Nr. 58  
Kunsthaus, Zürich 1954. August Macke 1887-1914. Nr. 51  
Westfälischer Kunstverein; Westfälische Wilhelms-Universität; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und  
Kulturgeschichte, Münster 1957. August Macke – Gedenkausstellung zum 70. Geburtstag. Nr. 92  
Tate Gallery, London 1960. The Blue Rider Group. Nr. 155  
Lenbachhaus, München 1962. August Macke. Nr. 150  
Palazzo Strozzi, Florenz 1964. L'Espressionismo: pittura, scultura, architettura. Nr. 358  
Kunstverein, Bonn 1965. Expressionismus aus rheinischem Privatbesitz. Nr. 28  
Kunstverein, Hamburg; Kunstverein, Frankfurt a.M. 1968/69. August Macke. Nr. 95  
Kunstmuseum, Bonn; Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld; Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1979.  
Die Rheinischen Expressionisten, August Macke und seine Malerfreunde.  
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Städtisches Kunstmuseum, Bonn;  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1987. August Macke. Münster 1986. Nr. 129
- Literatur
- Vriesen, Gustav. Der Maler August Macke. In: Westfalen, 30 Bd., Heft 1. Münster 1952  
Vriesen, Gustav. August Macke. Stuttgart 1953. Nr. 461, S. 162, 165 mit Abb. 333 – dort unter 1913  
Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerungen an August Macke, Frankfurt am Main, 12. Aufl., Farbtafel o.S.



# »ZWEI MÄDCHEN IM WALDE« 1914

AUGUST MACKE

rechte Seite:  
August Macke  
*Zwei Mädchen im Walde II*  
(Vorzeichnung zu unserem Gemälde)  
Kohle und Kreide auf Velin  
1913  
20,3 x 16,5 cm  
rückseitig betitelt und datiert  
sowie mit Nachlass-Stempel  
und Nachlass-Nr. 'Kz 10/13'  
Heiderich 2123  
Abbildung in Originalgröße

Das Werk *Zwei Mädchen im Walde* gehört zu den im schweizerischen Hilterfingen entstandenen Bildern, wo Macke zwischen 1913 und 1914 acht Monate lang mit seiner Frau und seinen beiden kleinen Söhnen lebt. Die Hilterfingen Periode zählt nicht nur zu den glücklichsten und produktivsten Abschnitten in Mackes Leben, sondern sie bildet zusammen mit der in diese Zeit fallenden Tunis-Reise den Höhepunkt seines gesamten künstlerischen Schaffens.

In ihren 'Erinnerungen an August Macke' berichtet Elisabeth Erdmann-Macke: „Hilterfingen – Welch sorglose, glückliche, erfüllte Zeit sollte uns beiden mit den lieben Kindern dort beschert werden, paradiesisch schön, fast unwirklich – ehe die Weltkatastrophe über Europa hereinbrach!“<sup>1</sup>

Der Entschluss zur Verlegung seines Wohnsitzes von Bonn an den Thuner See ist zweifellos von dem Wunsch nach Abstand vom Kunst- und Kulturbetrieb geprägt. In der Abgeschlossenheit und Ruhe dieser ländlichen Umgebung findet Macke die nötige Konzentration auf sein eigenes Werk. Thematisch überwiegen Parkwege, Boulevards und Seepromenaden, einige wenige Themen, an denen Macke in zahlreichen Variationen seine Bildgedanken entwickelt und Motive, in denen das Bild des Menschen eine glücklich-heitere Erfüllung findet.

Hatte sich Macke in den Jahren zuvor bereits intensiv mit den verschiedenen Kunstauffassungen seiner Zeit auseinandergesetzt, so entstehen zwischen 1913 und 1914 zahlreiche Meisterwerke, die – geprägt vom reinen

'Macke-Stil' – eine völlig eigenständige Bildsprache dokumentieren. Wie die Tunis-Ölbilder ist auch das Werk *Zwei Mädchen im Walde* kleinformatig und auf Holz gemalt. Es beruht auf der 1913 entstandenen Kreidezeichnung *Zwei Mädchen im Wald II* (Abb. rechts). Für diese Ausstellung ist es gelungen, erstmalig beide Arbeiten zu präsentieren. Während Macke in der als Vorbild dienenden Zeichnung die figurativen Elemente der Komposition festgelegt hat, entwickelt er in der Ölfassung nunmehr konsequent ein abstraktes Formgefüge rechteckiger, vertikal ausgerichteter Farbformen, in das die Bäume und die menschlichen Gestalten eingebunden sind. Das Bild beeindruckt gleichermaßen durch seine bestechend geometrische Klarheit wie durch die reiche und intensive Farbgebung. Ebenso wie sich der Bildraum aus dem Mittel der reinen Farbe konstituiert, ist auch das Licht kein Abbild des natürlichen Beleuchtungslichts mehr, sondern eine Funktion der Farben selbst. So sind es hier die raumbildenden Energien der Farbe, ihre Licht- und Distanzwerte, die in zart durchscheinenden oder kräftig hervortretenden Flächen auf verschiedenen Ebenen den Bildraum erschließen. Dass Mackes intensive Auseinandersetzung mit der Licht- und Raumwirkung der Farbe zutiefst geprägt ist durch die Begegnung mit dem Orphismus Robert Delaunays, dokumentiert sein Schreiben an Franz Marc vom 11. November 1913. „... Mein malerischer Zustand ist der, dass Kandinsky für mich sanft entschlafen ist, indem die Bude von Delaunay daneben aufgeschlagen war und indem man darin so recht sehen konnte, was lebendige Farbe ist im Gegensatz zu einer unglaublich komplizierten, aber absolut seichten Farbfleckenkombination. Man möchte darüber weinen, dass einem Hoffnungen





Schutzumschlag von: Guse, ErnstGerhard August Macke, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. München, 1986

Photo:  
Haus Rosengarten in Hilterfingen,  
1986



enttäuscht wurden. Aber Delaunay hat eben mit dem räumlichen Eiffelturm angefangen und Kandinsky mit Lebkuchen ... Eine Tischplatte ist mystischer wie alle seine Bilder. Sie klingen gar nicht mehr für mich."<sup>2</sup> Aussagen wie diese belegen, dass Macke völlig eigene Wege geht und sich in seiner Kunstauffassung nunmehr auch von Marc und Kandinsky deutlich abgrenzt. Der Betonung metaphysischer Werte, wie sie etwa Kandinsky formuliert, steht Macke – trotz seiner Mitwirkung an dem Almanach 'Der Blaue Reiter' (1912) – kritisch gegenüber.

In seiner letzten und bedeutendsten Schaffensperiode – nach der Begegnung mit der Malerei Delaunays – vollzieht Macke den Schritt zu einem strukturbetonten Bildaufbau durch eine zunehmende Vereinfachung der Formen und mittels der Lichtwirkung der Farbe. Der Künstler leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Darstellung des Lichts in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Elisabeth Erdmann-Macke fasst die künstlerischen Absichten Mackes in ihren Erinnerungen zusammen. „Was August damals am meisten beschäftigte, war das Dynamische in einem Bild, nicht nur durch die formale Einteilung des Raumes ausgedrückt, sondern vor allem durch das Spiel der Farbtöne gegeneinander, untereinander: Selbst in einer gleichmäßigen, sagen wir grünen Fläche, darf keine tote Stelle sein, die Farbe muss arbeiten, vibrieren – leben. Augusts ganzes Streben ging darauf hinaus, die reinen Farbtöne auf einem Bild so zu nuancieren und in Einklang zu bringen, dass trotz der notwendigen Kontraste eben doch eine große Harmonie und Bildeinheit zustande kommt. ...“<sup>3</sup> Eine wahrhaft

meisterliche Umsetzung dieser Gedanken gelingt Macke in dem Werk *Zwei Mädchen im Walde*.

Lichtvoll strahlende und dunklere Töne verdichten sich zu mosaikartig kontrastierenden Flächen. Die in ihren Helligkeitswerten lebhaft zusammen- und gegeneinander tretenden Farben erzeugen einen Farbraum aus Harmonien und Kontrasten, in dem insbesondere das intensiv aufleuchtende Gelb und die rote Zone rechts im Bild den Eindruck eines von den Farben erzeugten Lichts verstärken. Bemerkenswert ist ebenfalls die geradezu spielerisch wirkende Malweise. Nicht zuletzt machen auch die lebhaft-rhythmischen Pinselzüge, mal locker und leicht, mal kalkuliert gesetzt, den ungeheuren Reiz dieses kleinen Bildes aus.

„Das Kunstwerk ist ein Gleichnis der Natur, kein Abbild“ schreibt Macke im März 1913 an den Kunstsammler und Mäzen Bernhard Koehler. „Die Natur muß in uns neu entstehen, wir erfahren sie neu von Kind an. Das Kunstwerk ist unsere Erfahrung, unser Staunen vom Maß der Dinge, das Rhythmische im Kunstwerk ist ein Gleichnis für das Rhythmische in der Natur selbst.“<sup>4</sup>

*Zwei Mädchen im Walde* ist getragen von einer positiven Grundstimmung die sich gerade in der Hilterfinger Zeit auch in Mackes Lebensgefühl äußert. In Bildern wie *Zwei Mädchen im Walde* artikuliert sich die Vorstellung des Künstlers von einer harmonischen, nahezu paradisiesschönen Welt.

*Dorothee Beckmann-Schmit*

<sup>1</sup> Elisabeth Erdmann-Macke: Erinnerung an August Macke, hrsg. von Günter Busch, 12. Aufl., ungekürzte Ausg. Mit neuer Bildausw., Frankfurt a. M. 2000, S. 275

<sup>2</sup> Zusatz von August Macke in einem Brief seiner Frau an Maria Marc, datiert vom 11.11.1913. Zit. n. Elisabeth Erdmann-Macke: Erinnerung an August Macke, a.a.O., S. 279.

<sup>3</sup> Zit. n. ebd., S. 283 ff.

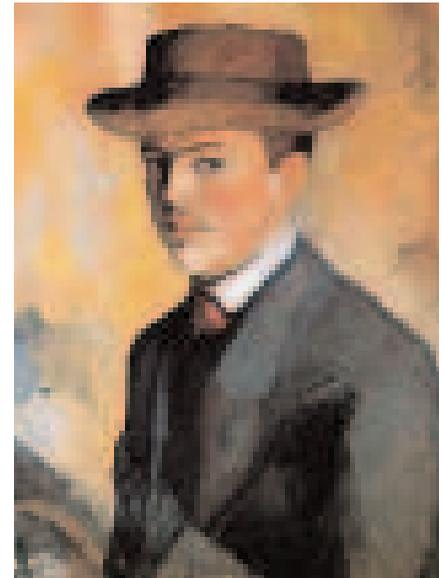
<sup>4</sup> Brief vom 13. März 1913. Zit. n. Gustav Vriesen: August Macke. 2., wesentlich erw. Auflage, Stuttgart 1957, S. 129f.





## AUGUST MACKE

MESCHEDE 1887 – 1914 PERTHES-LES-HURLUS



### Das Jahr 1914

Bereits 1912 ist Macke mit seinen Werken in zahlreichen Ausstellungen vertreten und kann beachtliche Verkaufserfolge vorweisen. Seine Arbeiten sind in Moskau, Köln, München und Jena zu sehen, sowie in der zweiten Ausstellung der Künstlervereinigung 'Der Blaue Reiter'.

Wie bereits in den Jahren 1907 und 1909 absolviert Macke im Oktober 1912, in Begleitung seines Freundes und Künstlerkollegen Franz Marc, seine dritte Paris-Reise. Dort begegnet er Robert Delaunay, der Macke seinerseits im Januar 1913, zusammen mit dem Kunstphilosophen und Kritiker Guillaume Apollinaire in Bonn besucht. Aus diesen Kontakten entwickelt sich eine in menschlicher und künstlerischer Hinsicht ergiebige und freundschaftliche Beziehung. Im September 1913 reist Macke nach Berlin zur Vorbereitung des 'Ersten Deutschen Herbstsalons', den er, zusammen mit dem Galeristen und Verleger Herwarth Walden, nach dem Pariser Vorbild konzipiert.

Unmittelbar nach der Eröffnung siedelt Macke im Herbst mit seiner Familie nach Hilterfingen am Thuner See über. Der Plan zu diesem Ortswechsel ist bereits im Sommer gereift, als Mackes Schwiegermutter auf einer Reise in die Schweiz das 'Haus Rosengarten' (Abb. Seite 110) entdeckt hatte. Das angemietete Domizil, direkt am Thuner See gelegen, mit Blick auf die Stockhornkette und die Pyramide des

Niesen kennzeichnet – wie bereits Mackes Tegernsee-Aufenthalt vier Jahre zuvor – den Übergang aus der betäubenden Fülle und Hektik des Bonner Stadtlebens in den ungetrübten Frieden der Natur. Die Gegenwart der geliebten Familie, geprägt durch die Geburt des zweiten Sohnes, Wolfgang, am 8. Februar 1913, der enge und herzliche Kontakt zu dem befreundeten Künstlerehepaar Louis und Hélène Moillet im nahe gelegenen Gunten, die gemeinsam unternommenen Spaziergänge, Segelausflüge und Musikabende machen den Aufenthalt in Hilterfingen zu einer besonders glücklich empfundenen Periode in Mackes Leben. Im April 1914 unternimmt der Künstler zusammen mit Paul Klee und Louis Moillet eine Reise nach Tunesien. Nach seiner Rückkehr hält sich Macke noch sechs Wochen in Hilterfingen auf, bevor er mit seiner Familie im Juni 1914 nach Bonn zurückkehrt. Anfang August wird er zum Militärdienst eingezogen und rückt mit der 5. Kompanie des Infanterie-Regimentes gegen Frankreich aus. Auf seine Ernennung zum Kompanieführer am 11. September, folgt die Verleihung des Eisernen Kreuzes am 20. September.

Am 27. September 1914, im Alter von 27 Jahren, fällt Macke als Soldat des Ersten Weltkrieges bei Perthes-les-Hurlus in der französischen Champagne.

August Macke  
Selbstportrait mit Hut  
Öl auf Holz  
1909

links:  
August Macke  
1913

*by mass*





# »GRÜNES PFERD« 1912

FRANZ MARC

Tempera auf Papier  
1912  
22,5 x 35,4 cm  
signiert unten rechts  
Hoberg/Jansen 203

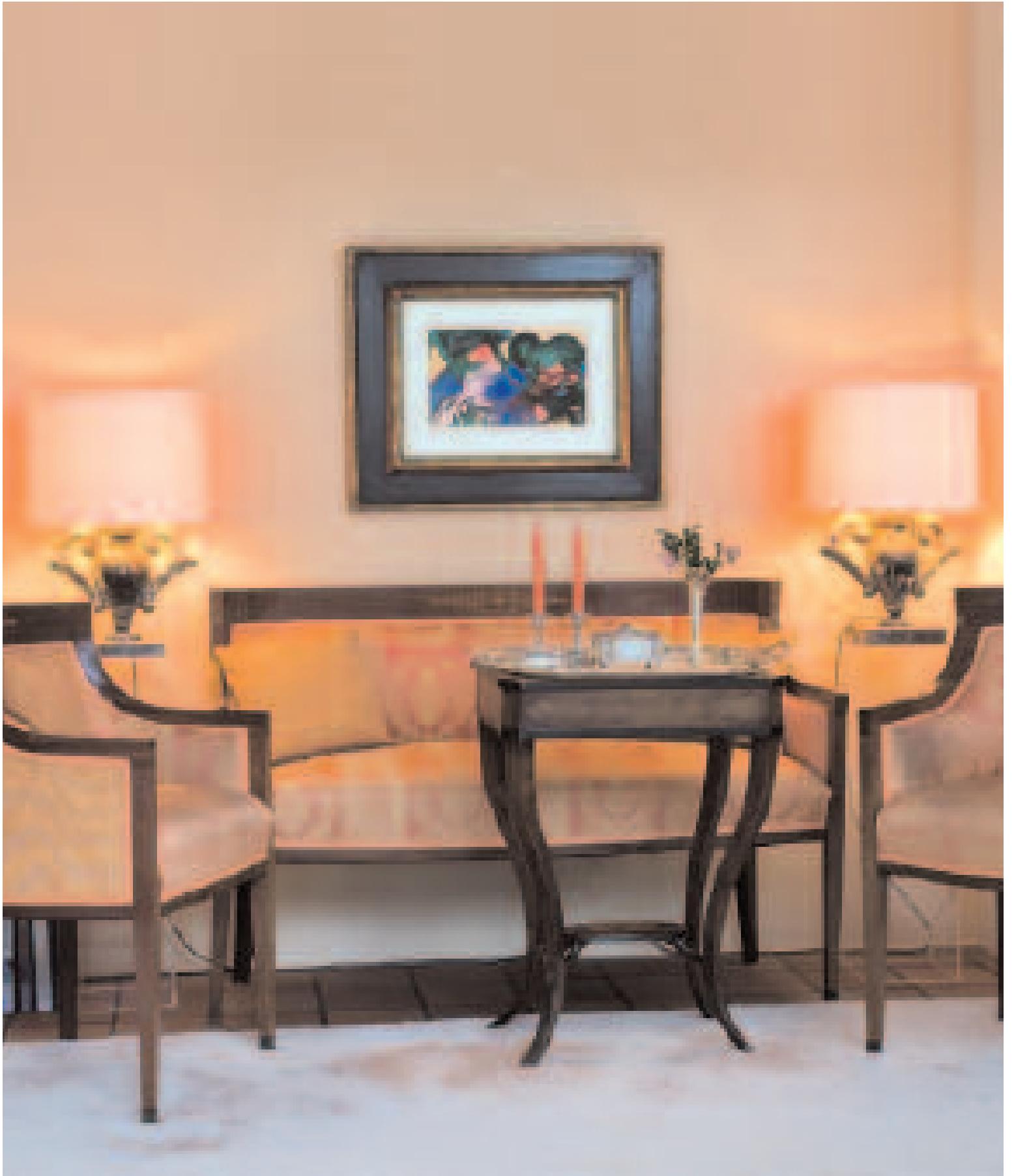
Provenienz  
Herbert von Garvens-Garvensburg, Hannover, 1917  
Dr. Ludwig Grunebaum, New York  
Privatsammlung, Lugano  
Galerie Thomas, München  
Privatsammlung

## Ausstellungen

Kestner-Gesellschaft, Hannover 1916. Neue Münchner Kunst. Gemälde, Graphik. Nr. 94  
Kestner-Gesellschaft, Hannover 1921. Aquarelle moderner Künstler. Gemälde von Felixmüller. Nr. 114  
Galerie Neue Kunst Fides, Dresden 1927. Franz Marc. Aquarelle – Zeichnungen – Graphik. Nr. 87  
Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Mass. 1961.  
Twentieth-Century Germanic Art from Private Collections in Greater Boston. o. Nr.  
Staatsgalerie, Stuttgart 2000. Franz Marc. Pferde. Nr. 64 mit Farbabb.

## Literatur

Schardt, Alois J. Franz Marc. Berlin 1936. 1912, Nr. 15  
Lankheit, Klaus. Franz Marc. Katalog der Werke. Köln 1970. Nr. 440  
Annegret Hoberg und Isabelle Jansen. Franz Marc. Werkverzeichnis Band II. München 2004.  
Nr. 203 (mit abweichenden Maßen 21 x 34 cm)



# »GRÜNES PFERD« 1912

FRANZ MARC

Vieles wurde bereits zu den Pferdedarstellungen Franz Marcs geschrieben; zu seiner noch dem Realismus verpflichteten, euphorischen Naturbeobachtung in Lenggries und Sindelsdorf bis hin zu seinen transzendenten, romantisch-lyrischen Natureinsichten. Die Staatsgalerie in Stuttgart widmete im Jahr 2000 den Pferdedarstellungen Marcs eine umfangreiche Schau. Auch unser *Grünes Pferd* wurde damals nach Stuttgart geliehen.

Franz Marc selbst beschreibt 1915 in einem Brief rückblickend seine Tierbilder als Zwischenstation auf dem Weg zum 'Abstrakten'. Alleine aus dieser Aussage lässt sich zweifelsohne folgern, dass die Tierdarstellung den thematischen Rahmen der Jahre vor 1911 verlassen hat und nun verstärkt konstruktiven Bildideen untergeordnet werden soll.

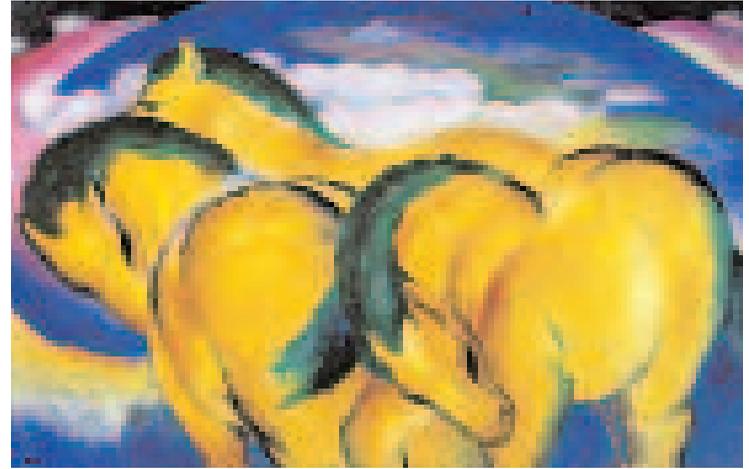
Die Arbeit am Almanach 'Der Blaue Reiter' ab dem Sommer 1911, Diskussionen mit Kandinsky sowie die Entdeckung der Werke Delaunays und der 'Futuristen' verstärken Franz Marcs Bemühen um eine Vereinfachung der gegenständlichen Formen und um eine zunehmende Autonomie der Farben. Die kompositorische Farb- und Formenrhythmik entwickelt sich zur Ausdrucksmöglichkeit und assimiliert zusehends den Gegenstand des Bildes. Das will heißen: nicht das Tier in seiner natürlichen Erscheinungsform steht im Vordergrund seiner Malabsicht, sondern das Erkennbarmachen des Wesens und die Durchdringung der Natur in einem geistigen Sinne.

Marc experimentiert nicht nur mit Farben und Formen, sondern erforscht auch verschiedene Malmittel und Malgründe, so dass seine Papierarbeiten nicht als skizzenhafte Vorstufe der Leinwandbilder gesehen werden dürfen, vielmehr handelt es sich hierbei um autonome Kunstwerke.

Die Temperaarbeit auf Papier *Grünes Pferd* von 1912 ist bereits als eine Visualisierung des Einfühlens in die Natur des Pferdes zu verstehen. Es geht Marc dabei nicht um die dekorative Wirkung, wenn er ein Pferd grün, blau oder rot malt sondern, wie er selber schreibt, nur darum „das Pferd ... in seiner ganzen Wesenheit zu steigern. Aber die Mittel müssen immer rein malerisch sein und auf die größte Möglichkeit gesteigert.“ Es sind nun nicht mehr die Farben und Formen jener durch die Natur vorgegebenen Erscheinungen, die das Kompositionsschema des Gemäldes diktieren; vielmehr ist es so, dass die nun gemalten Farben und Formen einer Kompositionsvorstellung des Künstlers unterworfen werden und damit den erweiterten Naturbegriff Marcs widerspiegeln.

Das auf seine einfachen geometrischen Grundformen reduzierte und damit aus Kreissegmenten konstruierte grüne Pferd kontrastiert mit den kristallinen, kantigen Formen des landschaftlichen Hintergrundes. Pferd und Landschaft werden zu einer erlebten und erkannten Natureinheit verschmolzen ohne dabei das der Natur innewohnende Gegensätzliche zu vernachlässigen. Die geradezu trotzig Unruhe des Pferdes erfährt eine Reflexion in der futuristisch-anmutenden Bewegtheit des Raumes; eines Raumes,





Franz Marc  
*Die kleinen blauen Pferde*  
 Öl auf Leinwand, 1911

Franz Marc  
*Die kleinen gelben Pferde*  
 Öl auf Leinwand, 1911

rechts:  
 Franz Marc  
*Grünes Pferd in Landschaft*  
 Aquarell, Gouache und Bleistift  
 aus: Skizzenbuch XXV, Blatt 24  
 Studie aus dem Besitz des Solomon R.  
 Guggenheim Museum in New York

der seinen realen Hintergrund verlassen hat und bereits in eine kosmische Sphäre entrückt zu sein scheint. Die runden Formen des Pferdes stehen einem kantig-gebrochenen Raum gegenüber. Damit steht diese Arbeit zwar in der Folge einer Reihe von Pferdebildern, die sich eindeutig mit demselben Bewegungsmotiv auseinandersetzen. Die formale Gestaltung der Landschaft jedoch greift bereits deutlich auf futuristische Stilmittel zurück und verweist damit bereits auf die sphärische Bedeutung der späteren Raumdarstellungen.

*Die kleinen blauen Pferde* von 1911 und *Die kleinen gelben Pferde* von 1912, beide im Besitz der Stuttgarter Staatsgalerie, zeigen eine Kopfbewegung nach unten und hinten, die das Schema der Kreisbewegung des gesamten Pferdekörpers wieder aufgreift. Allerdings sind bei beiden Bildern aus Stuttgart die Beine der Pferde angeschnitten. Bei dem Gemälde *Die kleinen gelben Pferde* befindet sich die Schnittstelle erst unterhalb des Knies, so dass die Übereinstimmung in der Beinhaltung mit dem Tier in *Grünes Pferd* offensichtlich wird. Der Pferdekörper

wird so zum Versatzstück und damit zur Chiffre von kinetischer Energie, die in der abstrakten Landschaft der Arbeit *Grünes Pferd* einen Höhepunkt des Ausdrucks erfährt.

In der Literatur wird immer wieder auf das ruhende Element der Kreisform in den Pferdedarstellungen hingewiesen. Doch gerade in dieser Arbeit lässt sich die wechselseitige Steigerung der Bewegungsmotive von Pferd und Raum offensichtlich erkennen. Auch der Komplementärkontrast zwischen Pferd und den darunter liegenden roten Prismen verstärkt den Eindruck kinetischer Energie.

Hier wird bereits eine Wirklichkeit geschaffen, die über die bloße Erscheinung in den metaphysischen Bereich verweist. Während das Pferd in seiner Materialität noch erfahrbar ist, hat sich die Landschaft in einen wie durch die scharfen Kanten eines Prismas gesehenen Farb- und Lichtraum verwandelt.

*Gerhard Wohlmann*





# FRANZ MARC

MÜNCHEN 1880 – 1916 VERDUN



## DAS JAHR 1912

Anfang des Jahres 1912 verbringt Franz Marc mit Maria Franck in Berlin. Er trifft dort mit Künstlerkollegen der Brücke zusammen wie Max Pechstein, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Otto Mueller und Emil Nolde. „Es sind schon Kerle, auch wenn wir ihren Geruch nicht lieben sollten“ schreibt Marc nach Murnau an Kandinsky.

In München wird im Februar die zweite Ausstellung mit graphischen Werken der Redaktion 'Der Blaue Reiter' in der Galerie Goltz in München eröffnet. Herwarth Walden bietet an, die erste Ausstellung nach Berlin zu holen und eröffnet mit ihr seine Galerie 'Der Sturm'. Dann geht die erste Ausstellung auf Tournee durch Deutschland und wird auch im europäischen Ausland gezeigt, so z.B. in Rotterdam, Wien, Prag, Budapest, Oslo und Stockholm. Zurück in Bayern fährt Franz Marc von Sindelsdorf häufig nach München, besucht Konzerte, geht in Ausstellungen oder zu Einladungen. Er freundet sich mit Paul Klee an und auch die zwei Frauen verstehen sich so gut, dass Maria Franck später Klavierstunden bei Lilly Klee nimmt.

Im März veröffentlicht Franz Marc in der Zeitschrift 'Pan' den Artikel 'Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei', auf den Max Beckmann kontrovers antwortet. Im Mai erscheint der Almanach 'Der Blaue Reiter' im Piper Verlag. Im Juli bricht Franz Marc auf und unternimmt eine 10-tägige Wanderung durch das Voralpenland bis nach Innsbruck. Er verbringt einen schaffensreichen Sommer und scheint vor Aktivität nur so zu strotzen.

Im Herbst reist er mit Maria über Frankfurt, wo er seine Einzelausstellung im Kunstsalon bei Ludwig Schames besucht, nach Bonn zu August Macke. Gemeinsam fahren sie weiter nach Paris, wo sie in einer Woche neben zahlreichen Ausstellungen und Künstlerbesuchen auch Robert und Sonia Delaunay treffen. Auf der Rückreise sehen sie sich in Köln die große 'Sonderbund' Ausstellung an und auch die Ausstellung der 'Futuristen', deren Werke Franz Marc sehr gut gefallen. „Wir sind ganz baff gewesen über diese fabelhaften Bilder“ berichtet Maria an Gabriele Münter nach Murnau.

Im November nutzen sie die Gelegenheit, die 'Futuristen' Ausstellung, die nun in München bei der Galerie Thannhauser zu sehen ist, erneut zu besuchen. In Sindelsdorf pflegen Marcs viel Kontakt zu Jean Bloé Niestlé und Heinrich Campendonk, die ebenfalls in den kleinen Bauernort gezogen sind.

Ende des Jahres 1912 reisen Franz Marc und Maria Franck zu Marias Eltern nach Berlin. Dort lernt Franz Marc die Dichterin Else Lasker-Schüler kennen, die sich erst kurz zuvor von Herwarth Walden hatte scheiden lassen, und es entsteht eine enge Freundschaft zwischen 'Prinz Jussuf von Theben' (Lasker-Schüler) und dem 'Blauen Reiter' (Marc), die durch den reich illustrierten regen Briefwechsel der beiden der Nachwelt überliefert wurde.

Franz Marc  
Selbstportrait  
Öl, 1904

links:  
Franz Marc  
in Sindelsdorf um 1912/13

1840  
Wm. L. L.



## »LIEBESPAAR – SITZENDES ZIGEUNER-LIEBESPAAR« CA. 1920

ANDERE SEITE: »DREI MÄDCHENAKTE VOR DEM SPIEGEL« CA. 1920

OTTO MUELLER

Leimfarbe und Mischtechnik  
auf Rupfen  
ca. 1920  
119 x 93,5 cm  
monogrammiert oben links

andere Seite:  
*Drei Mädchenakte  
vor dem Spiegel*  
Lüttichau/Pirsig 209

### Provenienz

Rüdiger Graf von der Goltz, Düsseldorf  
Galerie Thomas, München, 1992  
Privatsammlung, Frankreich

### Ausstellungen

Galerie Günther Franke, München 1952. Otto Mueller.  
Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1961. Düsseldorf Kaufleute sammeln moderne Kunst,  
125 Jahre Industrie- und Handelskammer zu Düsseldorf. Nr. 17  
Kestner Gesellschaft, Hannover 1956. Otto Mueller. Nr. 37 a  
Kunsthalle, Bremen 1956. Otto Mueller. Nr. 43  
Marlborough Gallery, London 1959. Art in Revolt. S. 47  
Palazzo Strozzi, Florenz 1964. Mostra dell' Espressionismo. Abb. Tafel 178  
Ruhrfestspiele Städtische Kunsthalle, Recklinghausen 1966. Variationen. Nr. 173, Abb.  
Galerie Thomas, München 1988. Werke aus der Sammlung Rheingarten. Nr. 69. Abb.  
Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Museum Folkwang, Essen, 2003. Otto Mueller.  
Eine Retrospektive. Farbtafel 54

### Literatur

Buchheim, Lothar-Günther. Leben und Werk. Feldafing 1963. Nr. 40, S.117 mit Abb.  
Aufwärts. Aufwärts 7. Köln 1966. 19. Jahrgang mit Abb.  
von Lüttichau, Mario. Otto Mueller. Köln 1993. S. 113 mit Farbtafel 17.  
Pirsig, Tanja. Otto Mueller, Zigeuneramulett im Selbstbildnis, in: Weltkunst, 71. Jahrgang,  
Nr. 6. S. 1009-1011, Abb.  
Pirsig, Tanja. Otto Mueller: Mythos und Wahrheit, in: Katalog Otto Mueller Eine Retrospektive.  
München 2003. S. 131 mit Abb.  
Wolf, D.P. Die Kunst Otto Muellers aus der Sicht eines Sammlers, in: Katalog Otto Mueller  
Eine Retrospektive. München 2003. S.172 mit Abb.  
von Lüttichau, Mario und Pirsig, Tanja. Otto Mueller Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen  
(CD-ROM). Nr. 209 mit Farbbabb.



## »LIEBESPAAR / SITZENDES ZIGEUNER-LIEBESPAAR« CA. 1920

ANDERE SEITE: »DREI MÄDCHENAKTE VOR DEM SPIEGEL« CA. 1920

OTTO MUELLER

### „ICH KANN NUR MALEN, WAS ICH LIEBE“

OTTO MUELLER – DIE PORTRÄTS MIT IRENE ALTMANN

Mit ihr, mit Maria Mayerhofer, genannt Maschka, kam dieser ungewöhnliche und neuartig wirkende, bereits von Karl Scheffler beschriebene 'slawische Zug' in den Arbeiten Otto Muellers.<sup>1</sup> Sie war von Beginn ihres gemeinsamen Weges an sein Modell gewesen. Bald hatte Maschka nicht nur im Leben des Künstlers eine zentrale Rolle eingenommen, was trotz wechselnder Lebensumstände bis an das Ende so bleiben sollte. Ihre Gesichtszüge mit schräg angesetzter Augenpartie, hohen Wangenknochen und schmal zulaufendem Kinn beherrschten seine Malerei. Unterstützt von modebewusstem Haarschnitt, dem 'Bubikopf', der bisweilen zu einer zotteligen Kurzhaarfrisur gerät, kreierte Otto Mueller einen anziehenden, temperamentvollen, für ihn, den Künstler, idealen Frauentypus. Maschkas Physiognomie wurde zur Maske der Urfrau, zu einem Prototypen der Porträtmalerei Otto Muellers.

Denn auch nach der Trennung von Maschka Anfang der 20er Jahre behält Mueller die gleichsam südländisch anmutenden, markant gezeichneten Kopfformen bei. Und obwohl Otto Mueller eigentlich tiefergehende, biographische Bezüge in seinen Bild-erzählungen zu vermeiden sucht, so lassen sich dennoch die Charaktere der nach Maschka noch folgenden Lebenspartnerinnen in den Gemälden beobachten, wie in beeindruckender Weise die Begegnungen mit Irene Altmann.

Irene Altmann, eine seiner ersten Schüler an der Breslauer Kunstakademie, die sich im Gegensatz zu der aus vielerlei Gründen in Berlin gebliebenen Maschka sehr um das Wohl des Künstlers bemüht, verändert dessen Privatleben wohl außerordentlich; Otto Mueller dachte erstmals an Scheidung von Maschka, die er 1899 in Dresden kennen gelernt und 1905 geheiratet hatte. „Liebe Marka ich bitte um Deine Freundschaft und lass uns freie Menschen sein wir wollen uns doch nicht das bisschen Dasein verekeln weder Du noch ich hätten das verdient es grüßt herzlich Dein Otto“, schrieb er etwa im September 1920 nach Berlin.<sup>2</sup>

Otto Mueller hat diese neue, ihn anregende, erfüllende wie auch enttäuschende Verbindung mit seiner jungen Schülerin in wenige, sehr persönlich anmutende Doppelbildnisse wie dem *Liebespaar* (Abb. 2) übertragen. Noch 1919 präsentiert sich der Künstler als jugendlicher Liebhaber mit der sommerlich gekleideten, den Oberkörper entblößten jungen Frau in inniger Umarmung vor einer dicht belaubten Baumkulisse: „... ich kann nur malen, was ich liebe“, hatte Otto Mueller einmal seiner Schwester Emmy anvertraut. Irene Altmann, die neue große Liebe, gedachte Otto Mueller zu heiraten. Das eindrucksvolle, annähernd lebensgroße Gemälde *Polnische Familie*<sup>3</sup> (Abb. 1) berichtet von der Sehnsucht des Künstlers nach einer geborgenen





Abb. 1

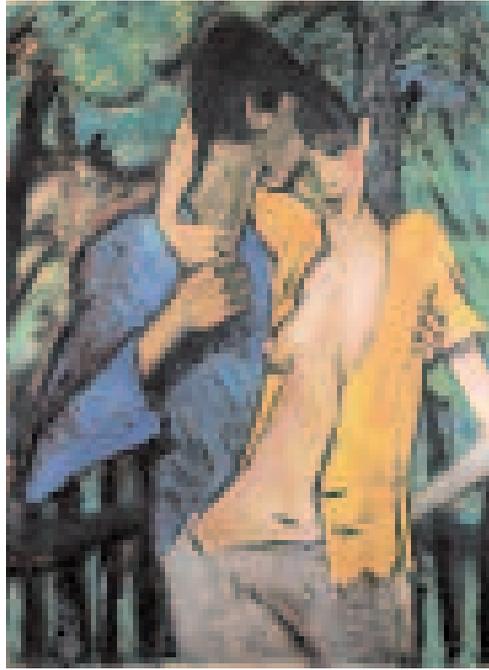


Abb. 2

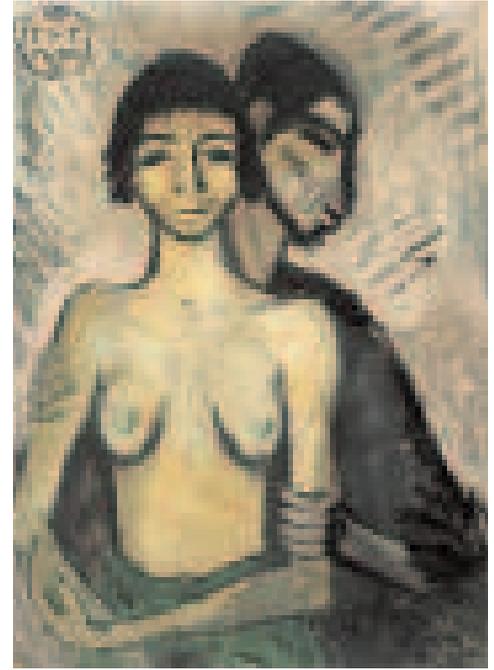


Abb. 3

Abb. 1  
Otto Mueller  
*Polnische Familie*  
Leimfarbe und Tempera auf Rupfen  
1919

Abb. 2  
Otto Mueller  
*Liebespaar / Zigeuner-Liebespaar*  
Leimfarbe auf Rupfen  
1919 / nach 1925

Abb. 3  
Otto Mueller  
*Doppelbildnis / Zigeunerpaar*  
Temperafarbe auf Sackleinen  
1922

Abb. 4  
Otto Mueller  
*Selbstbildnis mit Pentagramm*  
Leimfarben auf Sackleinen  
um 1924

Abb. 5  
Otto Mueller  
*Zigeunermadonna / Zigeunerin mit Kind*  
Leimfarbe auf Rupfen  
um 1926

Abb. 6  
Otto Mueller  
*Selbstbildnis mit Frau (Irene Altmann) und  
exotischer Blume / Jüngling und Mädchen*  
Leimfarbe auf Leinwand  
um 1921

Familienatmosphäre.<sup>4</sup> In der Gestalt eines Juden in jener typischen Kleidung mit bis zu den Knien reichendem, schwarzem Kaftan, breitkrepigem Hut, und wie es Tradition ist, unrasiert mit deutlich erkennbaren, langen Schläfenlocken zeigt sich Otto Mueller in einem von melancholischer Trauer gefärbten Antlitz. Das Selbstporträt spiegelt seine Ohnmacht über das fehlende Bekenntnis zum selben Glauben als Fundament für die Gründung einer 'heiligen' Familie; das bevorstehende Scheitern der Beziehung wird in der isolierten Darstellung beider schon evident. Allein der Pudel 'Heiko' unter der Bank bleibt dem Akademieprofessor als getreues Tier und Begleiter in den ersten Jahren seiner Breslauer Zeit. Wenngleich sich diese Bild-Deutung nicht substantiell nachweisen lässt, so berichten weitere Doppelbildnisse mit Irene Altmann (Abb. 3 und 6) von dieser sehr emotional aufgeladenen Liebe. Unvermittelt in einrichtungslosem Ambiente zeichnet Otto Mueller mit einer sehr sensiblen Sprache die Physiognomien von sich und seiner Geliebten nach; er überzeichnet sie förmlich mit merkwürdigen, maskenhaften, nahezu animalisch wirkenden Gesichtszügen, wenn er sie schutzeempföhlen nackt, aber hoch erotisch und anschniegsam vor tiefdunkelrotem, boudoirartigem Fond auf seinem Schoß

sitzend malt und er sich selbst als nachdenklich und melancholisch, fast unbeteiligt in der Szene sieht. Wie schon in der *Polnischen Familie* bemalt der Künstler sein Gesicht mit grüntürkiser Farbe. In dem anderen Doppelbildnis sieht sich Otto Mueller mit einem ausdruckskräftigen Tierkopf, ein Zeichen des trauernden Liebhabers über die verlorenen gegangene Liebe, deren entblößten Oberkörper er mit beiden Händen dem Bild-Betrachter demonstrativ entgegen hält (Abb. 3). Der offenkundige Wechsel von Emotionalität zwischen den beiden Gemälden ist auch und gerade in der Verwendung von tierartigen Physiognomien besonders auffallend.

Der Einfluss von Irene Altmann auf ihren Lehrer ließ nicht nur diese bedeutenden Gemälde entstehen, sondern fördert in diesen wenigen Jahren der Gemeinschaft auch das vermutlich schon vorhandene Interesse Otto Muellers für Astrologie, Okkultismus und Magie. Das erste der Zigeunersymbolik entnommene Zeichen wie das Treue- oder Liebesamulett erscheint wie eine Beschwörung erstmals auf den beiden Doppelbildnissen mit Irene Altmann um 1920/21: die Schlange verkörpert den Liebhaber, die zwei Kreuze symbolisieren das 'böse Glück' beziehungsweise die 'sündhafte Liebe', die Zickzacklinie



Abb. 4

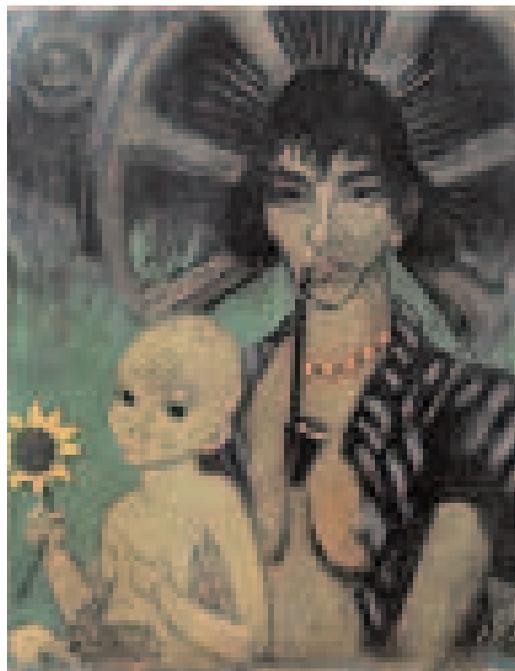


Abb. 5



Abb. 6

steht für eine Kette, Zeichen der Verbundenheit von Mann und Frau.<sup>5</sup> Es verwundert nicht, wenn Otto Mueller diese Symbolik zum Ausdruck seines eigenen Gemütszustandes abwandelt, wie in dem wohl letzten Doppelbildnis mit Irene Altmann, in dem er die 'Kreuze' verändert und das Wort 't o t' zu lesen ist. Auch das Amulett, welches Otto Mueller in dem wohl kurz nach der Trennung von Irene Altmann entstandenen *Selbstbildnis mit Pentagramm* verwendet (Abb. 4), wandelt er kurzerhand ab und versteckt darin eine Botschaft: Deutlich sind ein 'O + M' wahrnehmbar, was als Otto und Maschka gedeutet werden muss, als Ausdruck einer kurzen, aber heftigen Renaissance ihrer Liebe nach der Enttäuschung mit Irene Altmann. Das Treue- und Liebessymbol wird Otto Mueller noch ein letztes Mal verwenden, in dem 1927 entstandenen Gemälde *Zigeunermadonna* (Abb. 5), einem Selbstbildnis des Künstlers mit seinem 1925 geborenen Sohn Joseph.<sup>6</sup>

Otto Mueller übernimmt in den Doppelbildnissen also nicht nur die Rolle des Betrachters, sondern hinter diesen Selbstbildnissen verbergen sich auch Momente der Selbstbefragung, Momente einer ersten Auseinandersetzung mit sich selbst. Der Künstler bezieht seinen seelischen Zustand deutlich mit in den

bildnerischen Ausdruck ein und spielt sich hierbei nur sehr selten in den Vordergrund. Und dennoch erfährt der Betrachter sehr viel über die Stimmung und Befindlichkeit, die der Künstler bisweilen auch auf den Partner im Doppelbildnis eindrucksvoll zu übertragen vermag. Auch eine intensive innere Befragung mit bisweilen leeren Augen wie hier in einem weiteren Gemälde mit Irene Altmann, dem *Selbstbildnis mit Frau und exotischer Blume* (Abb. 6) verbindet Otto Mueller seine Suche nach dem Sein und dem Selbst; darin liegt die eigentliche Tiefe, die eigentliche Besonderheit seiner Porträtbilder und Darstellungen von Liebespaaren.

*Mario-Andreas von Lüttichau*

<sup>1</sup> Karl Scheffler, Otto Mueller, in: Kunst und Künstler, Berlin 1919, 17. Jg., H. 9, S. 352.  
<sup>2</sup> Briefe Nr. 82 in: Mario-Andreas von Lüttichau und Tanja Pirsig, Otto Mueller. Verzeichnis der Gemälde und Zeichnungen, CD, Ausgabe April 2007.  
<sup>3</sup> Neben dem Titel *Polnische Familie* existieren weitere Titel in der Literatur: *Zigeunerfamilie, Judenfamilie, Heilige Familie*.  
<sup>4</sup> Die Geburt eines gemeinsamen Kindes ist allerdings nicht überliefert.  
<sup>5</sup> Vgl. Tanja Pirsig, Otto Mueller. Mythos und Wahrheit, in: Otto Mueller. Eine Retrospektive, Kat. Ausst. München und Essen 2003, S. 126.  
<sup>6</sup> Vgl. Tanja Pirsig, wie Anm. 5, S. 128

## »DREI MÄDCHENAKTE VOR DEM SPIEGEL« CA. 1920

ANDERE SEITE: »LIEBESPAAR – SITZENDES ZIGEUNER-LIEBESPAAR« CA. 1920

OTTO MUELLER



Otto Mueller  
Drei Mädchen vor dem Spiegel  
Lithographie auf Bütten  
ca. 1922, 48 x 36 cm

rechts:  
Otto Mueller  
*Drei Mädchenakte  
vor dem Spiegel*

Leimfarbe und Mischtechnik  
auf Rupfen  
ca. 1920

119 x 93,5 cm

andere Seite:

*Liebespaar –*

*Sitzendes Zigeuner-Liebespaar*  
Lüttichau/Pirsig 209

*Drei Mädchenakte vor dem Spiegel* ist eines aus einer Reihe von Gemälden, bei denen Otto Mueller beide Seiten des Bildträgers bemalt hat.

Die von Mueller bevorzugten Materialien, Leimfarbe auf Rupfen, erlaubten keinerlei Korrekturen. Der Künstler hatte die Bilder, die er malen wollte, genau im Kopf. Wenn es ihm nicht gelang, sie genauso auszuführen, verwarf er sie.

Mueller war sehr darauf bedacht, was er der Nachwelt hinterlassen würde, deshalb hatte er einen Großteil seines Frühwerks von seiner damaligen Frau Maschka vernichten lassen. War er also wirklich unzufrieden mit einem Werk, kratzte er sogar die Farbe ab. Wollte er das Werk jedoch erhalten, obwohl es nicht ganz seinen Vorstellungen entsprach, drehte er es um und malte auf die andere Seite ein neues Gemälde.

Dem Betrachter erschließt sich zunächst nicht, warum Mueller mit dem vorliegenden Werk nicht zufrieden gewesen sein sollte. Im Unterschied zu vielen anderen Aktdarstellungen Muellers, die den Eindruck erwecken, dass das Modell vom Künstler in einer von ihm gewollten Pose abgebildet wurde, hat man hier das Gefühl, unbemerkter Beobachter einer intimen Szene zu sein. Die drei Mädchen wähnen sich allein, eine steckt sich die Haare auf, eine betrachtet sich kritisch im Spiegel, von einer dritten, sitzenden beobachtet.

Und sicher schwatzen sie über Dinge, die Frauen seit Jahrhunderten beschäftigen: ihre Figur, Kleider – vielleicht auch Männer? Otto Mueller hat eine zeitlose Szene dargestellt – und ein Kunstwerk, das eigenständig neben der anderen Seite bestehen kann.

Patricia von Eicken





## OTTO MUELLER

LIEBAU/SCHLESSEN 1874 –  
1930 OBERNIGK BEI BRESLAU



### DAS JAHR 1920

Wohl Anfang 1919 wird Otto Mueller unter dem amtierenden Rektor August Endell an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe nach Breslau berufen. Sein dort lehrender Freund Oskar Moll hatte diese für den Künstler überraschende Aufforderung unterstützt. Somit war Otto Mueller der einzige der ehemaligen Brücke-Künstler, der nach dem Ersten Weltkrieg in Amt und Würde gerät und damals in den Genuss eines nicht zu unterschätzenden, geregelten Einkommens kommt. Sein Berliner Atelier in der Wilhelmshöher Straße übernimmt der Maler Georg Tappert. Diesem schreibt Mueller am 18. Mai 1919: „vielen Dank für die Glückwünsche ich lege allerdings auf den Prof. nicht viel Wert vielmehr wert (ist) wenn man frisch und gut in der Kunst bleibt.“

Seine Frau Maschka war zunächst noch mit nach Breslau gereist; gemeinsam beziehen sie eine Wohnung am Scheitinger Park im Hause des Architekten Max Berg, dem Erbauer der Breslauer Jahrhunderthalle. Aber die Gemeinsamkeit in der neuen Umgebung währt nur kurz, Maschka zieht es zurück nach Berlin. Sie fühlt sich in dem schlesischen Breslau nicht wohl. Auch Otto Mueller wird sich öfter in Briefen bei Maschka, mit der er bis an sein Lebensende eng verbunden bleiben wird, über das regnerische und kalte Wetter in Breslau beklagen: „Liebe Marka“, so nannte er sie, „da in 14 Tagen bereits Weihnachtszeit ist werde ich Weihnachten nach Berlin kommen. ich war jetzt ein paar Tage zur Abwechslung krank und fühl mich noch

nicht richtig hergestellt ich hatte Gliederreißen Fieber u. Kopfschmerzen. dadurch habe ich wieder einige Arbeitstage verloren“. In einem anderen Brief wird er Maschka berichten: „hier im Atelier wo nicht mehr geheizt wird ist es auch immer kalt und friere sehr sonst geht es mir gesundheitlich gut.“ Und dennoch wird Otto Mueller weiterhin in Breslau bleiben und sich mit den widrigen Umständen außerhalb der Lehranstalt arrangieren. Er wird die Stadt, so häufig es seine Lehrtätigkeit zulässt, verlassen und etwa nach Berlin reisen, wo seine ihn vertretenden Kunsthändler wie Paul Cassirer, Ferdinand Moeller, G.B. Neumann oder Karl Nierendorf ihre Galerien haben. Und er wird schon bald die Mutter seines 1925 in Breslau geborenen Sohnes Joseph heiraten, seine Schülerin Elisabeth Lübke, und wird, so oft es seine Gesundheit zulässt, ohne sie in den warmen Süden reisen, nach Bosnien, Dalmatien, Ungarn und Bulgarien, um in den Zentren der Zigeuner, mit deren Lebensform sich der Künstler immer mehr identifizieren wird, nach Motiven zu suchen. Und, Otto Mueller wird wegen Ausstellungsvorbereitungen und der Wahrnehmung von Jurien in anderen Städten der Republik immer wieder Gelegenheiten finden, sich von Breslau zu entfernen. Auch wird er nach der Trennung von 'Elsbeth' noch Elfriede Timm, ebenfalls eine Schülerin, heiraten; sie wird den über viele Jahre an einem Lungenleiden erkrankten Akademieprofessor bis zu dessen Tod in einem Sanatorium unweit von Breslau begleiten.

Otto Mueller  
Selbstbildnis nach links (1)  
(Ausschnitt)

links:  
Portrait Otto Mueller,  
um 1929

Sunil Nalla





# »PALMEN AM STRAND« 1915

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand

1915

73,5 x 88,5 cm

signiert unten links

rückseitig auf dem Keilrahmen

signiert und betitelt

Urban 719

Provenienz

Karl Abraham, Berlin, ca. 1920/25

Allan Abraham, England

Galerie Daberkow, Bad Homburg

Privatsammlung, Deutschland, seit 1961

Ausstellungen

Kunstforum Bank Austria, Wien; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 2001-2002.

Emil Nolde und die Südsee. Nr. 266 mit farbiger Abb.

Literatur

Urban, Martin. Emil Nolde. Werksverzeichnis der Gemälde Bd. 2, 1915-1951. London 1990.

S. 103 Nr. 719 mit Abb.

In der Handliste des Künstlers,  
begonnen 1910, ist das Bild

verzeichnet als Nr. 637

'1915 Palmen II', in der

Handliste von 1930 als

'1915 Palmen am Strand'.



## »PALMEN AM STRAND« 1915

EMIL NOLDE

Als Emil Nolde 1913 von Dr. Walter Kaesbach gefragt wird, ob er an einer 'Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition' des Reichskolonialamtes teilnehmen wolle, hatten Emil und Ada gerade 'Utenwarf', ein altes Bauernhaus nahe der Küste in Schleswig erworben. Nachdem Ada von einer Krankheit genesen ist und mitreisen kann – ohne sie will er nicht reisen – legen sie ohne langes Zögern ihre Umbaupläne auf Eis und sagen zu. Die Expedition soll den Gesundheitszustand der Einheimischen und die Ursache für deren Geburtenrückgang erforschen. Noldes Aufgabe soll das Festhalten der Charakteristika der einheimischen Stämme im 'Schutzgebiet' sein.

„Wir lebten in Vorbereitungen. Wir reisten nach Berlin. Wir ritten auf Schulpferden im Tiergarten und lernten mit Revolver und Riffel schießen.“<sup>1</sup> Der Künstler, zu diesem Zeitpunkt 46-jährig, freut sich auf die Reise um die halbe Welt wie ein kleiner Junge. Er und Ada müssen jedoch als nicht offizielle Mitglieder der Expedition die Kosten selbst tragen.

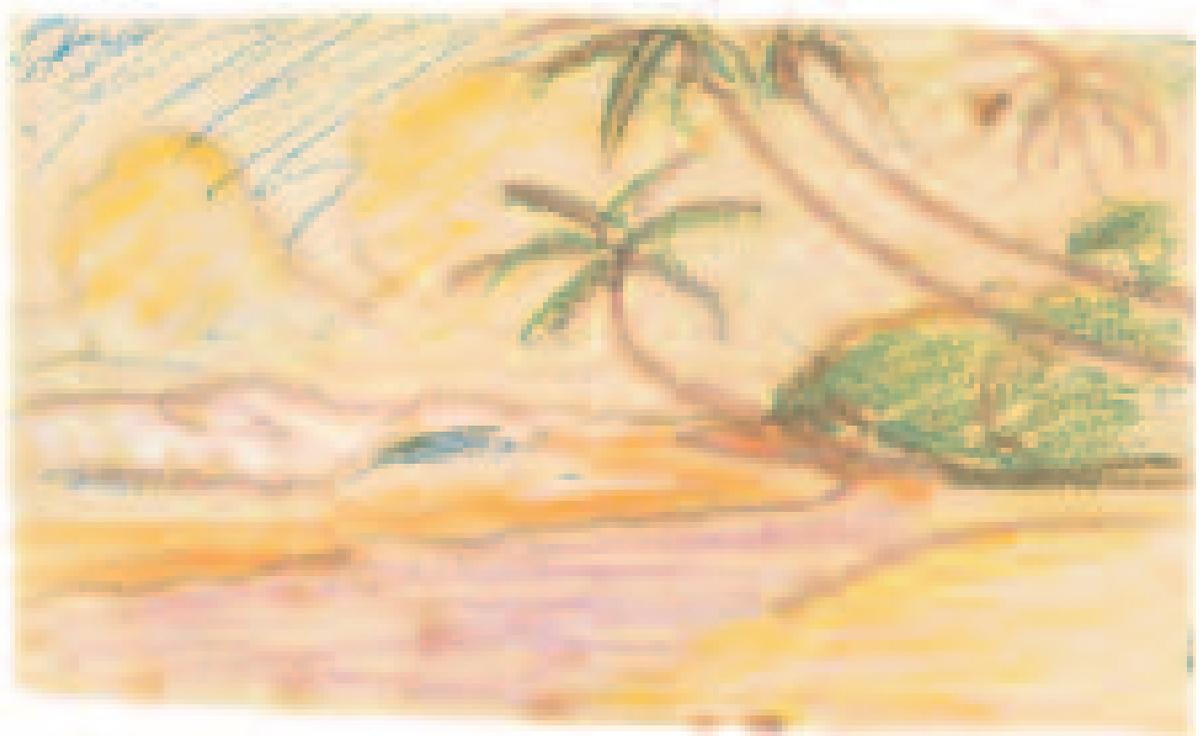
Bereits am 2. Oktober 1913 besteigt die Expedition, bestehend aus dem Leiter, Prof. Alfred Leber, einem auf Tropen-Ophtalmologie spezialisierten Augenarzt, Gertrud Arnthal, einer jungen Krankenschwester und Nichte des Industriellen und Kunstsammlers Eduard Arnhold, sowie Ada und Emil Nolde, den Zug. Ein weiterer Tropenarzt, Dr. Ludwig Külz soll, aus Afrika kommend, am Ziel zu ihnen stoßen. Von Berlin geht es über Warschau nach Moskau, wo sie einige Tage bleiben. Weiter geht es mit

dem 'Sibirienzug' durch den Ural an den Baikalsee und durch Sibirien – zehn Tage dauert es ab Moskau, dann fährt der Zug in Charbin ein. Nun sind sie schon fast in China! Nolde zeichnet fieberhaft. Durch die Mandschurei, nach Korea. Nach einem kurzen Aufenthalt in Seoul weiter nach Japan, das sie mit dem Zug durchqueren – er sieht den Fuji-jama, den er bisher nur von Abbildungen kennt! Nach einem Aufenthalt in Tokio reisen sie per Schiff nach China, mit dem Zug nach Peking, dann nach Hankau am Jangtsekiang. Nolde zeichnet. Mit einem Dampfer flußabwärts nach Shanghai. Mit dem Schiff weiter über Hongkong und die Philippinen nach Palau. Am 13. Dezember 1913 ist es so weit: „Nachdem drei Wochen Seefahrt vergangen waren, nachdem wir die kleine Insel Maronne passiert hatten und das Meer wieder still geworden war, sahen wir in der Ferne eine weite zackige Küste, das war Deutsch-Neuguinea. Unsere Herzen pochten. Hohe Palmen grüßten.“<sup>2</sup>

Noldes analytischer Künstlerblick erkennt schnell die Auswirkungen der Kolonialisierung auf die Eingeborenen: „Es ist bedauerlich, dass die Eingeborenen, wo es auch sein mag, zuallererst alle verderblichen Schlechtigkeiten der Europäer annehmen, die im Kleinen und Großen zur Zersetzung und ihrer Vernichtung führen.“<sup>3</sup>

Ab und zu jedoch trifft er auf traditionell gekleidete Insulaner, die noch ihren stammestypischen Schmuck tragen, und zeichnet sie. Und er schwelgt in der üppigen Flora und Fauna, bewundert die bunten





Emil Nolde  
*Palmen am Ufer*  
Kreidezeichnung  
um 1914

Emil Nolde  
*An der Lagune*  
Kreidezeichnung  
um 1914

Vögel in den Urwäldern im Landesinneren ebenso wie die sich im Tropenwind biegender Palmen. Doch das schwüle Klima birgt auch Gefahren, Nolde erkrankt schwer an Dysenterie, verbringt mehrere Wochen im Dämmerzustand. Gertrud Arnthall erkrankt an Malaria und stirbt.

Nach seiner Genesung nimmt Nolde die Arbeit wieder auf. Er schafft unzählige kleinformatige Farbstiftzeichnungen und großformatige Aquarelle, schließlich, in einer zum Atelier umfunktionierten Arrestzelle, auch Ölbilder.

Im Mai 1914 reisen Ada und Emil Nolde, über Celebes, Java, Birma und Ceylon, dann durch das Rote Meer, nach Port Said. Dort erfahren sie vom Ausbruch des Krieges. Das Schiff mit dem separat in die Heimat geschickten Gepäck mit 19 Gemälden und Kunstwerken wird im Suezkanal von den Engländern aufgebracht, taucht jedoch in Plymouth wieder auf – sieben Jahre später! Die Aquarelle und Farbstiftzeichnungen hat Nolde zum Glück selbst mitgenommen. Nach kritischer, ja unerbittlicher Sichtung dienen ihm einige als Grundlage für die nach der Rückkehr gemalten Bilder – so auch für *Palmen am Strand*. Mit ihnen will er die Atmosphäre, Ursprünglichkeit und üppige Natur der Südsee für sich noch einmal wiederbeleben.



Als Dänen getarnt, reisen Noldes auf einem holländischen Schiff nach Hause. Im September 1914 treffen sie wieder auf der Insel Alsen ein, verschuldet, fast mittellos, doch um kostbare Erfahrungen bereichert.

„Uns selbst begleitete das ganze Südseerlebnis unvergessen durch die Kriegsjahre und die kommende Zeit der schweren Kriegsfolgen wie eine traumhaft beglückende Ferne! ... Der ganze Reichtum des während dieser Reise sehend Erlebten bleibt einem für immer.“<sup>4</sup>

*Patricia von Eicken*

<sup>1</sup> Emil Nolde, *Welt und Heimat*, Köln 1965, S. 13  
<sup>2</sup> Ebenda, S. 56  
<sup>3</sup> Ebenda, S. 101  
<sup>4</sup> Ebenda, S. 146 f.

# EMIL NOLDE

NOLDE/SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL

## DAS JAHR 1915

Als Ada und Emil Nolde Mitte September 1914 von ihrer Südseereise nach Alsen zurückkehren, befindet sich Deutschland im Krieg. Nolde erscheint vieles in der Heimat 'engherzig und kleinbürgerlich'.

Sie sind mit 10.000 Mark verschuldet und nachdem sie aus Patriotismus für 200 Mark Kriegsanleihen gezeichnet haben, bleiben ihnen ganze 200 Mark zum Leben.

Noldes Freunde, darunter Dr. Karl Ernst Osthaus, sammeln Geld, um 50 der Aquarelle aus der Südsee für das Reichskolonialamt zu erwerben. Sie werden im Folkwang-Museum in Hagen ausgestellt, sollen in einem geplanten Neubau des Reichskolonialamtes einen bevorzugten Platz erhalten. Doch die Kolonien gehen im Krieg verloren, der Neubau wird nie realisiert.

Ada und Emil leben zurückgezogen auf der Insel Alsen. Der Krieg berührt sie nur indirekt – Freunde, Bekannte und Nachbarn oder deren Söhne, die als Soldaten dienen, fallen.

Den Spätherbst verbringen sie in Berlin. Nach einer Malpause über die Weihnachtszeit stürzt sich der Künstler geradezu in die Arbeit, er ist so produktiv wie nie zuvor und stellt bei Ludwig Schames in Frankfurt aus.



Utenwarf um 1920

Eigentlich hatte es ihn schon länger an die schleswigsche Westküste gezogen, er vermißte die weite Landschaft. 1913, kurz vor der Reise, hatten Noldes 'Utenwarf' erworben, ein altes, verfallenes Haus mit etwas Grund. Der Krieg und ihre finanzielle Situation verhindern einen Neubau ebenso wie eine Renovierung. Eigentlich ist es unbewohnbar, dennoch campieren sie dort mit ihrer Expeditionsausrüstung, schlafen auf Feldbetten und arbeiten im verwilderten Garten. Erst 1916 können sie es nach ihren Wünschen um- und ausbauen und ihren weithin berühmten Garten anlegen. Damit beginnt für Nolde eine neue künstlerische Phase.

# EMIL NOLDE **UNGEMALTE BILDER**

*„Die meisten dieser kleinen frei phantastischen Blätter entstanden in einem verschwiegenen entlegenen Hauswinkel während der Jahre meiner Ächtung. Sie waren Freunden zur Aufbewahrung gegeben, sie durften von kunstfernen Augen nicht gesehen werden. Meistens sind es Entwürfe für figürliche Bilder, oft grotesk und wild, natürlich und auch naturfern, alle Möglichkeiten: Bewusstes und Zufälliges, Verständliches und Gefühlses nutzend. ... Diese kleinen Blätter, die ungemalten Bilder, haben mir als Mensch und Maler viel Freude gegeben. Immer wieder, fast ohne es zu wissen, stand ich dabei, mich durch neu erfundenes überraschend. Viele Hunderte sind es geworden. Wenn ich sie alle malen soll, müsste meine Lebenszeit mehr als verdoppelt werden, ...“<sup>1</sup>*

rechts:  
Brief des Präsidenten der Reichskammer  
der bildenden Künste an Emil Nolde,  
23.8.1941, Nolde Stiftung Seebüll

1937 wird Emil Noldes künstlerisches Oeuvre von den Nationalsozialisten als 'entartete Kunst' diffamiert. Nach der gleichnamigen Propagandaexposition werden noch im selben Jahr 1052 seiner Werke aus deutschen Museen beschlagnahmt.

Verbittert über das im August 1941 erteilte Malverbot zieht sich Nolde zurück ins nordfriesische Seebüll, wo er zwischen 1927 und 1937 nach eigenen Plänen sein Wohnhaus mit Atelier errichtet hatte. Getrieben in die innere Emigration, versteckt Nolde seine Bilder und malt in dieser Ausnahmesituation, allen Verboten zum Trotz, heimlich kleinformatige Aquarelle. Später nennt er sie seine 'Ungemalten Bilder'. Diese 1938 begonnene Bilderreihe umfasst mehr als 1300 Blätter. Unter dem Diktum des Malverbotes werden sie insbesondere zwischen 1941 und 1945 zu Noldes einzigem Ausdrucksmittel.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass es sich bei diesen Arbeiten nicht etwa um Skizzen von Natureindrücken handelt, sondern vielmehr um Bildideen, die der inneren Vorstellung des Künstlers entspringen. Dementsprechend vermerkt Nolde in seinen tagebuchartigen Notizen 'Worte am Rande', die seine Arbeit an den 'Ungemalten Bildern' begleiten: „Ausflüge ins Traum-

hafte, ins Visionäre, ins Phantastische stehen jenseits von Regeln und kühlem Wissen. Es sind freie, herrliche Gefilde und Gebiete voll Reiz und Schwarm, in lichtem und tiefem und leichtem geistigen Erleben. Wer nicht träumen und schauen kann, kommt nicht mit.“<sup>2</sup>

Unmittelbar nach dem Krieg, befreit von den Fesseln des Malverbotes, wendet sich Nolde erneut dem Medium der Malerei zu. Kennzeichnet das Frühjahr 1945 den Abschluss der 'Ungemalten Bilder' so macht sich der Künstler im Sommer 1945 sogleich an die Arbeit, einige von ihnen als Ölgemälde auszuführen. In der Zeit zwischen 1945 und 1951 entstehen über 100 Arbeiten, von denen ein großer Teil auf dieser berühmten Werkgruppe basiert.

Der Zyklus der 'Ungemalten Bilder' und die daraus hervorgegangenen Ölbilder schließen Noldes künstlerisches Werk ab. Entstanden im Rückblick auf ein langes und ereignisreiches Künstlerleben, gelten sie zweifellos als Höhepunkt und Resümee seines gesamten Oeuvres. Nolde selbst betont im vierten Band seiner Lebenserinnerungen die Bedeutung, die diesen Arbeiten innerhalb seines Schaffens zukommt.

*Dorothee Beckmann-Schmit*

<sup>1</sup> Emil Nolde: Reisen – Ächtung – Befreiung (1919-1946). Hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde Bd. IV, 6. Auflage, Köln 2002, S. 147f.  
<sup>2</sup> Notiz vom 08.07.1943. Zit. n. Tilman Osterwold. In: Emil Nolde. Ungemalte Bilder. Aquarelle 1938 bis 1945 aus der Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll. Hrsg. von Thomas Knubben/Tilman Osterwold, Ostfildern-Ruit 2000, S. 21. Erstausgabe: Kat. d. Ausst.: Emil Nolde. Ungemalte Bilder. Aquarelle 1938 bis 1945 Städtische Galerie Ravensburg 1999

**Der Präsident  
der Reichskammer der bildenden Künste**

Berlin 2226, im 23. August 1943,  
Blatt 4-4  
Erzengel 21 21 21  
Vertrag Nr. 10442

Wichtige II B/ II 2003/1274

an den Reichskammerpräsidenten

Herrn  
Heinrich Heide  
Berlin-Charlottenburg II  
Königsplatz 10

Einreichung  
.....

Anlässlich der am 2. Et. von Hitler aufgetragenen Bewertung der Werke deutscher Kunst in den Museen mussten von Ihnen allein 1000 Werke beschlagnahmt werden. Eine Anzahl dieser Werke war auf den Ausstellungen "Entartete Kunst" in München, Berlin und Berlin ausgelegt.

Aus diesen Tatsachen mussten Sie ersehen, dass Ihre Werke nicht den Anforderungen entsprechen, die seit 1933 an den Kunstschaffenden aller in Deutschland tätigen bildenden Künstler - einschließlich der im Reich lebenden Künstlern anderer Nationalitäten oder Volksangehörigkeit - gestellt sind. Die meisten zeigten sich von Hitler in einem profanatorischen Maße anlässlich der Eröffnung der "Großen Deutschen Kunstausstellungen" in München seit Jahren wiederholt klar und eindeutig herausgestellt. Nichtsdestotrotz wurden die Künstler auf vielfältige Weise gefördert und die Kunst in Verantwortung gegenüber Volk und Reich, mussten auch Ihnen bekannt sein.

Wie die Einsichtnahme Ihrer hergerichteten Originalwerke der letzten Zeit ergab, stehen Sie jedoch nach wie vor diesem kulturellen Gedankengut fern und entsprechen nach wie vor nicht den Voraussetzungen, die für Ihre künstlerische Tätigkeit im Reich und damit für die Mitgliedschaft bei meiner Kammer erforderlich sind.

Auf Grund des § 10 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1.11.33 (RGBl. I, S. 797) weisung ich Sie wegen ungenügender Eignung aus der Reichskammer der bildenden Künste aus und erlaube Ihnen mit sofortiger Wirkung jede berufliche - auch ehrenamtliche - Betätigung auf dem Gebiet der bildenden Künste.

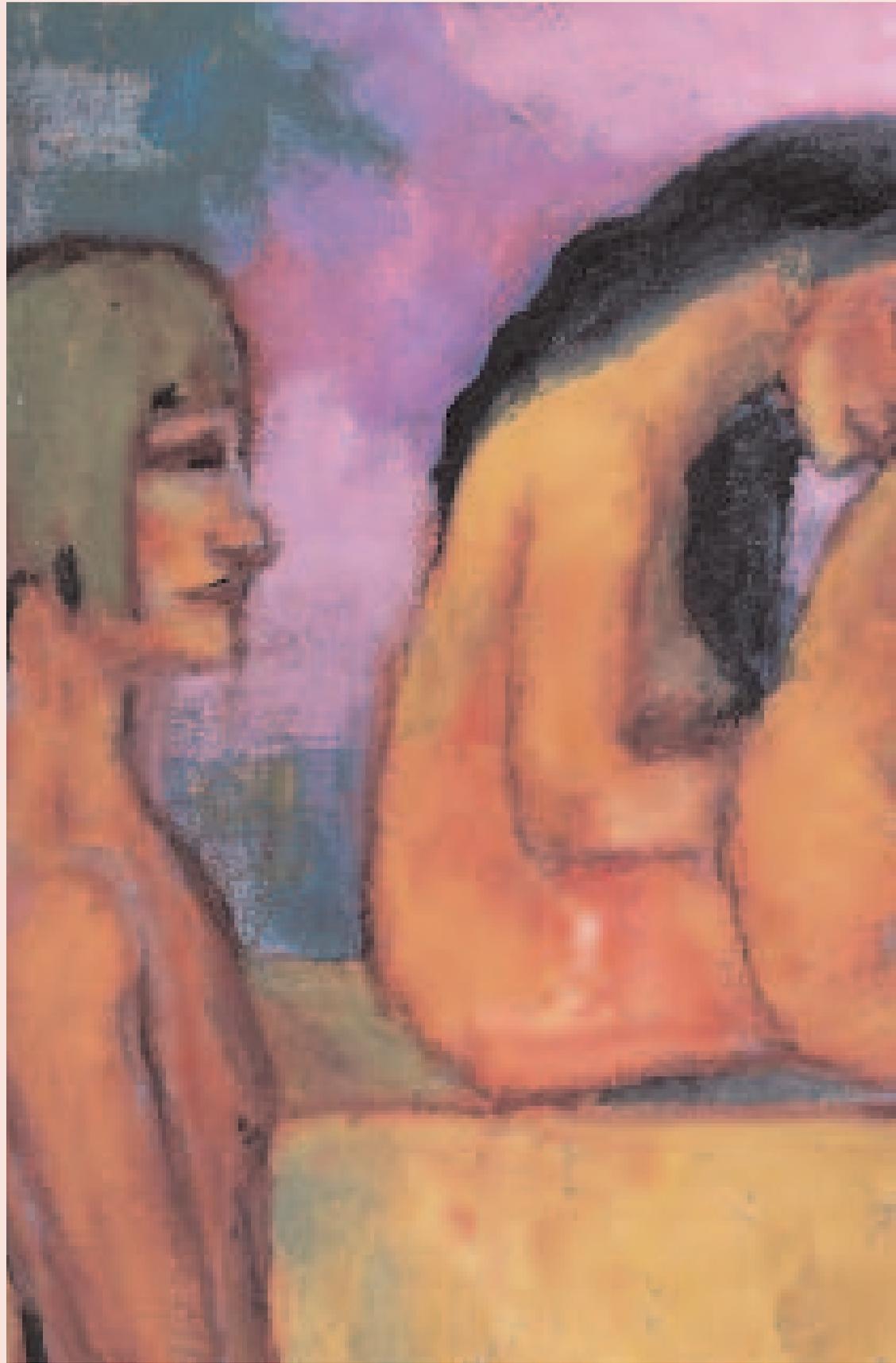
Das auf Ihren Namen lautende Mitgliedsbuch II 2003 meiner Kammer ist ungültig geworden; die Waise ist abgelehnt und nicht zurückgegeben.

gez. Heide



Beglaubigt  
Heide

Swire Nobby





## »IN DEMUT« 1946

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand  
1946  
67,5 x 88 cm  
signiert unten rechts  
rückseitig auf dem Keilrahmen  
signiert und betitelt  
Urban 1288

### Provenienz

Jolanthe Nolde, Heidelberg, 1957  
Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, Bremen, 1972  
Privatsammlung, Essen, 1972  
Fridart Foundation, David Josefowitz, London, 1984  
Privatsammlung

### Ausstellungen

Kunstverein, Heidelberg 1958. Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Graphik. Nr. 23  
Kurpfälzisches Museum, Heidelberg 1969. Emil Nolde: Gemälde aus dem Besitz von  
Frau Jolanthe Nolde. S. 32 mit Abb.

### Literatur

Urban, Martin. Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. Bd. 2, Nr. 1288, S. 547 mit Abb.



## »IN DEMUT« 1946

EMIL NOLDE

Mit dem Gemälde *In Demut* greift Nolde auf ein Bildmotiv zurück, das er bereits, innerhalb der berühmten Werkgruppe der 'Ungemalten Bilder', in dem gleichnamigen Aquarell *Demut* (Abb. S. 152) behandelt hat.

Diese 1938 begonnene Bilderreihe wird unter dem Diktum des ihm 1941 auferlegten Malverbotes insbesondere zwischen 1941 und 1945 zu Noldes einzigem Ausdrucksmittel.

Die Folge der 'Ungemalten Bilder' und die nach Kriegsende daraus hervorgegangenen Ölbilder schließen Noldes künstlerisches Werk ab. Entstanden im Rückblick auf ein langes und ereignisreiches Künstlerleben, gelten sie zweifellos als Höhepunkt und Resümee seines gesamten Oeuvres. Nolde selbst betont im vierten Band seiner Lebenserinnerungen die Bedeutung, die diesen Arbeiten innerhalb seines Schaffens zukommt.

Noldes Auseinandersetzung mit dem Menschen, mit den komplexen, schicksalhaften Beziehungen der Menschen untereinander, ist das zentrale Thema der 'Ungemalten Bilder'. Ihren Ursprung haben sie im Fundus seiner visuellen Erinnerungen, seiner inneren Vorstellungen und Träume. Es entstehen Bildwerke, in denen die Grenzen von Raum und Zeit, zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Nähe und Fremdheit, Erlebtem und Erträumtem, aufgehoben scheinen. In diesem Zusammenhang zeichnen sich insbesondere die mehrere hundert Werke umfassenden Paardarstellungen und mehrfigurigen Bilder durch

eine nahezu unendliche Variationsbreite und motivische Vielfalt aus.

Das Ölgemälde *In Demut* zeigt zwei sitzende Frauenakte und eine von links in das Bild eintretende Männergestalt. Sie begegnen sich aus unterschiedlichen Positionen. Während die Person links, dargestellt als Halbfigur, isoliert und an den Rand zurückgedrängt scheint, beherrschen die zwei Frauengestalten, im Zentrum der Komposition und von einer erhöhten Position aus, das Bildgeschehen. Dementsprechend sind auch die Blicke der Bildfiguren unterschiedlich ausgerichtet. In andächtiger Pose und mit verneigtem Kopf ist der Blick der Frauengestalten kontemplativ nach innen gerichtet, wohingegen der nachdenklich-fragende, nach vorne gerichtete Blick des Mannes an dem Paar vorbeizieht, als bewege er sich in eine ungewisse Ferne.

Sowohl kompositorisch als auch farblich bildet das Frauenpaar eine harmonische, in sich geschlossene Einheit. Helligkeits- und Farbkontraste entstehen hingegen in der Haartracht. So leuchtet das Haar der Figur rechts in einem kraftvollen Orange, das sich in den Körperpartien wiederum mit Orange mischt und im spannungsreichen Kontrast zu dem pechscharzen Haar der linken Figur steht. Leuchtend warme Farben dominieren die Komposition und stehen im Dialog mit sparsam eingesetzten dunklen Zonen. Meisterhaft visualisiert Nolde hier das in seinem Werk immer wiederkehrende Thema des Einzelnen, der in seiner Isolation anderen Menschengruppen und Paaren gegenübersteht.





*In Demut*  
Aquarell aus der Reihe  
der 'Ungemalten Bilder'  
1938/1945  
15,1 x 20,4 cm  
signiert unten rechts  
Nolde Stiftung Seebüll Ung. 254

rechts:  
Emil und Ada Nolde im Garten Seebüll  
1945

Der Vergleich zu dem als Vorbild für die Ölfassung dienenden Aquarell *In Demut* dokumentiert eindrucksvoll die vom Künstler diesbezüglich vorgenommene Überarbeitung. In eine engere Rahmung gefasst und vom linken Rand scharf angeschnitten, rückt die ursprünglich stärker in das Bildgeschehen eingebundene Männergestalt nunmehr an den äußersten linken Bildrand. Der Mann scheint gleichsam als 'Außenstehender' die Szene nicht nur zu betreten, sondern auch zu reflektieren, wodurch der Eindruck der Isolation gegenüber dem Frauenpaar forciert wird.

Die Beziehung zwischen den einzelnen Bildfiguren bleibt – wie in den meisten szenischen Darstellungen Noldes – verschleiert.

Wenngleich der Betrachter über die Gründe ihres Zusammentreffens und die Motive ihres Handelns bewusst im Unklaren gelassen wird, so geben die Behutsamkeit in der Annäherung zwischen beiden Frauen, die innige Verbundenheit, die sich in ihrer Gestik und Körperhaltung auszudrücken vermag, deutliche Hinweise darauf, dass die hier dargestellten Figuren in Harmonie zueinander stehen.

Nolde selbst fördert die Ungewissheit des Betrachters, indem er seinen Bildern bevorzugt abstrakte Titel gibt. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der ursprüngliche Titel des Bildes *Weihe* später durch *Demut* ersetzt wurde.<sup>1</sup> Bezeichnet der Begriff 'Weihe' eine rituelle Handlung, so meint 'Demut' eine in der Notwendigkeit oder im Willen begründete Ergebenheit zum Hinnehmen der Gegebenheiten. Vor diesem Hintergrund wirkt das Ölgemälde geradezu als ein Erinnerungsmotiv an Noldes 1946 verstorbene Ehefrau Ada. Den schmerzvollen Verlust seiner geliebten Lebenspartnerin mag der Künstler hier thematisiert und verarbeitet haben. Das Bild ist auch aufgrund des zeitlichen Rahmens interessant, denn zwei Jahre später ändert sich Noldes Lebenssituation grundlegend, als er 1948 Jolanthe Erdmann heiratet.

Die große Einsamkeit, der sich Nolde durch den Tod seiner Frau im Entstehungsjahr dieses Ölgemäldes ausgesetzt sieht, hält der Künstler in dem ihr eigens gewidmetem Kapitel im vierten Band seiner Lebenserinnerungen fest. „Meine vielgeliebte Ada ging vor mir durch das Tor zur Ewigkeit hinein; dahin, wo ich ihr nicht folgen konnte, da ich noch an die irdische

<sup>1</sup> Vgl. Martin Urban, Emil Nolde  
Werkverzeichnis der Gemälde  
Bd. II. München 1990. 1288, S. 547  
<sup>2</sup> Ebd., S. 178  
<sup>3</sup> Eine Wortfindung von Werner Haftmann.  
In: Ders.: Emil Nolde – ungemalte Bilder:  
Aquarelle und „Wörter am Rande“ Hrsg. von  
der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 7.  
korrigierte Auflage, Köln 1996. S. 30

Hölle gebunden bin. Ich blieb allein zurück in unsagbarem Sehnen nach ihr und unserem Beisammensein. ... Wenn ich sie, wie auch mich selbst, nicht oft gemalt habe, so doch lebt ihr feiner Sinn und ihr Wesen mit mir in allen meinen Bildern ..."<sup>2</sup>

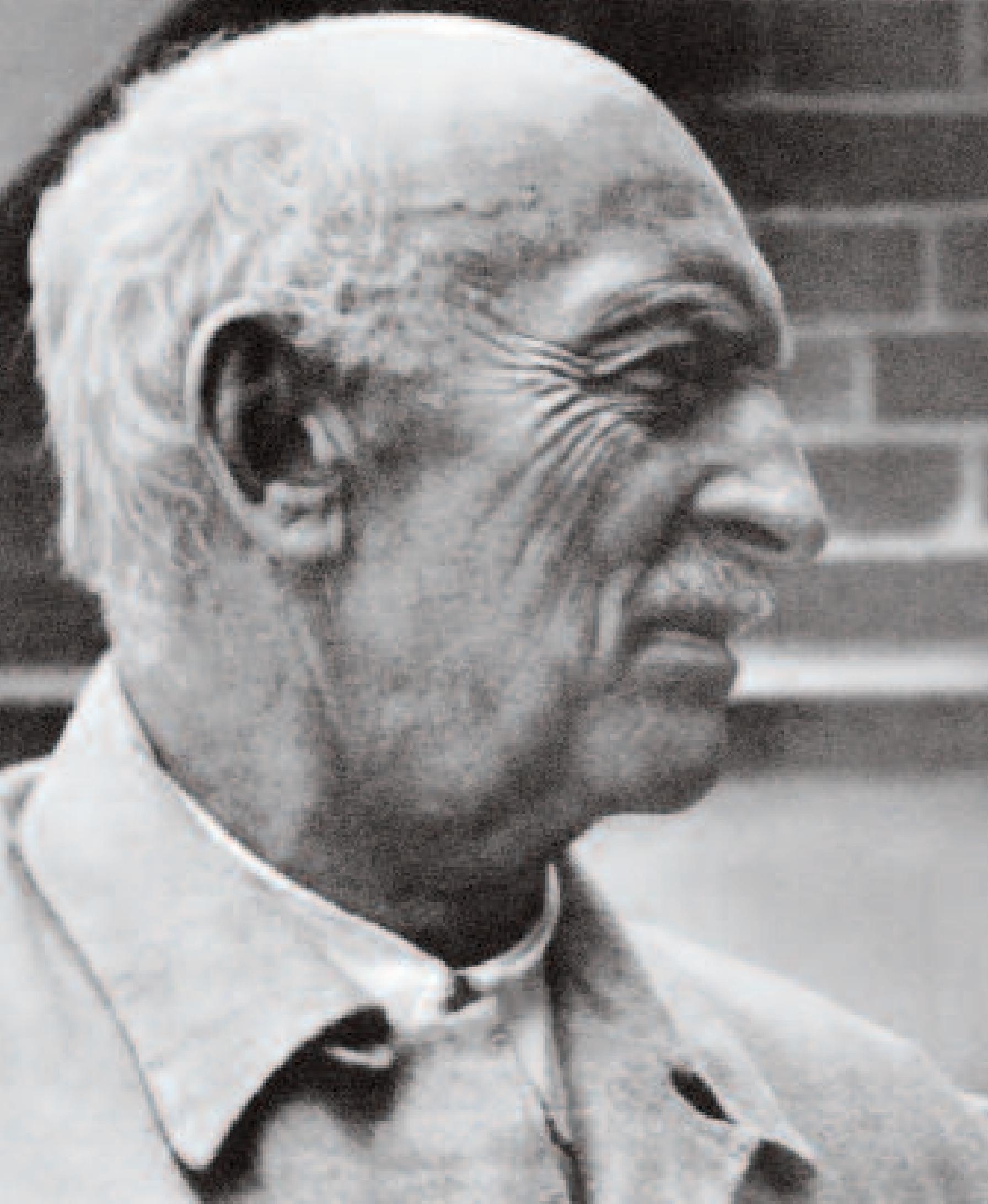
Die innige Partnerschaft mit Ada, die für den Maler Lebensgefährtin, Modell und Beraterin in einer Person war, mag Vorbild für all diese unterschiedlichen Paardarstellungen mit ihren Glücksmomenten, dem bedingungslosen Miteinander wie auch der Tragik menschlichen Zusammenlebens gewesen sein.

In der Durchdringung von Realität und Imagination, von tatsächlich existierender Person und Wunschgestalt, mag *In Demut* dem Bildtypus des 'Schicksalsbildes'<sup>4</sup> angehören, in welchem Erinnerungen an Szenen, Erlebnisse und Begegnungen längst vergangener Tage anklingen und in einer visionären Darstellung Gestalt annehmen.

*Dorothee Beckmann-Schmit*

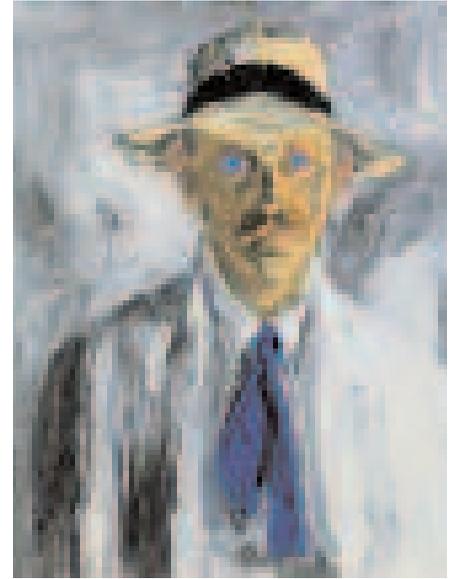


Das Jahr 1946 ist geprägt von einem schweren Schicksalsschlag in Noldes Leben. Nach 44 gemeinsamen und glücklichen Ehejahren stirbt seine geliebte Frau Ada. Wie wertvoll, ja lebensnotwendig diese zutiefst innige und harmonische Beziehung mit seiner Lebenspartnerin für ihn als Mensch und Künstler war, betont Nolde im letzten Band seiner in den 1940er Jahren verfassten Biographie. Darin heißt es: „... Im zweiten Teil des Lebens stand neben mir meine geliebte und schöne Gefährtin, meine Ada. ... Dabei war sie frisch und tapfer, mit mir gehend in den Gefahren der Tropen, den Stürmen der Weltmeere und immer helfend durch alle zeitlichen Wirrnisse und Irrungen hindurch, soweit ihre Kräfte und ihre zarte Gesundheit es ermöglichten. Es waren uns höchst glückliche Jahre beschieden, aber auch schwere Zeiten, so dass ich es kaum begreifen kann, wie wir hindurch gekommen sind ...“



# EMIL NOLDE

NOLDE/SCHLESWIG 1867 – 1956 SEEBÜLL



## DAS JAHR 1946

Nachdem Emil Nolde im August 1941 nicht nur aus der Reichskammer für Bildende Künste ausgeschlossen worden war, sondern auch Malverbot erhalten hatte, malt er nur noch kleinformatische Aquarelle, die er die 'Ungemalten Bilder' nennt.

Der 1944 erlittene Verlust seiner Wohnung in Berlin durch einen Bombenangriff, bei dem nicht nur Gemälde und Graphiken, sondern auch die Druckplatten unwiederbringlich verloren gingen, hat ihn schwer getroffen, nun zieht er sich ganz nach Seebüll zurück.

Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs beginnt er voller Tatendrang, endlich wieder mit Ölfarben zu malen. Bereits 1946 kann in den Kunstsälen Boch in Hamburg Noldes erste Nachkriegs-Ausstellung stattfinden.

Seine Frau Ada ist bereits seit einigen Jahren schwer herzkrank. 1946 verfaßt Nolde mit ihr gemeinsam ein Testament, in dem sie den Grundstein für die Stiftung legen. In der Präambel heißt es:

„Alle europäischen Städte und Großstädte haben ihre Museen voll tausender Kunstwerke aus alter und neuer Zeit. Es hat dies für die vielen Menschen seine große Schönheit und auch den Nachteil des all zuviel Gebotenen und der Übermüdung. Ein jeder Museumsbesucher wird dies erfahren haben.

Ganz gegensätzlich diesem, soll in unserem kleinen Gewese in ländlicher einfacher Natur – bildlich gesprochen – der suchende, geistige Wanderer aus allen Landen, eine besondere Stätte finden, wo ihm etwas Glück und künstlerisch-geistige Erholung gegeben wird.“<sup>1</sup>

Kurze Zeit später, im November, stirbt Ada und wird auf dem Grundstück beerdigt.

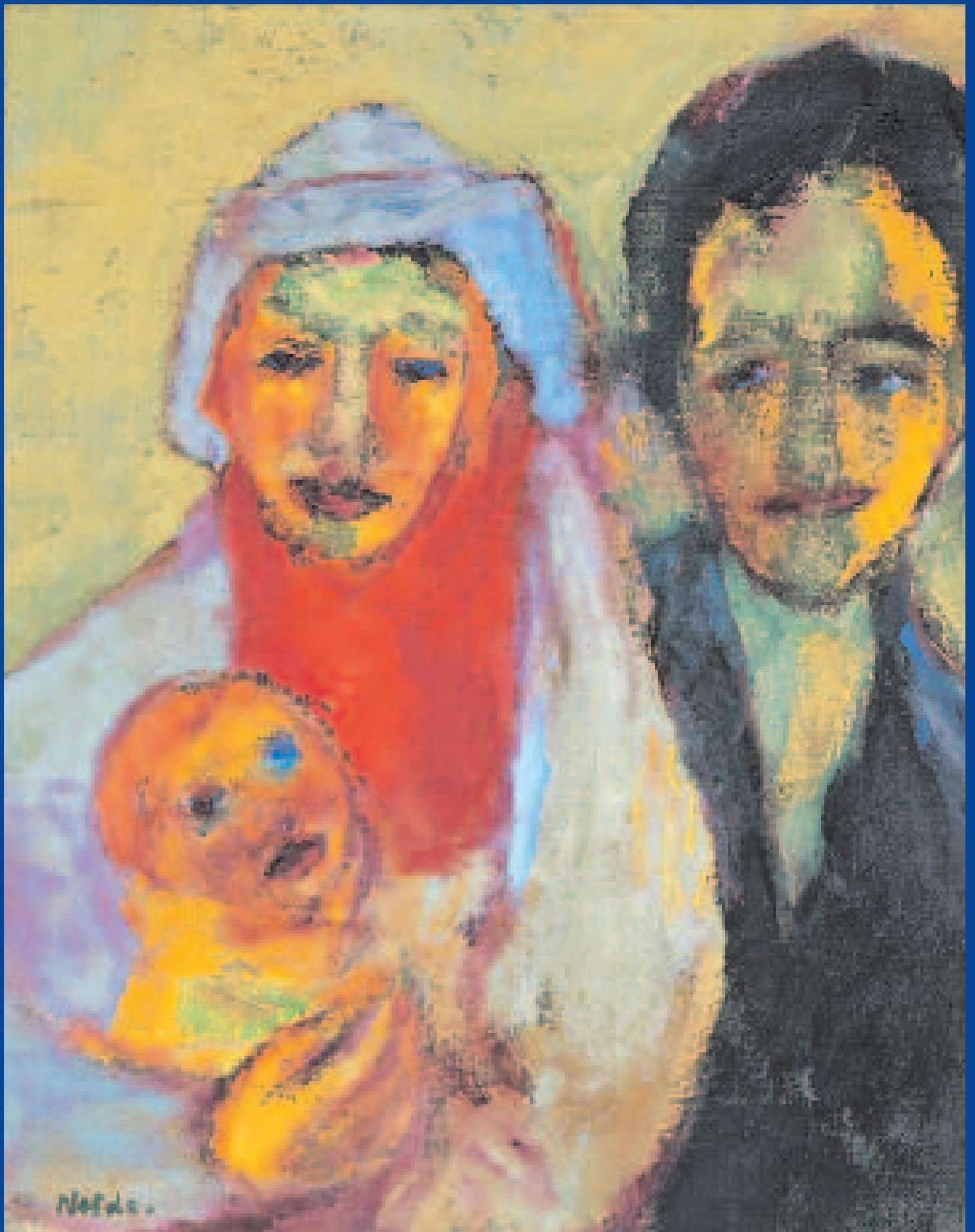
Nolde wird von der Schleswig-Holsteinischen Landesregierung zum Professor ernannt und ein Jahr später, anlässlich seines achtzigsten Geburtstages, wird er mit vielen Ehrungen und Ausstellungen gefeiert.

Emil Nolde  
Selbstportrait  
Öl auf Leinwand  
1947

links:  
Emil Nolde  
1925-30

<sup>1</sup> Nolde Stiftung Seebüll  
[www.nolde-stiftung.de](http://www.nolde-stiftung.de)





# »JUNGE FAMILIE« 1949

EMIL NOLDE

Öl auf Leinwand

1949

70 x 56,5 cm

signiert unten links

rückseitig auf dem Keilrahmen

signiert und betitelt

Urban 1327

Provenienz

Nolde Stiftung, Seebüll

Gallery Knoedler, New York, 1967

Privatsammlung, Schweiz, 1981

Galerie Thomas, München

Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen

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

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

Literatur

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



## »JUNGE FAMILIE« 1949

EMIL NOLDE

„Damit Du klar siehst: Ich werde weiter malen. Ich werde unsichtbare Bilder machen.  
Es wird so viel Licht in ihnen sein, dass ihr nichts erkennen werdet. Unsichtbare Bilder.“

Max Ludwig Nansen aus 'Deutschstunde' von Siegfried Lenz

Emil Noldes *Junge Familie* geht auf eines der über 1300 'Ungemalten Bilder' zurück, kleinformatige Aquarelle, die während der Kriegsjahre unter dem Diktum eines absoluten Malverbotes in der Abgeschiedenheit von Seebüll entstanden sind. (siehe S. 144)

1949 wendet sich Nolde wieder dem kleinen, lediglich 13,8 x 9,1 cm messenden 'Ungemalten Aquarell' der *Jungen Familie* (Abb. S. 162) zu, das sich heute im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll befindet, um eine Fassung der Bildkomposition in Öl zu schaffen.

Lediglich in Nuancen abweichend, setzt er den Bildaufbau auf der Leinwand um. Auch die Malweise, die leicht verwischende Pinselführung, lehnt sich an die Aquarelltechnik der Vorfassung an.

Die Darstellung einer jungen Familie – Mutter, Vater, Kind – wirkt auf den Betrachter wie ein photographisches Moment. Die Figurengruppe steht vor einem gelben, flächigen Bildgrund, der keinen klaren Raum definiert. Die Eltern sind dem Betrachter frontal zugewandt und das Kind liegt in den Armen seiner Mutter.

Nolde wählt den Bildausschnitt so, dass die Figuren vom Bildrand scharf angeschnitten werden, was eine gewisse Zufälligkeit des eingefangenen Mo-

mentes vermittelt. Der Vater, dessen Figur fast die gesamte Bildhöhe einnimmt, hat sich schützend hinter seine Familie gestellt. An den rechten Rand gerückt, wird er in seiner gesamten Gestalt angeschnitten. Anders als seine Frau die deutlich, wenn auch leicht aus der Mittelachse nach links gerückt, im Zentrum der Bildes steht. Über die diagonal ins Bild führende Linie, welche die Schulter der Mutter markiert, gelangt der Betrachter zum Gesicht der jungen Frau und scheint so direkten Blickkontakt mit ihr aufzunehmen. Kontemplativ, in sich ruhend, umspielt ein sanftes Lächeln ihre Lippen. Über die markanten dunklen Augen wird der Betrachter nun zu der Figur des Vaters geführt. Dies gelingt Nolde, indem er drei einfache Mittel anwendet: Korrespondierende Farbigkeit (auch auf den Hintergrund bezogen), lineare Komposition und die Blickrichtung des Mannes. Damit wird nicht nur eine kompositorische, harmonische Ausgeglichenheit erzielt, sondern auch die tiefe emotionale Verbundenheit des Paares unterstrichen. Neben dem Gemeinsamen geht es Nolde aber auch um das Sichtbarmachen von Polaritäten zwischen Mann und Frau. Hierfür spielt er mit der Konnotation von Farben, dem Hell und Dunkel. Der helle, blau-graue Umhang der Mutter, den Nolde mit lockeren Pinselstrichen wiedergibt, lässt an einigen Stellen einen warmen Gelbton durchscheinen. Diese Malweise steht im Gegensatz zu der flächigen





Emil Nolde  
*Junge Familie*  
 Aquarell und Bleistift  
 Aus der Reihe der 'Ungemalten Bilder'

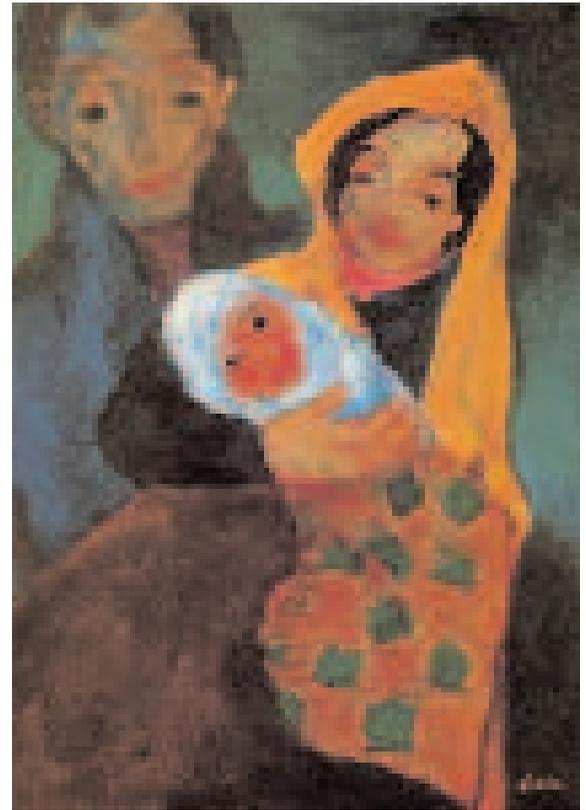
Emil Nolde  
*Familie*  
 Öl auf Leinwand  
 1918

Bearbeitung ihres roten Gewandes. Der schwarzge-  
 lockte Mann trägt eine tiefschwarze Jacke, die an  
 Revers und Schultern das bereits bekannte Blau-  
 Grau aufnimmt. Auch der angesprochene Gelbton  
 tritt in der Hals- und Brustpartie des Mannes wieder  
 auf.

Das kleine Kind, das wie ein Bündel in den Armen  
 seiner Mutter liegt, scheint aufgeweckt, mit weit ge-  
 öffneten Augen, aus dem Bild zu blicken. Fest in ein  
 Tuch gehüllt, nimmt Nolde dem Säugling jegliche  
 Körperlichkeit und konzentriert sich voll und ganz  
 auf seine Gesichtszüge. Dies ist ein Merkmal, das  
 die gesamte Figurengruppe auszeichnet – selbstbe-  
 stimmte Individuen, deren Zusammengehörigkeit  
 durch körperliches Verschmelzen angedeutet wird.  
 Nolde geht es immer um die Darstellung von Emo-  
 tionen. Dies wird in seinen Familienbildern und Paar-  
 darstellungen besonders deutlich.

Noldes *Junge Familie* wird deutlich durch sakrale  
 Untertöne bestimmt. Sowohl die Farbigkeit, das  
 leuchtende warm-strahlende Goldgelb, das die ge-  
 samte Darstellung mit einem schimmernden Glanz  
 überzieht, als auch die tiefe harmonische Verbun-  
 denheit von Mutter, Vater und Kind unterstreichen  
 diese Erhabenheit.

<sup>1</sup> Reuther, Manfred: Emil Noldes  
 'biblische Legendenbilder', in:  
 Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase.  
 Die religiösen Bilder. S. 15



Biblische Bildthemen beschäftigen Nolde, dessen  
 Leben von jüngster Kindheit an religiös geprägt wur-  
 de, während seines gesamten künstlerischen Schaf-  
 fens.

„Es ist eine religiöse Kunst außerhalb der Kirchen  
 und frei von dogmatischer Gebundenheit, allein aus  
 unmittelbarer Begegnung und persönlicher Ergriffen-  
 heit ohne fremden Auftrag geboren.“<sup>1</sup> schreibt Man-  
 fred Reuther in einem Aufsatz über Noldes biblische  
 und Legendenbilder.

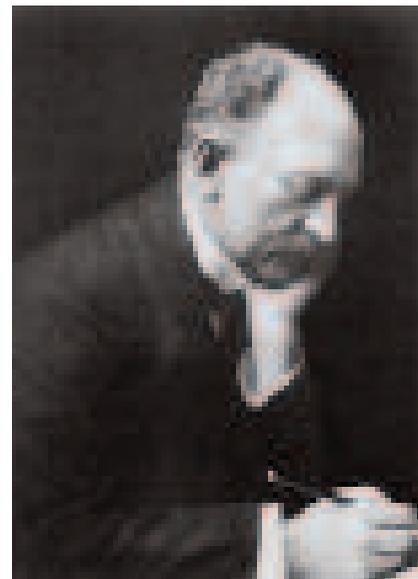
Noldes Familienporträts lassen häufig den Darstel-  
 lungstypus der 'Heiligen Familie' erkennen. Auch in  
 seinem Spätwerk setzt sich Nolde mit dem Sujet, als  
 Urbild der idealen Familie, in mehreren Fassungen  
 auseinander.

Eigene, unerfüllte Lebensvorstellungen mögen hierfür  
 die Ursache sein. So blieb seine vierundvierzig Jah-  
 re während, sehr glückliche Ehe mit Ada uner-  
 wünscht kinderlos und die Sehnsucht nach einem  
 glücklichen Familienleben unerfüllt. Dies mag Nolde  
 in den späten, reflektierenden Jahren seines Lebens  
 eindringlich beschäftigt haben.

Simone Haas

## 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 zunehmends 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. Die künstlerisch schwere Zeit ist vorbei, Nolde ist rehabilitiert.

Edward A. Roffey



# »HAUS UND BÄUME« 1912

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Öl auf Leinwand  
1912  
102 x 76 cm  
rückseitig auf dem Keilrahmen  
signiert und betitelt

Das Gemälde wird in das  
vom Brücke Museum in Vorbe-  
reitung befindliche, vollständi-  
ge Verzeichnis der Ölgemäl-  
de Karl Schmidt-Rottluffs  
aufgenommen.

## Provenienz

Frankfurter Kunstkabinett – Hanna Bekker vom Rath, 1973 vom Künstler erworben  
Roman Norbert Ketterer, Campione  
Privatsammlung, NRW  
Galerie Utermann, Dortmund  
Privatsammlung, Deutschland

## Ausstellungen

Oldenburger Kunstverein. Oldenburg 1957. Maler der Brücke in Dangast von 1907 bis 1912. Nr. 76  
Museum Folkwang, Essen 1958, Brücke 1905-1913, Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus. Nr. 155  
Kunstkabinett – Hanna Bekker vom Rath. Frankfurt 1973. Karl Schmidt-Rottluff. Nr. 1 mit Abb.  
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf. Schleswig 1984.  
Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag. Nr. 15 mit Abb.  
Kunsthalle, Düsseldorf 1992. Karl Schmidt-Rottluff – Der Maler. Nr. 28 mit Abb.

## Literatur

Wietek, Gerhard. Schmidt-Rottluff Oldenburger Jahre 1907-1912. Mainz, Nr. 279, S. 543 mit Abb.



## »HAUS UND BÄUME« 1912

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

In den Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz befindet sich ein Bild, das Karl Schmidt-Rottluff – kaum 18-jährig – im Jahr 1902 malte (Abb. S. 170). Es zeigt ein reetgedecktes Bauernhaus, davor ein paar Bäume, im Hintergrund ein kleines Wäldchen und Segelboote, die auf einem Gewässer fahren. Ein Idyll unter hohem nordischen Himmel, ausgeführt mit lockerer Hand und einer für einen so jungen Künstler erstaunlichen Sicherheit.

*Haus und Bäume* – wie anders hat sich der Maler des gleichen Themas zehn Jahre später angenommen: Nun türmen sich rechteckige Flächen vor dem Betrachter auf, schieben sich ineinander, verschränken sich zu einem phantastisch-tumultuösen Stück abstrakter Malerei. Nur mit Mühe ist das Motiv zu erkennen, alles scheint in wilder Bewegung begriffen. Formen und Farben brechen über einen herein wie eine Naturgewalt. Nichts lässt darauf schließen, dass beide Gemälde von ein und demselben Künstler stammen, sieht man einmal ab vom dunklen Grundton des Kolorits, aus dem im Fall des Bildes von 1912 blaue, gelbe und orangefarbige Lichter blitzen. Dieses Gemälde, das Karl Schmidt-Rottluff zwei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs schuf, markiert den Höhepunkt einer kurzen Werkphase, die zu den intensivsten in seinem Schaffen gehört und die man Schmidt-Rottluffs futuristische Phase nennen könnte.

Karl Schmidt-Rottluff hatte nie eine Kunstakademie besucht. Was nicht bedeutet, dass er ohne künstlerische Ausbildung geblieben wäre. Karl Schmidt

(den Namenszusatz Rottluff verwendete er erst in Dresden) war Schüler des humanistisch orientierten Königlichen Gymnasiums in Chemnitz. Dort hatte er Gelegenheit Zeichenunterricht bei Otto Uhlmann zu nehmen. Ansonsten hatte das kulturelle Leben in Chemnitz wenig zu bieten. Ein Mitschüler Karl Schmidts, der spätere Kritiker und Musikhistoriker Max Unger, beschrieb die Situation wie folgt: „Et was lau auch der Theaterbetrieb. ... Am meisten vernachlässigt war jedoch die bildende Kunst. Die 'Kunsthütte' im Süden der Stadt war im Vergleich mit den Kunsttempeln vieler anderer deutscher Großstädte wahrhaftig nur eine Hütte; sie barg nur eine kärgliche Anzahl sehenswerter Bildwerke.“

1905 zog Karl Schmidt-Rottluff nach Dresden, um an der Technischen Hochschule Architektur zu studieren. Im selben Jahr rief er mit Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl und Erich Heckel die wohl einflussreichste deutsche Künstlergruppe ins Leben, die 'Brücke'. Doch auch Dresden bot nur wenig künstlerische Anregungen. „Es ist ganz unbegreiflich“, beschwerte sich Karl Schmidt-Rottluff einmal gegenüber Cuno Amiet, „dass Dresden den Ruf einer Kunststadt genießt.“ Der große Einschnitt folgte erst 1911, als er zu Heckel, Kirchner und Pechstein nach Berlin übersiedelte und in der Nähe des Friedrich-Wilhelm-Platzes in Friedenau eine Atelierwohnung nahm.

In Berlin dominierten Galeristen wie Paul Cassirer, Herwarth Walden und Fritz Gurlitt als Verfechter der Avantgarde die Szene. 1912 eröffnete Walden, Herausgeber der Zeitschrift 'Der Sturm' seine gleich-





Karl Schmidt-Rottluff  
*Ohne Titel*  
 Öl auf Leinwand, 1902

namige Galerie mit einer Ausstellung des 'Blauen Reiter', deren Gemälden er die von Robert Delaunay gegenüber stellte. Direkt im Anschluss präsentierte Walden die erste internationale Wanderausstellung der italienischen Futuristen um Boccioni, Balla und Severini, die in Berlin großes Aufsehen erregte. Beide Ausstellungen hatte Karl Schmidt-Rottluff natürlich gesehen, wobei besonders die Italiener großen Eindruck auf ihn gemacht haben müssen. Jedenfalls entstanden im Frühjahr und Sommer 1912 eine Reihe von Gemälden, die deutlich futuristischen Einfluss erkennen lassen, darunter auch das Bild *Haus und Bäume*. „Alles bewegt sich, alles rennt, alles verwandelt sich in rasender Eile. Niemals ist ein Profil unbeweglich vor uns, sondern es erscheint und verschwindet unaufhörlich“, heißt es im Futuristischen Manifest, von Walden in voller Länge im begleitenden Katalog abgedruckt, das Schmidt-Rottluff sicher gelesen hatte.

Das Bild *Haus und Bäume* wirkt wie eine direkte Reaktion darauf. Haus, Bäume, Boden, Himmel – hier verwandelt sich tatsächlich „alles in rasender Eile“. „Da das Bild in der Netzhaut verhart“, schrieben Boccioni und seine Mitstreiter, „vervielfachen sich die Gegenstände, wenn sie sich bewegen, sie verlieren ihre Gestalt, in dem sie einander verfolgen, wie überstürzte Vibrationen im Raum, den sie durchheilen.“ Doch auch wenn sich Schmidt-Rottluff davon inspirieren ließ, gab er dafür seine Eigenständigkeit nicht auf. Der Futurismus war absolute Großstadtkunst. *Haus und Bäume* hat Schmidt-Rottluff dagegen während eines Aufenthalts in Dangast gemalt, einem kleinen Seebad am holsteinischen Jadebusen, in das er sich seit 1907 immer wieder zum Arbeiten zurückgezogen hatte. Und die hervorragende Kraft und Qualität dieses Gemäldes fiel den Zeitgenossen sofort auf.

*Ulrich Clewing*



*In Köln hingen wir gestern mit Walden die Futuristen, wir sind ganz überrascht, wie gut sie sind, glänzende Bilder; das dumme Geschrei gegen sie ist wirklich unfaßlich.*  
Franz Marc: An Paul Klee (11.10.1912)

*Ich schreib ... nur kurz; Dinge, die Sie interessieren, z. B. dass ich die Futuristen in Köln gesehen habe und von dem größern Teil der Bilder (vor allem Carra, Boccioni und auch Severini, in ihren reifen Sachen) rückhaltlos begeistert bin; hoffentlich werden Sie nicht gleich böse. Erinnern Sie sich der "geputzten Knöpfe", einer Forderung, die Sie an ernste Kunst stellten? Die Futuristen haben sie; es sind glänzende Maler; natürlich Impressionisten, strengster Naturalismus; es sind nicht die Idee des bl. Reiters und das, was Sie als Kommendes sehen; aber ich glaube, das wir uns beide (ich für meinen Teil jedenfalls) geirrt haben, wenn wir dachten, dass sich der Naturalismus in Picasso in die letzte mögliche Form verflüchtigt hat: müdgeflogen; ich schrieb ein paar Zeilen im Sturm von meinem Eindruck über die Futuristen; sie stehen mit beiden Füßen in der Wirklichkeit; die Titel ihrer Bilder sind wie japanische Gedichte; dabei ist von 'literarischer' Malerei keine Spur; herb und hart; auch ihre berüchtigte 'Süßlichkeit' ist hart, fast wild. „Wenn ich das Fenster öffne, dringt der Lärm der Straße in das Zimmer“; so etwas malen, ohne zu strucheln! Mir ist eigentlich ganz wohl bei dem Gedanken, dass diese großen Naturalisten leben; ich gehe dabei ruhiger und langsamer meinen Ideen nach. Die Pariser Cubisten sind jetzt meistens von den Futuristen angesteckt, aber schlecht, unintelligent und äffisch. Gute Dinge, d.h. echte, lassen sich eben nicht nachmachen.*

Franz Marc: An Wassily Kandinsky (23.10.1912)



### **Herwarth Walden**

Musiker, Komponist, Schriftsteller,  
Verleger und Galerist

Walden gründet die 'Sturm-Bühne' und die 'Sturm-Abende', an denen futuristische Lyrik vorgetragen wird. Im gleichnamigen Verlag erscheinen expressionistische Dramen, Kunstmappen, Kunstmonographien, kunsttheoretische Schriften und Kunstpostkarten von damals noch wenig bekannten Künstlern, die von Walden gefördert werden – und alle Weltruhm erlangen, wie Franz Marc, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, August Macke, Carlo Mense, Gabriele Münter, Georg Schrimpf und Maria Uhden. Seine Galerie 'Der Sturm' eröffnet Walden 1912 mit der ersten Ausstellung des 'Blauen Reiters', im selben Jahr zeigt er die italienischen Futuristen, deren Kunst besonders unter deutschen Künstlern für Furore sorgt.



# KARL SCHMIDT-ROTLUFF

ROTLUFF 1884 – 1976 BERLIN



## DAS JAHR 1912

Das Jahr 1912 war für Karl Schmidt-Rottluff das Jahr der großen Umbrüche. Im Jahr davor war er von Hamburg, wo er eine Zeit lang auf Anregung eines seiner wenigen Förderer, des Landgerichtspräsidenten Gustav Schiefler, gelebt hatte, nach Berlin gezogen. Dort traf er nicht nur seine Brücke-Freunde Kirchner, Pechstein und Heckel wieder, er wurde auch mit wichtigen neuen künstlerischen Eindrücken konfrontiert. Am nachhaltigsten wirkten auf ihn die Bilder von Franz Marc und die der italienischen Futuristen, die er in der 'Sturm'-Galerie von Herwarth Walden gesehen hatte. Zum ersten Mal wird in diesem Jahr in Karl Schmidt-Rottluffs Schaffen auch der Einfluss von afrikanischer Kunst auffällig, mit deren Motiven er zu experimentieren beginnt.

Das Frühjahr und den Sommer 1912 verbringt Schmidt-Rottluff in Dangast, dem Seebad am holsteinischen Jadebusen, in das er sich seit ein paar Jahren regelmäßig zum Malen zurückzieht. Im September fährt er von dort nach Köln, um die Sonderbund-Ausstellung zu besuchen, auf der drei Gemälde von ihm ausgestellt sind, aber vier Reliefs abgelehnt wurden. In Köln hat er Gelegenheit, kubistische Gemälde von Picasso und Braque zu studieren. Ende 1912 scheint die Phase des Experimentierens wieder vorüber. Schmidt-Rottluff wendet sich der Aktmalerei zu, die ihn schon in den Jahren davor stark beschäftigt hat.

1912 ändern sich auch die äußeren Umstände. Max Pechstein ist der erste, der aus der Künstlergruppe 'Die Brücke' ausscheidet. Am 27. Mai 1913 wird die Gruppe offiziell aufgelöst – Anlass ist ein Streit über den von Kirchner verfassten Text zur 'Chronik KG Brücke', mit dem Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Otto Müller nicht einverstanden sind.

Karl Schmidt-Rottluff  
*Selbstbildnis I*  
Holzschnitt, 1913

Karl Schmidt-Rottluff  
um 1920

# DANKSAGUNG

Wir danken Frau Dr. Dorothee Beckmann-Schmit,  
Herrn Dr. Stefan Brenske (Brenske Gallery),  
Herrn Ulrich Clewing,  
Herrn Hermann Gerlinger,  
Frau Angelika Jawlensky-Bianconi (Alexej von Jawlensky-Archiv S.A.),  
Herrn Thomas Karsten,  
Herrn Dr. Mario-Andreas von Lüttichau (Museum Folkwang),  
Herrn Prof. Dr. Dr. Gerd Presler,  
Herrn Dr. Manfred Reuther (Nolde Stiftung Seebüll),  
Herrn Dr. Reinhard Spieler,  
Herrn Dr. Gerhard Wohlmann,  
sowie Fanny und Bruno für ihre Unterstützung.

## © DER ABBILDUNGEN

©Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Locarno  
S. 45, 54, 62

©Brenske Gallery, München  
S. 78

©Ernst-Gerhard Güse, Weimar  
S. 110

©Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung,  
München  
S. 24, 122

©Hessisches Landesmuseum, Darmstadt  
S. 131 (Abb. 5, Inv. Nr. GK1131)

©by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer,  
Wichtrach/Bern  
S. 86 (Abb. 1, 3), 87, 88, 89, 100, 102, 103

©Kirchner Museum, Davos  
S. 86 (Abb. 3)

©L&M Services BV, Amsterdam  
S. 34 (Abb. 1, 2)

©Museum der bildenden Künste Leipzig aus Mitteln  
des Freistaates Sachsen Dresden, des Bundesinnen-  
ministeriums, Bonn, der Kulturstiftung der Länder,  
der Stadt Leipzig und zahlreicher Sponsoren  
S. 130 (Abb. 2) Photo: Ursula Gerstenberger

©Museum Folkwang, Essen  
S. 130 (Abb. 1)

©Nolde Stiftung Seebüll  
S. 142, 145, 152, 153, 154, 155, 162 (Photo:  
Kleinhempel, Hamburg, Nr. 90535), 163

©Schlesisches Museum zu Görlitz  
S. 134

©Solomon R. Guggenheim Museum, New York  
S. 121

©Staatsgalerie Stuttgart  
S. 120

©VG Bildkunst, Bonn 2008  
S. 2, 14 (Abb. 1), 15 (Abb. 2, 3, 4), 17, 26,  
44, 47, 54, 55, 62, 63, 70, 71, 79, 170, 173

©Von der Heydt Museum, Wuppertal  
S. 131 (Abb. 4)

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

# IMPRESSUM

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

Meisterwerke IV  
Katalog 106  
© Galerie Thomas 2008

Ausgestellt:  
TEFAF Maastricht, 7.-16. März 2008  
GALERIE THOMAS, 3. April - 17. Mai, 2008  
NEW YORK, Juni 2008  
MOSKAU, Herbst 2008

Katalogbearbeitung:  
Silke Thomas  
Simone Haas  
Jana Hille  
Patricia von Eicken

Photos:  
Thomas Karsten

Layout:  
Sabine Urban, Gauting

Lithos:  
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

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

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

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

## **GALERIE THOMAS**



Y Smith Naddy  
any amount  
yours Odys  
with love  
and work  
Schmidt-Roth  
and Beckmann



**GALERIE THOMAS**