

THOLE
ROTERMUND.
KUNSTHANDEL

N.12

THOLE
ROTERMUND.
KUNSTHANDEL

N.12

Danke

**Für ihre Unterstützung bei der Arbeit an diesem Katalog
danken wir herzlich**

Andrea Berger, Magdalene Claesges, Harald Fiebig, Christine Fölsch, Geertje Foth, Silke Hartmann, Regelind Heimann, Karsten Heußmann, James Hofmaier (†), Angelica Jawlensky Bianconi, Diethelm Kaiser, Nikoline Kästner, Cathrin Klingsöhr-Leroy, Christian Lohfink, Mathias von Marcard, Achim und Colette Moeller, Janna Oltmanns, Elke Ostländer, Julia Pechstein, Carola Persiehl, Kerstin Peters, Michael Karl Pfefferle, Manfred Reuther, Gerlinde Römer, Sam, Johannes Schilling, Brigitte Schlüter, Kyoko Shiono, Christian und Stefanie Torner, Jacob Uecker, Marco van der Wyst, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München sowie allen Sammlern und Kollegen, die dieses Projekt hilfreich begleitet haben.

Inhalt

01	Max Pechstein	_ 06
02	Franz Marc	_ 08
03 04	August Macke	_ 10, 12
05	Hans Thuar	_ 14
06	Erich Heckel	_ 16
07	August Macke	_ 18
08 09 10	Lyonel Feininger. Der Graphiker.	_ 20, 22, 24
11	August Macke	_ 26
12	Emil Nolde	_ 28
13 14 15	Emil Nolde. Der Graphiker.	_ 30, 32, 34
16	Paul Klee	_ 36
17 18 19 20	Alexej von Jawlensky	_ 38, 40, 42, 44
21	Günther Uecker	_ 46
22	Serge Poliakoff	_ 48
23	Eduardo Chillida	_ 50
24 25	Ernst Wilhelm Nay	_ 52, 54
26	Horst Janssen	_ 56
27 28	Eduard Bargheer	_ 58
29	Li Trieb	_ 60

Hermann Max Pechstein

1881 Zwickau

1955 Berlin

01

Die Woge, 1943

Tempera und Pinsel in Braun auf Karton,

50,1 × 69,8 cm,

unten rechts monogrammiert und datiert: ‚HMP [ligiert]

1943‘

Provenienz

Villa Grisebach, Auktion Nr. 44, Berlin,

27. Mai 1995, Los-Nr. 189;

Privatsammlung, Berlin

(1995 bei oben genannter Auktion erworben);

Privatsammlung, Rheinland



Abb.: Gustave Courbet, Die Woge, 1869, Öl auf Leinwand,
Städel Museum, Frankfurt

Hermann Max Pechstein, der als einziger Brücke-Künstler eine akademische Ausbildung genossen hat, tritt 1943 mit seiner expressiven Darstellung einer Woge in die Fußstapfen des großen französischen Realisten Gustave Courbet (1819–1877). Rund 70 Jahre vor dem Deutschen hatte dieser eine Serie von Meereswogen geschaffen und damit das konservative Salon-Publikum in Paris vor den Kopf gestoßen (vgl. Abb.). Ganz wie Courbet, doch in expressiverem Duktus, gibt Pechstein uneingeschränkt wieder, was er sieht und zugleich fühlt. Der Künstler fängt hier in einem engen Bildausschnitt den Eindruck von Meer und Himmel in einem Moment des Wetterumschwungs ein: Eine Welle bricht mit voller Naturgewalt vor dem Hintergrund heraufziehender Gewitterwolken. Von rechts her wirkt das Meer mit seiner unendlichen Kraft dunkel und bedrohlich, doch vom linken Bildrand her lässt helles Licht die Woge noch herrlich grünlich-gelb schimmern.

Im Gegensatz zu den Jahren davor kann Pechstein 1943 den Sommer nicht an der Ostseeküste verbringen. So erscheint unser Gemälde wie ein Blick zurück auf vergangene schöne Momente und zugleich wie eine Ankündigung, daß noch düsterere Zeiten heraufziehen. 1943 haben der Krieg und die Nationalsozialisten Deutschland und ganz Europa fest im Griff. Auch Pechsteins Leben ist hart: Der von den Nazis Verfemte muß erleben, wie die große Anerkennung seines Werkes vorerst zunichtegemacht wird, und Ende dieses Jahres zerstören Bomben sein Berliner Atelier. Daß sein Wille zu malen jedoch ungebrochen ist, beweist dieses zeitlose und zugleich faszinierend vehemente Gemälde. Auch heute noch steht es für die Ambivalenz der menschlichen Existenz. JO



Franz Marc

1880 München

1916 bei Verdun

02

Hund vor der Welt, 1911/12

Schwarze Kreide und Bleistift, gewischt, auf Skizzenbuchpapier (am linken Rand perforiert), 17 × 10,6 cm, unten rechts mit Bleistift von Maria Marc nummeriert: ‚6‘, verso oben links mit dem Hinweis auf das Skizzenbuch (kaum leserlich): ‚XXIV‘ sowie auf der ehemaligen Rückpappe mit dem Stempel der Galerie Elfriede Wirnitzer

Provenienz

Nachlaß des Künstlers;
Maria Marc, Ried;
Galerie Otto Stangl, München;
Galerie Elfriede Wirnitzer, Baden-Baden;
Erich und Marie Weintraud, Frankfurt am Main (dort im Juni 1974 in der u.a. Ausstellung erworben);
seitdem im Erbgang an den vormaligen Besitzer

Literatur

Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz-Marc-Stiftung (Hrsg.): Franz Marc, Werkverzeichnis. Bd. I: Gemälde. München 2011, S. 200, Nr. 178; Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz-Marc-Stiftung (Hrsg.): Franz Marc, Werkverzeichnis. Bd. III: Skizzenbücher und Druckgraphik. München 2011, S. 202, Nr. XXIV, mit Abb.; Jolanda Nigro Covre: Franz Marc, dal pensiero alla forma. Turin 1971, S. 65 u. 71, Abb. 12; Georg Schmidt: Franz Marc. München 1966, Abb. S. 14; Klaus Lankheit: Franz Marc, Unteilbares Sein, Aquarelle und Zeichnungen. Köln 1959, Abb. S. 41; Harald Seiler: Franz Marc. München 1956, Abb. 10

Ausstellung

Franz Marc. Galerie Elfriede Wirnitzer, Baden-Baden 1974, Kat.-Nr. 15, mit Abb.; Franz Marc, Zum zeichnerischen Werk. Liechtenstein'sche Kunstsammlung, Vaduz 1971, Kat.-Nr. 22, mit Abb. Tafel IX; Franz Marc 1880–1916. Kunsthandlung Voigt, Bremen 1970, Kat.-Nr. 20; Kandinsky, Marc, Macke, drawings and watercolors. Hutton-Hutschnecker Gallery, New York 1969, Kat.-Nr. 65, mit Abb. S. 55; Franz Marc, Gemälde, Gouachen, Zeichnungen, Skulpturen. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 1963/64, Kat.-Nr. 125; Franz Marc. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1963, Kat.-Nr. 85; Deutsche Zeichner von der Romantik bis zur Gegenwart. Kunsthalle Kiel, Kiel 1961, Kat.-Nr. 110; Deutsche Zeichenkunst im 20. Jahrhundert. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster u.a., Münster u.a. 1958, Kat.-Nr. 152

Bereits seit 1907 ist das Schaffen Franz Marcs von der Beschäftigung mit Tiermotiven geprägt. Sie sind ihm Sinnbilder für die Verbundenheit von Kreatur und Natur und damit für den großen Einklang der Schöpfung.¹ Ein ungewöhnliches Beispiel für diese Weltsicht bietet unsere herrlich dichte Kreidezeichnung, in der Marc ein Motiv der deutschen Romantik variiert: die träumerisch in die Betrachtung einer Landschaft versunkene Figur.

Ein Hund sitzt auf einer Anhöhe inmitten einer Berglandschaft und schaut in die Ferne. Stilisierte Vegetation und Landschaftsformationen schließen in dichter Folge den Bildraum ab. Dabei setzt sich die Kontur des Hundekopfes echoartig in den Formen der Hügel fort. Durch die Verschränkung gegenständlicher und zeichenhafter Elemente dynamisiert Franz Marc nicht nur das Bildgefüge, sondern weist darüber hinaus dem Tier ein eigenes Kräftefeld zu. Die Inspiration zu diesem Motiv erhält der Künstler bei einem Spaziergang mit seiner Frau und Russi, seinem sibirischen Schäferhund, durch die Landschaft bei Sindelsdorf: Während einer Pause soll er auf das sitzende Tier gezeigt und gesagt haben: „Ich möchte mal wissen, was jetzt in dem Hund vorgeht.“² Wie wichtig ihm das Thema ist, läßt sich daran ablesen, daß er die Bildidee schließlich in ein großformatiges Gemälde überträgt (Abb.).



Abb.: Franz Marc, Der Weiße Hund (Hund vor der Welt), 1912, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Der Blick in die Unendlichkeit der Natur dient dem Künstler als Ausdruck gedanklicher Freiheit und Losgelöstheit von allen diesseitigen Konventionen. Für das Tier, wie der Mensch Teil der Schöpfung, gelten andere, freie Naturgesetze. Sich ihnen wieder anzuvertrauen ist das Credo von Franz Marcs künstlerischem Schaffen dieser Jahre. TR

¹ „Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armseelig seelenlos ist unsre Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unsren Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bildkreis zu erraten.“ Franz Marc in einem Brief an seine Frau Maria, 1911, zitiert nach: Günter Meißner (Hrsg.): Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. 2., erweiterte Auflage, Leipzig / Weimar 1989, S. 233.

² Klaus Lankheit (Hrsg.): Franz Marc, Schriften. Köln 1978, S. 11.



August Macke

1887 Meschede

1914 Perthes-lès-Hurlus

03

Schale mit einem Außenfries von Frauenakten im Freien, 1914

Ton, mit Ritzzeichnung, farbig bemalt und gebrannt,
Höhe: 8 cm, Durchmesser: 13,5 cm,
am unteren Rand im Fuß signiert und datiert:
,A. Macke 1914'

Provenienz

Fried Lübbecke und Emma Lübbecke-Job, Frankfurt;
Galerie Geitel, Berlin;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
(bei oben genannter Galerie 1983 erworben)

Literatur

Dominik Bartmann: August Macke, Kunsthandwerk.
Frankfurt am Main 1982, S. 22, Nr. 89, mit Abb.

Ausstellung

August Macke: Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies.
Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover
2014, n.p.; Plastik und Kunsthandwerk von Malern des
deutschen Expressionismus. Schleswig-Holsteinisches
Landesmuseum, Schloß Gottorf u.a. 1960, S. 11f.,
Kat.-Nr. 136, mit Abb.

Mit einer handschriftlichen Bestätigung von
Gisela Macke, der Schwiegertochter August Mackes,
Bonn 1975.

Kaum ein Meister der Klassischen Moderne ist den vielfältigen künstlerischen Disziplinen so aufgeschlossen wie August Macke. Neben den vertrauten Medien der Malerei und autonomen Zeichnung gilt sein Interesse ebenso Stickereien, der Hinterglas- und Porzellanmalerei sowie Holzskulpturen und Keramik. Für all diese verschiedenen Kunstformen liefert er Vorlagen, zum Teil realisiert er sie auch. Besonders gereizt haben mag ihn dabei die Übertragung einer Idee in die Sphäre des Alltags sowie die Aufhebung der Zweidimensionalität. Das Resultat ist jedoch keineswegs ‚Kunsthandwerk‘; dem Künstler geht es vielmehr darum, sich an anderen Materialien zu erproben und Dinge zu schaffen, die einen anderen Grad von Wirklichkeit haben.

Zum Kostbarsten gehören dabei August Mackes keramische Arbeiten. Die ersten Stücke entwirft er bereits ab 1911, intensiv setzt er sich jedoch im Juni 1914 mit dieser Technik auseinander, als er auf der Rückreise von Tunis seine Schwester in Kandern besucht. Hier entsteht auch unser besonderes Objekt. Nicht nur der Entwurf stammt vom Künstler, auch seine direkte Umsetzung. Der Töpfer Otto Fritz, mit dem sich Macke in Kandern anfreundet, schafft ihm dafür die Grundlage.¹ Er dreht die einfache Schale, in den noch frischen Ton ritzt der Künstler die Zeichnung ein, bemalt dann die Schale und läßt sie brennen.

Das Motiv illustriert eindrücklich seine Vorstellung von der arkadischen Einheit von Mensch und Natur: Tanzende, badende und ruhende Aktfiguren ranken sich wie ein unendlicher Fries um die Außenwand der Schale. In der auf das Wesentliche reduzierten Konturzeichnung ist die Handschrift des Künstlers auch in diesem besonderen Medium unverkennbar. Die unterschiedlich farbigen Fonds in leuchtendem Sonnengelb, Grün der Natur oder Blau des Wassers segmentieren die Szenen und entwickeln in ihrem Zusammenspiel eine ungeheure Leuchtkraft und Lebendigkeit. Welch hohen Stellenwert diese keramische Arbeit für Mackes künstlerisches Schaffen besitzt, beweist die eigenhändige Signatur, die bei seinen Bildwerken eher selten ist. ^{TR}

¹ „Bei unseren häufigen Besuchen in Kandern [...] arbeitete er bei den Bauertöpfern, vor allem in der Werkstatt des Töpfermeisters Fritz. Er ließ sich dort nach seinen Angaben Vasen, Obstschalen und Schüsseln drehen, die er bemalte und die danach glasiert wurden. Meist waren es braune und sandfarbene Glasuren mit leicht blauen oder gelben Effekten und mit einem spitzen Stift wurden die Konturen hernach herausgekratzt.“ Elisabeth Erdmann-Macke, in: Dominik Bartmann: August Macke, Kunsthandwerk. Frankfurt am Main 1982, S. 29.

Schale mit einem Außenfries von Frauenakten im Freien



Ansicht I



Ansicht II

August Macke

1887 Meschede

1914 Perthes-lès-Hurlus

04

Dorf mit Kirche am See (Hilterfingen), 1914

Kohle, partiell gewischt, auf Velin,
17,2 × 10,5 cm,
verso mit Bleistift beschriftet und datiert:
,Hilterfingen 1914'

Provenienz

Galerie Utermann, Dortmund;
Hubertus Melsheimer Kunsthandel, Köln;
Privatsammlung, Rheinland

Ausstellung

August Macke, Späte Zeichnungen.
Hubertus Melsheimer Kunsthandel, Köln 2002,
Kat.-Nr. 2, mit Abb.

Literatur

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen,
Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, S. 612, Nr. 2359a,
Abb. S. 613

Anfang Oktober 1913 ist Macke mit seiner Frau Elisabeth und den Söhnen Walter und Wolfgang von Bonn ins schweizerische Hilterfingen übersiedelt. Die kleine Familie bewohnt dort das Haus Rosengarten, von wo aus man einen phantastischen Blick auf den Thunersee hat. Beseelt von der neuen Umgebung, erkundet der Künstler zeichnend die Landschaft. „Er skizziert oft draußen und malt dann auswendig, stellt sich Sachen zusammen. So unser Picknick und allerlei anderes“¹, schreibt Elisabeth an ihre Mutter.

Der Blick auf das Örtchen Hilterfingen mit seiner charakteristischen Kirche, in der die beiden Söhne am 10. Mai 1914 getauft werden sollten, fasziniert Macke besonders. Der Standpunkt auf dem Hügel, der den Baum als bildrahmendes Motiv mit einbezieht, findet sich in weiteren Zeichnungen aus der Zeit.² Doch während der Künstler dort ein weites Panorama öffnet, konzentriert sich unsere Zeichnung auf die Architektur des mittig aufragenden Kirchturms, auf den der Blick durch die herabhängenden Zweige des imposanten Baumes fällt. Nur mit dem Schwarzweiß von Kohle und Papier versteht es Macke, einen bildnerisch verdichteten Eindruck der prägnanten Landschaft wiederzugeben, „eine gut getroffene Auswahl, einen Spiegel der Empfindungen“³. AB

¹ Elisabeth Macke, Brief an ihre Mutter Sophie Gerhardt, Hilterfingen, 7. November 1913, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster, Macke-Archiv, Nr. 204.

² Vgl. Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen, Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, Nrn. 2358 und 2359.

³ August Macke, Manuskript, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster, Macke-Archiv, Nr. 27, S. 10.



Hans Thuar

1887 Treppendorf/Brandenburg

1945 Salza/Thüringen

05

Paar im Boot, 1921

Öl, Tempera und Aquarell auf leichtem Karton,
31,7 × 24 cm,
unten links signiert und datiert: ‚H. Thuar 21‘

Provenienz

Galerie Widmer, St. Gallen;
Privatsammlung, Südwestdeutschland

Ausstellung

Menschenbilder der Moderne – von Lovis Corinth bis
Alexej Jawlensky (La figura umana nell’arte moderna –
da Lovis Corinth a Alexej Jawlensky). Museo Castello
San Materno Ascona/Fondazione per la cultura Kurt e
Barbara Alten, Ascona 2017 (ohne Katalog)

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Dr. Ute Eggeling,
Düsseldorf, vom 8. Januar 2015.



Abb.: Postkarte, Anlegestelle der Siegfähre zwischen Bonn und
Troisdorf, um 1938

Hans Thuar zählt wie der im gleichen Jahr geborene August Macke zum Kreis der „Rheinischen Expressionisten“. Seit Kindertagen verbindet die beiden eine enge Freundschaft, die nach einem folgenschweren Unfall Thuars, bei dem er beide Beine verliert, noch intensiviert wird. Dank Macke faßt der Elfjährige neuen Lebensmut, auch durch erste gemeinsame Malversuche mit Aquarellfarben am Krankenbett. Für seine spätere künstlerische Entwicklung ist Macke stets der wichtigste Impulsgeber, Förderer und Kritiker. Der frühe Tod des Freundes 1914 in den ersten Kriegstagen stürzt Thuar in eine tiefe Depression und beendet abrupt seine erste experimentierfreudige Schaffensphase.

Ab 1919 lebt der Künstler mit seiner Familie im Bonner Ortsteil Schwarzerheindorf. Dort beginnt er wieder zu malen. Persönliche Schicksalsschläge, gesundheitliche Probleme und die durch die Kriegszeit bedingten finanziellen Nöte scheinen zu dieser Zeit in den Hintergrund getreten zu sein, wie das „Paar im Boot“ aus dem Jahr 1921 in seiner leuchtenden Farbigkeit anschaulich demonstriert. In seiner Bewegungsfreiheit erheblich eingeschränkt, entdeckt Thuar in der nahen Umgebung seines Wohn- und Atelierhauses Bildmotive wie die Personenfähre über die Sieg und das dortige Ausflugslokal (vgl. Abb.). Sein Interesse bei der malerischen Umsetzung gilt aber nicht der Weite der Flußlandschaft und ihrer einzelnen charakteristischen Teile, vielmehr komprimiert er den Landschaftsausschnitt zu einer dichten Komposition. Das Motiv erfährt eine starke abstrahierende Vereinfachung und ist „aus kleinteiligen, miteinander verwobenen Farb- und Formkonglomeraten auf[ge]baut“¹. Die Farben lösen sich vom Naturvorbild, und auch eine wesentliche künstlerische Absicht August Mackes ist in unserem vollendeten Werk erfüllt: Die „raumbildenden Energien der Farbe zu finden, statt sich mit einem toten Helldunkel zufrieden zu geben, das ist unser schönstes Ziel“². HF

¹ Martin Padberg: Im Garten der Kunst – Zum künstlerischen Werk von Hans Thuar. In: Ausst.-Kat. Im Garten der Kunst. Hommage zum 125. Geburtstag von Hans Thuar. August Macke Haus Bonn u.a., Bonn 2012, S. 39f.

² August Macke, 1914, zitiert nach: Ausst.-Kat. Die Rheinischen Expressionisten, August Macke und seine Malerfreunde. Städtisches Museum Bonn u.a., Recklinghausen 1979, S. 396.



Erich Heckel

1883 Döbeln/Sachsen

1970 Radolfzell

06

Nähende (Siddi im Atelier), 1911

Bleistift auf chamoisfarbenem festen Velin,

24,1 × 18,8 cm,

unten links mit Bleistift betitelt: ‚- Nähende -‘

sowie unten rechts signiert und datiert: ‚Heckel 11‘

Provenienz

Galerie Theo Hill, Köln (1976);

Galerie Utermann, Dortmund;

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Die Arbeit ist im Archiv der Erich-Heckel-Stiftung,

Hemmenhofen, registriert.

S pontan hält Heckel eine Situation in privatem Umfeld fest, ein typisch weiblich konnotiertes, in der Malerei traditionsreiches Thema: die Stickeri. Seine Frau Siddi¹ sitzt als „Nähende“ im Atelierraum. Sie hält einen Stoff auf ihrem Schoß, der ähnlich wie ihr Kleid stark gemustert ist. Der Künstler entfaltet hier sein ganzes Spektrum an unterschiedlichen Techniken: Mal verläuft der mit wechselndem Druck gezogene Bleistiftstrich zackig, dann kurvig, parallel oder vereinzelt, als Linie, als Bündel sowie in schwarzen Schattierungen – oder auch als Kürzel für etwas Undefiniertes. Alles ordnet sich der flächigen und sich zunehmend abstrakt gebärdenden Handschrift unter.

Aber trotz der temperamentvollen Darstellungsweise wirkt Siddi – wie auch Mackes lesender „Helmuth“ (vgl. Kat.-Nr. 7) – in sich ruhend und ganz versunken. Man spürt hier wie dort die besondere Nähe und persönliche Verbindung zwischen Maler und Dargestelltem. Siddi ist Heckels treue Gefährtin und Ehefrau, die ihm in jeder schwierigen Lebenslage eine große Unterstützung ist. Siddi steht aber auch generell für die wichtige Rolle des Menschen in den Bildern Heckels. Immer wieder bezeugen seine Werke, daß er einen authentischen, tief gehenden und oft auch psychologisierenden Blick auf das Menschliche hat. RH

¹ Heckels Lebensgefährtin Siddi, die der Künstler 1910 in Berlin als Tänzerin „Sidi Riha“ kennenlernt und die später seine Frau werden sollte, ist immer wieder Motiv in seinen Bildern. Im Herbst 1911 zieht Heckel nach Berlin-Steglitz und richtet dort sein Atelier ein.



August Macke

1887 Meschede

1914 Perthes-lès-Hurlus

07

Portrait Helmuth Macke, 1909/10

Öl auf leinenstrukturiertem Karton,
auf Karton aufgezogen,

21,3 × 16,2 cm,

verso von Walther Macke bezeichnet: ‚August Macke /
Portrait Helmuth Macke 1909 / Vriesen Nr. 89 a‘ sowie
darunter mit Kugelschreiber beschriftet: ‚Für Gerti zum
Hochzeitstag / am 25.3.67 / geschenkt von Dietrich‘

Provenienz

Elisabeth Erdmann-Macke;
Dietrich Erdmann und Gertrud Schulz, Berlin
(1960er Jahre);
Privatsammlung, Rheinland

Literatur

Ursula Heiderich: August Macke, Gemälde, Werkver-
zeichnis. Ostfildern 2008, S. 328, Nr. 117; Kontemplation
und Glück – August Mackes Menschenbild (Schriften-
reihe Verein August Macke Haus Bonn, Nr. 32). Bonn
2000, Abb. S. 42; Gustav Vriesen: August Macke. 2.,
erweiterte Auflage Stuttgart 1957, Nr. 89a, Abb. S. 312

Ausstellung

August Macke ganz privat. Kunsthaus Stade u.a.,
2009–2011, ohne Kat.-Nr., Abb. ohne Seite; Mein
zweites Ich – August und Elisabeth Macke. August Macke
Haus, Bonn 2009/10, ohne Kat.-Nr., Abb. S. 157; Franz
Marc, Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen – August
Macke, Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen und
Plastik. Galerie Pels-Leusden, Berlin 1977/78, Kat.-Nr. 65

Für die Entwicklung von August Mackes Kunst und Persönlichkeit spielt die intensive Auseinandersetzung mit der Literatur eine entscheidende Rolle. Zu den Phasen des konzentrierten und nahezu zelebrierten Lesens gehört insbesondere die Tegernseer Zeit 1909/10, in der Lektüre zu einem kollektiven Ereignis wird.¹ „Abends muß jetzt immer der deutsche Jüngling aus Krefeld, Helmuth genannt, mein Vetter, vorlesen. Das habe ich bis dahin gemußt. Aber er tut es so gern, daß ihm dieses Muß ein Vergnügen ist. Es ist zu schön, im Kreise der Familie vorzulesen.“² Für Macke ist das Thema des Lesens und Handarbeitens in einem vertrauten Ambiente ein Sinnbild für Geistesverwandtschaft und Geborgenheit, das er auch künstlerisch umsetzt. Neben seiner Frau Elisabeth wird so auch Cousin Helmuth zum Sujet. Das im Februar 1910 entstandene „Portrait Helmuth Macke“ zeigt den in ein Buch vertieften jungen Mann an einem Tisch sitzend, ganz im Hier und Jetzt und gleichsam der Welt entrückt. August Macke versteht es wie kaum ein anderer, durch den Einsatz künstlerischer Mittel wie Licht, Raum und Atmosphäre den magischen Moment des vollkommenen Für-sich-Seins nachzuempfinden und darzustellen: Das seitlich einfallende Licht bringt das Gesicht des Lesenden zum Leuchten, überhaupt ist der ganze Raum in ein warmes, behagliches Licht getaucht, das den Vetter umhüllt wie ein schützender Mantel. Die dominierenden erdig-orangen Töne werden durch das komplementäre Blau des Hemdes zu einem meditative Ruhe erzeugenden Farbklang ergänzt – das klare Weiß der Bücherseiten tritt dadurch umso heller hervor. Der Lesende ist allein – aber er ist nicht einsam, sondern in einer kontemplativen Zwiesprache mit seiner Lektüre. KP



Abb.: August Macke, Studienblatt: Helmuth Macke und allerlei Szenen, 1909/10, Kreide auf Papier, Kunstmuseum Bonn

¹ Vgl. Andrea Firmenich (Hrsg.): August Macke, „Durchfreuen der Natur“, Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle aus dem Kunstmuseum Bonn und dem August Macke Haus Bonn. München u.a. 2006, S. 36ff.

² August Macke: Briefe an Elisabeth und die Freunde. Hrsg. von Werner Frese und Ernst-Gerhard Güse, München 1987, S. 213.



Lyonel Feininger.

Der Graphiker.

1871 New York

1956 New York

08

Die ernsthafte Beschäftigung mit der Druckgraphik verdankt Lyonel Feininger der Künstlerin Julia Berg, seiner späteren Frau. Was wäre die Kunstwelt ohne Feiningers druckgraphisches Œuvre, ohne ihn als „Meister“ und Leiter der Graphischen Werkstatt am Bauhaus? So beginnt Feiningers Ruhm 1919 auch quasi mit einer Graphik als Titelblatt des Bauhaus-Manifests.¹

In der Rückschau offenbaren seine Briefe, warum ihn diese Technik mit ihren vielfältigen Möglichkeiten so fasziniert. Das Basteln, Konstruieren und Lösen technischer Probleme fordert Feininger seit früher Kindheit heraus. Weder die Materialknappheit während der Kriegsjahre noch die komplizierten Verfahren und die Abhängigkeit vom Drucker schrecken ihn ab.² Das gesamte Gebiet der Graphik verlangt ein hohes handwerkliches Können. Und dies reizt den Künstler. Er verfügt über die Besessenheit, die Vision und das erforderliche Gestaltungsgeschick. So wird Lyonel Feininger zum Virtuosen. Seine Graphik gehört zum Erstaunlichsten, was die expressionistische Kunst uns bietet.

Schon Mitte der 1920er Jahre wendet er sich allerdings wieder vermehrt Zeichnungen und Gemälden zu – vielleicht auch deshalb, weil der Künstler mit den Drucken schon viel erreicht hat. Im Jahr der Schließung des Bauhauses in Weimar 1925 entsteht unser wunderbares Blatt „**Treptow an der Rega**“ (Kat.-Nr. 8).³ Ganz ungehemmt tobt er sich hier im dynamischen Linienspiel aus, wie man an dem spiralförmigen Wolkenturm am linken Rand sieht. Es gelangt direkt aufs Papier, was er an Inspiration in freier Natur empfängt. Gekonnt vermag Feininger die perspektivisch angelegte Straßenflucht mit Häusern, überragt von einem Kirchturm, zu abstrahieren. Durch Verdichtung oder Vermeidung des Bleistiftauftrags entsteht ganz von selbst eine raffinierte Verteilung von Hell und Dunkel.

→

Treptow an der Rega, 1925

Bleistift auf Velin (am Oberrand perforiert und vom Künstler gelocht),

20,5 × 14,1 cm,

oben rechts mit Bleistift datiert: ‚2 9 25‘, verso mit einer Widmung von Laurence Feininger: ‚all’amico Gualtiero / questo disegno di mio padre / Trento, 15 aprile 1972 d. Lorenzo Feininger‘, auf dem alten Unterlagekarton mit einer persönlichen Widmung von Charles B. Feininger, dem Enkel des Künstlers, vom 10.1.1995: ‚Dear Ines, Thank you for welcoming us into your home!‘

Provenienz

Laurence K. J. Feininger (Sohn des Künstlers);
Ines Fedrizzi, Trient / Italien;
Privatsammlung, Reggio Emilia / Italien

Ausstellung

Lyonel Feininger, Opere dalle collezioni private italiane. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Mailand 2007, S. 160, Kat.-Nr. 4.42, mit Abb.

¹ Das Bauhaus-Manifest zeigt als Frontispiz seinen berühmten Holzschnitt „Kathedrale“ (1919).

² Leona E. Prasse: Lyonel Feininger, Das graphische Werk, Radierungen, Lithographien, Holzschnitte. The Cleveland Museum of Art, Ohio 1972, S. 35.

³ Die Sommer verbringt Feininger wie zuvor in Pommern an der Ostsee. Er besucht dort auch die Stadt Treptow.



Lyonel Feininger.

Der Graphiker.

09

Nicht weit entfernt von dieser Komposition und ähnlich im Motiv ist Feiningers bereits 1918 entstandene Zeichnung „Rathausplatz“ (Abb. 1). In diesem Jahr beginnt die bahnbrechende Arbeit in seiner Paradedisziplin: dem Holzschnitt.⁴ Für den Werkstoff Holz empfindet der Künstler eine besondere Leidenschaft (schnitzt er doch seit Kindheitstagen an Figuren als Vorlagen für seine „Männekins“). Der „Rathausplatz“ illustriert beispielhaft, wie eng die Zeichnung mit der Graphik verbunden ist.

1918 entsteht (seitenverkehrt) der entsprechende Holzschnitt (Kat.-Nr. 9) – unser Exemplar ist höchst selten und war nicht für einen Verkauf vorgesehen, erkennbar an der Markierung mit einem „x“. Silhouettenhaft heben sich die vor dem schwebenden Gebäude versammelten Figuren vom Papiergrund ab – dazu scheint der volle Mond. Faszinierend präzise umschreiben helle, von Druckspuren durchzogene Stellen und das satte Schwarz als Kontrapunkt das romantisch anmutende Motiv. Im Gegensatz zur Zeichnung konstituieren sich Architektur und Raum ohne jegliche perspektivische Andeutung von Dreidimensionalität aus kubischen Formen und geometrischer Zerlegung. Die Wirklichkeit ist förmlich „herauskristallisiert“.

→

Rathausplatz, 1918

Holzschnitt auf Velin,
21,2 × 16,7 cm (33,9 × 50 cm),
unterhalb der Darstellung links mit Bleistift signiert:
„Lyonel Feininger“,
unten links mit einem ‚x‘ versehen sowie
mittig mit der Werknummer: ‚1873‘

Provenienz

Julia Feininger;
Privatsammlung, Brandenburg

Literatur

Leona E. Prasse: Lyonel Feininger, Das graphische
Werk, Radierungen, Lithographien, Holzschnitte.
The Cleveland Museum of Art, Ohio 1972, S. 158,
Nr. W 88

Einer von nur 5 bekannten Abzügen.



Abb. 1: Lyonel Feininger, Rathausplatz, 1918,
Bleistift auf Papier, Moeller Fine Art, New York

⁴ 117 Holzschnitte fertigt er in diesem Jahr, viele davon im Harz; der Großteil dieser Werkgruppe, 237 Arbeiten, entsteht in den Jahren 1918 bis 1920.



Lyonel Feininger.

Der Graphiker.

10

Einige Lieblingsthemen Feiningers finden sich parallel in Zeichnungen, Graphiken und Gemälden. Obwohl diese Techniken vollkommen verschieden sind, inspirieren und befruchten die Gattungen gerade in ihren Gegensätzlichkeiten den Künstler. So verhält es sich zum Beispiel bei „Teltow, 1“⁵ (Kat.-Nr. 10), einem weiteren Kirchturm-Motiv. Die Radierung ist eine Neuinterpretation der leider verschollenen Fassung in Öl von 1912 (Abb. 2): „I commenced an etching last night [...] of the church of Teltow after the same composition as the oil [...].“⁶ Dabei stellt die Technik der Radierung den Künstler vor eine ganz besondere Herausforderung. Mit „Teltow, 1“ gelingt ihm ein Meisterstück. Im Gegensatz zu Zeichnung und Holzschnitt ist seine Radierung filigran, nuancenreich, voller Transparenz und lichtdurchflutet. Die Realität wird auch hier zugunsten des expressiven Ausdrucks verzerrt. Wie neuartig und bedeutsam Feiningers Arbeit ist, verdeutlicht der Künstler selbst: „I have finished the etching of Teltow church, have washed it off and it looks promising. I think I have started on a new line of works with this one, no amalgamation, pure graphic without picturesque addition [...]“⁷

Die drei formal so unterschiedlichen Interpretationen von Architektur (mit Rathaus- oder Kirchturmmotiv) haben eines gemeinsam: Genau wie Emil Nolde lehnt Feininger die völlige Abstraktion ab, stets bestimmen der inhaltliche Bezug und die sinnbildliche Dimension den Charakter seiner Kunst. RH

Teltow, 1, 1914

Radierung auf Velin,
17,9 × 23,6 cm (27,5 × 34,7 cm),
unten links mit Bleistift signiert und datiert: ‚Lyonel
Feininger 1914‘ sowie unten rechts betitelt:
‚Teltow‘

Provenienz

Privatsammlung, Frankfurt am Main

Literatur

Leona E. Prasse: Lyonel Feininger, Das graphische
Werk, Radierungen, Lithographien, Holzschnitte.
The Cleveland Museum of Art, Ohio 1972, S. 86,
Nr. E 53 B (von B)

Die Druckplatte wurde Anfang der 1950er Jahre
nach Paris gebracht und dort von Oxidations-
erscheinungen bereinigt. Im Anschluß daran wurde
eine kleine Auflage von 25 Exemplaren für den
Künstler abgezogen, zu der auch unser Blatt
zu zählen ist.



Abb. 2: Lyonel Feininger, Teltow I, 1912, Öl auf Leinwand,
Verbleib unbekannt

⁵ Feininger zieht 1908 nach Zehlendorf bei Berlin. Von hier aus besucht er die nahe gelegene märkische Stadt Teltow mit der Kirche St. Andreas.

⁶ Feininger in einem Brief an Julia Feininger vom 17. April 1914, zitiert nach: Prasse 1972 (Anm. 2), S. 86.

⁷ Feininger in einem Brief an Julia Feininger vom 18. April 1914, zitiert nach: Ebenda.



Lyonel Feininger
1911

Teltow

August Macke

1887 Meschede

1914 Perthes-lès-Hurlus

11

Unter dem Torbogen (Tunis), I, 1914

Kohle, gewischt, auf dünnem glatten Velin,
24 × 18,6 cm

Provenienz

Nachlaß des Künstlers;
Privatsammlung, Rheinland

Literatur

Ursula Heiderich: August Macke, Zeichnungen,
Werkverzeichnis. Stuttgart 1993, S. 656, Nr. 2527,
Abb. S. 657

Ausstellung

August Macke, Gedächtnisausstellung. Museen der
Stadt Köln in der alten Universität, Köln 1947, S. 38,
Kat.-Nr. 150c; August Macke – Gedächtnisschau.
Reinickendorf 1945/46, Kat.-Nr. 5

Im Werkverzeichnis der Skizzenbücher von Ursula
Heiderich ist das Blatt irrtümlich als p.(f) dem Skizzen-
buch Nr. 63 zugeordnet. Es handelt sich jedoch
vermutlich um ein Blatt aus dem Skizzenbuch Nr. 64.

Es ist der 6. April 1914, als August Macke mit seinen Reisegefährten Paul Klee und Louis Moilliet an Bord des Dampfers „Carthage“ im Hafen von Marseille ablegt und Richtung Tunesien aufbricht. Nach seiner Ankunft bezieht er unmittelbar am Rande der Medina, dem mittelalterlichen, ummauerten Araberviertel von Tunis, Quartier im „Grand Hôtel de France“ und erkundet von hier aus die für ihn fremde Kultur: Die ganz neue Formenwelt der Stadt, der ungewohnte arabische Sprachklang und die Rufe der Muezzins, die tagtäglich durch die Medina schallen, sind für ihn von überwältigender Wirkung. In seinem Skizzenbuch, das er immer zur Hand hat, hält er die Eindrücke dieser Reise fest.

So auch in unserer Kohlezeichnung: Der eindrucksvolle Torbogen, der die Öffnung in der massiven Mauer überwölbt, gibt den Blick auf das rege Treiben in den engen Gassen der Stadt und eine Gruppe von Menschen in traditioneller landestypischer Kleidung frei. Im oberen Bereich des Blattes bringt Macke die steinerne Massivität der Mauer mit einfachsten Mitteln dadurch zum Ausdruck, dass er die pure Flächigkeit des Papiers wirken läßt. Erst dort, wo er die Kleinteiligkeit des Getümmels unter dem Torbogen darstellt, skizziert er mit schnellem Strich eine Kopfbedeckung hier, ein architektonisches Detail dort und verdichtet durch die dunklen Partien das Bildgefüge noch zusätzlich.

Mackes schöpferischer Drang wird bei der Wahl seiner Sujets weder durch die großartigen Moscheekuppeln noch durch die griechisch-römischen Palastbauten der Antike angeregt. Stattdessen zeichnet er die Menschen und ihre direkte, alltägliche Umgebung und hinterläßt uns damit seinen ganz persönlichen Blick auf das Erlebte. AB



Emil Nolde

1867 Nolde

1956 Seebüll

12

Gelbe und rote Sonnenblumen, um 1948

Aquarell auf Japan,

34,7 × 46,8 cm,

unten links signiert: ‚Nolde.‘,

verso mit dem Verkaufs-Signet der Nolde-Stiftung:

‚M m 19‘

Provenienz

Nachlaß des Künstlers;

Galerie Commeter, Hamburg (bis 1964);

Privatsammlung, Duisburg (1964 bei oben

genannter Galerie erworben);

Privatsammlung, Rheinland (durch Erbschaft)

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs malt Emil Nolde im geliebten Garten seines Hauses in Seebüll die faszinierendsten Bilder von Blumen. Ähnlich monumentalisiert wie in Alexej von Jawlenskys „Großem Stilleben“ (vgl. Kat.-Nr. 18), aber ganz anders in Form und Auffassung, präsentieren sich diese bei Emil Nolde. In leuchtendem Gelb, Rot und Orange erstrahlen Blütenköpfe vor blauem Himmel wie die Protagonisten eines Schauspiels. Nolde führt den Betrachter ganz nah an die Objekte heran, zum Teil werden sie von den Blatträndern angeschnitten. So wird die Intensität der Farben noch gesteigert, und es entsteht eine Art Zwiesprache zwischen Betrachter und Werk. Jede Blüte ist individuell gestaltet, die eine hebt sich empor, eine andere neigt sich oder bleibt halb verborgen im Schatten.

Sonnenblumen tauchen in Noldes Werken über Jahrzehnte hinweg – auch in Serien – auf. Diese Bilder sind für den Künstler, wie sein Garten, Ablenkung und eine Möglichkeit für das Sinnieren über freudige Themen und Glück. Bereits Vincent van Goghs „Sonnenblumen“ finden Noldes Bewunderung. Sie sind auch für ihn Symbole des glühenden Lebens und die Werke mit diesem Sujet mehr als die bloße Verkörperung von Schönheit: „Es sollen diese Bilder keine gefällige, schöne Unterhaltung sein, nein, ich möchte so gern, dass sie mehr sind, dass sie heben und bewegen und dem Beschauer einen Vollklang vom Leben und menschlichen Sein geben.“¹

Eine besonders marktfrische Provenienz zeichnet unser Aquarell aus: Direkt aus dem Nachlaß des Künstlers gelangt es über die renommierte Hamburger Galerie Commeter in die Sammlung des Vorbesitzers, dessen Familie es über 50 Jahre lang bewahrt. RH

¹ Emil Nolde, zitiert nach: Max Sauerlandt: Emil Nolde – Briefe 1894–1926. Hamburg 1967, S. 90.



Emil Nolde.

Der Graphiker.

1867 Nolde
1956 Seebüll

13

Liebe Noldes! Die Presse ist bestellt. [...] Fehlen noch die Druckfarben. [...] sonstigen Krempel wie Abputzkissen etc. das ich denke, bauen sie lieber selber“¹, schreibt Karl Schmidt-Rottluff am 5. Juli 1906 dem Ehepaar Nolde. Bis die ersten Holzschnitte aus der Hand Emil Noldes entstehen, dauert es allerdings noch eine Weile, die von Schmidt-Rottluff veranlasste Lieferung verzögert sich wegen eines Metallarbeiterstreiks. Das für Nolde neue Medium reizt den Künstler ungemein, der Umgang mit dem Material und das Schneiden sind dem gelernten Tischler zwar vertraut, doch in seiner Malerei sieht er die Welt nicht in Linien, sondern in Farben. Und selbst im Holzschnitt, den man aufgrund der Scharfrandigkeit seiner Flächen und Konturen als „zeichnerischste“ der graphischen Techniken bezeichnen kann, setzt sich bei Nolde die Tendenz zum Malerischen durch. Auch wenn die Technik des Holzschnitts eine gewisse Strenge und Klarheit impliziert, vermag er das Miteinander von Schwarz und Weiß auf der Fläche kunstvoll einzusetzen, naturhaft und urtümlich. Nolde sagt selbst: „Ich will so gerne, daß mein Werk aus dem Material hervorwachse.“² Viele seiner Schnitte gehen auf Zeichnungen mit Tusche und Pinsel zurück, doch durch die Übersetzung in das Werkmaterial Holz erhält der Druck eine andere, eine neue Realität. Die Struktur und das Leben des Holzes werden Teil des Bildes, und auch der Arbeitsprozeß an sich wird ins Ergebnis einbezogen. Man kann sagen, in Emil Noldes Arbeiten manifestiert sich der expressionistische Holzschnitt par excellence!

Noldes „**Fischdampfer**“ von 1910 (Kat.-Nr. 13) gehört zu den fulminant modernen Arbeiten, die den expressionistischen Aufbruch in Deutschland eindrucksvoll spiegeln. Zusammen mit einer Folge von Zeichnungen und Radierungen mit maritimen Motiven³ gehört der Druck zu Noldes frühen und besten Holzschnitten. Unser seltenes Exemplar fängt die Atmosphäre auf

→

Fischdampfer, 1910

Holzschnitt auf festem Velin,
29,8 × 39,6 cm (36,5 × 50,8 cm),
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Emil Nolde.‘

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (von der Familie des
Vorbesitzers direkt beim Künstler erworben)

Literatur

Gustav Schiefler, Christel Mosel, Martin Urban: Emil Nolde,
Das graphische Werk, Bd. II: Holzschnitte,
Lithographien, Hektographien. Köln 1996, S. 38, Nr. 34

Es handelt sich – laut Noldes Aufzeichnungen – um
eines von nur 11 Exemplaren und den Abzug des
zweiten Zustands.

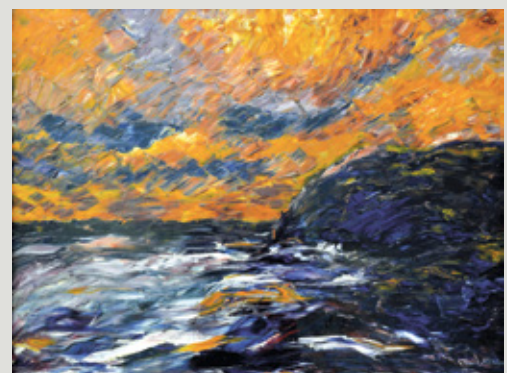


Abb.: Emil Nolde, Herbstmeer XI, 1910, Öl auf Leinwand,
Kunsthau Zürich

¹ Magdalena M. Moeller, Manfred Reuther (Hrsg.): Emil Nolde, Druckgraphik. München 1999, S. 15.

² Gustav Schiefler, Christel Mosel, Martin Urban: Emil Nolde, Das graphische Werk, Bd. II: Holzschnitte, Lithographien, Hektographien. Köln 1996, S. 10.

³ In diesem Jahr stellt er seine berühmte Serie von Drucken und Originalen mit Motiven des Hamburger Hafens fertig; er wohnt im Februar/März 1910 in der Hansestadt und arbeitet dort wie besessen.



Emil Nolde.

Der Graphiker.

14

dem Wasser meisterhaft ein: Brillant macht Nolde die Dynamik der Dampferfahrt anhand der quer laufenden Rauchfahnen deutlich. Der Bootskörper bewegt sich von links nach rechts und scheint sich durch die kräftigen Wellen und Winde geradezu aufzulösen. Nolde räumt absichtlich die Möglichkeit ein, daß das Material Holz und dessen reizvolle Maserung im Druckvorgang Einfluß auf die Gestaltung nehmen – zu sehen ist dies bei der horizontal verlaufenden Wellenformation. Der „Fischdampfer“ zeigt Noldes sehr freien und malerischen, stark abstrahierenden Duktus in Schwarzweiß. Ein Exemplar dieser Graphik wird daher zusammen mit Noldes abstraktem Seestück „Herbstmeer XI“ (Abb.), ebenfalls aus dem Jahr 1910, ausgestellt.⁴ Neben einem weiteren Holzschnitt, „Segelboot“, bildet es in der Präsentation der Ausstellung ein Pendant zum Ölbild und wird als graphische Vorwegnahme dessen betrachtet, was Nolde Monate später in der Serie der „Herbstmeere“ in Farbe umsetzen wird. Wie bei Lyonel Feininger (vgl. Kat.-Nrn. 9 und 10) stehen auch Noldes Holzschnitte in enger Beziehung zum malerischen Werk. Mehr noch, sie haben für seine künstlerische Entwicklung eine Vorreiterfunktion.

1912 setzt Nolde die Reihe seiner Holzschnitte fort. Es entstehen ausdrucksstarke, bewegende Portraits wie unser Blatt **„Frauenkopf“** (Kat.-Nr. 14). Es ist nicht bekannt, wer die dargestellte Person ist und ob es sie wirklich gab, häufig entspringen die Gesichter der Phantasie des Künstlers. Letztlich spielt die Identität auch keine Rolle, denn für Nolde geht es beim Herausarbeiten der Gesichtszüge aus dem Holz um mehr als Wiedererkennbarkeit. Er ist auf der Suche nach dem Unverstellten, nach dem Inneren, dem seelischen Ausdruck. Dabei arbeitet die Natur mit: Beim „Frauenkopf“ mit seinen starken, plakativen Flächen und kraftvollen senkrechten Linien drücken sich die nicht eingefärbten Teile des Druckstocks reliefartig durch das Papier. Die Härte

→

Frauenkopf, 1912

Holzschnitt auf festem Velin,
30,2 × 22,3 cm (44,5 × 34,5 cm),
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Emil Nolde.‘
verso beschriftet: ‚Frauenkopf III, Sch. 116 III 1912‘

Provenienz

Galerie Pels-Leusden, Berlin;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1985 bei
oben genannter Galerie erworben)

Literatur

Gustav Schiefler, Christel Mosel, Martin Urban:
Emil Nolde, Das graphische Werk, Bd. II: Holzschnitte,
Lithographien, Hektographien. Köln 1996, S. 68,
Nr. 116 (III von III)

Ausstellung

Emil Nolde, Puppen, Masken und Idole. Stiftung Ahlers
Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover 2012 (nicht im
Katalog); Emil Nolde. Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner
Pro Arte, Hannover 2006 (ohne Katalog)

Unser Exemplar ist einer von mindestens 10 Abzügen
des dritten Zustands.

⁴ In der Reihe „Bilderwahl! Aufbruch zu neuen Ufern“, Kunsthaus Zürich, 2009/2010.



Emil Nolde.

Der Graphiker.

15

des Materials und die Schärfe der Konturen prägen auch das kantige, ausdrucksvolle Gesicht mit seinen wenig weiblichen Zügen. Lippen, Nase und Augenbrauen sind ausgeprägt, der Blick ist stolz – kritisch, fast schonungslos und herausfordernd schaut die Frau dem Betrachter in die Augen. Ohne den Hinweis durch den Titel könnte man beinahe meinen, es handle sich um das Antlitz eines jungen Mannes.

Das „**Doppelbildnis**“ (Kat.-Nr. 15) bestätigt die durchgehend hohe Qualität der Holzschnitte von Emil Nolde. Noch weitere fünf Werke in dieser Technik schließen 1937 – im Jahr der von den Nationalsozialisten gestarteten Kampagne gegen die „Entartete Kunst“ – sein graphisches Schaffen ab. Im Unterschied zu den früheren Holzschnitten mit ihren emotional aufgeladenen, visionären Charakterköpfen wie „Apostel“ oder „Frauenkopf“ (s.o.) sind die Bildnisse nun deutlich weniger ernst, sogar heiter und versöhnlich im Ausdruck. Der satte Druck ist exzellent, und die samtig schimmernden schwarzen Farben sind großartig in der Wirkung. Der Kontrast zu den hellen Partien des Bildes ist im Vergleich zum „Frauenkopf“ nun milder, die dunklen Flächen nehmen einen harmonischen Dialog mit dem Weiß auf, dadurch entsteht eine große Lebendigkeit. Wie auch im Holzschnitt „Fischdampfer“ monumentalisiert Nolde sein Motiv. Das Paar vermittelt eine Direktheit, die noch heute den Betrachter sofort erreicht – und fesselt. RH/KP

Doppelbildnis, 1937

Holzschnitt auf festem Velin,
31,5 × 23,2 cm (41,7 × 29,6 cm),
unten links mit Bleistift nummeriert: ‚41.‘ sowie unten
rechts signiert ‚Emil Nolde.‘,
verso beschriftet: ‚41/25 Schweiz Graph. Gesell-
schaft‘, darunter ‚N 23‘

Provenienz

Karl & Faber, Auktion 136, „Kunst“, München, 23./24.
November 1973, Los-Nr. 1155;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (in oben
genannter Auktion erworben)

Literatur

Gustav Schiefeler, Christel Mosel, Martin Urban:
Emil Nolde, Das graphische Werk: Holzschnitte,
Lithographien, Hektographien, Bd. II. Köln 1996,
S. 103, Nr. 193 (II von II)

Ausstellung

Gesicht und Maske – Rollenspiele in der Porträtkunst.
Stiftung Ahlers Pro Arte, Herford 2017, S. 76, Kat.-Nr.
44, mit Abb. S. 56; Gesicht und Maske – Rollenspiele
in der Porträtkunst. Modehaus Hagemeyer und Pierre
Cardin, Minden 2018 (ohne Katalog)

Es handelt sich um Exemplar 41 von 150 nummerier-
ten Abzügen, die als Jahresgabe der Schweizerischen
Graphischen Gesellschaft 1937 publiziert wurden.



Paul Klee

1879 Münchenbuchsee

1940 Muralto/Locarno

16

Zwei kleine Aquarelle, 1916

Aquarell und Tuschfeder auf zweiteiligem
französischem Ingres, auf Karton aufgezogen,
8,2 × 17,7 cm (19,1 × 28,3 cm),

auf dem oberen Blatt oben rechts mit Tuschfeder signiert:
„Klee“, auf dem Karton unter einer Randleiste unten
links mit Tuschfeder datiert und mit der Werknummer be-
zeichnet: „1916 14“ sowie darunter nochmals mit Bleistift
bezeichnet: „S Kl“ [Sonderklasse],
verso mit dem Galerieetikett der Sabarsky Gallery,
New York

Provenienz

Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München;
Galerie Rosengart, Luzern;
Serge Sabarsky Gallery, New York;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1976 in oben
genannter Galerie erworben)

Literatur

Wolfgang Kersten, Osamu Okuda: Paul Klee, Son-
derklasse: Unverkäuflich. Köln 2015, S. 184, mit Abb.
und Dokumentation, S. 517, 579 sowie 592; Paul Klee
– Catalogue raisonné. Bd. II: Werke 1913–1918, hrsg.
von der Paul-Klee-Stiftung und dem Kunstmuseum
Bern. Wabern 2000, Nr. 1611; Jenny Anger: Modernism
and the Gendering of Paul Klee. (Dissertation, Brown
University, USA). Providence 1997, S. 87, 89, Anm. 198 u.
S. 204, Anm. 22; Wolfgang Kersten, Osamu Okuda: Paul
Klee – im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnit-
tener Kunst Paul Klees 1883–1940. Düsseldorf 1995, S.
15f., mit Abb. S. 10 u. 331; Otto Karl Werckmeister: The
making of Paul Klee's career, 1914–1920. Chicago 1989,
S. 98, mit Abb.; Otto Karl Werckmeister: Versuche über
Paul Klee. Frankfurt am Main 1981, S. 48, mit Abb.; Brief
von Paul Klee an Lily Klee, 9. Februar 1918. In: Briefe an
die Familie 1893–1940. Bd. II, hrsg. von Felix Klee. Köln
1979, S. 904

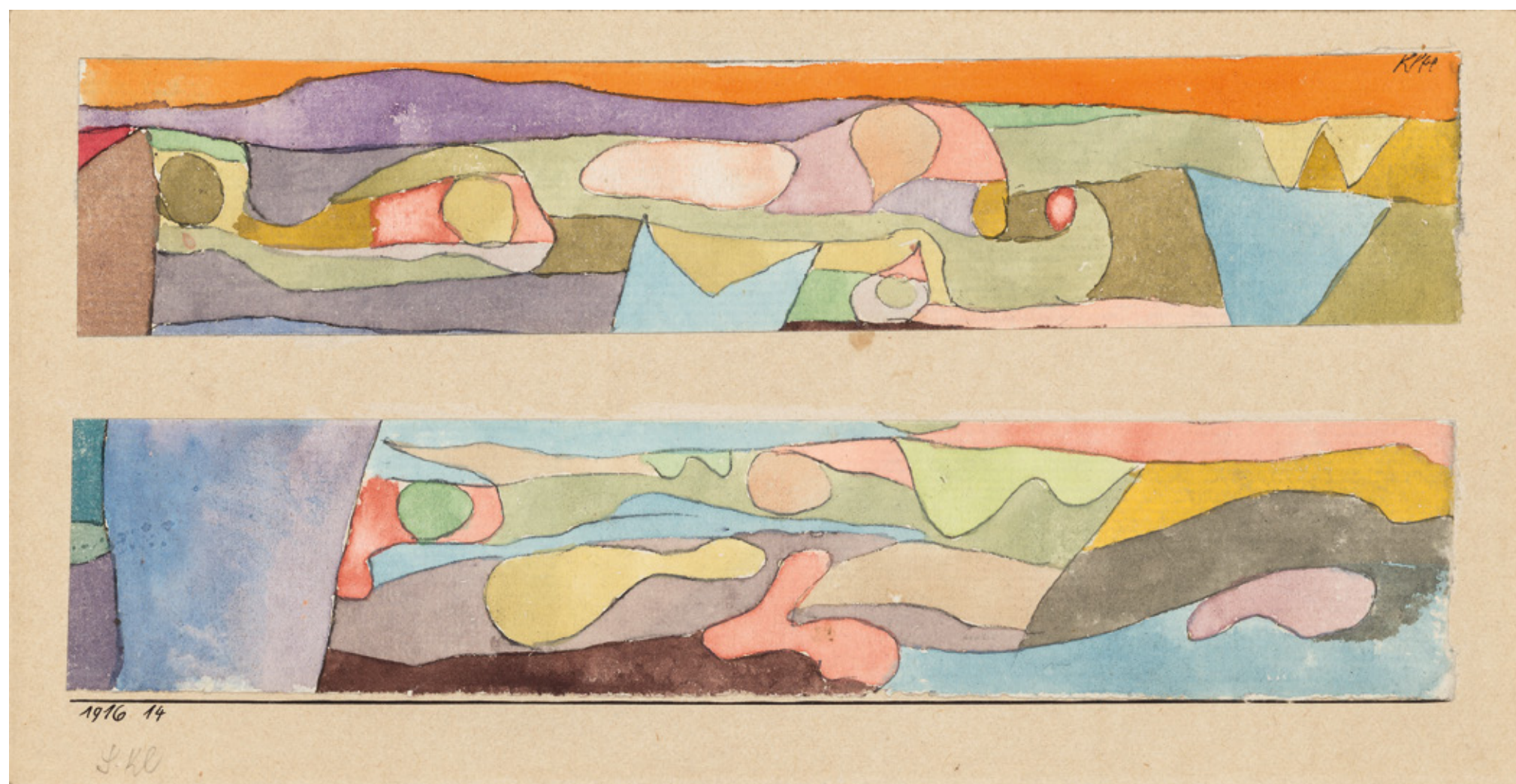
Schon die zeitgenössische Kritik hat auf das im klassischen Sinne Ungesi-
cherte der Malerei Paul Klees hingewiesen. So wurde sein geistreiches
Spiel mit den Farbflächen und Linien bisweilen als etwas Kunstgewerbliches
gekennzeichnet, wohl aus Hilflosigkeit. Auch die Verwandtschaft mit persi-
schen Miniaturen wurde bemöh¹ – hat doch Paul Klee selbst immer wieder
seine orientalische Herkunft beschworen.² Damit ist eine Inspirationsquelle
genannt, letztendlich geht es aber um viel mehr.

Das Werk „Zwei kleine Aquarelle“ ist eine herrlich dichte Arbeit, irritierend
wie ein komplexes Puzzle, voller figürlicher Andeutungen, die sich aber kaum
auflösen lassen. Wie die Panoramen einer Landschaft präsentieren sich die
beiden collagierten Bildteile dem Betrachter. Es werden aber auch Assozia-
tionen an eine Partitur wachgerufen, in der die Farben die Töne angeben, in
der sich Motive durch Dynamik und Klangfarbe zu einem sinfonischen Ganzen
verbinden. Das Kolorit wirkt auf den ersten Blick harmonisch, zurückgenom-
men. Erst bei genauerer Betrachtung offenbaren sich raffinierte Komplemen-
tärkontraste: ein Orangerot, das sich wie ein schimmernder Abendhimmel
über einem violetten Gebirgszug erstreckt; leichte, wie Vegetation anmutende
Grüntöne, die durch kleinere zartrote Flächen akzentuiert werden. Vielleicht
sind Klee die vielfältigen sinnlichen Erlebnisse der zwei Jahre zurückliegenden
Tunisreise noch im Sinn gewesen, als er unser Kleinod schuf.

Um 1916 beginnt Paul Klee, ausgesuchte Papierarbeiten auf Karton aufzuziehen
und mit der sogenannten Randleiste, einem waagerechten Strich unterhalb des
Titels, zu versehen. Damit erst werden sie zu endgültigen, neuen Werken. In
unserem Fall erhält das Resultat vom Künstler sogar die höchste Auszeichnung:
„Sonderklasse“ – eigenhändig auf dem Trägerkarton mit „S Kl“ gekennzeichnet.
So beweist unser beeindruckendes Aquarell erneut, wie im kleinen Format große
Werke von überzeitlicher Ausstrahlung entstehen können. TR

¹ Julius Meier-Graefe (Hrsg.): Ganymed, Blätter der Marées-Gesellschaft. Bd. 2, München 1920, S. 149.

² „Auch meine Mutter [...] ist zur Hälfte Schweizerin (Basel), ihre übrige Abstammung ist nicht völlig geklärt, sie kann über Südfrankreich orientalisch sein.“ Paul Klee, in: ders.: Tagebücher 1898–1918, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten. Stuttgart u.a. 1988, S. 504.



Zwei kleine Aquarelle

Alexej von Jawlensky

1864 Torschok/Russland

1941 Wiesbaden

17

Variation: Schneeflocken, 1915

Öl auf leinwandstrukturiertem Papier,
auf Karton aufgezogen,
35 × 27 cm,

unten links monogrammiert: ‚A.J.‘, von verso leicht
sichtbarer Zollstempel, auf der ehemaligen Rahmenrück-
wand signiert und datiert: ‚A. Jawlensky 1915‘, mit der
Werknummer bezeichnet: ‚N. 3‘ sowie oben beschriftet:
‚Schneeflocken‘ und mit einem Zollstempel versehen,
zusätzlich von Galka Scheyer darunter beschriftet:
‚Jawlensky / Snowflakes / 1915 / Schneeflocken [unter-
strichen] / Schneeflocken‘ und ‚N 24‘ [durchgestrichen]
sowie ‚St. Prex‘ [mehrmals], unten rechts mit dem Be-
sitzerstempel ‚Dr. phil. Max Kugel, Wiesbaden‘

Provenienz

Max Kugel, Wiesbaden;
Privatsammlung, Westdeutschland;
Galerie Thomas, München;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (bei oben genann-
ter Galerie vermutlich im März 1972 erworben)

Literatur

Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica
Jawlensky Bianconi: Alexej von Jawlensky, Catalogue
raisonné of the Oil Paintings. Bd. II: 1914–1933, München
1992, S. 74, Nr. 668, mit Abb. S. 65; Clemens Weiler:
Alexej von Jawlensky, Gesichte, Köpfe, Meditationen.
Wiesbaden 1970, Nr. 1165

Ausstellung

Gedächtnisausstellung Alexej von Jawlensky 1864–1941.
Neues Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1954, Kat.-Nr.
49; Alexej von Jawlensky. Galerie Ludwig Hillesheimer,
Wiesbaden 1948, Kat.-Nr. 3; Die Blauen Vier (Blätter der
Galerie F. Möller, Heft 1/2). Galerie Ferdinand Möller,
Berlin 1929, Kat.-Nr. 61; Alexej von Jawlensky. Galerie
Twardy, Berlin 1923, Nr. 24 (von der Ausstellungsliste);
Alexej von Jawlensky, Travelling exhibition. 1920/21
(ohne Ort), Kat.-Nr. 112

Für Künstler bedeutet der Weg ins Exil zumeist ein Leben in finanzieller
Not und unter künstlerischen Beschränkungen. Doch im Schaffen von
Alexej von Jawlensky läutet gerade diese ungewisse Situation eine neue und
bedeutende Werkphase, die von ihm sogenannten „Variationen über ein land-
schaftliches Thema“, ein.

Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges müssen Alexej von Jawlensky, Helene
Nesnakomoff und ihr gemeinsamer Sohn Andreas zusammen mit Marianne
Werefkin München fluchtartig verlassen. Im Schweizer Exil richten sie sich
ein neues Zuhause ein. „Unsere Wohnung war sehr klein, und ich hatte kein
eigenes Zimmer, nur ein Fenster, das war sozusagen mir. Aber meine Seele war
durch all diese schrecklichen Erlebnisse düster und unglücklich“¹, so beschreibt
Jawlensky rückblickend die beengte Wohnsituation in Saint-Prex am Genfer

See. Der Blick aus seinem Fenster ist von
nun an ein wiederkehrendes Motiv seiner
Malerei. Anfangs noch am Naturvorbild
angelehnt (vgl. Abb.), erfährt es durch seine
fortwährende Auseinandersetzung mit dem
Naturthema eine starke Abstraktion, wie
unser Blatt „Variation: Schneeflocken“ aus
dem Jahr 1915 deutlich zeigt. Nur noch er-
ahnen lassen sich vereinzelte Naturelemente
wie eine mächtige Tanne zur Linken. Locker
und heiter umkreisen dicke Schneeflocken
die rundlichen und ovalen Formen. Trotz
der kühlen Farbigkeit von Weiß, Blau und
Grau herrscht eine bezaubernd winterliche
Stimmung. Bei der Arbeit an „Variation:

Schneeflocken“ scheint Alexej von Jawlensky für einige Zeit die finanziellen
Sorgen und seine deprimierte Stimmung vergessen zu haben. Heiterkeit und
Glücksgefühle müssen seine „Seele bewegt“² haben. HF

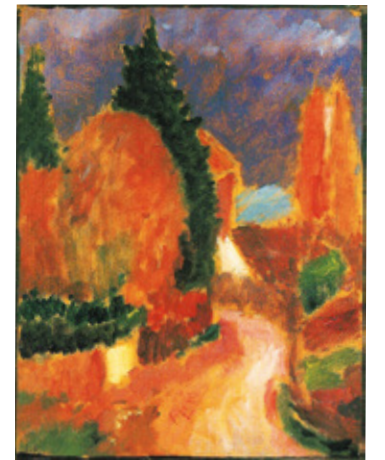


Abb.: Alexej von Jawlensky, Variation: Der Weg,
Mutter aller Variationen, 1914, Öl auf Papier auf
Karton, Privatsammlung

Ausstellung

Blauer Reiter – Das Moment der Abstraktion. Franz Marc
Museum, Kochel am See 2019, S. 79 u. 105 (ohne Katalog-
nummer); Zwei Malerphantasten: Paul Klee und Alfred
Kubin. Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1924, Kat.-Nr. 19;
Paul Klee. Galerie Hans Goltz, München 1920, Kat.-Nr. 117;
(Ohne Ausstellungstitel). Württembergischer Kunstverein,
Stuttgart 1918 (ohne Kat.-Nr.); (Ohne Ausstellungstitel).
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1917 (ohne Kat.-
Nr.); Münchener Neue Secession, III. Ausstellung, Erste
Moderne Meister. Moderne Galerie Thannhauser, München
1917, S. 21, Kat.-Nr. 97; Der Sturm, Ausstellung 49: Paul
Klee, Georg Muche, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.
Berlin 1917, Kat.-Nr. 97

Mit einer undatierten maschinenschriftlichen Bestätigung
der Paul-Klee-Stiftung, Bern, von Dr. Jürgen Glaesemer auf
der Rückseite einer Schwarzweißphotographie des Werkes.

¹ Alexej von Jawlensky: Lebenserinnerungen, zitiert nach: Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky, Reisen, Freunde, Wandlungen.
Museum am Ostwall Dortmund, Heidelberg 1998, S. 116.

² Ebenda.



Alexej von Jawlensky

1864 Torschok/Russland

1941 Wiesbaden

18

Großes Stilleben (Vase mit Rosenstrauß, Dunkelrote Blume), 1937

Öl auf festem, strukturiertem Karton, auf Holzpassepartout aufgezogen, 55,2 × 34,1 cm, unten links mit violetter Pinsel (unleserlich) signiert und datiert: ‚A. Jawlensky 37‘, verso auf dem schwarz grundierten Karton von Lisa Kümmel beschriftet: ‚N. 35‘ sowie oben mittig datiert ‚1937‘, darunter von fremder Hand mit roter Kreide beschriftet: ‚Dunkelrote Blume(n) auf Blau‘ sowie in Weiß von Andreas Jawlensky zweifach betitelt: ‚Bouquet à l'heure bleue‘, oben links mit einem runden Schweizer Zollstempel versehen

Provenienz

Nachlaß des Künstlers;
Andreas Jawlensky, Locarno;
Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1960 direkt aus dem Nachlaß erworben);
Privatsammlung, Rheinland (1960 in oben genannter Galerie erworben);
Privatsammlung, Rheinland

Literatur

Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky Bianconi: Alexej von Jawlensky, Catalogue raisonné of the Oil Paintings. Bd. III: 1934–1937, München 1993, S. 403, Nr. 2222; Clemens Weiler: Alexej Jawlensky. Köln 1959, Nr. 781, mit Abb. S. 283 (‚Dunkelrote Blume‘), bzw. Nr. 789, ohne Abb. (‚Bouquet à l'heure bleue‘); laut Nachlaßdokumentation handelt es sich um dasselbe Bild)

Ausstellung

Alexej von Jawlensky. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1959, Kat.-Nr. 69; Alexej von Jawlensky. Galerie Aenne Abels, Köln 1958, Kat.-Nr. 59; Alexej von Jawlensky. Haus am Waldsee, Berlin 1958, Kat.-Nr. 96; Ölbilder von Alexej von Jawlensky. Galerie Vömel, Düsseldorf 1956, Kat.-Nr. 33

Das Gemälde ist zusätzlich im Alexej von Jawlensky-Archiv, Locarno / Schweiz, dokumentiert.

Nach der Beschäftigung mit den „Köpfen“ (vgl. Kat.-Nr. 19) und während der „Meditationen“ (vgl. Kat.-Nr. 20) entstehen späte Blumenstilleben, mit denen Jawlensky sein Schaffen am Ende seines Lebens krönt – trotz oder gerade auch aufgrund seiner fortschreitenden Lähmung und der offiziellen Verfehlung im Jahr 1937.

Der flirrenden Farbigkeit und eindringlichen Stimmung unseres Blumenstilleben kann man sich kaum entziehen: Die in allen Facetten von Blau und Grün changierenden Farben und ihre Gegenspieler, die hellen Akzente aus Dunkelrosa, Weiß und Violett, sowie der sichtbare pastose Pinselstrich bestimmen den einnehmenden Charakter des Gemäldes. Die Farbe und ihr Auftrag lassen das Bild geradezu „vibrieren“. Der aus einem reichen Farbenteppich gestaltete Fond und die Schlagschatten der Blüten rechts im Bild, durch schwarze Striche eindrucksvoll markiert, entbehren nicht einer gewissen Dramatik und bringen das Arrangement insgesamt zum Leuchten. Hatte Jawlensky hier eine der beiden Vasen, die stets in seinem Atelier stehen, vor Augen (vgl. Abb.).



Abb.: Blick in Jawlenskys Atelier

1936 schreibt der Künstler: „Es ist nichts zu machen, mein Leben ist schwer, ich muss nur es nicht schwerer nehmen, [...], sitze vor der Staffelei, die Palette auf den Knien, Pinsel haltend mit zwei Händen und arbeite [...].“¹ Durch die Glanzpunkte der frischen Rosatöne und das intensive Blau wird in dem Bild jedoch auch Hoffnung vermittelt, nicht allein Schwermut. Das Wissen des Künstlers um seine Krankheit und das unwiderrufliche Ende seines Schaffens verleiht dem Werk eine Wahrhaftigkeit und Intensität, wie sie sich in der Malerei nicht oft beobachten läßt. RH

¹ Jawlensky in einem Brief an Ada und Emil Nolde, 6. Juni 1936, zitiert nach: Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky. Städtische Galerie im Lenbachhaus, hrsg. von Armin Zweite. München 1983, S. 116.

Großes Stilleben (Vase mit Rosenstrauß, Dunkelrote Blume)



Alexej von Jawlensky

1864 Torschok/Russland

1941 Wiesbaden

19

Abstrakter Kopf: Erinnerung an Pompeji, 1930

Öl auf Karton,

15,5 × 12 cm,

unten links monogrammiert: ‚A.J.‘ sowie unten rechts

datiert: ‚30‘, verso mit Tuschfeder auf dem Etikett

bezeichnet: ‚A.K. Nr. 4‘ sowie darunter betitelt und

datiert: ‚Erinnerung an Pompeji 1930‘

Provenienz

Helene von Jawlensky, Wiesbaden;

Leonard Hutton Galleries, New York;

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

(bei oben genannter Galerie 1975 erworben)

Literatur

Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica

Jawlensky Bianconi: Alexej von Jawlensky, Catalogue

raisonné of the Oil Paintings. Bd. II: 1914–1933,

München 1992, S. 441, Nr. 1339, mit Abb. S. 449

Ausstellung

Gesicht und Maske – Rollenspiele in der Porträtkunst.

Modehaus Hagemeyer und Pierre Cardin, Minden 2018

(ohne Katalog); Gesicht und Maske – Rollenspiele in der

Porträtkunst. Stiftung Ahlers Pro Arte, Herford 2017,

Kat.-Nr. 59, S. 65 u. 76, mit Abb.; Vorletzte Wahrheiten,

Russische Kunst zwischen Metaphysik und Konzept. Stif-

tung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover 2013,

S. 8, Abb. 3; German expressionist paintings, drawings,

watercolors, sculpture. Leonard Hutton Galleries, New

York 1972, S. 43, Kat.-Nr. 28; Gedächtnisausstellung

Alexej von Jawlensky. Neues Museum Wiesbaden,

Wiesbaden 1954 (ohne Katalog)

Nach den „Variationen“, die sein künstlerisches Schaffen im Schweizer Exil während des Ersten Weltkriegs beherrschen (vgl. Kat.-Nr. 17), beschäftigt sich Alexej von Jawlensky wieder intensiv mit dem Kopfmotiv. Zwischen 1917 und 1921 entstehen zunächst die „Mystischen Köpfe“, denen die „Abstrakten Köpfe“ folgen. In ihrer reduzierten Wiedergabe der menschlichen Physiognomie bedienen sich diese stets aus demselben Repertoire: zwei Augen unter stilisierter Haartracht, eine lange gerade Vertikale als Nase und schmalere horizontale Linien als Mund. Unsere Komposition trägt den stimmungsvollen Titel „Erinnerung an Pompeji“, der schon durch das zarte Kolorit nachvollziehbar wird: Warme, erdige Töne von Lachsbeige, Orange bis Gelb bilden die Basis, ergänzt werden sie durch Taubenblau und ein zartes Rosé. Aufblitzende rote Akzente, unter dem linken Auge kreisrund, fast an eine Träne erinnernd, sowie als kurzer, kräftiger Strich – eine Vorwegnahme des Weisheitszeichens der späteren „Meditationen“ – bilden subtil spannungsvolle Kontraste.

Das intensive Kolorit der frühen Arbeiten wird in den „Abstrakten Köpfen“ durch eine stille Magie abgelöst. Das strenge Gerüst des Bildaufbaus schafft Ruhe, Ausgeglichenheit und entrückt diese Werke in eine zeitlose Sphäre. Nicht das Individuum steht im Mittelpunkt des Bildes, vielmehr der Blick in eine innere, geistige Welt, jenseits des Sichtbaren. „Das Gesicht ist für mich nicht ein Gesicht, sondern der ganze Kosmos. [...] Im Gesicht offenbart sich das Universum.“¹ Dieses Bestreben findet in den „Abstrakten Köpfen“ einen imponierenden Ausdruck – und in den anschließenden „Meditationen“ die endgültige Konsequenz. TR

¹ Jawlensky in einem Brief an Emmy Scheyer, zitiert nach: Rosel Gollek: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. München 1974, S. 46.



Alexej von Jawlensky

1864 Torschok/Russland

1941 Wiesbaden

20

Meditation (Februar 1936 N. 7), 1936

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Karton aufgezogen,
18,5 × 14,2 cm,

unten links monogrammiert: ‚A.J.‘, unten rechts datiert:

‚36‘, verso signiert, datiert und bezeichnet: ‚A. Jawlensky /
1936. II / N. 7‘ sowie mit teilweise überklebter Widmung:

‚Lis, mit Liebe‘

Provenienz

Lisa Kümmel, Wiesbaden;

Privatsammlung, Deutschland;

Galerie Aenne Abels, Köln;

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

(1958 bei oben genannter Galerie erworben)

Literatur

Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica
Jawlensky Bianconi: Alexej von Jawlensky, Catalogue
raisonné of the Oil Paintings. Bd. III: 1934–1937,
München 1993, Nr. 1806, mit Abb. S. 209; 100 Jahre
Ahlers (Hrsg. Ahlers AG). Herford 2019, S. 43, Abb. 4

Ausstellung

Vorletzte Wahrheiten, Russische Kunst zwischen
Metaphysik und Konzept. Stiftung Ahlers Pro Arte /
Kestner Pro Arte, Hannover 2013, S. 9, Abb. 4

Von den expressionistischen Anfängen bis zum Spätwerk beschäftigt sich Alexej von Jawlensky bevorzugt mit dem menschlichen Antlitz. Bereits siebzigjährig und seit Jahren an Arthritis erkrankt, beginnt er 1934 mit der letzten großen Serie der „Meditationen“. Dieser unverwechselbare Bildtypus gilt als Höhepunkt seines Œuvres, denn in diesen kleinformatischen und doch monumentalen Arbeiten erreicht die Abstraktion des anonymisierten Porträts ihre höchste Steigerung.

Auch in unserer „Meditation N. 7“ von 1936 wird das jeder Individualität entbehrende Antlitz zum reinen Abbild. In seiner flächigen Reduzierung, seiner Symmetrie und Frontalität ist es zur Ikone stilisiert und deutet damit auf seine Wurzeln in der russischen Kunst hin. Die subtilen und dennoch wie von innen heraus magisch leuchtenden Rot- und Orangetöne bilden das Gegengewicht zu den schwarzen Geraden, die das Antlitz mit seinen geschlossenen Augen in reduzierten Formen gestalten. Das Gesicht ist geschlechtslos und nimmt en face den gesamten Bildraum ein, so daß es uns in seiner Monumentalität und Ausdruckskraft erstaunlich nahekommmt.

Die variierenden, jedoch stets vom gleichen Grundtypus ausgehenden „Meditationen“ sind Metaphern und Ausdruck von Jawlenskys Glaube und spirituellem Bewußtsein. Er sucht durch die Wiederholung einen meditativen Zustand zu erreichen, in dem sein körperlicher Schmerz und die ihn umgebende Welt durch Kontemplation, Versenkung und innere Reflexion zu verschwinden scheint. In den letzten Jahren seines Schaffens realisiert der Maler, „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 Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist“¹. Die „Meditationen“ werden sein „Gebet, aber ein leidenschaftliches, durch Farben gesprochenes Gebet“². TR

¹ Jawlensky in einem Brief an Willibrord Verkade, Wiesbaden, 12. Juni 1938, zitiert nach: Marina Schuster: Ikonen der Moderne – Moderne Ikonen. In: Richard Faber, Volkhard Krech (Hrsg.): Kunst und Religion im 20. Jahrhundert. Würzburg 2001, S. 120.

² Jawlensky, zitiert nach: Ebenda, S. 122f.



Günther Uecker

1930 Wendorf/Mecklenburg

21

Gitternetz

Bleistift auf dünnem Velin,
86 × 61,3 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Uecker‘, darunter
bezeichnet: ‚für Litho‘, oberhalb und unterhalb der
Darstellung jeweils mit Bleistiftverweisen sowie Pfeilen:
‚oben‘ und ‚sind Grenzlinien‘

Provenienz

Privatsammlung, Schweiz;
Privatsammlung, Südwestdeutschland



Abb.: Abisag Tüllmann, Die Füße von Günther Uecker, in einem
seiner Nagelbilder stehend, 1970, Silbergelatine auf Barytpapier

Ich habe tatsächlich früher als Bauernjunge immer mit viel Spaß die Egge
oder die Sämaschine mit den Pferden bis zum Horizont geführt, ohne daß
die Furchen da Kurven zogen.“¹

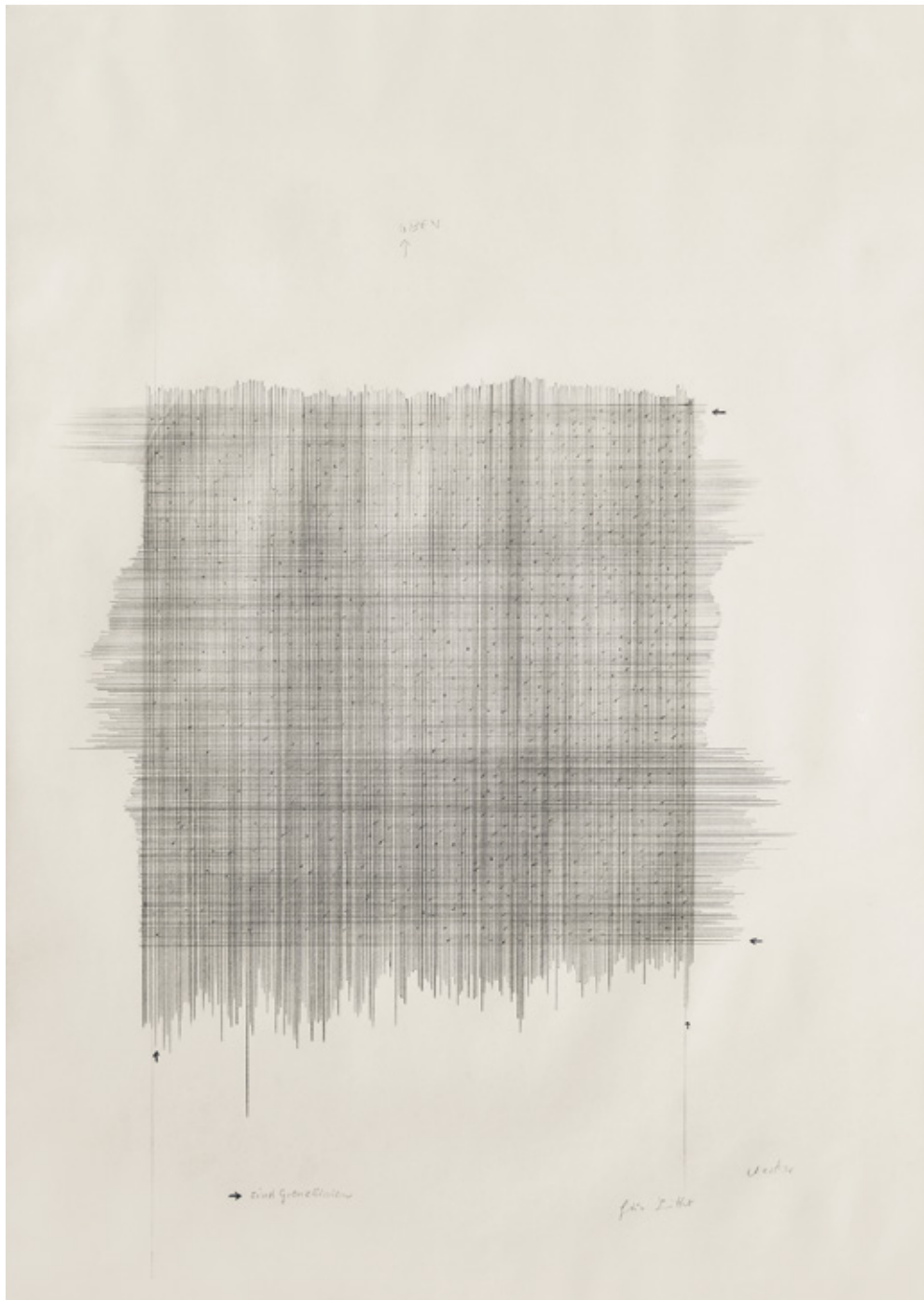
Nicht allein mit dem Nagel als bildnerischem Mittel setzt Günther Uecker sei-
ne Ideen zur Visualisierung von Strukturen, Licht- und Raumphänomenen um.
Auch im Medium der Zeichnung, mit Kohle, Tusche, Aquarell und Bleistift, und
in den graphischen Techniken der Lithographie und Radierung werden diese
Formen und Erscheinungen vielgestaltig ausgelotet.

Unsere Bleistiftzeichnung erscheint auf den ersten Blick als nahezu singulär
im Gesamtwerk des Künstlers. Doch reiht sie sich bei genauerer Betrachtung
durch ihre formale Strenge, die sein Frühwerk bis Mitte der 1970er Jahre
charakterisiert, nahtlos in Ueckers künstlerisches Œuvre ein: Horizontal und
vertikal gezogene Reihungen bilden ein changierendes Licht- und Schatten-
spiel. Stakkatohafte Bleistiftkürzel sind wie zufällig über das Gitterwerk verteilt
und rufen Assoziationen zu seiner Werkgruppe der „Aggressiven Reihungen“,
die ab den späten 1960er Jahren entsteht, hervor. Die Nägel werden dort von
der Bildrückseite her eingeschlagen, und ihre Spitzen treten auf der Vorder-
seite wieder heraus und dem Betrachter entgegen (vgl. Abb.).

Ursprünglich sollte unser Werk, welches der Künstler mit exakten Angaben
zum Bildausschnitt und mit Richtungspfeil versehen hat – wodurch er uns einen
spannenden Einblick in seinen Arbeitsprozess gewährt –, in einer graphischen
Werkstatt dem Drucker als Vorlage für eine Lithographie dienen. Doch ist es zu
einer Umsetzung bis dato offenbar nicht gekommen.² HF

¹ Günther Uecker, Einführungsinterview. In: Stephan von Wiese (Hrsg.): Günther Uecker, Schriften, Gedichte,
Projektbeschreibungen, Reflexionen. St. Gallen 1979, S. 97.

² Wir danken für weiterführende Hinweise Jacob Uecker, Uecker-Archiv, Düsseldorf.



Serge Poliakoff

1900 Moskau

1969 Paris

22

Composition à dominant rouge, 1965

Gouache und Tempera auf leichtem Karton,
auf Leinwand aufgezogen,
65 × 50 cm,
unten links signiert: „Serge Poliakoff“

Provenienz

Galerie Henseler, München;
Privatsammlung, Berlin

Um 1960 hatte sich die École de Paris, eine lose verbundene Gruppe abstrakter Maler, aufgelöst. Einer ihrer wichtigsten Vertreter, Serge Poliakoff, ist zu dieser Zeit bereits in zahlreichen Museen mit Ausstellungen geehrt worden und entwickelt sich zu einem international gefeierten Künstler. 1965 – das Jahr, in dem die „Composition à dominant rouge“ entsteht – erleidet der reife Maler einen zweiten Herzinfarkt und ist seither gezwungen, jegliche Anstrengung zu vermeiden. Doch sein Schaffensdrang ist ungebrochen, und so malt er Bilder in kleinerem Format, wie unsere rote Komposition.

Anfangs noch gegenständlich arbeitend, verfolgt Poliakoff ab Ende der 1940er Jahre mit unbeirrbarer Konsequenz seine eigene Bildsprache. Sie ist im Wesentlichen beherrscht von dem Prinzip der klar gegeneinander abgegrenzten Formen und den in höchster Sensibilität aufeinander abgestimmten polygonalen Farbfeldern. Mit Hilfe unterschiedlichster Nuancen erzeugt er auf unserem Karton einen fein differenzierten roten Farbraum, dessen Tiefe eine gelbe sowie eine schwarz-weiße Formation durchschweben. Immer wieder aufs Neue und in unendlicher Variation fesseln ihn bis zu seinem Tod die Möglichkeiten, mit Bildern einen nahezu musikalischen Klang zu erzeugen. Seine Werke fügen sich aus meisterhaft choreographierten Flächen, die Energiefelder von tiefster Ruhe, von spannungsvollem Kräftenessen bis hin zu tänzerischer Leichtigkeit erschaffen. Das Auge findet keinerlei Referenzen zu Gegenständlichem. Poliakoffs Bilder beziehen sich allein auf sich selbst. Wir sehen, was sie sind. Reine Farbmaterie, reine Komposition. JO



Eduardo Chillida

1924 San Sebastián/Baskenland

2002 San Sebastián/Baskenland

23

Sin título (Collage beige), 1985

Collage aus beigem Packpapier,
auf Velinkarton montiert,
12 × 19,5 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert: ‚Chillida‘ sowie
darunter mit dem Signum des Künstlers.

Provenienz

Galerie Maeght, Zürich;
Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt am Main (1985);
Privatsammlung, Südwestdeutschland

Ausstellung

25 Jahre Hubertus Melsheimer Kunsthandel, 25 Künstler.
Köln 2011, S. 20–23, mit Abb.

Die Arbeit ist im Museo Chillida Leku, Hernani/Gipuzkoa,
Spanien, unter der Nummer ‚CH-85 / C-7‘ verzeichnet
und besitzt ein Zertifikat des Museums, autorisiert von
Ignacio Chillida am 14. Februar 2012.

Der Raum ist das große Thema Eduardo Chillidas. Dabei nehmen die Papierarbeiten – Gravitationen, Zeichnungen, Collagen, Druckgraphik – einen wichtigen und selbständigen Teil in seinem Gesamtwerk ein. Sie folgen denselben Prinzipien wie seine Skulpturen: Es geht darum, ein Erkennen und Vergegenwärtigen des Ungreifbaren zu fördern. Unsere Collage „Sin título“ („Ohne Titel“) von 1985 ist ein wunderbares Beispiel, um diese Idee des Ungreifbaren zu verdeutlichen. Mehrere Schichten von zugeschnittenem bräunlichem Packpapier sind so auf das Blatt montiert, daß die einzelnen Papierlagen ineinander verschachtelt und verwoben zu sein scheinen. Selbst wenn man genau hinschaut, ist es kaum möglich zu erkennen, welches der Teile Vorder- oder Hintergrund ist oder wie viele einzelne Elemente verarbeitet wurden. Eine Aussparung, die den Blick auf den Untergrund gewährt, ist nicht hineingeschnitten, sondern im Prozeß des Montierens frei geblieben, wodurch ein kleiner, für sich abgeschlossener Raum entstanden ist. Bei dem für die Collage verwendeten Material handelt es sich um ein offenes Papier mit einer eigenen Textur. Einzelne Fasern sind sichtbar sowie orange Farbspuren und kleine Einschlüsse von metallischsilbernen Partikeln, es gibt Knickfalten und Klebespuren. Erstaunlich, was scheinbar unscheinbares Packpapier an Details offenbart! Der Künstler nutzt hier die Fläche als zweidimensionales Äquivalent zum Raum, was durch das Spiel des Lichts und das Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen einen gewissen Rhythmus kreiert. Chillida selbst sagt: „Die Räume, mit denen ich arbeite, sind virtuell und unzugänglich.“¹ Doch es ist genau dieser Reiz der gegenseitigen Abhängigkeit von Form, Fläche und Raum sowie von Material und Leere, die „Sin título“ so spannend macht, daß man lange davor verweilen möchte. ✎

¹ Eduardo Chillida: skulpturen collagen zeichnungen graphik. Galerie Beyeler, Basel 1982, n.p.



Ernst Wilhelm Nay

1902 Berlin

1968 Köln

24

Ohne Titel, 1950

Gouache über Bleistift auf Aquarellpapier,
15,9 × 20,5 cm,
unten rechts signiert und datiert: ‚Nay 50.‘

Provenienz

Ludwig Baron Döry, Frankfurt am Main;
Privatsammlung, Südwestdeutschland

Literatur

Magdalene Claesges: Ernst Wilhelm Nay,
Werkverzeichnis, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen.
Bd. II, Ostfildern 2014, Nr. 50-141, mit Abb.

Das umfangreiche Œuvre von Ernst Wilhelm Nay, der zu den bedeutendsten Malern der Nachkriegszeit in Deutschland zählt, umfasst mehr als 1.300 Gemälde und über 6.000 Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen. Schon die beeindruckende Zahl der Arbeiten auf Papier macht deutlich, wie intensiv sich der Künstler zeit seines Lebens mit dem Medium auseinandergesetzt und es als eine individuelle Ausdrucksform geschätzt hat. Auf der einen Seite skizziert Nay auf Papier erste Ideen und bereitet damit seine Gemälde vor, auf der anderen Seite nutzt er aber auch alle zeichnerischen und malerischen Mittel aus, um eigenständige Werke auf diesem Material zu schaffen.

Unser vorliegendes Blatt entstammt der Werkphase der „Fugalen Bilder“ (1949–1951). Alle Elemente, die von Bedeutung sind für diese kurze Schaffensphase, die sich noch im Spannungsfeld zwischen figürlicher Gegenständlichkeit und Abstraktion bewegt, vereint dieses Werk: Nays Stil wird insgesamt flächiger und reduzierter, es häufen sich geometrische ebenso wie bogen- und schleifenförmige Elemente und fügen sich zu komplex verwobenen Strukturen zusammen. Dabei wirkt das Formgefüge trotz seiner kompositorischen Dichte nicht statisch, sondern wird geradezu dynamisiert.

Diese knappe Benennung der wesentlichen Kompositionsmittel der Werkphase der „Fugalen Bilder“ gilt aber nicht allein für seine Arbeiten auf Papier, sondern in vollem Umfang auch für seine Ölgemälde. „Ich lebe das Abenteuer der weißen Leinwand“¹, hat Ernst Wilhelm Nay einmal geäußert, ein Experiment, welches er auch auf dem weißen Papier erfolgreich gewagt hat. HF

¹ Ernst Wilhelm Nay, 1953, www.ewnay.de.



Ernst Wilhelm Nay

1902 Berlin

1968 Köln

25

Bon Noel, 1953

Aquarell und Bleistift auf Velin,
auf Karton aufkaschiert (Postkarte),

10,9 × 17,8 cm,

unten rechts mit Kugelschreiber signiert und datiert:

‚Nay 53‘,

verso an ‚Herrn Michael Hertz u Frau Bremen / Schwach-
hauser-Heerstr. 47‘ adressiert,

mit einem Grußtext von Ernst und Elisabeth Nay und
mehreren Beschriftungen versehen (‚Post – REST – ante‘
sowie ‚Briefbearbeitung später‘), mit einem Poststempel
aus Köln-Lindenthal vom ‚23.12.[19]56‘

Provenienz

Galerie Michael Hertz, Bremen;

Privatsammlung, Südwestdeutschland

Die Arbeit wird unter der Nummer CR 53-031.1 als Nach-
trag in das Werkverzeichnis der Aquarelle, Gouachen
und Zeichnungen Ernst Wilhelm Nays von Dr. Magdalene
Claesges, Köln, aufgenommen. Ebenso wird es bei der
nächsten Aktualisierung des Online-Werkverzeichnisses
auf der Website zu sehen sein.



Verso

Im Œuvre von Ernst Wilhelm Nay lassen sich nach derzeitigem Kenntnisstand nur 15 von ihm gestaltete Postkarten nachweisen. Die erste erhaltene Karte stammt aus dem Jahr 1934, die letzte bekannte Karte verschickte Nay 1959 als Grußbotschaft aus seinen Ferien.¹

Eine kleine Besonderheit zeichnet die Postkarten von Ernst Wilhelm Nay aus. Zumeist handelt es sich um vom Künstler herausgeschnittene Fragmente aus Motiven von vormals größeren Papierarbeiten.² Bei unserem Exemplar ist es ein Aquarell aus seiner zurückliegenden Periode der sogenannten „Rhythmischen Bilder“ (1952/53). Lassen schon die vorherigen Werkphasen eine immer weiter fortschreitende Abstraktion erkennen (vgl. Kat.-Nr. 24), vollzieht Nay nun den Schritt in die völlige Gegenstandslosigkeit: „Allein aus den Zurufen der Farbtupfer und ihrer räumlichen Ordnungen organisiert sich ein schwebendes, kaum spürbares räumliches Flächengerüst. [...] So entsteht eine freie herzerfüllende farbige Melodie, der Gesang der Fläche.“³

Nur wenige ausgewählte Freunde und Förderer von Ernst Wilhelm Nay kommen in den besonderen Genuß, von ihm eine eigenhändig gestaltete Künstlerpostkarte zu erhalten. Der Bremer Graphikverleger und Kunsthändler Michael Hertz (1912–1987) und seine Frau werden zu Weihnachten 1956 mit einer solchen – in den traditionellen Farben Grün, Rot und Weiß gehaltenen – Rarität bedacht. Hertz, der die Exklusivvertretung der Picasso-Graphik für Deutschland innehat, verlegt 1949 eine Serie von zehn Farblithographien Nays und vermittelt in den kommenden Jahren weitere Werke des Künstlers u.a. an Museen in Bremen, Krefeld, Dortmund und Berlin.⁴ HF

¹ Für wertvolle Hinweise danken wir Frau Dr. Magdalene Claesges, Bearbeiterin des Werkverzeichnisses der Papierarbeiten von Nay, Köln.

² Die zwei erhaltenen Feldpostkarten aus dem Jahr 1944, auf denen kleine vollgültige Motive ausgeführt sind, stellen wohl eine Ausnahme dar.

³ Werner Haftmann: Ernst Wilhelm Nay. Köln 1991, S. 188.

⁴ Für weiterführende Hinweise danken wir Dr. Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln.



Horst Janssen

1929 Hamburg

1995 Hamburg

26

Meine Liebe, 1991

Gouache, Deckweiß und Tuschkfeder auf einem handschriftlich beschriebenen sowie mit Briefmarke und Stempeln versehenen spanischsprachigen Brief aus dem Jahr 1891, in der Mitte gefalzt, 31,6 × 44 cm, in der rechten Blatthälfte mit Tuschkfeder betitelt: ‚Meine Liebe‘, darunter datiert: ‚18. vorm 19.5.1991‘ sowie ganz unten signiert: ‚Janssen‘, dazwischen mit handschriftlichen Anmerkungen versehen

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland
(als Geschenk vom Künstler erhalten)

Als Horst Janssen am 19. Mai 1990 seinen Balkon betritt, gibt die morsche Holzkonstruktion nach, und er stürzt mitsamt den sich darauf befindenden schweren Lithosteinen und den Säurebädern für seine Radierungen über drei Meter in die Tiefe. Neben Knochenbrüchen und Platzwunden ist das Schlimmste für Janssen die verätzte Hornhaut seiner Augen. Ein Zeichner, der nicht sehen kann – eine Katastrophe für einen Künstler, der sich bisher „mit den Augen, durch die Augen aus der Welt herausgekrizelt“¹ hat. Wie glücklich ist Horst Janssen – noch immer nicht wieder in der Lage, nach der Natur zu zeichnen –, als seine Liebe Heidrun Bobeth sich ein Jahr darauf von ihm etwas Verspieltes, etwas Tanzendes und Hüpfendes wünscht, „[...] Koblode, Mädchen und Phantasiegestalten. Muß gar nicht groß sein. Und bloß nicht akkurat gezeichnet. Es soll aussehen wie hingespinnen, wie aus dem Pinsel gekleckst. Voller Farbe und richtig drollig“².

Figur und Grotteske werden zum Thema, die „Drollerei“ ist geboren. Unser Blatt mit dem Titel „Meine Liebe“ zeigt drei weibliche Gestalten und ein bekleidetes Skelett, die zusammen mit zwei kleinen Fabelwesen spielerisch zu tanzen scheinen. Auffällig ist die besonders intensive, leuchtende Farbigkeit: Kräftige Blau- und Rottöne wechseln sich ab mit goldenen Akzenten. Die Szene erinnert an das bei Janssen häufig wiederkehrende Motiv des Totentanzes, was als eine Anspielung auf seinen Unfall gesehen werden kann. Dafür spricht auch die handschriftliche Anmerkung auf dieser besonders schönen „Drollerei“, datiert auf den 19. Mai 1991: „heute jährt sich mein Todestag“. KP

¹ Horst Janssen: drollerei. Hamburg 1991, S. 22.

² Ebenda, S. 3.



Eduard Bargheer

1901 Hamburg

1979 Hamburg

27 | 28

27

Gärten, 1969

Aquarell auf dünnem Maschinenbütten,
am linken Rand perforiert,
23,8 × 30 cm,
unten rechts mit Bleistift signiert und datiert:
,Bargheer. 69.',
verso mit Bleistift betitelt: ‚Gärten‘

Provenienz

Kunsthandel, Schweiz;
Privatsammlung, Hamburg

28

Südlicher Wald

(verso: Aquarell einer Wüstenlandschaft), 1968
Aquarell auf handgeschöpftem Bütten,
32 × 43,1 cm,
verso mit Bleistift signiert und datiert: ‚Bargheer. 68‘

Provenienz

Kunsthandel, Schweiz;
Privatsammlung, Hamburg

Die Faszination für den Süden zieht sich wie ein roter Faden durch das künstlerische Schaffen Eduard Bargheers. Namentlich die im Golf von Neapel gelegene Insel Ischia sollte sein ganz persönlicher Sehnsuchtsort und schließlich seine zweite Heimat werden, die sein künstlerisches Schaffen nachhaltig prägt. Das Licht des Südens, die elementare Formenwelt der Vegetation, die Anmutung der Landschaft geben dem Künstler immer wieder Anlaß für neue Bildschöpfungen, wie unsere zauberhaften Aquarelle belegen.

So unterschiedlich in ihrer Einzelwirkung und Farbwahl, so charakteristisch sind unsere Blätter für das Œuvre des in Finkenwerder geborenen Künstlers. Das in lichten Pastelltönen gehaltene Aquarell „**Gärten**“ fügt rechteckige Strukturen der Architektur im Hintergrund mit vegetabilen Formen, die sich bis an die untere Bildkante erstrecken, zu einem unverwechselbaren Bargheer’schen Mosaik zusammen. Der Künstler entfaltet dabei einen Formen- und Farbklang, der die südliche Atmosphäre zu atmen scheint und seine Liebe zum Mediterranen eindrucksvoll schildert.

Eine ganz andere Stimmung führt uns der Künstler in dem ein Jahr zuvor entstandenen Blatt „**Südlicher Wald**“ vor Augen: In gedecktem Grün und Ockertönen läßt Bargheer eine camouflagartige Struktur entstehen, die an einigen Stellen durch kräftiges Blau und hellere Lichtreflexe unterbrochen wird und so ein kontrastreiches Farbspiel hervorbringt. Auch in den helleren Bereichen tönt der Künstler das Papier mit einem zarten Grau ab und läßt so das gedämpfte Licht und die mystische Anmutung des Waldes noch stärker zur Geltung kommen. AB



Kat.-Nr. 27



Kat.-Nr. 28

Li Trieb

1953 Neustadt an der Donau

29

Wolkenportrait 17.4.2007 – 8:54, 2007

Bleistift und Pigment auf festem Velin

20,6 × 20 cm (58,7 × 44,8 cm),

verso unten rechts mit Bleistift datiert und signiert:

‚17.4.2007 - 8:54 Li Trieb‘

Wolkenportrait 17.7.2007 – 17:26, 2007

Bleistift und Pigment auf festem Velin

20,6 × 20 cm (58,5 × 44,8 cm),

verso unten rechts mit Bleistift datiert und signiert:

‚17.7.2007 – 17:26 Li Trieb‘

Wolkenportrait 16.8.2007 – 10:54, 2007

Bleistift und Pigment auf festem Velin

20,6 × 20 cm (58,6 × 44,8 cm),

verso unten rechts mit Bleistift datiert und signiert:

‚16.8.2007 – 10:54 Li Trieb‘

Abbildungen im Uhrzeigersinn

Seit der Jahrtausendwende hat sich Li Trieb einem konsequenten Lebensentwurf verschrieben, in dessen Zentrum die künstlerische Auseinandersetzung mit der Zeiterfahrung steht. Unter dem Titel „Archiv der Augenblicke“ untersucht sie in diversen Werkgruppen die verschiedenen Phänomene der erfahrenen und gemessenen, der subjektiv erlebten und objektiv beobachteten Zeit. Am 1. Januar 2000 beginnt sie mit ihrer Textarbeit „Die tägliche Himmelsfarbe zum Zeitpunkt meines Erwachens“. Jeden Tag protokolliert sie Datum, Uhrzeit und Himmelsfarbe: „1.1.2000 – 10:32 – vernebelt – 2.1.2000 – 8:15 – wolkenverhangen – 3.1.2000 – 9:04 – silberhellgrau – 4.1.2000 – 8:15 – saiblingrosa – [...]“¹.

Am Ende desselben Jahres beginnt sie mit einer Serie farbiger Wolkenzeichnungen, den sogenannten „Wolkenportraits“, zu der auch unsere drei Arbeiten gehören. Das Papier wird mit reinem Pigment bestäubt und Schicht für Schicht mit dem Pinsel, dem Finger oder einem Wattebausch in den Malgrund gerieben. Das Format aller 96 Arbeiten, die zwischen Dezember 2000 und August 2007 entstehen, ist identisch. Die Entstehung eines jeden Werkes ist auf den entsprechenden Tag begrenzt, und die angegebene Uhrzeit in jedem Bildtitel nennt den Zeitpunkt des zuletzt ausgeführten Pinselstrichs.

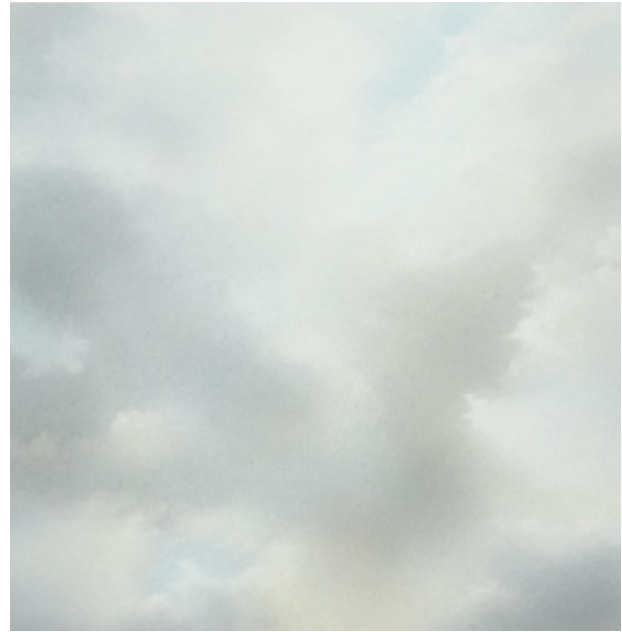
Wenn Li Trieb die Wolke als Motiv zentral ins Bild rückt, sowohl in den farbigen Zeichnungen und den Farbphotographien als auch in den späteren großformatigen schwarzweißen Zeichnungen,² dann geht es ihr nicht um die Wiedergabe von naturwissenschaftlich definierbaren Wolkentypen. Vielmehr sind diese Werke – wie ihr gesamtes Œuvre, welches Li Trieb als „gebannte Momente der Aufmerksamkeit“³ beschreibt – auch „als Dokumente verfließenden Lebens lesbar“⁴. HF

¹ Li Trieb, *Archiv der Augenblicke*. Ausst.-Kat. Galerie Hilde Leiss, Hamburg 2013, n.p.

² „Die tägliche Himmelsphotographie“, 1.1.2002 bis 2.1.2002; „Wolken“, ab 2007, Pigment und Bleistift auf Papier.

³ Li Trieb 2013, wie Anm. 1.

⁴ Joachim Penzel: *Serielle Malerei, Die Neuformierung der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen des Tafelbildes*. 2010, S. 12, siehe <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/974>.



„Trügerisch ist es zu glauben, ich könne die Zeit festhalten. Sie wird augenblicklich Erinnerung. Ist Erinnerung genug? Erinnerung will Zukunft, will das Morgen, entbehrt und begehrt, bewahrt und entwirft. Erinnerung reproduziert Vergangenes und wirft ihren farbigen Schatten auf Kommendes. Naiv zu glauben, ich wäre frei.“

Li Trieb

Impressum

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2020

Koppel 38, D - 20099 Hamburg

Tel. +49 (0)40 688 769-88

info@rotermund-kunsthandel.de

www.rotermund-kunsthandel.de

Redaktion: Thole Rotermund, Andrea Berger

Lektorat: Diethelm Kaiser, Berlin

Texte: Andrea Berger (AB), Harald Fiebig (HF), Dr. Regelind Heimann (RH),

Janna Oltmanns (JO), Thole Rotermund (TR), Kerstin Peters (KP)

Gestaltung: Format Design Visual Identities GmbH, Hamburg

Gesamtherstellung: Druckerei Siepmann GmbH, Hamburg

Copyright und Fotonachweis:

Christian Lohfink, Hamburg

Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg

Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Muralto (S. 40)

Kunstmuseum Bonn (S. 18)

Nolde Stiftung Seebüll (S. 30)

bpk / Abisag Tüllmann (S. 46)

VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (S. 22, 24, 46)

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

Zuschreibungen und Beschreibungen erfolgen nach bestem Wissen und Gewissen. Alle Werke sind verkäuflich, das Angebot ist freibleibend. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Hamburg.

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



Lyonel Feininger, Merry Christmas, um 1953, Aquarell und Tuschkfeder, Goldfarbe, auf Papier, 10,8 × 8,3 cm

