

Katalog

I. Mythologie

Seit jeher setzen sich Menschen ausgiebig mit Mythen auseinander und machen sie zum Thema zahlreicher Illustrationen. Auch heute noch lassen sich Künstler gerne bei der Themenwahl von dem scheinbar unerschöpflichen Fundus der Mythologie inspirieren. Das rege Interesse lässt sich auch damit begründen, dass mythische Erzählungen oftmals Ereignisse wie etwa Naturphänomene oder andere gegenwärtige Sachverhalte zu erklären versuchen. Auch dienen und dienen sie zur Vermittlung moralischer Normen; zudem bieten sie Künstlern die Möglichkeit, ihre Fähigkeiten, etwa Körper darzustellen oder Momentaufnahmen einer Geschichte repräsentativ ins Bild zu setzen, zu beweisen.

Die erste Sektion der Ausstellung präsentiert den Besuchenden einen Überblick über die Mythenrezeption unterschiedlicher Zeitalter: Neben drei Gemälden des 19. Jahrhunderts (Kat.-Nrn. 2, 3, 6) bieten ein Druck (Kat.-Nr. 4), eine Zeichnung (Kat.-Nr. 8) sowie eine Plastik (Kat.-Nr. 1) Einblicke in die Geschichten der griechischen Mythologie.

Das Gemälde des deutschen Malers Anselm Feuerbach (Kat.-Nr. 6) stellt dabei ein äußerst wichtiges Werk dar, da mit ihm ein Künstler vertreten ist, mit dem sich der Sammler lange und ausgiebig auseinandergesetzt hat und dessen Werke für ihn einen großen ideellen Wert haben. Drei Exponate des mittleren 20. Jahrhunderts (Kat.-Nrn. 5,

7, 10) verdeutlichen dagegen, auf welche Weise sich Künstler nach wie vor von Mythen inspirieren lassen und diese mal subtiler, mal eindeutiger in ihren Werken rezipieren. Die Bilder des in der Sektion und Sammlung mehrfach vertretenen gebürtigen Darmstädter Künstlers Ludwig von Hofmann (Kat.-Nrn. 4, 5, 7, 8) spiegeln darüber hinaus Erik Jaymes Verbundenheit mit dem Ort wider, in dem er seine Kindheit und Jugend verbrachte. Zwei Alufolien des neo-expressionistischen Künstlers Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz) behandeln mit der Nibelungensage einen jüngeren, germanischen Mythos (Kat.-Nr. 9).

Die Wichtigkeit der Werke für den Sammler und auch seine persönliche Verbundenheit mit ihnen wird nicht zuletzt durch den von ihm selbst mitinitiierten, übersetzten und publizierten Gedichtband *Agláres* (Kat.-Nr. 10) demonstriert.

Die Exponate der ersten Sektion sind nicht nur repräsentativ für einen beachtlichen Teil der Sammlung Jayme, sondern vermitteln auch einen Eindruck ihrer stilistischen Vielfalt. Sie lassen gut den Geschmack und das breitgefächerte Interesse des Sammlers erkennen. Die mythischen Darstellungen eröffnen mit ihrer narrativen Funktion und Zeitlosigkeit eine Ausstellung, die mit ihren Exponaten eine Sammlung voller persönlicher Geschichten und Wandlungen repräsentiert.

Laura Glötter

Kat.-Nr. 1

Artur Volkmann: *Amazone, ihr Ross tränkend*, 1920

Carrarit, 26,2 × 30,2 cm
gestempelt

Heidelberg, Sammlung Jayme

Dass sich die Sammlung Jayme nicht nur auf zweidimensionale Kunst begrenzt, belegt das sich seit 2009 in ihrem Besitz befindende Relief *Amazone, ihr Ross tränkend* von Artur Volkmann (1851–1941).

Das Werk zeigt eine weibliche Figur, die sich zusammen mit einem Pferd in einer kaum definierten Umgebung befindet. Die Amazone wird den Betrachtenden mittig im Bildvordergrund in antiker Bekleidung präsentiert. Das von ihr getragene ärmellose Kleidungsstück besteht dabei aus einem Stoff, der so um den Torso gewickelt, an der Taille gegürtet und mit einer Spange über der linken Schulter befestigt ist, dass die rechte Hälfte des Oberkörpers und der Arm frei bleiben.¹ Anstelle eines ausgearbeiteten weiblichen Busens zeigt das Relief eine – scheinbar – abgesplitterte Erhöhung. Dass es sich hierbei nicht um einen Defekt, sondern um ein von Volkmann bewusst dargestelltes Merkmal handelt, wird klar, wenn man sich die Charakteristika

einer mythologischen Amazone ins Gedächtnis ruft: Den Mädchen des Stammes wurde die Brustwarze oder die ganze Brust amputiert, damit diese sie beim Bogenschießen nicht einschränken würde. Auf dieser Eigenheit gründet auch der Name des somit brustlosen (griech.: ἀμαζός, *a-mazo*) Frauenvolks.²

In nonchalanter Haltung lehnt die Amazone an dem hinter ihr stehenden Pferd, das vom Künstler ohne Sattel, dafür mit Zaumzeug gezeigt wird. Ihr Blick ruht auf dem sich zum Trinken geneigten Kopf des Tieres. Die Wasserquelle und der Untergrund sind einzig dadurch erkennbar, dass der Künstler den Boden und einen Felsen, aus dem die Quelle anscheinend hervorgeht, so darstellt, dass der sonst aus dem Stein herausgearbeitete Rahmen an eben jenen Stellen uneben ist und somit natürlichen Untergrund andeutet. Den Hintergrund lässt Volkmann weitestgehend unbestimmt, doch anders als die Amazone und ihr Ross ist er nicht glatt poliert, sondern ebenfalls von Unebenheiten durchzogen.

Das Besondere an diesem Werk ist die Polychromie. Wie Volkmann selbst betont, seien die Mittel, die zur Ausarbeitung eines Reliefs zur Verfügung stehen, mit Sparsamkeit zu verwenden, jedoch könne dafür das Werk durch Bemalung an Plastizität gewinnen.³ So gestaltet der Künstler das Werk mittels eines Goldgrundes bewusst dezent. Um lediglich die beiden Figuren zu umrahmen, setzt er grüne und blaue Färbungen ein, wodurch sein Werk mehr Definition und Tiefe erlangt.

Es ist kaum verwunderlich, dass er sich dazu entschied, seine plastischen Werke farbig zu gestalten, da im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein großes Interesse an antiker Polychromie

herrschte. 1884 behandelte der in Dresden ansässige Archäologe Georg Treu mit seiner Veröffentlichung *Sollen wir unsere Statuen bemalen?* die Farbigkeit antiker Plastiken und entfachte so vor allem in Deutschland einen großen Diskurs zu dieser Thematik.⁴ Es ist davon auszugehen, dass Volkmann die Schrift kannte und er früh damit begann, deren Leitsätze zu befolgen.

Die aus dem Kunststein Carrarit gefertigte Reliefplastik stammt aus der 1824 gegründeten Berliner Manufaktur der Gebrüder Micheli, die u. a. darauf spezialisiert war, Reproduktionen nach bedeutenden bildhauerischen Vorbildern in verschiedenen Materialien und Größen anzufertigen. Das eigentliche, großformatige Marmor-Relief, zu dem es Skizzen sowohl vom Künstler selbst als auch von seinem Lehrer Hans von Marées gibt, führte Volkmann Ende der 1890er Jahre dreimal in zwei verschiedenen Fassungen aus. Geplant war es zur Zierde eines letztlich nicht realisierten Brunnens. Dafür schmückt das Motiv heute den Buchdeckel der Schrift Volkmanns *Vom Sehen und Gestalten*, in der er seine Ansichten über die deutsche Kunst seiner Zeit erläutert.

Laura Glötter

1 Die Darstellung einer Amazone in der Exomis war typisch bei attischen Vasenmalereien. Allerdings wurde sie bei anderen Darstellungen auch in Chlamys und Chiton gezeigt. Vgl.: Langner: „Amazonen zwischen Griechen und Skythen“, S. 242.

2 Tiersch: „Von den Gründen eine Amazone zu besiegen“, S. 127.

3 Niethammer: *Wie auf den Tag das Abendsonnenlicht*, S. 267.

4 Knackfuß/Zimmermann/Gensel: *Allgemeine Kunstgeschichte*, S. 572.



▲ Kat.-Nr. 1

Literatur

Hermann Knackfuß/Max Georg
Zimmermann/Walther Gensel (Hrsg.):
Allgemeine Kunstgeschichte, Bielefeld,
Leipzig 1897, S. 572.

Martin Langner: „Amazonen auf
Kertscher Vasen. Wechselnde Blick-
winkel auf ein populäres Bildmotiv“,

in: Alexander Weiß/Charlotte Schubert,
*Amazonen zwischen Griechen und
Skythen: Gegenbilder in Mythos und
Geschichte*, Berlin 2013, S. 221–258.

Anette Niethammer: *Wie auf den Tag
das Abendsonnenlicht. Hans von
Marées' Meisterschüler Artur Volkmann
(1851–1941)*, Nordhausen 2006, S. 267.

Claudia Tiesch: „Von den Gründen eine
Amazonen zu besiegen. Bezähmung des
gefährlich Weiblichen?“ in: Alexander
Weiß/Charlotte Schubert: *Amazonen
zwischen Griechen und Skythen: Gegen-
bilder in Mythos und Geschichte*, Berlin
2013, S. 111–136.

Kat.-Nr. 2

Heinrich Hofmann: *Iphigenie auf Tauris*, 1854–58

Öl auf Leinwand, 45,6 × 58 cm
Beschriftung auf dem Keilrahmen:
„Heinrich Hofmann, Originalskizze,
Rom 1854–58 – Tod 23.6.1911“
Heidelberg, Sammlung Jayme

Das Bild des deutschen Malers Heinrich Ferdinand Hofmann (1824–1911) befindet sich seit 2009 im Besitz Erik Jaymes. Je nach Interpretation wird die dargestellte Szene entweder als Sappho oder aber Iphigenie identifiziert. Zwar könnte Jayme zufolge der von der Frauengestalt getragene Kranz auch für eine Identifikation als Sappho sprechen,¹ die Deutung der Figur als Iphigenie liegt jedoch, wie von ihm selbst auch dargelegt, insofern näher, als sie auf dem Gemälde erscheint, wie bei Goethe im Eingangsmonolog seines Werks *Iphigenie auf Tauris* beschrieben: „Denn ach! mich trennt das Meer von den Geliebten,/Und an dem Ufer steh' ich lange Tage, Das Land der Griechen mit der Seele suchend“.² Demgegenüber ist für Sappho ein solcher szenischer Kontext nicht direkt nachweisbar. Der griechischen Mythologie zufolge war Iphigenie die Tochter Agamemnons. Da dieser einen Hirsch im heiligen Hain der Artemis erlegt und sich darüber hinaus noch zu der Hybris verstiegen hatte, zu behaupten, im Vergleich zu ihr der bessere Jäger zu sein, bestrafte ihn die Göttin mit einer Windstille, die ihn und sein Heer an der Weiterfahrt nach Troja hinderte. Lediglich unter der Bedingung, seine eigene Tochter zu opfern, wollte sie ihn

weiterziehen lassen. Je nach Version ließ er entweder Iphigenie opfern oder aber eine Hirschkuh. In beiden Fassungen jedoch verschont Artemis letzten Endes das Leben Iphigenies und bringt sie stattdessen zu den Taurern, um sie dort in ihrem Tempel dienen zu lassen.

Das Gemälde zeigt eine in das warme Licht der goldenen Stunde getauchte Küstenlandschaft, vor der die in ein weißes Gewand gehüllte Iphigenie zentral platziert steht. Den linken Arm auf einen Felsen aufgestützt, blickt sie auf die Weite des türkisfarbenen Meeres hinaus, das sich mit weißer Gischt an den Felsen unter ihr bricht. In ihrem Haar trägt sie einen Lorbeerkranz und am Arm einen goldenen Armreif. Auch ihr weißes Gewand ist mit goldenen Elementen verziert. Eingerahmt wird sie von mehreren Bäumen, deren Blätterkronen sich über ihr vereinen und so den Blick des Betrachters auf sie lenken. Auch hierzu passt ein Zitat aus Goethes *Iphigenie auf Tauris*: „Heraus in eure Schatten, rege Wipfel/Des alten heil'gen, dichtbelaubten Haines, /[...] Tret' ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl“.³

Hinter der Figur der Iphigenie endet ein Pfad, der nach links unten hin in Stufen mündet, die einen zu dem im Hintergrund liegenden Tempel führenden Weg andeuten. Bei diesem im Stil eines antiken Peripteros gehaltenen Bauwerk könnte es sich um das Heiligtum der Artemis handeln, was ebenfalls für die Identifikation der Frauengestalt als Iphigenie sprechen würde. Die dargestellte Landschaft wird geprägt von einer steilen Küste, die andeutet, wie gefährlich sich das Anlegen eines Schiffes hier gestalten würde. Somit wird die Gegensätzlichkeit der Landschaft betont, die einerseits idyllische Züge aufweist, sich andererseits aber als ein Gefängnis für Iphigenie erweist.

Hofmann gehörte zu den bedeutendsten Künstlern der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts und erlangte mit seinen Bildern auch überregionale Beachtung. Er widmete sich vor allem biblischen Themen, malte jedoch auch viele Portraits, mythologische Szenen und Historienbilder. Der Ursprung seiner thematischen Ausrichtung kann im Tod seiner Mutter gesehen werden, die 1854 verstarb. Als Reaktion auf ihr Dahinscheiden schuf er das Werk *Grablegung Christi*, sein erstes größeres Gemälde der biblischen Historienmalerei (Verbleib unbekannt). 1854–58 unternahm Hofmann eine Italienreise. In Rom lernte er den Maler Peter Cornelius kennen, der ihn bei der Gestaltung seines Werkes *Die Gefangennahme Christi* beriet, das er 1858 fertigstellte (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Hofmann näherte sich durch Cornelius in seinem Stil auch den Nazarenern an. Sonst orientierte er sich sowohl an der altdeutschen und altniederländischen Kunst als auch an der italienischen Renaissance.⁴

Da das hier ausgestellte Gemälde auf der Rückseite als Originalskizze bezeichnet wird, könnte es sich um die Vorstudie zu einer größeren, bislang nicht identifizierten Gemäldefassung handeln.

Nikias Herzhauser

Literatur

- Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, in: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, Bd. 3.1, München 1990, S. 161–221.
- Erik Jayme: „Kunst in und aus Darmstadt“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, Nr. 8 (2009), S. 2–3.
- De Gruyter – *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Hrsg. von Andreas Beyer / Bénédicte Savoy / Wolf Tegethof, Bd. 74, München 2012.

1 Jayme: „Kunst in und aus Darmstadt“, S. 2.

2 Siehe Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, S. 161.

3 Ebd.

4 *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 74, S. 140.



▲ Kat.-Nr. 2

Kat.-Nr. 3

Edmund Kanoldt: *Leukothea erscheint Odysseus*, 1869

Öl auf Leinwand, 41,5 × 32,5 cm
Am linken unteren Bildrand mit „EF. Kanoldt“ in roter Farbe signiert; darunter auf 1869 datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Der Maler Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878) schuf zwischen 1859 und 1863 einen Freskenzyklus im Weimarer Museum, bestehend aus 16 Wandbildern für den Großherzog von Weimar. Darunter befand sich auch das Bild *Leukothea erscheint Odysseus*, das hier in einer Kopie seines langjährigen Schülers Edmund Kanoldt vorliegt. Im Gegensatz zu der in Freskomalerei ausgeführten Vorlage ist dieses Bild in Öl auf Leinwand realisiert. Auf der Rückseite findet sich die wohl von Kanoldt eigenhändig ausgeführte Beschriftung „Copie nach Friedrich Preller 1869“. Kanoldt war außerdem auch bei der Ausführung der Fresken Prellers beteiligt, er gestaltete den Sockelfries.¹ Die Umsetzung der Kopie hält sich sehr nah an das Original Prellers, erreicht allerdings nicht ganz deren Detailgrad und weicht an wenigen Stellen leicht ab.

Zu sehen ist eine stürmische Meeresszenerie: Der literarischen Vorlage Homers gemäß klammert sich Odysseus an den Resten seines Schiffes fest – der Mast ragt noch aus den Fluten empor. Sein Umhang scheint sich

dabei so zu verselbstständigen, dass er sich um das Ruder schlingt. In der linken Bildmitte, im Verhältnis zum Bildganzen positioniert im Goldenen Schnitt, steigt Leukothea senkrecht aus der Gischt der See auf. Links hinter ihr bricht die Sonne aus den Wolken hervor und wirft ein seitliches Schlaglicht auf die Meeresgöttin. Zu ihrer Rechten hingegen schlägt ein Blitz in das Meer ein – fast scheint es, als würde er von ihr ausgehen. Leukothea hält ein grünes, vom Wind aufgebläutes Tuch, das ihren Kopf stellenweise bedeckt. Dabei handelt es sich vermutlich um den von Homer in der *Odyssee* beschriebenen Schleier, den sie Odysseus anbietet, um ihn vor den Wogen und vor dem Zorn Poseidons zu schützen; unter der Voraussetzung, dass er sich von seiner irdischen Kleidung und den umhertreibenden Schiffsteilen lossagt: „Ziehe deine Kleider jetzt aus und lasse den Winden das Fahrzeug! [...] Hier den unsterblichen Schleier! [...] Löse ihn ab, sobald deine Hände den Boden berühren [...]. Also sagte die Göttin und gab ihm den Schleier“.² Im rechts mittigen Bildhintergrund sind einige über der See fliegende weiße Vögel, vermutlich Möwen, zu sehen, die als Symbol und Vorboten für das nahegelegene Land der Phaiaken (die mythischen Bewohnern Scherias) gedeutet werden können, Odysseus' nächster Station auf seiner Irrfahrt nach Ithaka.

Das Bild ist in gedeckten Blau-, Grau- und Grüntönen gehalten. Einzig der purpurfarbene Umhang, sowie die ebenfalls purpurfarbene Kappe des Odysseus heben sich ab. Das helle Inkarnat der Leukothea unterscheidet sich darüber hinaus deutlich von dem in dunkleren Farben gehaltenen Odysseus und verdeutlicht so ihre Transzendenz. Am oberen Bildrand ist schließlich bereits der blaue

Himmel erkennbar, der das Ende des Sturms ankündigt.

Kanoldts Œuvre ist von antiken, dabei häufig auch die Natur in den Mittelpunkt stellenden Kompositionen geprägt, bei denen der Maler oftmals mit staffageartig angeordneten Figuren aus der Mythologie arbeitet. Viele seiner Bilder wirken wie Kulissen, die durch eine dramatische Beleuchtung atmosphärisch aufgeladen werden und so auf die Emotionen des Betrachters zielen.³

Kanoldt lebte seit 1876 in Karlsruhe.⁴ Zu seinen dortigen Freunden zählte der ebenfalls hier ausgestellte Künstler Ferdinand Keller, bei dem er in die Lehre ging.⁵ Mit diesem schuf Kanoldt einige gemeinsame Werke, bei denen er die Landschaften malte und sie anschließend von Keller mit Figuren ausstaffieren ließ.⁶

Nikias Herzhauser

Literatur

Angelika Müller-Schorf: *Edmund Kanoldt. Leben und Werk*, Pfaffenweiler 1994.

Ausst.-Kat. *Edmund Kanoldt. Landschaft als Abbild der Sehnsucht*, hrsg. von Ursula Merkel (Städtische Galerie im Prinz Max Palais: 10.12.1994–19.2.1995), Karlsruhe 1994.

De Gruyter – Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hrsg. von Andreas Beyer / Bénédicte Savoy / Wolf Tegethoff, Bd. 79, München 2013.

Homer: *Odyssee*: griechisch – deutsch, hrsg. v. Anton Weiher, 14. Aufl. Berlin 2014 (Sammlung Tusculum).

1 Vgl. Ausst.-Kat. *Edmund Kanoldt*, S. 53.

2 Siehe Hom. Od. 1, 342-351.

3 *De Gruyter – Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 79, S. 288.

4 Müller-Schorf: *Edmund Kanoldt. Leben und Werk*, S. 30.

5 Ebd., S. 31. Vgl. hier Kat.-Nr. 41.

6 Ebd., S. 65.



▲ Kat.-Nr. 3

Kat.-Nr. 4

Ludwig von Hofmann: Phaëton, 1919

Holzschnitt auf schwarzem Chinabütten, handkoloriert, 43 × 31 cm

Signiert mit „LVH“
Heidelberg, Sammlung Jayme

Der 1919 entstandene Holzschnitt ist eine kolorierte Version des Titelblatts für das gleichnamige Buch von Hans Reisiger, das drei Jahre später erschien. Er stellt den altgriechischen Mythos des Phaëton, dessen kanonische Version von Ovid in seinen *Metamorphosen* überliefert wurde, dar.¹ Phaëton, der Sohn des Gottes Helios und der Okeanide Klymene, bittet seinen Vater darum, für einen Tag den prachtvollen Sonnenwagen über den Himmel lenken zu dürfen, um somit beweisen zu können, dass er tatsächlich der Sohn des Sonnengottes sei. Vergeblich versucht Helios, seinem Sohn den Wunsch auszureden. Im Morgenrot besteigt Phaëton den vierspännigen Sonnenwagen. Da er seine Fähigkeiten jedoch überschätzt hat, verliert er bald die Kontrolle über ihn und verursacht beinahe einen

Weltenbrand, den Zeus nur dadurch verhindern kann, dass er einen Blitz auf Phaëton schleudert, so dass dieser mitsamt dem Wagen abstürzt und stirbt.²

Obwohl Phaëton gerade nicht zu den mächtigen Figuren der Antike gehört, war die Darstellung des Mythos in der europäischen Kunst sehr beliebt.³ Insbesondere im Zuge des französischen Symbolismus und speziell von Gustave Moreau wurde der Mythos im 19. Jahrhundert uminterpretiert.⁴ Phaëton avancierte zum Ideal eines jugendlichen Heroismus.⁵

In seiner Umdichtung verschiebt Hans Reisiger den Fokus der Geschichte von der Furchtlosigkeit des mythischen Protagonisten vor unmöglich zu bewältigenden Aufgabe auf sein kindliches Gemüt. Durch seine Ungeschicklichkeit und seinen Ehrgeiz entgleiten Phaëton die Zügel und er kommt auf tragische Weise ums Leben.⁶ So verwandelt er sich von einem furchtlosen Helden zu einem Opfer seiner eigenen Ambitionen.

Der Höhepunkt der Geschichte erhält in dieser Interpretation noch eine weitere Bedeutungsfacette: Zwischen der Begierde Phaëtons nach dem „Spiel mit dem Feuer“ und der Begeisterung, die der Beginn des Ersten Weltkriegs in den Künstler- und Intellektuellenkreisen auslöste, lässt sich eine Parallele sehen.⁷ Der Himmelssturz wird so symbolisch mit der im Jahr vor der Entstehung des Holzschnitts erlebten Kriegsniederlage assoziiert, gleichzeitig spiegelt der Mythos die Tragödie der gesamten Menschheit wider. Diese pessimistische Grundhaltung findet sich auch im Holzschnitt Hofmanns (1861–1945) umgesetzt: Obwohl der Maler nicht den Sturz selbst, sondern den vorangehenden Moment des Kontrollverlusts darstellt,⁸ wird deutlich, dass der

Ausgang der Geschichte bereits besiegelt ist. Die düstere Stimmung des Bildes wird durch eine Farbgebung erreicht, in der die Farbe Schwarz dominiert. Der mächtigen Quadriga steht die kleine und schwächliche Figur Phaëtons gegenüber, der sich bemüht, die Zügel festzuhalten. Die Hilfslosigkeit des Protagonisten wird durch die vier mächtigen, sich aufbäumenden Pferdefiguren betont. Von dem Wagen gehen Feuerstrahlen aus, die das Dunkel zusätzlich betonen. Das sich im unteren Bildbereich abzeichnende Erdhalbrund nimmt sich bereits wie eine aufklaffende Leere aus, in der Phaëton zu verschwinden droht.

Daria Soboleva

Literatur

Ausst.-Kat. *Junge Pferde! Junge Pferde! Kunst auf dem Sprung ins. 20. Jahrhundert*, hrsg. von Helga Gutbrod (Edwin Scharff Museum Neu-Ulm: 9.2.–26.3.2013), Bönen 2013.

Christiane Hansen: *Transformationen des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur*, Berlin 2012.

Christiane Hansen / Bernd Seidensticker: „Phaëton in der deutschen Literatur“, in: Karl-Joachim Hölkeskamp / Stefan Rebenich, *Phaëton. Ein Mythos in Antike und Moderne*, Stuttgart 2009, S. 117–132.

Andrea von Hülsen-Esch: „Der Phaëton-Mythos in der Kunst. Visualisierte Repräsentation, didaktisches Exemplum und Instrument der sozialen Mobilität“, in: Karl-Joachim Hölkeskamp / Stefan Rebenich: *Phaëton. Ein Mythos in Antike und Moderne*, Stuttgart 2009, S. 93–116.

1 Hansen/Seidensticker: „Phaëton in der deutschen Literatur“, S. 117.

2 Hansen: *Transformationen des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur*, S. 24 ff.

3 Hansen/Seidensticker: „Phaëton in der deutschen Literatur“, S. 117.

4 Hülsen-Esch: „Der Phaëton-Mythos in der Kunst“, S. 93 ff.

5 Hansen/Seidensticker: „Phaëton in der deutschen Literatur“, S. 129.

6 Hansen: *Transformationen des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur*, S. 272.

7 Ausst.-Kat. *Junge Pferde! Junge Pferde!*, S. 78.

8 Hansen: *Transformationen des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur*, S. 270.



▲ Kat.-Nr. 4

Kat.-Nr. 5

Ludwig von Hofmann: *Jünglinge auf Pferden*, ca. 1921

Lithographie, 30 × 40 cm

Signiert mit „LVH“

Heidelberg, Sammlung Jayme

Die Werke von Ludwig von Hofmann lassen sich nicht eindeutig einem Stil zuordnen,¹ denn der 1861 geborene und 1945 gestorbene Künstler „absorbierte“ alle Strömungen der Jahrhundertwende durch die Bekanntschaft und Kooperation mit markanten Zeitgenossen.²

Dem Wunsch seines Vaters zum Trotz begann er ein Studium an der Königlichen Akademie der bildenden Künste zu Dresden im Oktober 1883.³ Bis Juli 1886 erhielt er dort eine traditionelle zeichnerische Ausbildung bei seinem Onkel Heinrich Hofmann, der in der Literatur als „letzter Nazarener“ bezeichnet wird (vgl. auch hier Kat.-Nr. 2).⁴ Im Oktober 1888 wechselte Ludwig von Hofmann an die Karlsruher Kunstakademie, an der damals u.a. der Historien- und Landschaftsmaler Ferdinand Keller lehrte.⁵ Ab 1889 besuchte Hofmann

die renommierte *Académie Julian* in Paris. Hier sah er die Werke von Pierre Puvis de Chavannes, Paul-Albert Besnard und Maurice Denis. Die folgenden Jahre bis 1903 verbrachte Hofmann in Berlin, wo er zusammen mit den Künstlern Walter Leistikow, Max Liebermann, Lovis Corinth und anderen die Künstlergruppe *Elf* gründete. Im Jahr 1892 besuchte er eine Ausstellung mit Werken Hans van Marées in München, der einen wichtigen künstlerischen Einfluss auf Hofmanns Schaffen ausübte.⁶

Die Darstellungen der jungen Männer auf Pferden gehören seit seinem Studium in Dresden zu Hofmanns bekanntestem und beliebtestem Motivrepertoire.⁷ Das Bild zeigt zwei Jünglinge, die von rechts nach links den Bildraum durchreiten. Einer von ihnen ist unbekleidet, der zweite ist in ein Tuch gehüllt, das durch die Bewegung umhangartig aufgebaut wird. Der Künstler umreißt die reitenden Figuren mit den markanten unruhigen Konturlinien, die expressionistische Einflüsse erahnen lassen. Die umgebende Landschaft ist nicht deutlich zu erkennen, doch deuten schwarze Striche eventuell Felsen an. Obwohl die Menschen die Komposition zu dominieren scheinen, wird ihnen nicht alleine eine bedeutende Rolle zugewiesen. In fast allen Werken Hofmanns stehen vielmehr in erster Linie die Harmonie und die Gemeinschaft zwischen Mensch und Natur im Mittelpunkt. Ein fester Bestandteil dieser Gemeinschaft bilden dabei stets Pferde, die von den Zeitgenossen des Malers als Impuls zur Erneuerung und zum Streben nach Freiheit verstanden wurden.⁸

Die zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts, während derer die *Jünglinge auf Pferden* entstanden, waren durch eine expressionistische

Kunstentwicklung geprägt.⁹ In Dresden, wo Ludwig von Hofmann damals lehrte, wuchs eine neue Generation junger Expressionisten heran, zu der Künstler wie Conrad Felixmüller und Otto Dix gehörten.¹⁰ Obwohl Hofmann sich persönlich vom Expressionismus als Kunstströmung distanzierte, legte er zu dieser Zeit eine Reihe von schwarz-weißen Graphiken vor, „in denen er den ganzen Hintergrund in geometrische Formen zerlegt“.¹¹ Wie im vorliegenden Werk zu sehen, übernimmt er die Einflüsse des Expressionismus zwar, bleibt aber gleichzeitig der klassischen Darstellungsweise des menschlichen Körpers und der arkadischen Welt treu.

Daria Soboleva

Literatur

Ausst.-Kat. *Junge Pferde! Junge Pferde!*

Kunst auf dem Sprung ins 20. Jahrhundert, hrsg. von Helga Gutbrod (Edwin Scharff Museum Neu-Ulm: 09.2.–26.3.2013), Bönen 2013.

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–1945). Zeichnungen, Pastelle, Druckgraphik*, hrsg. von Anne Peters (Städtische Galerie Albstadt: 21.5.–9.6.1995), Albstadt (Ebingen) 1995.

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann – Arkadische Utopien in der Moderne*, hrsg. von Klaus Wolbert und Annette Wagner (Institut Mathilden-Höhe Darmstadt: 18.9.2005–19.3.2006), Darmstadt 2005.

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann. Sehnsucht nach dem Paradies*, hrsg. von den Städtischen Sammlungen Freital, Schloss Burgk (Städtische Sammlungen Freital: 5.6.–7.8.2011), Dresden 2011.

1 Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–1945)*, S. 20.

2 Ebd., S. 14 ff.

3 Ausst.-Kat. *Arkadische Utopien in der Moderne*, S. 14.

4 Ebd., S. 14.

5 Ebd., S. 17.

6 Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–1945)*, S. 131.

7 Ausst.-Kat. *Junge Pferde! Junge Pferde!*, S. 24.

8 Ebd.

9 Ausst.-Kat. *Sehnsucht nach dem Paradies*, S. 56 ff.

10 Ebd., S. 57.

11 Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–1945)*, S. 21.



▲ Kat.-Nr. 5

Kat.-Nr. 6

Anselm Feuerbach: *Endymion und die Mondgöttin Selene, 1855*

Öl auf Leinwand, 33 × 42 cm
Am rechten unteren Bildrand mit den Monogrammen „AF“ und „EZ“ signiert, datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Erik Jayme erwarb die durch Signatur auf das Jahr 1855 datierte Ölskizze im Jahr 2000.¹ Das Werk entstand wohl während Anselm Feuerbachs (1829–1880) Zeit in Heidelberg bzw. in Karlsruhe, wo er sich ab 1855 aufhielt.² Bemerkenswert ist, dass das Bild neben der Signatur Feuerbachs noch das Monogramm „EZ“ aufweist. Aus diesem Grund stellte der Kunsthistoriker Jürgen Ecker die These auf, dass das Werk zwar von Feuerbach begonnen, jedoch von „EZ“ vollendet wurde.³ Um wen es sich dabei jedoch handeln könnte, ist nicht bekannt.

Das Bild zeigt eine in kräftigen Farben dargestellte Szene mit drei Personen, die den Endymion-Mythos interpretiert. Der antiken Sage nach handelte es sich bei Endymion um einen sterblichen Jüngling, in den sich die Mondgöttin Selene verliebte. Um seine Jugend zu erhalten, brachte sie ihn in eine Höhle auf den Berg Latmos in Karien. Auf ihren Wunsch hin wurde er anschließend von Zeus in einen Schlaf ewiger Jugend versetzt. Anderen Versionen zufolge geschah dies hingegen auf seinen eigenen Wunsch hin. Jede Nacht besuchte Selene ihn in seiner Höhle und gebar

ihm insgesamt 50 Töchter, die wohl auch als ihre Priesterinnen aufgefasst werden können: Diese Mondpriesterinnen traten als eine Gemeinschaft von 50 Jungfrauen auf, wobei jede einem der Monate entspricht, die Teil eines sogenannten „Großen Jahres“ sind, das acht Sonnenjahre umfasste.

Im Bild ist die Göttin durch ihren Bogen und einen Pfeil charakterisiert, während die Begleiterin ihren Köcher trägt. Diese Attribute lassen sich dadurch erklären, dass die Mondgöttin Selene und die Jagdgöttin Artemis im Hellenismus zu einer Gottheit verschmolzen – ähnlich wie es bei Helios und Apoll der Fall war.⁴

Auf dem Gemälde ist Endymion schlafend, in einen roten Umhang gehüllt und auf einem Fell ruhend, dargestellt. Das Element des Schlafs wird durch seinen Thyrsosstab, der ihm entglitten ist, zusätzlich verdeutlicht. Dieser und der Blätterkranz in seinem Haar können als Verweise auf den dem Bacchus heiligen, betäubenden Wein gedeutet werden. Selene und ihre Begleiterin sind einander zugewandt und nähern sich ihm von hinten. Während Selene aus dem Bild herauszublicken scheint und eine Hand zu ihm ausstreckt, blickt die Dienerin auf Endymion und schiebt die über seinem Kopf hängenden Blätter zurück.

Das Bild wird durch das Kolorit der roten Farbe von Endymions Umhang klar dominiert, auf welche das kühle Blau in der Kleidung der Dienerin kontrastierend antwortet. Selene hingegen trägt ein farblich schlichteres Gewand, das – wie bei einer Jagdgöttin bzw. auch bei Amazonen typisch – ihre linke Brust entblößt. Umrahmt sind die Figuren von einer Naturlandschaft, die in erdigen Braun- sowie hellen Grüntönen gestaltet ist. Das halbkreisförmig

gekrümmte Blätterwerk am oberen Rand des Bildes rundet das Bild ab und fokussiert zusätzlich den Blick auf die drei Personen. Interessant ist die Art der Lichtführung, da sie Endymion durch die überwiegend hellen Partien an Bedeutung gewinnen lässt – Selene und ihre Begleiterin hingegen verbleiben größtenteils im Schatten. Bemerkenswert ist jedoch, dass Selenes Linke, mit der sie sich Endymion nähert, ebenfalls beleuchtet wird und so eine Brücke zwischen den beiden Figuren und damit auch zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre schafft.

Mit seinem Thema reiht sich das Gemälde innerhalb der Sammlung Jayme in eine Vielzahl weiterer mythologischer Werke ein, von denen einige auch in der Ausstellung präsentiert werden.

Im Gegensatz zu Feuerbachs bekannteren Werken weist dieses Bild einen geringeren Detailgrad und kleinere Maße auf, besticht jedoch dennoch gerade durch den lockeren Pinselduktus und seine Farbigkeit.

Nikias Herzhauser

Literatur

Ausst.-Kat. *Anselm Feuerbach (Speyer 1829 – Venedig 1880)*, hrsg. von Wolfgang Leitmeyer (Historisches Museum der Pfalz: 15.9.2002–19.1.2003), Speyer 2002.

Ausst.-Kat. *Anselm Feuerbach e l'Italia*, hrsg. von Jürgen K. Ecker (Museo Civico Giovanni Fattori), Livorno 2000.

Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting. Bilder eine Privatsammlung*, hrsg. von Erik Jayme und Clemens Jöckle (Städtische Galerie Speyer: 17.5.–16.6.2002), Lindenberg 2002.

1 Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting*, S. 49.

2 Ausst.-Kat. *Anselm Feuerbach*, S. 18f.

3 Ausst.-Kat. *Anselm Feuerbach e l'Italia*, S. 94.

4 Ausst.-Kat. *Anselm Feuerbach*, S. 132.



▲ Kat.-Nr. 6

Kat.-Nr. 7

Ludwig von Hofmann:

Liebesgarten, ca. 1921

Aquarellierte Lithographie,

Probedruck, 32 × 23,7 cm

Signiert mit „LvH“

Heidelberg, Sammlung Jayme

Natur gilt als eines der Hauptmotive in Ludwig von Hofmanns Œuvre, jedoch standen nicht „unbeseelte“ Landschaften, sondern der menschliche Körper und dessen Nacktheit in freier Natur im Zentrum seines Interesses.¹ Seine Inspiration schöpfte Hofmann aus der antiken Kunst, die er für sich in Italien zwischen 1894 bis 1900 entdeckte. Der Italienaufenthalt sowie seine Reise nach Griechenland, die er zusammen mit dem Schriftsteller Gerhart Hauptmann im Jahr 1907 unternahm, zählen zu den wichtigsten Einflüssen Hofmanns.² Die leichten Gestalten, die wie von den Konventionen der Epoche befreit erscheinen und eine Einheit mit sonnenheiteren Landschaften bilden, sind typisch für seine Kunst.³ Auch im hier ausgestellten *Liebesgarten* finden sich diese Motive wieder.

Auf dem hochrechteckigen Bild werden drei Liebespaare dargestellt. Die Figuren sind friesartig von links nach rechts angeordnet und füllen fast den gesamten Bildraum aus. Tatsächlich jedoch verteilt Hofmann die drei Paare von rechts nach links sukzessive tiefer im Bildraum. Das Paar ganz rechts wendet sich einander zu und streckt seine Hände nach den Früchten über ihnen aus. In der Bildmitte tritt das zweite Paar aus dem Dickicht in die Mitte der Komposition ein. Das sich umarmende Paar schaut zu dem dritten Paar ganz links, das sich in die Arme schließt und küsst. Hofmann, der die jungen Paare als Akte darstellt, arbeitet insbesondere die Körper sehr detailliert aus. Im Gegensatz dazu deutet er die Gesichtszüge der Protagonisten jedoch nur an. Die antikisierenden Gewänder der Frauen verhüllen deren Nacktheit nur im Ansatz, denn die weiblichen Körper werden durch den eng anliegenden Stoff sogar noch betont. Die dichten Bäume im Hintergrund erscheinen wie eine Bühnenkulisse, die in Kombination mit den graziösen Gebärden der Paare einen Eindruck der Flüchtigkeit und Irrealität erzeugen. Weiche Linien und blasse Farben lassen das Geschehen wie in eine andere Welt bzw. in den Traum einer idealen Welt versetzt erscheinen, in der die Menschen sich im Einklang mit sich selbst und der Natur befinden.⁴

In der Zeit, in der Hofmann lebte, wurden die Kenntnisse über Träume und die menschliche Psyche erweitert und vertieft.⁵ Die Werke des Psychoanalytikers Sigmund Freud hatten eine wissenschaftliche Revolution ausgelöst. In seinen Werken kritisierte Freud die existierende Sexualmoral und behauptete, dass die Moralvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft, die jeden Hinweis auf Erotik und Triebleben tabuisierten, zu deren

Neurosen und anderen psychischen Schäden führten.⁶ Als wichtiger Teil des therapeutischen Prozesses sah Freud dabei die Deutung von Träumen.⁷ In seiner *Traumdeutung* erklärt er, menschliche Träume seien als freie Interpretation realer Erlebnisse, in der sich auch unterdrückte Wünsche äußern könnten, zu verstehen.⁸

Obwohl letztlich offen bleiben muss, ob Ludwig von Hofmann die Werke Freuds gelesen hatte, regten ihn diese Themen sichtlich zu Kompositionen wie den hier gezeigten an.⁹ Hofmann beschäftigte sich häufig mit der Darstellung von Träumenden, Träumen und jungen Liebespaaren. Seine Darstellungen weisen dabei keinerlei Vulgarität auf. Was er zur Darstellung bringt, ist eine natürliche Erotik sowie eine jugendliche Gleichheit und Unbeschwertheit, die zu seiner Zeit in der Realität jedoch kaum vorstellbar war. Mit Blick auf diese Umstände erscheint der *Liebesgarten* nicht nur als eine Visualisierung von Harmonie, sondern auch als Ausdruck einer Sehnsucht nach einer besseren Welt.¹⁰

Daria Soboleva

Literatur

Ausst.-Kat. *Junge Pferde! Junge Pferde!*

Kunst auf dem Sprung ins 20. Jahrhundert, hrsg. von Helga Gutbrod (Edwin Scharff Museum Neu-Ulm: 9.2–26.3.2013), Bönnen 2013.

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–*

1945). Zeichnungen, Pastelle, Druckgraphik, hrsg. von Anne Peters (Städtische Galerie Albstadt: 21.5.–9.6.1995), Albstadt (Ebingen) 1995.

Claus Bernet: *Ludwig von Hofmanns*

„Träumerei“. *Eine Berliner Bildgeschichte*, Berlin 2011.

Sigmund Freud: „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“, in: Ders., *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main [1930] 2009, S. 109–132.

1 Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–1945)*, S. 9.

2 Ebd., S. 7 ff.

3 Ausst.-Kat. *Junge Pferde! Junge Pferde!*, S. 23.

4 Ebd., S. 20.

5 Bernet: *Ludwig von Hofmanns „Träumerei“*, S. 30.

6 Freud: „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“, S. 109 ff.

7 Bernet: *Ludwig von Hofmanns „Träumerei“*, S. 31

8 Vgl. Bernet: *Ludwig von Hofmanns „Träumerei“*, S. 30 ff.

9 Ebd., S. 31.

10 Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–1945)*, S. 22.



▲ Kat.-Nr. 7

Kat.-Nr. 8

Ludwig von Hofmann: *Klage um Phaëton*, ca. 1920

Kohlezeichnung, 21 × 28,5 cm

Signiert mit „LVH“

Heidelberg, Sammlung Jayme

Die Kohlezeichnung stellt eine thematische Fortsetzung zu dem farbigen Holzschnitt *Phaëton* dar (vgl. Kat.-Nr. 4), dient aber nicht als Illustration zu Hans Reisigers Buch von 1921. Zu sehen ist der leblose Körper Phaëtons, der von seinen Schwestern, den Heliaden, im Fluss Eridanus gefunden wird. Die untröstlichen Schwestern bringen ihren geliebten Bruder an das Ufer, um ihn zu beweinen. Dem Mythos nach war ihr Leid so groß, dass sie sich in Pappeln verwandelten, deren Harz seitdem an Tränen erinnert.¹ Sowohl die Themenwahl als auch die Entstehung des Bildes lassen sich schon insofern nicht mit dem Buch Reisigers in Verbindung bringen, als die Klageszene dort gar nicht vorkommt.

Die Komposition der Zeichnung zeigt die drei klagenden Heliaden, die gerade einen kleinen Hügel über-

schreiten, um zu dem tot am Boden liegenden Phaëton zu gelangen. Klagend erheben sie die Arme zum Himmel. Ihre großen Gesichter sind wenig individuell ausgestaltet, was sie in Kombination mit einer expressiven Gestik zu einer Reihe von Tanzbildern in Beziehung setzt, die einen ikonographischen Schwerpunkt im Œuvre Hofmanns bilden.² Während in diesen aber die tänzerischen Figuren in einer heiteren arkadischen Welt gezeigt werden, vermitteln die schweren Linien der *Klage um Phaëton* und deren monochrome Farbgebung eine düstere Atmosphäre. Insgesamt steht das Bild in einem scharfen Kontrast zu den idyllischen Welten, die für Hofmanns Bilder normalerweise charakteristisch sind.³

Allerdings wandte sich der Maler dem Thema „Tod und Klage“ nicht nur dieses eine Mal zu: Im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindet sich ein Ölgemälde mit dem Titel *Totenklage*, das thematisch und kompositorisch große Ähnlichkeiten zur Kohlezeichnung aus der Sammlung Jayme aufweist. Es zeigt die auf einem grünen Hügel liegende Leiche eines nackten Jünglings, der von sechs Frauen in orangefarbenen und roten Gewändern beklagt wird.⁴ Der Maler arbeitete sehr lange an dem Bild: Er begann es 1908 in Weimar und vollendete es erst 1927 in Dresden;⁵ es ist daher ungewiss, ob die Kohlezeichnung eine Studie zu dem Ölgemälde darstellen könnte. Aus Kriegszeiten stammt zudem noch eine Serie thematisch und stilistisch ebenfalls ähnlicher Zeichnungen, zu denen die Kohlezeichnung *Klagende Frauen* gehört (um 1916, Zürich, Ludwig-von-Hofmann-Archiv), deren Entstehungsbedingungen dokumentiert sind.⁶ Weiteres Licht auf die Datierung des Werks sowie auf die

Themenwahl werfen die Erinnerungen der Gattin Ludwig von Hofmanns, Eleonore. Über seine Kunst in der Kriegs- und Nachkriegszeit schrieb sie: „Selbst tief erschüttert von den Kriegseignissen, nicht ohne mitfühlendes Verständnis für den inneren Zusammenbruch, das Aufbegehren, das friedliche Suchen der jungen Generation, verrät er jetzt sowohl in der Stoffwahl wie in der Gestaltung, daß auch er von der leidenschaftlichen Erregtheit der Epoche ergriffen ist. Neue Themata – Tantalus, Sisyphos, Phaeton, Zusammenbruch – treten auf.“⁷ Die Jahrhundertwende lässt sich kaum als ruhige Zeit bezeichnen. Die Generation Hofmanns musste drei Kriege miterleben: den Deutsch-Französischen Krieg 1870–1871, den Ersten und den Zweiten Weltkrieg. Am Ersten Weltkrieg nahm der Maler selbst als Soldat teil. Danach hielten die Motive Tod und Klage verstärkt Einzug in seine Kunst.

Daria Soboleva

Literatur

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann – Arkadische Utopien in der Moderne*, hrsg. von Klaus Wolbert und Annette Wagner (Institut Mathilden-Höhe Darmstadt: 18.9.2005–19.3.2006), Darmstadt 2005.

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann. Sehnsucht nach dem Paradies*, hrsg. Städtische Sammlungen Freital, Schloss Burgk (Städtische Sammlungen Freital: vom 5.6.–7.8.2011), Dresden 2011.

Christiane Hansen: *Transformationen des Phaëthon-Mythos in der deutschen Literatur*, Berlin 2012.

Ursula Peters: „Totentanz. Ein symbolistisches Gemälde von Ludwig von Hofmann“, in: *Monatsanzeiger des GNM*, November 1996, S. 6–8.

1 Hansen: *Transformationen des Phaëthon-Mythos in der deutschen Literatur*, S. 29ff.

2 Ausst.-Kat. *Arkadische Utopien in der Moderne*, S. 85.

3 Peters: „Totentanz: ein symbolistisches Gemälde von Ludwig von Hofmann“, S. 7f.

4 Vgl. Ausst.-Kat. *Arkadische Utopien in der Moderne*, S. 160.

5 Peters: „Totentanz: ein symbolistisches Gemälde von Ludwig von Hofmann“, S. 7.

6 Vgl. Ausst.-Kat. *Arkadische Utopien in der Moderne*, S. 251.

7 Siehe Ausst.-Kat. *Sehnsucht nach dem Paradies*, S. 57.



▲ Kat.-Nr. 8

Kat.-Nrn. 9a, b

Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz): Das Goldene Netz – Drei Nornen (Nr. 1), 1984

Ein Kind am Herzen (Nr. 20), 1984
Alugraphie auf Büttchen, 29 × 38 cm
Provenienz: Die Drucke stammen aus der Mappe Salomé: *Götterdämmerung*, Edition Raab Galerie, Berlin 1984, 20 Alugraphien, Graphik-Edition anlässlich einer Ausstellung in der Raab Galerie vom 25.2.–1.4.1984 (Exemplar der Serie B, Nr. 105/180) (Abb. 1).
Heidelberg, Sammlung Jayme

Salomé (* 1954) ist Vertreter des Neo-Expressionismus und wird zu den so genannten „Berliner Wilden“ (bekannt auch als: „Junge Wilde“, „Neue Wilde“ oder „Neue Heftige“) gezählt, d. h. jenen Künstlerinnen und Künstlern, die in Deutschland und Österreich ab den frühen 1980er Jahren mit einer sehr farb- und ausdrucksstarken Malerei an die Öffentlichkeit traten und deshalb in Anlehnung an „fauvistische“ („wilde“) Maler der klassischen Moderne wie z. B. Henri Matisse als „Neue Wilde“ bezeichnet wurden.¹

Die beiden Drucke gehören zur 20-teiligen *Götterdämmerung*-Serie (1984), welche wiederum die thematische Vorlage für eine später vorgelegte neunteilige *Nibelungen*-Serie (1984–1987) darstellt. *Götterdämmerung* ist in eine Mappe eingebettet, die begleitend zur Ausstellung *Götterdämmerung* in der Berliner Raab Galerie (25.2.–1.4.1984) entstand. Die Ausstellung zeigte 28 Skizzen, Entwürfe sowie große und kleine Variationen neben einer *Rheingold*-Plastik.² Die dort ausgestellten Exponate scheinen mit den Alugraphien nicht identisch gewesen zu sein.³

Götterdämmerung ist ausdrücklich durch „das mittelalterliche Nibelungenlied und Richard Wagners ‚Ring der [sic] Nibelungen‘“ angeregt.⁴ Hierauf verweist auch der Titel *Götterdämmerung*, der auf die vierte Oper der Ring-Tetralogie Wagners Bezug nimmt. Der Künstler schreibt dazu in einer Rückschau: „Die Idee zu Wagners *Götterdämmerung* ging mir schon lange durch den Kopf. Ich wollte Bilder zur Geschichte und Musik malen. [...] Viele verstanden sicher nicht den Zusammenhang von mir, dem Thema, der Musik, der Zeit etc. [...] Ich denke, es hat auch damit zu tun, daß das Thema sehr nah an Kiefer [gemeint ist der Maler Anselm Kiefer] lag und daß eigentlich keine andere als seine Ausdrucksmöglichkeit zu diesem Thema gewünscht wurde. Viele meinten, ich solle doch lieber bei meinen Schwulen-Bildchen bleiben, als jetzt große Historienmalerei anzufangen.“⁵

Die Vermischung von mittelalterlichem *Nibelungenlied* und Richard Wagners *Ring des Nibelungen* zeigt sich in den Serientiteln: Die Nornen und ihr goldenes Netz entstammen der Oper Wagners.

Das Lindenblatt auf Siegfrieds Schulter im Titel *Im Blutbad* (Nr. 3),

Der Kindermord (Nr. 16) und *Der Krieg* (Nr. 17) sind hingegen Inhalte des Nibelungenlieds.

Die Nibelungenlied-Figur Kriemhild kombiniert Wagner mit dem Brünnhilde-Stoff zur Figur der Walküre Brünnhilde. Brünnhilde ist zugleich geliebte Kriemhild und betrogene Brünnhilde. Die Rolle der Wormser Königstochter am Nibelungen-Hof reduziert sich auf die Figur Guttrune, die als rheinische Gibichungen-Tochter nur farbloses Werkzeug Hagens ist.⁶ Die *Götterdämmerung*-Serie Salomé nennt gleichermaßen Kriemhild und Brünnhilde. Der Titel *Brünnhilde von Feuer umringt* (Nr. 6) zeigt, dass Salomé mit „Brünnhilde“ nicht die „Nibelungenlied-Brünnhilde“, sondern Wagners „Brünnhilde“ meint, die im Feuerzauber schläft. Die Serie handelt insoweit durchgehend von derselben Person – der Geliebten Siegfrieds –, bezeichnet sie aber mit unterschiedlichen Namen. Insgesamt entspringt die dargestellte Handlung stärker der *Götterdämmerung*. Sie beginnt mit dem Nornen-Vorspiel und endet mit dem Tod Hagens und der Liebesapothese.

Das erste ausgewählte Bild illustriert das Vorspiel der *Götterdämmerung*: Die Nornen weben auf dem Walkürenfelsen am Schicksalsseil, hier als Netz interpretiert. Ein Blitz fährt in das Seil, „dieses reißt in der Mitte“⁷ und die Nornen fahren erschreckt auf. Den Blitz fügt Salomé hinzu, er kommt auch auf dem Bild *Die Doppelhochzeit* vor und könnte auf die Spannkraft hindeuten, die durch Betrug und Mord den Weltuntergang herbeiführen. Der Rezensent sieht „überall das Symbol für ‚Krieg‘, eine schöne, farbige, fast bunte Atompilzvariante“.⁸

Das ebenfalls 1984 entstandene Gemälde *Wagner Painting – Drei Nornen oder die Erschaffung der Welt*

1 Ohff: „Der Ring des Salomé“, S. 5.
2 Ebd., S. 5; Salomé: *Salomé by Salomé*, S. 190, 271 (Salomé gibt fälschlicherweise das Jahr 1986 für die Ausstellung an).
3 Vgl. Foto der Ausstellung, in: Salomé: *Salomé by Salomé*, S. 271.
4 Wagner: *Götterdämmerung*, S. 5.
5 Salomé: *Salomé by Salomé*, S. 190, 196.
6 Voss: „Nachwort“, S. 122 f.
7 Wagner: *Der Ring des Nibelungen. Götterdämmerung*, Regieanweisung zu Vers 142.
8 Ohff: „Der Ring des Salomé“, S. 5.



◀ Kat.-Nr. 9a
▼ Kat.-Nr. 9b



(254 × 325 cm) unterscheidet sich von der Alugraphie in mehrfacher Hinsicht. Zwar kann weiterhin ein Blitz erkannt werden, der in das Nornen-Netz einschlägt. Die Nornen und der Hintergrund sind jedoch deutlich vielfarbiger und feiner dargestellt. Im Gegensatz zu den roten, abstehenden Haaren der Alugraphie, die an die Haare Glorias von Thurn und Taxis in Salomé's Werk *Punk Princess – I. H. Gloria von Thurn und Taxis* (1986, 220 × 180 cm)⁹ erinnern, treten nun Nornen in „langen, dunklen schleierartigen Faltengewändern“ auf.¹⁰ Der Titel *Die Erschaffung der Welt* steht im Gegensatz zu Wagners Handlung: Dort ist die Welt erschaffen und in Walhall aufgeschichtet, mit dem Riss des Weltenseils endet das Wissen der Nornen. Die Nornen als mythologisch aufgeladene Schicksalsweberrinnen nehmen mit ihrem Abgang bei Wagner das Ende der Welt vorweg.

Der Gedanke des Anfangs im Ende ist jedoch sowohl in der *Götterdämmerung* als auch in der späteren *Nibelungen-Serie* enthalten. Das letzte Bild

Ein Kind am Herzen zeigt eine schwangere Frau. Das Gemälde *Wagner Painting – Die Ermordung Brünhildes* (1987, 254 × 325) ist mit den Sätzen beschrieben: „Das Ende ist nah. Die Sage fast erloschen. Die Welt ist zu [unlesbar]. Ein neuer Anfang ist am Keimen. Das Leben hat gesiegt.“¹¹ Das Gemälde *Wagner Painting – Das Ende – Der Anfang* (1987, 254 × 325) zeigt im Hintergrund Tote auf rotem Grund, während vorne auf grünem Grund eine Frau und ein Mann zu tanzen scheinen. Der Titel spiegelt diese Botschaft wider. Salomé fügt dem Ende von Götterdämmerung und Nibelungenlied das Bild einer Schwangeren an, die für Weiterleben und Neubeginn steht.

Der Interpretation von Ursula Prinz zufolge spiegelt Salomé den Nibelungen-Mythos in der jüngsten deutschen Geschichte.¹² Der Stachel-drahtzaun, in dem Siegfried in *Wagner Painting – Siegfrieds Tod* (1987, 254 × 325 cm) stirbt, sei der eines Konzentrationslagers. Salomé sehe Wagner auch in dessen Verbindung zum Nationalsozialismus. Der *Götterdämmerung*-Zyklus bietet hierfür allerdings keinerlei Anhaltspunkte.

In der Mappe werden den Alugraphien zwei Gedichte vorangestellt: *Correspondances* aus *Les Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire und *Hommage* von Stéphane Mallarmé.

Baudelaire sieht die ersten beiden Zeilen seines Gedichts als „unvermeidliche Übersetzung“ dessen an, was er beim ersten Hören des Lohengrin-Vorspiels empfand.¹³ Sein Aufsatz *Richard Wagner et ‚Tannhäuser‘ à Paris* verteidigt den „Meister“ gegen die Pariser Kritiker, unter anderem in der *Revue européenne* (1.4.1861): „Kein anderer Musiker außer Wagner verfügt in so hohem Grade über das Vermögen, die Tiefe des physischen

wie des geistigen Raumes zu malen. Er besitzt die Kunst, in zarten Abstufungen alles wiederzugeben, was den geistigen wie den natürlichen Menschen in hohem Trachten über sich hinauslockt. [...] [V]on dem ersten Konzert an war ich besessen von dem Wunsch, in das Verständnis dieser einzigartigen Werke tiefer einzudringen. Ich hatte [...] eine Offenbarung erfahren. Meine Lust war so heftig und so fürchterlich gewesen, daß ich nicht anders konnte als unaufhörlich dorthin zurück zu streben.“¹⁴

Wagner reagierte auf den Aufsatz mit den Worten, er habe ihm „unendliche Befriedigung“ bereitet, ihn geehrt und ermutigt. Es sei berausend gewesen, die schönen Seiten zu lesen, die „wie es das beste Gedicht tut, – Eindrücke erzählten, die bei einer so überlegenen Organisation wie der Ihrigen hervorgerufen zu haben ich mir schmeicheln darf [...]“. „Seien Sie tausendmal bedankt für diese Wohltat [...] und glauben Sie mir, daß ich stolz bin, mich Ihren Freund nennen zu dürfen.“¹⁵

Mallarmé setzt sich hingegen in seinem Gedicht als Reaktion auf Wagner mit einem Wettstreit der Künste von Musik und Dichtung auseinander, veröffentlicht in seinem Aufsatz *Richard Wagner. Rêveries d'un poète français* für die *Revue Wagnérienne* (8.1.1886). Das Sonett sei Ausdruck eines Dichters, der miterlebt, „wie beim Anblick des Sonnenaufgangs zeitgenössischer Musik, deren letzter Gott Wagner ist, der alte dichterische Widerstand erlahmt und der Prunk der Wörter nachläßt.“¹⁶ Mallarmé steht Bayreuth kritisch gegenüber, erkennt jedoch in Wagners Opern Züge seines eigenen Kunstprojekts.¹⁷ Er befindet, der Mythos der französischen Nationalliteratur eigne sich besser für zeitgemäße Kunst als germanischer Göt-

9 Salomé: *Salomé by Salomé*, S. 191 (Nr. 87).

10 Wagner: *Der Ring des Nibelungen. Götterdämmerung*, Regieanweisung über Vers 1.

11 Salomé: *Salomé by Salomé*, S. 194 (Nr. 94).

12 Prinz: „Einleitung“, S. 17.

13 Baudelaire: *Sämtliche Werke, Briefe*, Bd. 7, S. 96.

14 Ebd., S. 98.

15 Ebd., S. 418.

16 Rommel: „Kommentar“, in: Mallarmé: *Werke*, Bd. 1, S. 374.

17 Dies.: „Kommentar“, in: Mallarmé: *Werke*, Bd. 2, S. 348; dies.: „Kommentar“, in: Mallarmé: *Werke*, Bd. 1, S. 373f.

terzwist.¹⁸ Der Wettstreit im Gedicht endet versöhnlich unentschieden, denn die Schrift sei die gemeinsame Grundlage beider Künste.¹⁹

Insoweit stehen die Gedichte in direktem Wagner-Bezug, wenn auch nicht zum späteren Ring des Nibelungen. Sie sind jedoch ebenso durch Wagner inspiriert wie die *Götterdämmerung*-Serie Salomé's. In der Interpretation von Ursula Prinz wird dieser indirekt mit dem Bestreben Mallarmé's assoziiert, wenn sie 1992 schreibt: „Rot, Gelb und Blau werden kaskadenartig über die Bildfläche ausgeschüttet, die Personen der Handlung in ihrem Strudel mitreißend.“²⁰ „[Die Bilder] [...] sind von starken Farbkontrasten gekennzeichnet. Der Rausch der Klänge [Wagners] ist in einen Rausch der Farben transponiert.“²¹

Christian Hüttemann

Literatur

- Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke, Briefe*, hrsg. von Friedrich Kemp / Claude Pichois/Wolfgang Drost, Bd. 7, *Richard Wagner. Meine Zeitgenossen. Armes Belgien! 1860–1866*, Wien/ München 1992.
- Stéphane Mallarmé: *Werke*, hrsg. von Gerhard Goebel/Frauke Bünde/Bettina Rommel. Bd. 1, *Gedichte. Französisch und Deutsch*, Gerlingen 1993.
- Stéphane Mallarmé: *Werke*, hrsg. von Gerhard Goebel/Bettina Rommel / Gerhard Goebel/Christine Le Gal, Bd. 2, *Kritische Schriften. Französisch und Deutsch*, Gerlingen 1998.

Heinz Ohff: „Der Ring des Salomé.

- Die Raab Galerie zeigt den neuen Zyklus „Götterdämmerung“, in: *Der Tagesspiegel* (29.2.1984), S. 5.
- Ursula Prinz: „Einleitung“, in: Salomé: *Salomé by Salomé*, Stuttgart 1992.
- Bettina Rommel: „Kommentar“, in: Stéphane Mallarmé: *Werke*, hrsg. von Gerhard Goebel/Frauke Bünde/Bettina Rommel, Bd. 1, *Gedichte. Französisch und Deutsch*, Gerlingen S. 374.
- Salomé: *Salomé by Salomé*, Stuttgart 1992.
- Egon Voss: „Nachwort“, in: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen. Dritter Tag. Götterdämmerung*, hrsg. von Egon Voss, Stuttgart 2012
- Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen. Dritter Tag. Götterdämmerung*, hrsg. von Egon Voss, Stuttgart 2012.

18 Dies.: „Kommentar“, in: Mallarmé: *Werke*, Bd. 2, S. 349.

19 Dies.: „Kommentar“, in: Mallarmé: *Werke*, Bd. 1, S. 375.

20 Ebd.

21 Prinz: „Einleitung“, S. 17.

Kat.-Nr. 10

Lucio Saffaro: *Aglàres – Poesie e disegni – Gedichte und Zeichnungen*, 1971

Offset-Lithographien auf Zerkall-Bütten, 30 × 21,5 cm
Heidelberg, Sammlung Jayme

Erik Jayme lernte den von griechischen Eltern abstammenden und 1929 in Triest geborenen und 1998 verstorbenen Maler, Schriftsteller, Musiker, Dichter und Mathematiker Lucio Saffaro über den befreundeten Juristen Günter Schlosser kennen. Schnell entstand ein gemeinsames Projekt: Die Publikation des von Saffaro verfassten Gedichtzyklus *Aglàres* mit einer deutschen, von Jayme gelieferten Übersetzung und speziell für die deutsche Publikation gefertigten Graphiken des Künstlers. Durch den Zyklus zieht sich kein einheitliches Metrum. Einige der Gedichte bestehen aus *ottionari* und *endecasillabi* – acht und elfsilbigen Versen, wobei gerade letztere sehr geläufig in der italienischen Dichtung sind.

Die Besprechung der Übersetzung fand auf Torcello, einer Insel nahe Venedig, statt. Ziel war es, den Druck des Buches mittels einer auf 35 Ausgaben limitierten Luxusausgabe zu finanzieren. Für diese Edition wurden feinste, handgeschöpfte Richard de Bas-Bütten verwendet. Außerdem finden sich Originalsignaturen des

Künstlers auf jeder Lithographie sowie die des Übersetzers im Druckvermerk. Neben der Luxusausgabe entstanden 450 Exemplare in der Erato-Presse Darmstadt, auch davon wurden 150 Ausgaben von Saffaro und Jayme handsigniert.

Durch sein Physikstudium und das ausgeprägte Interesse an Geometrie erlangte Saffaro einen anderen Zugang zur Kunst. Seine drei mathematischen Hauptinteressen lagen in der Unendlichkeit, Polyedern sowie der Perspektive.¹ Aus künstlerischer Sicht und als großer Bewunderer des Renaissance-Malers Paolo Uccello faszinierte ihn vor allem die Perspektive. Diese führte er im streng mathematischen Sinn aus und setzte sie in seinen Werken mit großer Präzision um. Auch der Polyeder, ein allseitiger, von ebenen Flächenstücken begrenzter Körper, wurde von Saffaro in seine Kunst übernommen und in vielfältiger Weise ausgearbeitet.²

Für die Übersetzung schuf der Künstler zehn Graphiken abstrakter Geometrie, die die insgesamt 24 Gedichte illustrativ ergänzten.

So beschreibt er beispielsweise in dem Gedicht *IV* folgende Szenerie: „Erme ferine sulle sponde del mare calcolano agguati discendenti“³ – zu Deutsch: „Wilde Hermen auf den Küsten des Meeres errechnen Lauernde im Abstieg“.⁴ Saffaro bebildert dies mit 33 Dreiecken, die er in Kreisform anordnet. Dafür setzt er die beiden unteren Winkel aller Dreiecke immer auf dieselbe Position. So gehen stumpfwinkliger nach und nach in spitzwinkliger Dreiecke über und lassen dabei an den vielfach überschrittenen Punkten zwei dunklere, an schraffierte Schatten erinnernde Flächen entstehen. Zudem wird die dadurch geschaffene Form des Kreises nach unten hin stets dunkler. Auf diese Weise gelingt es

Saffaro, die geometrische Konstruktion figurative Elemente annehmen zu lassen, sodass sie z. B. an eine am Meereshorizont untergehende Sonne erinnert. Zugleich rufen die einzelnen Dreiecke Assoziationen immer länger werdender Schatten und damit einer baldigen Ankunft der Nacht hervor.

Es ist nicht ganz geklärt, was es mit dem Begriff *Aglàres* auf sich hat. Eine mögliche Erklärung stellt sowohl das englische *aglare* sowie das griechische *aglaos* dar. Beide Adjektive werden mit „hell erleuchtet“ oder „strahlend“ übersetzt. Saffaro verwendet das Wort nur einmal in seinem Gedichtzyklus: „Aglàres prese la cetra e cantò inquite melodie“⁵, was von Erik Jayme folgendermaßen übersetzt wird: „Aglàres nahm die Laute und sang ruhelose Melodien“.⁶ Da es sich hier offenbar um eine agierende Figur handelt, kann eine Anspielung auf die griechische Grazie und – nach Homer – Göttin der Anmut, Aglaia (*Ἀγλαΐα*), nicht ausgeschlossen werden.⁷

Laura Glötter

Literatur

Bruno D'Amore: „Matematica e arte come poesia“, in: Ausst.-Kat. *Lucio Saffaro e le geometrie dell'esistenza*, hrsg. von Gisella Vismara (Casa natale di Raffaello: 21.10–8.12.2014), Urbino 2014, S. 19–28.
Erik Jayme (Übers.)/Lucio Saffaro: *Aglàres. Poesie e disegni*. Darmstadt 1971.

Hans Rademacher / Otto Toeplitz: *Von Zahlen und Figuren. Proben mathematischen Denkens für Liebhaber der Mathematik*, Berlin/Heidelberg (u. a.) 1968, S. 71.

Konrad Schwenck (Hrsg.), *Die Mythologie der asiatischen Völker, der Aegypter, Griechen, Römer, Germanen und Slaven*, 8 Bde., Bd. 1, *Die Mythologie der Griechen. Für Gebildete und die studierende Jugend*, Frankfurt 1843.

1 D'Amore: „Matematica e arte come poesia“, S. 19.

2 Rademacher/Toeplitz: *Von Zahlen und Figuren*, S. 71.

3 Jayme/Saffaro: *Aglàres. Poesie e disegni*, IV.

4 Ebd.

5 Ebd. VIII.

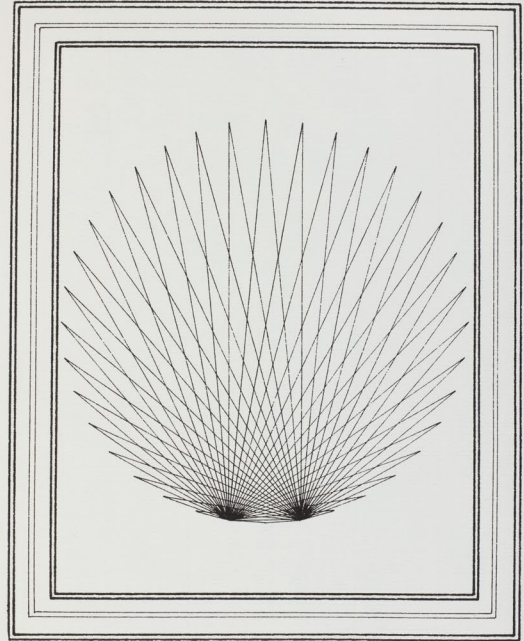
6 Ebd.

7 Schwenck (Hrsg.): *Die Mythologie der Griechen*, S. 446.

IV

Erme ferine sulle sponde
del mare calcolano
agguati discendenti.
Discepoli e sigilli
confortano
il naufrago giusto.
Al raccolto degli andromeli
non conviene mentire.

Wilde Hermen auf den Küsten
des Meeres errechnen
Lauernde im Abstieg.
Jünger und Siegel
trösten
den gerechten Schiffbrüchigen.
Bei der Ernte der Andromelen
lohnt es sich nicht zu lügen.



▲ Kat.-Nr. 10

II. Traum und Erzählung

In der Sektion „Traum und Erzählung“ werden ausgewählte Werke aus der Sammlung Jayme ausgestellt, die Szenerien zeigen, welche aufgrund ihrer Absurdität an die zuweilen surreale und rational nicht fassbare Logik von Träumen erinnern. Dabei können diese Darstellungen entweder unwirkliche Idylle und Schönheit abbilden (Kat.-Nr. 15, 18) oder aber, im Gegenteil, eher an Albträume erinnern (Kat.-Nr. 19) beziehungsweise – so wie Träume auch – rätselhaft und schwer deutbar für die Betrachtende/den Betrachtenden bleiben. (Kat.-Nr. 17)

Darüber hinaus greifen die gezeigten Werke literarisch-mythologische Stoffe auf. Die Themen sind dabei weit gefasst. Interpretiert werden Stoffe aus der antiken Mythologie (Kat.-Nr. 16) über die Kreuzigung Christi (Kat.-Nr. 21), aus den Dramen Shakespeares (Kat.-Nr. 12) bis hin zu Hugo von Hofmannsthal (Kat.-Nr. 14).

Mitunter kommt es auch zu Verschränkungen der beiden Bereiche, wenn in den Werken sowohl Bezug auf eine literarisch-mythologische Grundlage genommen als auch eine traumartige Atmosphäre vermittelt wird. Das gilt etwa für das Gemälde von Adolf Frey-Moock (Kat.-Nr. 21), wo die Kreuzigung nicht naturalistisch, sondern surreal-albtraumhaft dargestellt wird, oder für das von Carl Friedrich Henrich Werner geschaffene Bild (Kat.-Nr. 13), das den Ort zeigt, in dem Richard Wagner die traumhafte Realisierung eines Vorbildes für einen Schauplatz seiner Oper „Parsifal“ fand.

Anders als in der Sektion „Mythologie“ lassen sich in dieser Sektion nicht alle Werke auf eine konkrete literarische Grundlage zurückführen, da sie nur teilweise mit

Motiven oder mythologischen Traditionen spielen. So wird zwar in Sascha Schneiders Werk *Bringer des Lichts* (Kat.-Nr. 16) an den Mythos des Prometheus erinnert, um eine Illustration der antiken Sage handelt es sich hierbei jedoch ebenso wenig wie Schneiders *Epitaph* (Kat.-Nr. 20) eine Verbildlichung des direkt der *Antigone* entnommenen Mottos darstellt. Ähnliches gilt für Jules Chérets *Le courier français* (Kat.-Nr. 11), in dem spielerisch mit der mythologischen Figur der Diana verfahren wird. Ohne direkten Bezug zur Vorlage werden die Verweise nur vom kundigen Betrachter erkannt.

Thematisch vielseitig und aus unterschiedlichen Epochen stammend, zeigen die Werke das breitgefächerte Interesse Jaymes und das breite stilistische Spektrum seiner Sammlung. Typisch sind die Werke für diese insofern, als Erik Jayme nicht nur an bildender Kunst, sondern auch an Literatur, Theater und Oper interessiert ist, was sich hier in einigen der Exponate zeigt. Auch das große Interesse an der Kunst des Symbolismus und an Architektur lässt sich an den Werken dieser Sektion ablesen. Deutlich wird auch sein Bezug zur Kunst Sachsens, was die Werke Klingers, Hofmanns und Schneiders zeigen (vgl. Kat.-Nr. 15, 16, 18, 19, 20). Mit Mathias Perlet (Kat.-Nr. 17) ist schließlich auch ein Leipziger Künstler der Gegenwart vertreten. Von all diesen Künstlern befinden sich auch weitere Werke in der Sammlung.

Die in der Sektion „Traum und Erzählung“ zusammengestellten Werke widmen sich den hier erörterten Themen auf sehr verschiedene Weise – und sind gerade dadurch typisch für die Sammlung Jayme.

Julius Neugebauer

Kat.-Nr. 11

Jules Chéret: *Le Courrier Français*, 1895

Farblithographie, 32 × 22,80 cm,
Links unten aufgedruckt:
„Les Maîtres de l’Affiche
PL 49 Imprimerie Chaix
(Encres Lorilleux & C^{ie})“
Heidelberg, Sammlung Jayme

Mit der Titelillustration *Le Courrier Français* gelangte 1993 nicht nur eine persönliche Erinnerung an Nizza, sondern auch ein Meisterwerk des französischen Lithographen, Illustrators, Malers und Dekorateurs Jules Chéret in die Sammlung Erik Jayme.¹

Jules Chéret (1836–1932) war der Mitbegründer des modernen Bildplakats und gilt als „Vater des Plakats“² der Belle Époque. Mit der Plakatkunst schuf er eine neue Gattung, welche 1889 auf der Pariser Weltausstellung offiziell als Kunstform anerkannt wurde.³

Die Technik der Lithographie, bei der ursprünglich für jede Farbe ein Lithographie-Stein verwendet wurde, ermöglicht den vollfarbigen Druck von Text und Bild, ohne dass die Schrift gesondert ausgeführt werden muss.⁴ Chéret vereinfachte das Druckverfahren, indem er die Anzahl der verwendeten Drucksteine von bis zu 25 auf maximal fünf reduzierte, was eine kostengünstigere Herstellung ermöglichte, aber auch eine stärkere Stilisierung der Motive bedingte.

Insbesondere Kunstliebhaber und Sammler waren von den aufkommenden Plakaten begeistert. Chéret unterstützte gezielt deren Leidenschaft, indem er speziell für Sammler überschüssige Abzüge aus vorherigen Druckkampagnen sowie Sonderausgaben ohne Schriftzug herstellte und Reproduktionen seiner Plakate anfertigte. Diese legte er der Wochenzeitung *Le Courrier Français* bei, einer von 1884 bis 1914 erschienenen französischen satirischen Wochenzeitung, die sich Themen aus der Welt der bildenden Kunst, der Literatur, des Theaters, der Medizin und der Finanzwelt widmete. Des Weiteren förderte er Sammelmappen für Kunstliebhaber, bestehend aus kleineren lithographischen Reproduktionen seiner Arbeiten auf hochwertigem Papier, den sogenannten *Maîtres de l’Affiche*.⁵ Um solch ein *Maitre de l’Affiche*, gedruckt in der Druckerei Chaix in Paris, könnte es sich bei diesem Exemplar aus der Sammlung Erik Jayme handeln. Zu sehen ist eine schwebende „Chérette“⁶, charakterisiert durch ihren verspielten Ausdruck und ihre Anzüglichkeit, welche durch das wehende Kleid verstärkt werden. Auf dem Rücken trägt sie einen großen Bogen und einen Köcher, in welchem sich die „Waffen“ der Schreibkunst – Schreibfedern – befinden. Dadurch erinnert sie an Diana, die Göttin der Jagd der römischen Mythologie. In der linken Hand hält sie, erkennbar an dem Schriftzug, die Zeitung *Le Courrier Français*. Geheimnisvoll erscheint aus dem Hintergrund eine mysteriöse Kreatur in Form einer Steinbüste, die an einen Satyr denken lässt.

Die Plakatkunst aus der Zeit der Jahrhundertwende erlebte in den 1960er und 1970er Jahren eine Renaissance. Im Gegensatz zu den Plakaten von Henri de Toulouse-Lautrec oder

Alfons Mucha, die oft reproduziert wurden, sind Jules Chérets Werke teilweise in Vergessenheit geraten. Dies liegt jedoch nicht an Chérets mangelnder Kunstfertigkeit, sondern daran, dass seine Werke zu dieser Zeit nach dem französischen Urheberrecht noch nicht gemeinfrei waren.⁷ Im Vergleich zu Lautrec, dessen Plakate sich durch klare Linien, große Flächen und einfache Farben auszeichnen, stellt Chéret mittels des abgestuften Hintergrundes durch farbliche Schattierung und filigrane Umrisslinien der Figuren sein künstlerisches Können unter Beweis. Dabei bedient er sich bildnerischer Stilelemente der Rokokomalerei. Die galant und spielerisch anmutenden Frauenfiguren in bauschigen pastellfarbenen Gewändern überträgt er in lebendig schwebende Gestalten in brillanten, aber zarten Farben.⁸

Mit der Farblithographie aus *Le Courrier Français* verbindet Erik Jayme eine ganz persönliche Erinnerung an Nizza. Zu der Stadt, in der er einst das Werk erwarb, hat Erik Jayme eine besonders enge Beziehung. Aus seinen Schriften ist zu erkennen, wie wichtig ihm seine dort gehaltenen Vorlesungen und sein Referat im Chagall-Museum waren und welchen Eindruck der Besuch im Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, welches 1928 dem Pionier der Plakatkunst gewidmet wurde und einige seiner Hauptwerke beherbergt, auf ihn machte.

Annette Krämer

1 Vgl. Jayme: „Jules Chéret“ S. 6f.

2 Vgl. Ausst.-Kat. *Jules Chéret*, S. 8.

3 Vgl. Ebd., S. 132.

4 Vgl. Ebd., S. 126.

5 Vgl. Ebd., S. 126f.

6 So die damals übliche Bezeichnung der für seinen Stil typischen Frauenfiguren, vgl. ebd., S. 134.

7 Vgl. Ausst.-Kat. *Jules Chéret*, 2011, S. 147.

8 Vgl. Döring: *Plakatkunst*, S. 20.



▲ Kat.-Nr. 11

Literatur

Ausst.-Kat. Jules Chéret. Künstler der Belle Époque und Pionier der Plakatkunst, hrsg. von Michael Buhrs (Museum Villa Stuck München: 10.11.2011–5.2.2012), Stuttgart 2011.

Jürgen Döring: *Plakatkunst. Von Toulouse-Lautrec bis Benetton*, Heidelberg 1994.

Erik Jayme: „Jules Chéret (1828–1932)“: Ein Meister der Belle Époque, in: Ders: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 10 (2009), S. 6–7.

Kat.-Nr. 12

Karl Fischer: *Römische Straße, um 1900*

Öl, Gouache und Aquarell
auf Malpappe, 63,5 × 49 cm
Bühnenbildentwurf (signiert)
Heidelberg, Sammlung Jayme

Der 1869 in Coburg geborene Bühnenmaler Georg Karl (in einigen Signaturen auch: Carl) Fischer war von 1892 bis 1934 am Weimarer Hoftheater – seit 1919 Deutsches Nationaltheater in Weimar – tätig.

Dort schuf er 25 Bühnenbildentwürfe, unter anderem zu Goethes *Faust*, Mozarts *Zauberflöte* und Wagners *Götterdämmerung*.¹ Der hier präsentierte Entwurf zu einer Inszenierung des Stücks *Julius Cäsar* – im Original *The Tragedy of Julius Caesar* – von William Shakespeare befindet sich seit 2011 im Besitz Erik Jaymes.

Das 1598/99 entstandene Drama wurde in Deutschland erstmals 1626 von einer englischen Theatertruppe aufgeführt. 1741 wurde das Werk ins Deutsche übersetzt und in dieser Form 1785 in Mannheim uraufgeführt. 1803 ließ Johann Wolfgang von Goethe, der zu dieser Zeit die Leitung des Weimarer Hoftheaters innehatte, das Stück in der Übersetzung des Literaturhistorikers August Wilhelm Schlegel inszenieren. Diese Übersetzung sollte sich bald an den deutschen

Bühnen etablieren.² Fischers Bühnenbildentwurf wurde für Aufführungen im Jahr 1893 gefertigt. Auch hier diente Schlegels Übersetzung als Vorlage.

Shakespeares Stück ist eine Tragödie in fünf Akten, die die letzten Tage Caesars sowie seine Ermordung behandelt. Im Fokus steht Brutus als Anführer der Verschwörung gegen den Alleinherrscher. Schnell zeigt sich, dass der Mord an Caesar, anders als geplant, nicht zur Rettung der Republik führt.

Der Bühnenbildentwurf zeigt den Blick auf die sich hinter und über einem Platz erhebenden Bauten einer Stadt. Den Vordergrund ließ Fischer frei, um den Darstellern genug Raum zu geben. Der Mittelgrund wird bestimmt von vier Gebäuden, wobei das zentrale direkt an eine Mauer anschließt, hinter der möglicherweise ein Garten zu erkennen ist. Zwar erinnert dieses Gebäude in seinen Grundformen entfernt an die Curia Iulia, das Sitzungsgebäude des Senats auf dem Forum Romanum in Rom, Fischer nahm sich jedoch die Freiheit, das Erscheinungsbild des Baus dahingehend abzuwandeln, dass dessen Details von dem historischen Gebäude abweichen – so wirkt die steinerne Fassade der von ihm entworfenen Architektur z. B. dramatischer als der wohl tatsächlich aus Ziegeln errichtete und mit hellen Marmorplatten verkleidete Originalbau. Der Hintergrund wird vor allem von den Kolonnaden der dargestellten antikisierten Tempelarchitektur geprägt. Der untere Teil des Himmels ist durchzogen von rosa gefärbten Wolken, die sich nach oben hin verlieren und den Blick auf den klar blauen Himmel freigeben.

In der linken unteren Ecke des Bildes finden sich Angaben zu dem Stück („JUL. CÄSAR“) sowie der Szene („RÖMISCHE-STRASSE“) eingetragen.

Insgesamt kommen in dem Drama fünf Szenen vor, die sich laut Regieanweisung auf einer Straße abspielen: Die erste Szene des ersten Aktes beschreibt Shakespeare schlicht mit „Rome. A Street“.³ Die dritte Szene des gleichen Aktes wird eingeleitet mit „A Street. Thunder and Lightning [...]“.⁴ Die dritte und vierte Szene des zweiten Aktes spielen sich auf einer Straße ab, in deren Hintergrund sich deutlich das Kapitol ausmachen lässt: „A Street near the Capitol [...]“⁵ und weiter „Another Part of the same Street, before the House of Brutus“.⁶ Schließlich die dritte Szene des dritten Aktes, deren Schauplatz von Shakespeare lediglich mit „A Street“ angegeben wird.⁷ Aus einem Theaterzettel, der eine Aufführung im Jahr 1893 dokumentiert und Karl Fischer als Bühnenmaler angibt, geht allerdings hervor, dass letztendlich nur zwei Szenen für den Entwurf infrage kommen: „Erster Aufzug: Platz in Rom“ und „Dritter Aufzug: [...] 2. Szene: Straße vor Brutus Hause“.⁸ Da Fischer explizit das Wort „STRASSE“ am Bildrand vermerkte, ist davon auszugehen, dass das Bühnenbild für die Szene vor Brutus' Haus gefertigt wurde und es sich bei diesem um das erwähnte Capriccio handelt. Natürlich ist zu bedenken, dass es sich bei dem Werk um einen Entwurf handelt und das undokumentierte fertige Bühnenbild nicht als Vergleich hinzugezogen werden kann.

Laura Glötter

1 Galerie Gerda Bassenge: *Kunst des 15.–19. Jahrhunderts*, S. 222.

2 Schabert: *Shakespeare-Handbuch*, S. 513.

3 Shakespeare: *Julius Caesar*, S. 5.

4 Ebd., S. 15.

5 Ebd., S. 33.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 49.

8 Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Theaterzettel zu Julius Cäsar*, 1893.



▲ Kat.-Nr. 12

Literatur

Galerie Gerda Bassenge: *Kunst des 15.-19. Jahrhunderts. Miscellaneen & Trouvaillen des 15.-19. Jahrhunderts* (Auktion 2. und 3. Dezember 2004, Galerie Gerda Bassenge Berlin).

Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, *Theaterzettel zu Julius Cäsar*, 1893
https://archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/rsc/viewer/ThHStAW_derivate_00038762/016189.tif (letzter Zugriff 24. März 2019).

Schabert, Ina: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – der Mensch – das Werk – die Nachwelt*, Stuttgart [1972] 2009.
Shakespeare, William: *Julius Caesar*, Nürnberg/New York [1623] 1850.

Kat.-Nr. 13

Carl Friedrich Heinrich Werner: *Partie in Ravello, Villa Rufolo,* 1839

Aquarell auf Karton, 30, 5 × 23, 5 cm
Provenienz: Auktionshaus
Neumeister 379, Nr. 230;
erworben am 21.3.2018
Heidelberg, Sammlung Jayme

Carl Werner (1808–1894) war Architektur- und Landschaftsmaler.¹ Er studierte Architektur in Leipzig und München und wechselte dann zum Studium der Malerei.² 1831/32 erhielt er das große sächsische Reisestipendium für Italien für einen Zeitraum von drei Jahren. Dem gebürtigen Weimarer attestierte Johann Wolfgang von Goethe nach Durchsicht seiner Studienmappe: „Wer solche Pässe hat, der kann getrost nach Italien reisen.“³ Aus drei Jahren wurde ein 20-jähriger Italienaufenthalt mit Wohnsitz in Rom. Von dort aus unternahm er zahlreiche Ausflüge, die ihn nach Neapel, Venedig, Bologna, Florenz, Sizilien, Genua und Kampanien führten.⁴ Als „Kenner“ der Architektur und „Köner“ der Malerei erlangte Werner

einen bedeutenden Ruf.⁵ Durch „Kraft und Brillanz“⁶, „Reichthum“, „Weichheit“ und „leichte Mischung“⁷ seiner Wasserfarben, die „den Bildern [...] ihren eigenen Zauber [verleihen]“⁸, soll er mit „feinem Gefühl für die Farbgebung, korrekter Zeichnung und virtuoser Beherrschung der [Aquarell-]Technik“⁹ dieser „in vollendeter Weise Herr“¹⁰ geworden sein.

Das Aquarell ist mit „Ravello“ betitelt und wurde in Rom nach einer vor Ort angefertigten Skizze vollendet. Die Darstellung zeigt eine im frühen 13. Jahrhundert von der einflussreichen und wohlhabenden Familie Rufolo errichtete und im 19. Jahrhundert von dem schottischen industriellen Francis Neville Reid umgebaute Villenanlage in Ravello (Kampanien, an der Amalfiküste). Verschiedene Reisende, darunter auch Musiker wie Edvard Grieg oder Giuseppe Verdi, zeigten sich tief beeindruckt von der Architektur sowie den umliegenden Gärten: „Da ist gleich der Palast Ruffuli eine wahre Fundgrube sarazenischen Baustils jener Zeit und Gegenden. [...] Der schöne Palast ist eine kleine Alhambra zu nennen, ein Gebäude von mehr als dreihundert Gemächern in drei Stockwerken, die alle von moresken Säulen getragen werden. Die Säle sind mit Arabesken reich verziert und haben ganz den sizilisch-arabischen Charakter. Sie müssen von einer feenhaften Pracht gewesen sein“, schrieb z. B. der Schriftsteller und Historiker Ferdinand Gregorovius nach seinem Besuch im Jahre 1853.¹¹

Und Richard Wagner bejubelte am 26.05.1880 im Gästebuch der Villa Rufolo die „zauberhaften“¹², „herrlichen Gärten von Ravello, hoch über dem Meer schwebende Paradiese [...] [von] wirrer Schönheit“¹³ mit dem Ausruf: „Klingsor's Zauber Garten ist

gefunden!“¹⁴, damit auf das Bühnenbild des 2. Aktes („Klingsors Zauber Garten“) seines 1882 uraufgeführten Bühnenweihfestspiels *Parsifal* Bezug nehmend.

Die von Werner auf dem Aquarell gezeigte maurische Säulenreihe einschließlich der Verzierung ist identisch mit den tatsächlichen Säulenreihen des Palazzo Rufolo, wobei diese sich jedoch nur im Innenhof befinden¹⁵ – insofern ist Werners Darstellung idealisiert.

Verschiedene Auktionen betitelten es mit *Remains of a Moorish house in Spain* (18.19.1994), *Vue idéale de l'Entrée du Cloître de la Villa Rufolo à Ravello* (3.12.1991), *Maurische Säulen der Villa Rufolo* (19.11.2016), *Partie in Ravello, Villa Rufolo* (21.3.2018).¹⁶

Christian Hüttemann

Literatur

- Anonymus („A. Neumann“): „Eine Leipziger Künstlerwerkstatt“, in: *Die Gartenlaube*, 1865, Nr. 43, S. 676–679.
- Anonymus: „Korrespondenzen. Mitte März“, in: *Kunstchronik*, 1866, Nr. 6, S. 27.
- Anonymus: „Zur Charakteristik Karl Werner's“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1868, Nr. 3, S. 104–106.
- artnet: „Carl Friedrich Werner“ <http://www.artnet.de/künstler/carl-friedrich-heinrich-werner/> (letzter Zugriff am 24. März 2019).
- Friedrich von Boetticher: *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, Band 2, Dresden 1901.
- Giuseppe Fiengo/Saverio Carillo: *Villa Rufolo*, Napoli 2008.
- Ferdinand Gregorovius: *Wanderjahre in Italien*, München 1967.
- Martina Haja/Günther Wimmer: *Les Orientalistes des Écoles allemande et autrichienne*, Paris 2000.
- Karl Ipser: *Richard Wagner in Italien*, Salzburg 1951.

1 Boetticher: *Malerwerke*, S. 1005.
2 Marchand: „Werner“, S. 404.
3 Zitiert nach Lier: „Werner“, S. 61
4 Lier: „Werner“, S. 61.
5 Anonymus: Charakteristik Werner, S. 105, Lier: „Werner“, S. 61;
6 Ebd., S. 62.
7 Anonymus: „Künstlerwerkstatt“, S. 678.
8 Ebd.
9 Anonymus: „Werner“, S. 105.
10 Anonymus: „Korrespondenzen“, S. 27.
11 Gregorovius: *Wanderjahre*, S. 542.
12 Sthamer: *Rufolo*, S. 1.
13 Kessler: *Tagebücher*, S. 496, 8.12.1926.
14 Ipser: *Wagner*, S.112.
15 Fiengo/Carillo: *Rufolo*, S. 32–38.
16 artnet: „Carl Friedrich Werner“ 2019.



▲ Kat.-Nr. 13

Hermann Arthur Lier: „Werner: Karl Friedrich Heinrich“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* hrsg. durch die Historische Kommission der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Band 42, Leipzig 1897, S. 61–62.

Harry Graf Kessler: *Tagebücher 1918–1937*, hrsg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt 1961.

Hildegard Marchand: „Werner, Carl Friedrich Heinrich“, in: Ulrich Thieme / Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 35/36, Leipzig 1999, S. 404.

Karin Rhein: *Deutsche Orientaler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika*. Berlin 2003.

Eduard Sthamer: *Der Sturz der Familien Rufolo und della Marra nach der sizilianischen Vesper*, Berlin 1937.

Kat.-Nr. 14

Karl Walser: Sechs Original-Radierungen in Hugo von Hofmannsthals „Lucidor“, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie“, Berlin 1919

Original-Halbleder mit Kopfgoldschnitt, 16,6 × 13,5 cm (Radierungen), 30,8 × 25 (Buch)
Provenienz: Auktionshaus Ketterer Kunst 348, Nr. 1817; erworben am 19.11.2008
Heidelberg, Sammlung Jayme

Karl Walser (1877–1943) war Wandmaler, Graphiker, Buchillustrator und Bühnenbildner. Sein impressionistischer Stil enthält Anklänge an die Kunst Vincent van Goghs, an den Jugendstil, an einen moderaten Expressionismus und an die Neoklassik.¹ „Über Nacht zum Liebling erhoben worden, erhielt er zahlreiche schmeichelhafte Aufträge, die seiner Schaffenslust völlig neue Wege eröffneten“.²

Wandgemälde für großbürgerliche Villen und Landhäuser (z. B. von Walther Rathenau, von dessen Schwester Edith Andrae-Rathenau oder von Hugo Cassirer), Einbandgestaltungen und originalgraphische Buchillustrationen (etwa für die Verlage Insel, Cassirer, S. Fischer, Georg Müller). Bühnenbilder für Opern- und Theaterinszenierungen unter der Regie von Hans Gregor oder Max Reinhardt folgten.³ 1908 reiste er sieben Monate nach Japan.⁴ Zu seinem Bruder, dem Schriftsteller Robert Walser, hatte er lebenslang eine ambivalente Beziehung.⁵

Zwanzig Jahre lang beschäftigte Hugo von Hofmannsthal seine „zarte, fast romantische Komödie“ *Lucidor*.⁶ Sie sollte Komödie, Film, Vaudeville werden und wurde letzten Endes Erzählung, Hörbuch und Oper, vertont von Richard Strauss unter dem Titel *Arabella*.⁷ Strauss schreibt zum Libretto: „Ich habe den ersten Akt ‚Arabella‘ nach längerer Pause wieder mal gründlich vorgenommen [...] und offen gesagt: die Figuren interessieren mich gar nicht: vor allem die Hauptperson Arabella [...]. „[Die] Nebenhandlung (Zdenko-Matteo) [ist] der eigentlich wirkliche Konflikt des Abends [...], in dem die Schwester Zdenka die einzig halbwegs interessante Figur des Stückes ist.“⁸ Diese Figur Zdenka/Zdenko ist die frühere Lucide/Lucidor, welche aufgrund familiärer Geldsorgen von der Familie zur Travestie gezwungen wird. In ihrer Hosenrolle wird sie zum Katalysator der Handlung, denn sie verliebt sich in den abgewiesenen Liebhaber (Matteo) ihrer großen Schwester Arabella und simuliert diesem, nun zusätzlich in die Rolle der älteren Schwester Arabella schlüpfend, Entgegenkommen. Die Widersprüche der vermeintlichen Doppelnatur Arabellas kulminieren schließlich in

vollkommener Verwirrung, um sich bald darauf jedoch glücklich aufzulösen. In *Arabella* wird dann dieselbige zur Hauptfigur, „die dazu noch ein Herz bekommen [hat].“⁹ Dass bei der Erzählung ein einzig möglicher, offener Schluss angedeutet bleibt, wird als Abkehr von Hofmannsthals von der Epik hin zum Theater angesehen.¹⁰ Karl Walser entwarf für von Hofmannsthal neben den Radierungen zu *Lucidor* auch den Buchschmuck zu *Christianes Heimreise* (1910) sowie zu *Das gerettete Venedig* (1905) und den *Rosenkavalier* (1911).¹¹

Die vorliegenden Graphiken zeigen trotz „anmutiger Heraufbeschwörung des Rokoko [...] durch ihre freiere impressionistische Ausdrucksweise den Künstler des 20. Jahrhunderts.“¹² Oder wie Hans Loubier sie 1921 charakterisiert: „Einem schönen Druck sind wie zufällig sechs schöne Radierungen von Karl Walser beigegeben.“¹³ „Vollends impressionistisch, [...] [erkennen wir] in diesen zitternden flimmerigen Radierungen [...] den Walser von früher kaum wieder.“¹⁴

Christian Hüttemann

1 Echte: „Walser, Karl (Carl) Edmund“, S. 1.

2 Martin Walser, zitiert aus: Badorek-Hoguth: *Der Buchkünstler Karl Walser*, S. 78.

3 Echte: „Walser, Karl (Carl) Edmund“, S. 1.

4 Badorek-Hoguth: *Der Buchkünstler Karl Walser*, S. 80.

5 Ebd. S. 76, 80 f.

6 Bahr: *Meister und Meisterbriefe*, S. 176.

7 Hiebler: „Lucidor“, S. 228.

8 Strauss/Hofmannsthal: *Briefwechsel*, 7.8.1928, S. 671.

9 Alewyn: *Über Hugo von Hofmannsthal*, S. 121.

10 Hieber: „Lucidor“, S. 228.

11 Badorek-Hoguth: *Der Buchkünstler Karl Walser*, B 31, 32, 33.

12 Ehmcke, zitiert nach ebd., S. 86.

13 Stobbe: *Die Bücherstube*, S. 63.

14 Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, S. 102.



▲ Kat.-Nr. 14

Literatur

Richard Alewyn: *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1967.

Claire Badorrek-Hoguth: *Der Buchkünstler Karl Walser. Eine Bibliographie*, Bad Kissingen 1983.

Hermann Bahr: *Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr*, Wien 1947.

Bernhard Echte: „Walser, Karl (Carl) Edmund“ [1998, 2015], in: *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023433&lng=de> (letzter Zugriff am 24. März 2019).

Heinz Hiebler: „Lucidor“, in: *Hofmannsthal-Handbuch*, hrsg. von Mathias Meyer / Julian Werlitz, Stuttgart 2016.

Hans Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, Stuttgart 1921.

Horst Stobbe: *Die Bücherstube. Blätter für die Freunde des Buches und der zeichnenden Künste*, Jg. 1, München 1920.

Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1978.

Kat.-Nr. 15

Ludwig von Hofmann: *Sonnige Tage – tanzende Paare vor bergiger Landschaft*, 1895

Kohlezeichnung auf grünem

Bütten, 19,5 × 33 cm

Provenienz: Auktionshaus

Winterberg 55, Nr. 2020;

erworben am 11.10.1997

Heidelberg, Sammlung Jayme

Ludwig von Hofmann (1861–1945) war Maler, Graphiker und Kunstgewerbler, Mitglied der *Elf*, der Berliner Secession, Illustrator des *Pan*, Figur des „Neuen Weimar“ unter Harry Graf Kessler und Henry van de Velde sowie Professor für Monumentalmalerei in Dresden.¹ Er bezeichnete seinen Kunststil als „New-Idealisme“², die Forschung versucht mit einer Kombination der Begriffe „Jugendstil“, „Symbolismus“, „Spätnazarenertum“, „Impressionismus“ und „Expressionismus“ seinen Stil zu charakterisieren.³ Diese Strömungen weisen jedoch Entwicklungskurven auf, die sich mit der Konstante des Kunststils von Hofmann nur zeitweise decken. Hofmann erschuf eine „aller Zeitlichkeit entkleidete Gegenwart“, ein vermeintlich verlorenes Paradies in Gestalt eines goldenen arkadischen Zeitalters:⁴

„Zarte, schlanke Jünglings- und Mädchengestalten wandeln darin umher, baden und tanzen, pflücken Blumen und Früchte und trinken am Quell in paradiesischer Nacktheit [...]“⁵ Hofmanns Kunststil traf „mit seinen hellen, leuchtenden Farben und den jugendstilhaften Themen den Nerv seiner Zeit“. Er verstand es, „die Wünsche und Sehnsüchte einer ganzen Generation bildhaft auszudrücken“.⁶ Um 1900 gehörte Hofmann zur Prominenz der künstlerischen Avantgarde und war einer der bedeutendsten Protagonisten der Moderne.⁷ Seine Kunst inspirierte bedeutende Literaten seiner Zeit wie Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Rainer Maria Rilke oder Thomas Mann.⁸ Sein Mangel an stilistischer Erneuerung führte jedoch dazu, dass Hofmann bereits zu Lebzeiten nicht mehr als zeitgemäß erschien.⁹ Bereits 1930 „sagt [sein Name] der jungen Generation nichts [...]“¹⁰ Und nach dem Tod des Künstlers urteilt Paul Requadt: „Heute [1966] bietet uns Hofmann nicht viel mehr als ein beunruhigendes Beispiel für das rasche Schwinden eines durchaus nicht ungegründeten Ruhms“¹¹. Hofmann selbst hatte diesbezüglich bereits 1931 geschrieben: „Ludwig von Hofmann,

german Painter, short time of glory 1892–1906, died many years later.“¹²

Die hier ausgestellte Zeichnung zeigt eine ihr Haar kämmende Frau neben einer Aulos-Flötistin, eine Frau und ein Paar im Tanz in langen Gewändern neben vier z. T. geflügelten Kindern mit Bogen, Violine und Ästen in der Natur vor einem See, bergiger Landschaft und zwei menschlichen Silhouetten im rechten Hintergrund.

Die Bezeichnung *Sonnige Tage – tanzende Paare vor bergiger Landschaft* setzt sich aus den Titeln und Themen zweier ähnlicher Zeichnungen Hofmanns zusammen: *Frauen in Landschaft, Entwurf zu ‚Dekoratives Gemälde‘* (1902, Abb. 1)¹³ und *Sonnige Tage* (1897/98), eine das um diese Zeit auch ausgeführte, das gleichnamige Gemälde vorbereitende Zeichnung.¹⁴ Während erstere ebenfalls die Aulos-Flötistin und die drei tanzenden Personen zeigt, bildet letztere erneut eine sich die Haare kämmende Frau und teilweise geflügelte Kinder ab. Auch die jeweils zu sehenden Naturdarstellungen ähneln dem vorliegenden Bild. Da beide Zeichnungen später entstanden, könnte das vorliegende Blatt einerseits den ersten Entwurf für *Dekoratives Gemälde* (1902, Abb. 2)¹⁵ darstellen, andererseits als Vorlage für *Sonnige Tage* gedient haben.

Die mit ihren sich hochbauschenden Gewandsäumen an die ab 1893 in Europa auftretende amerikanische Avantgarde-Tänzerin Loïe Fuller erinnernde Frauengestalt im Zentrum sowohl des Entwurfs wie auch des ausgeführten *Dekorativen Gemäldes* kann auch in weiteren Werken Hofmanns beobachtet werden.¹⁶ Die tanzende Frau der hier ausgestellten Zeichnung findet sich ebenfalls in anderen Bildern wieder.¹⁷ Sowohl die auf dem vorliegenden Blatt und

1 Lippolt: „Hofmann“, S. 458f.

2 Hofmann: „Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein“, 9.8.1931.

3 Ebd.; Sprecher: „Une promesse“, S. 152.

4 Sprecher: „Une promesse“, S. 160.

5 Osborn: „Hofmann“, S. 5.

6 Bedenig Stein: *Ohrenmensch*, S. 43.

7 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, S. 12.

8 Bedenig Stein: *Ohrenmensch*, S. 42.

9 Ebd., S. 44; Sprecher: „Une promesse“, S. 161.

10 Scheffler: „Kunst“, S. 434.

11 Requadt: „Jugendstil“, S. 206.

12 Hofmann: „Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein“, 9.8.1931.

13 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Abb. 67.

14 Roberts: *Suche*, S. 55, Abb. 7.98.

15 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Abb. 66.

16 Senti-Schmidlin: *Rhythmus*, Abb. 96/5, 104, 128; Dies.: *Tanz*, Abb. 27/3, 27/7;

Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2011, S. 18;

Ausst.-Kat. *Hofmann*, Kat. 168.

17 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Kat. 14;

Ausst.-Kat. *Sehnsucht*, S. 5; Abb.

Roberts: *Suche*, Abb. 6.92.



▲ Kat.-Nr. 15



▲ Abb. 1

in dem Entwurf sowie dem ausgeführten *Dekorativen Gemälde* sitzende Aulos-Flötistin als auch das tanzende Paar wurden zudem in Einzelstudien für das Gemälde vorbereitet¹⁸ und erscheinen auch in anderen Konstellationen.¹⁹ In der Natur spielende Kinder finden sich ebenfalls auf anderen Gemälden in ähnlichen Haltungen²⁰, ebenso Einzelstudien zum rechten Kind im Entwurf zu dem *Dekorativen Gemälde*²¹ und zu den Kindern in dem vollendeten Bild.²² Sich ihre Haare kämmende Frauen sind, abgesehen von dem vorliegenden Blatt und *Sonnige Tage*, ebenfalls immer wieder in Hofmanns Werk anzutreffen.²³ Die eine andere mit Blumen schmückende Frau²⁴ und der sitzende Jüngling²⁵ in dem Entwurf und der Ausführung des *Dekorativen Gemälde*s existieren ebenfalls auf Einzelstudien, der Jüngling auch in ähnlichen Darstellungen.²⁶ Die blumenpflückende Frau²⁷ von *Sonnige Tage* findet ebenfalls ein Äquivalent in der Gruppe²⁸ im Hintergrund des *Dekorativen Gemälde*s.

Es wird mithin deutlich, dass diese Zeichnungen von Hofmann zur Kompositionsfindung und zum Ausprobieren verschiedener Personkonstellationen dienten, die er dann

in verschiedenen, aber thematisch wie motivisch miteinander verbundenen Werken umsetzte.²⁹ Der Entwurf für das *Dekorative Gemälde* kann insofern auch als „experimentelle Kompositionsskizze“³⁰ verstanden werden. Von daher scheint zunächst auch die Erwägung reizvoll, dass auch die vorliegende Skizze in diesem Zusammenhang entstanden sein könnte. Der zeitliche Abstand von sieben Jahren zwischen dieser Skizze auf der einen und dem Entwurf für das *Dekorative Gemälde* bzw. dessen Ausführung auf der anderen Seite spricht jedoch letzten Endes eher gegen diese Annahme. Vielmehr scheint das Blatt jener Gruppe an Zeichnungen Hofmanns zuzuordnen sein, die nicht der Vorbereitung eines Gemälde dienten, sondern als eigenständiges Kunstwerk die Variationsfreudigkeit des Künstlers zeigen, der motivisch verwandte Szenen im Medium der Kohlezeichnung immer neu umsetzte.³¹

Von daher veranschaulicht auch die vorliegende Zeichnung das, was für Hofmann der tiefste Sinn seiner Bilder war: die Sehnsucht nach einem reineren Leben.³² „Immerhin bleibt ja das Leben – in Geist und Natur – bestehen, wenn auch staatliche

Einrichtungen vergehen – und so wird auch die Lebensfreude vielleicht einmal wieder zum berechtigten Gegenstand künstlerischer Darstellung werden.“³³ Oder um es mit dem Kunstkritiker Max Osborn zu sagen, der 1909 über die Gemälde Hofmanns schrieb: „Seit hundert Jahren gehen in der deutschen Malerei zwei Hauptströmungen nebeneinander her: das Streben nach Wahrheit und die Sehnsucht nach einer fernen Schönheitswelt. Ludwig von Hofmann hat von Beginn seiner Laufbahn an eine eigentümliche Stellung zwischen diesen beiden Gruppen eingenommen. Ein leidenschaftlicher Priester der Farbe, hat er sich [...] zu einem Führer im malerischen Neuland entwickelt, der mit einer Kühnheit wie kein anderer ungewohnte und bis dahin kaum beobachtete Lichtbrechungen wiederzugeben und rauschende koloristische Symphonien zu beschwören wagte. Aber zugleich zog ihn die romantische Phantasiewelt an [...]“³⁴

Christian Hüttemann

18 Roberts: *Suche*, Abb. 5.86, Rn. 221; Senti-Schmidlin: *Tanz*, Abb. 4.

19 Bernet: *Hofmann*, Abb. 11.

20 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 1996, S. Abb. 35; Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Kat. 39, 132; Roberts: *Suche*, Abb. 5.33, 5.32; Senti-Schmidlin: *Tanz*, Abb. 27/9.

21 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2011, S. 31 oben.

22 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Kat. 68, Redslob: *Hofmann*, Tafel 9; Roberts: *Suche*, Abb. 5.88.

23 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 1995, Kat. 119; Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Kat. 200, 205.

24 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Kat. 10; Fischel: *Hofmann*, Abb. 35.

25 Roberts: *Suche*, S. 104.

26 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Kat. 51, 190; Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2000, S. 13.

27 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, Kat. 10.

28 Bernet: *Hofmann*, Abb. 12; Roberts: *Suche*, Abb. 5.8.

29 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, 198.

30 Roberts: *Suche*, 104.

31 Ausst.-Kat. *Hofmann*, 2005, S. 199.

32 Hauptmann/Hofmann: *Briefwechsel*, XIII.

33 Ebd., 1.12.1918.

34 Osborn: „Hofmann“, S. 4.



▲ Abb. 2

Literatur

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–1945). Zeichnungen, Pastelle, Druckgraphik*, hrsg. von Anne Peters (Veröffentlichungen der Städtischen Galerie Nr. 97/1995) (Städtische Galerie Albstadt: 21.5.–9.7.1995), Albstadt 1995.

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann in Arkadien*, hrsg. vom Ludwig-von-Hofmann-Archiv (Atelier des LvH-Archivs: April 2000): <http://www.lvh-archiv.ch/> (letzter Zugriff am 24. März 2019).

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne*, hrsg. von Annette Wagner/Klaus Wolbert (Institut Mathildenhöhe, Darmstadt: 18.12.2005–19.3.2006), Darmstadt 2005.

Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann (1861–1945). Sehnsucht nach dem Paradies*, hrsg. von der Städtischen Sammlung Freital, Schloss Burgk (Städtische Sammlungen Freital, Schloss Burgk: 5.6.–7. 8.2011) Dresden 2011.

Ausst.-Kat. *Sehnsucht nach Arkadien*, hrsg. vom Ludwig-von-Hofmann-Archiv (Atelier des LvH-Archivs: April 2000) Zürich 2000.

Katrin Bedenig Stein: *Nur ein ‚Ohrenmensch‘? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten*, Bern/Berlin 2001.

Claus Bernet: *Ludwig von Hofmanns ‚Träumerei‘*, Berlin 2011.

Oskar Fischel: *Ludwig von Hofmann*, Bielefeld/Leipzig 1903.

Gerhart Hauptmann/Ludwig von Hofmann: *Briefwechsel 1894–1944*, hrsg. von Herta-Hesse Frielinghaus, Bonn 1983.

Ludwig von Hofmann: Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Fichtelberg, Oberwiesenthal 9.8.1931, DLA, A. Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 136). Zitiert nach: Annette Wagner-Wilke: Ludwig von Hofmann und das Wandbild, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., 2011, S. 12, Anm. 12, online verfügbar unter <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:8636/datastreams/FILE1/content> (letzter Zugriff am 24. März 2019).

Gertraude Lippold, „Hofmann, Ludwig von“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Band 9, Berlin 1972, S. 458–459.

Max Osborn: „Ludwig von Hofmann – Weimar“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* (1909), S. 3–15.

Edwin Redslob: *Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen*, Weimar 1918.

Paul Requadt: „Jugendstil im Frühwerk von Thomas Mann“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 40 (1966), S. 206–216.

Contessa Roberts: *Auf der Suche „nach dem entschwebten Land der Griechen“*. *Der Maler und Graphiker Ludwig von Hofmann (1861–1945) – Ein Überblick über sein Œuvre mit besonderem Schwerpunkt auf Zeichnungen und Druckgraphik* (Diss., Universität Freiburg), Freiburg 2001.

Karl Scheffler: „Chronik. Ludwig von Hofmann“, in: *Kunst und Künstler* (1931), S. 434.

Verena Senti-Schmidlin: *Der Tanz als Bildmotiv. Ludwig von Hofmann 1861–1945*, Bern/Berlin 1999.

Verena Senti-Schmidlin: *Rhythmus und Tanz in der Malerei* (Studien zur Kunstgeschichte Band 170), Hildesheim/Zürich/New York 2007.

Thomas Sprecher: „Une promesse de bonheur‘ Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns“, in: *Jahrbuch der Bayrischen Akademie der Schönen Künste* 10 (1996), S. 147–178.

Kat.-Nr. 16

Sascha Schneider: *Bringer des Lichts*, 1926

Braune Tinte auf Papier,
32,5 × 31,2 cm
Heidelberg, Sammlung Jayme

Körperlichkeit spielt im Werk von Sascha Schneider (1870–1927) durchgehend eine zentrale Rolle. Das zeigt sich in seinen theoretischen Schriften (insbesondere in *Mein Gestalten und Bilden* von 1912) wie auch in einem großen Teil seiner Gemälde und Zeichnungen. Auch in der Pinselzeichnung *Bringer des Lichts* lässt sich sein ausgeprägtes Interesse am männlichen Körper feststellen. Zwar stellt Schneider hier, in Anlehnung an den Mythos von Prometheus, der den Menschen das Feuer brachte, die Weitergabe von Wissen durch das Alter an die Jugend dar, symbolisiert durch das Entzünden der Fackel, aber auch hier lässt sich das Interesse des Künstlers am Körper deutlich erkennen. Es geht nicht nur um die Vermittlung eines Inhalts, sondern auch um die Darstellung schöner, männlicher Körper. Beide Figuren, sowohl der alte als auch der junge Mann, sind ausgesprochen muskulös und wirken somit weniger wie Akademiker denn Athleten, auch wenn sie in der Darstellung keine sportliche Tätigkeit ausüben. Tatsächlich ähneln die beiden Männer sehr stark

den Athletendarstellungen Schneiders, die nach der Jahrhundertwende vermehrt in seinem Werk auftauchen.¹ Die Symbolik tritt in *Bringer des Lichts* hinter der Darstellung körperlicher Kraft zurück.

Im Zusammenhang mit der Körperlichkeit steht auch die antike Gestaltung der Figuren. Der ältere Mann beispielsweise trägt eine Toga und einen Lorbeerkranz. Die antike Erscheinung der Figuren verweist zum einen auf das Zitat Platons aus der *Politeia* („Sie werden also Fackeln halten“),² das in griechischen Buchstaben auf dem Gedenkstein zwischen den beiden Männern angebracht ist und das hier im übertragenen Sinne verstanden wird, eben als die Weitergabe von Wissen an die Jugend. Zum anderen verweisen die Figuren aber auch auf das an die griechische Antike angelehnte Körperideal Sascha Schneiders. In seinen Bildern versuchte Schneider oft, makellose Körper nach antikem Vorbild darzustellen, in denen sich männliche Kraft zeigt. Seine Figuren sind dabei „frei geschaffene, typische Gestalten“³, das heißt von Modellen unabhängige, meist nackte Körper.⁴ Schneider stellt den Körper „nicht als Träger einer Idee“ oder „als zufälliges Gefäß des Geistes [...], sondern seines eigenen Wertes“⁵ wegen dar.

Schneider hatte sich ein umfangreiches anatomisches Wissen angeeig-

net, was es ihm ermöglichte, Muskulatur korrekt, natürlich aber idealisiert, darzustellen. Eine ausführliche Darlegung seines Körperideals liefert Schneider in seiner 1912 erschienenen Schrift *Mein Gestalten und Bilden*. Darin gibt er Hinweise zu Hygiene und Enthaarung und schildert in ausführlichen Beschreibungen und sogar Tabellen von Körpermaßen sein Körperideal.⁶ Leitgedanken seines Ideals sind „Gesundheit“, „Mannhaftigkeit“ und „Schönheit“.⁷

Schneider verzichtet hier auf eine Darstellung von Hintergrund oder Räumlichkeit, um so die Körperlichkeit besonders zu betonen. Diese Tendenz, Bildtiefe zu vermeiden, lässt sich in einigen der späteren Werke Schneiders finden. Auf *Beiwerk*, Hintergrund und räumliche Illusion wird verzichtet,⁸ um den menschlichen Körper ins Zentrum zu rücken.

Schneider hat das Motiv eines Mannes, der eine Fackel an einen jungen Mann weiterreicht, hier nicht zum ersten Mal dargestellt. Schon 1908 hatte er für die Universität Jena ein – heute nicht mehr erhaltenes – Wandbild (Abb. 1) angefertigt, das ebenfalls das Zitat Platons illustrierte und die Weitergabe von Wissen auf gleiche Weise symbolisierte. Das Zitat Platons war zwar nicht im Bild selbst angebracht, auf der Rückseite einer Reproduktion der *Torwächter*, so der Titel des Bildes, findet sich jedoch eine Notiz, die das Werk als „Illustration des Platon-Spruches [...]: die Jugend übernimmt die Weisheit des Alters“ beschreibt.⁹ Die *Torwächter* und die *Bringer des Lichts* stützen sich also auf dieselbe Grundlage und in beiden Werken handelte es sich bei den Protagonisten, einem Mann und einem Jüngling, um muskulöse, an das Schönheitsideal der Antike angelehnte nackte Figuren. In Jena

1 Starck: *Sascha Schneider. Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, S. 257.

2 Plato, rep. I, 328a.

3 Schneider: *Über Körperkultur*, S. 7.

4 Range: *Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider*, S. 124.

5 Schneider: *Mein Gestalten und Bilden*, S. 4.

6 Siehe Schneider: *Mein Gestalten und Bildern*, S. 11.

7 Ebd., S. 4.

8 Starck: *Sascha Schneider. Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, S. 232.

9 Range: *Studien zum Zeichnerischen und Malerischen Werk Sascha Schneiders*, S. 122, Anm. 391.



▲ Kat.-Nr. 16

flankierten die 350 cm hohen Figuren die Eingangstür zur Aula.

1916 fertigte Schneider eine zweite Version (Abb. 2) an, da die erste durch Feuchtigkeit stark beschädigt war. Die beiden Versionen unterscheiden sich in einigen Punkten. So sind die Figuren schlanker geworden, die Muskelpartien sind weniger stark hervorgehoben und die Scham wird nicht mehr durch die Stäbe verdeckt. Ein Vergleich der beiden Versionen der *Torwächter* zeigt Veränderungen im Stil Schneiders, das Interesse an der Darstellung von Körpern bleibt aber erhalten.

Dass die körperbetonte Darstellung, die sich in beiden Versionen finden lässt, im Kontrast zum vermittelten Inhalt und zur Institution der Universität stand, war Schneider bewusst, das Werk sollte provozieren.¹⁰ In einem Brief an den Schriftsteller Karl May, mit dem er befreundet war und für dessen Romane er zahlreiche Titelblätter gestaltet hatte, schreibt Schneider, dass er vorhabe, an „jener geheiligten Stätte rein geistiger Bildung [also der Universität Jena], einen Panegyrikos [Lobrede] auf den physischen Menschen anzustimmen“. Schneider vermutete schon, dass „die Apostel des absolut Intellektuellen“ nichts mit den Figuren anzufangen wüssten, hoffte aber auf die Jugend, „der es wohl plausibel sein dürfte, dass es ausser dem Spiritus rector auch eine physische Kultur giebt“.¹¹

Schneider wollte also ganz bewusst eine Darstellung von männlicher Kraft an der Universität als einem Ort geistiger Bildung anbringen.

Der Malstil Schneiders hat sich in *Bringer des Lichts* erneut verändert. Die Figuren sind im Vergleich zu den insbesondere in der Version von 1916 recht flächigen Torwächtern in Jena sehr viel plastischer, was womöglich auf seine Arbeit als Bildhauer zurückzuführen ist.¹² Diese plastischere Gestaltung erlaubt es auch, dass der ältere Mann mit dem Rücken zum Betrachter steht. Dies ermöglicht zum einen ein harmonischeres und glaubhafteres Zusammenspiel der beiden Figuren, als es in einer Seitenansicht der Fall gewesen wäre, zum anderen gibt diese Ansicht Schneider die Möglichkeit, auch einen nach seinem Ideal gestalteten Rücken darzustellen. Unabhängig von den stilistischen Unterschieden diente die Zeichnung einem ähnlichen Zweck wie die Wandbilder in Jena: Sie wurde als Illustration für eine Bildungsstätte konzipiert, nämlich als Titelblatt für die Festschrift der Kreuzschule in Dresden, die Schneider zwischen 1884 und 1889 besucht hatte.¹³ Dort war sie als symbolische Darstellung der Weitergabe von Wissen natürlich sehr passend. Gleichzeitig konnte Schneider so einer Schule, die wie die Universität als „Stätte rein geistiger Bildung“ bezeichnet werden kann, noch ein körperliches Ideal hinzufügen, das von mindestens ebenso großer Bedeutung für ihn war. Er wiederholt hier Motiv und Grundgedanken seiner Arbeit *Torwächter*, wenn auch mit stilistischen Unterschieden. In der Zeichnung kommt es, wie in den Wandbildern, zu einer Vereinigung von Geist und Körper.

Julius Neugebauer

Literatur

- Erik Jayme: „Bringer des Lichts“ von Sascha Schneider“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 17 (2011).
- Karl May: *Briefwechsel mit Sascha Schneider*, hrsg. von Hartmut Vollmer und Hans Dieter Steinmetz, Bamberg 2009.
- Plato: *Politeia / Der Staat*: griechisch-deutsch, übers. von Rüdiger Rufener, Berlin 2014 (Sammlung Tusculum).
- Annelotte Range: *Zwischen Max Klinger und Karl May. Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider (1870–1927)*, Bamberg 1999.
- Sascha Schneider: *Mein Gestalten und Bilden*, Wiesbaden [1912] 1991.
- Sascha Schneider: *Über Körperkultur. Einführung zu den Blättern Speerwerfer, Gymnast, Ballspieler, Sieger, Ringer, Diskuswerfer von Sascha Schneider*, Wiesbaden [1913] 1991.
- Christiane Starck: *Sascha Schneider. Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, Marburg 2016.

10 Ebd. S. 123.

11 Schneider: Brief an Karl May, 11.4.1908.

12 Jayme: „Bringer des Lichts“, S. 10.

13 Range: *Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider*, S. 126.



◀ Abb. 1

▼ Abb. 2



Kat.-Nrn. 17a, b

Mathias Perlet:

Nun geht's aber los, 2007

Vernis mou und Aquatinta
auf Büttenpapier, 33 × 43 cm
Unterhalb der Bildfläche signiert,
datiert auf 2007, beschriftet mit
„Nun geht's aber los“
Heidelberg, Sammlung Jayme

Halali, 2011

Vernis mou und Farbradierung
auf Büttenpapier, 35 × 43 cm
Arbeiten auf Papier, auf 2011 datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Die beiden kleinformatischen Arbeiten des Leipziger Künstlers Mathias Perlet (geboren 1958) sind rätselhaft. Auf kleinstem Raum stellt der Künstler kaum greifbare, traumartige Szenarien dar.

Diese Rätselhaftigkeit und Uneindeutigkeit ist typisch für die Werke Perlets, dessen Bilder stets diffus bleiben und meist solche merkwürdigen Szenarien zeigen, die teilweise an Neo Rauch, aber oft auch an den deutschen Symbolismus erinnern. Photorealistische Elemente verbinden sich in Perlets Werk mit Surrealismus oder Symbolismus.¹

Nun geht's aber los zeigt einen Jungen, der, obwohl zu alt für ein solches Spiel, mit nacktem Oberkörper auf einem Steckenpferd reitet, sein Gesicht wendet er dem Betrachter zu. Sein Blick ist dabei schwer zu enträtseln und bleibt vieldeutig. In Verbindung mit dem Titel kann er vielleicht als Aufforderung an den Betrachter gedeutet werden, wobei aber unklar

bleibt, was nun ‚losgeht‘. Dennoch wirkt der Junge, als wolle er, dass der Betrachter ihm folgt und er ihn anführen könne, wie ein Feldherr, der nicht auf hohem Ross, sondern eben auf einem Steckenpferd reitet. Das Steckenpferd ist mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen, so dient es etwa der Karikatur von Rittertum, als Symbol für Dummheit oder für Kindheit.² Diese unterschiedlichen Bedeutungen klingen hier jedoch nur an, keine davon wird in der Zeichnung eindeutig umgesetzt.

Die irritierende Wirkung im Bild entsteht durch die Kombination des Steckenpferdes mit dem ernstesten, jedenfalls nicht vergnügten Blick der Figur. Gesichtsausdruck und Haltung wollen nicht zur Tätigkeit, dem Spiel mit dem Pferd, passen. Dennoch ist das Bild kein komisches, sondern eher beunruhigend und verstörend. Dies liegt auch an der sexuellen Komponente im Bild. Das Steckenpferd, zwischen den Beinen gehalten, kann durchaus als erotisches Werkzeug gesehen werden. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch den entblößten Oberkörper des Jungen und seinen leicht lasziven Blick.

Auch die zweite, mit *Halali* betitelte Zeichnung Perlets lässt den Betrachter in ihrer Rätselhaftigkeit ratlos zurück: Ein Mann zieht eine nackte, offensichtlich weibliche Figur hinter sich her. Während ihr Unterleib menschlich ist, wirkt insbesondere ihr Kopf deformiert und ist nicht klar zu erkennen. Durch das Geweih wird der Figur ein tierisches Element hinzugefügt, dennoch lässt sie sich nicht ohne weiteres als ein Mischwesen aus Frau und Reh oder Hirschkuh bezeichnen, dafür bleibt die Figur zu unkenntlich. Vermischungen von Mensch und Tier sind in der Kunst nicht selten, der Unterschied zu der Figur auf Perlets

Bild liegt darin, dass hier nicht ein Tierkopf auf einen Menschenkörper gesetzt wird, sondern tierische Elemente werden so in das Bild eingefügt, dass nicht zu erkennen ist, ob der Kopf der Gestalt menschlich oder tierisch ist. Durch die zwar menschlich wirkende, aber nicht als Mensch identifizierbare Figur bleibt sie für den Betrachter ein fremdartiges Wesen; das Bild irritiert den Betrachter.

Gesteigert wird diese Wirkung noch dadurch, dass die abgebildete Szenerie – passend zu dem Titel – an eine Jagddarstellung erinnert, als sei die liegende Gestalt erlegt worden und würde nun vom Jäger, der stehenden Person, fortgezogen. Es wird also Gewalt thematisiert, Perlet deutet diese aber nur an und zeigt sie nicht explizit.

Wie in vielen Bildern Perlets werden verschiedene Themen angesprochen, ohne sie vollständig zu erklären. Die Symbolsprache bleibt vieldeutig, das Rätselhafte der Bilder lässt sich nicht auflösen. Perlet erzählt die Geschichte nicht bis zum Schluss, sondern nur Sequenzen daraus, Anfang und Ende bleiben stets offen.³

Julius Neugebauer

Literatur

Armin Huber / Torsten Treff: „Grußwort“, in: Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald. Mathias Perlet* (Kunstverein Schwetzingen 14.7.–5.8.2012), Leipzig 2012, S. 15.

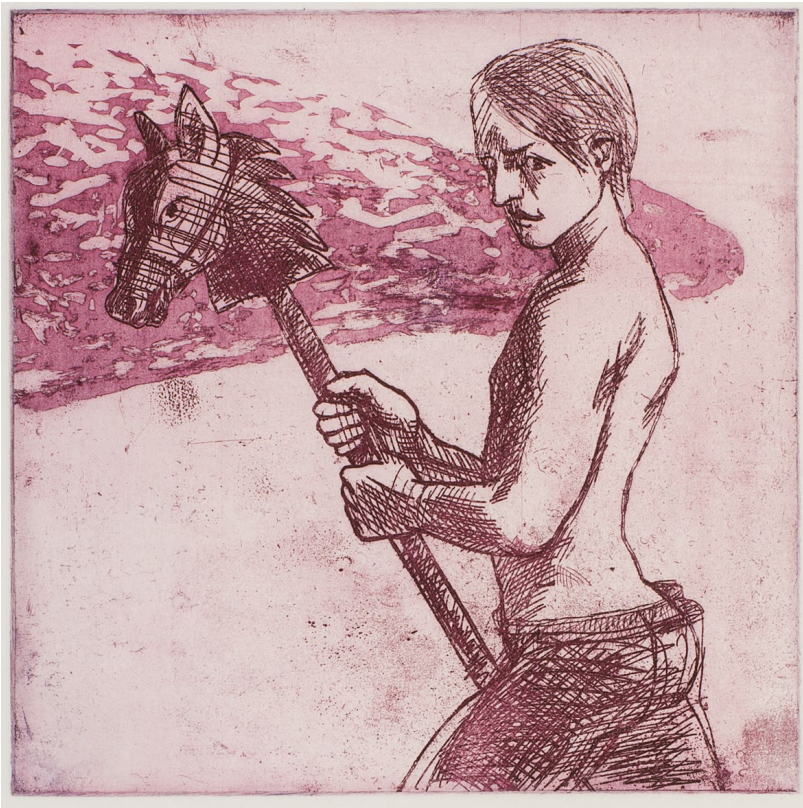
Katja Gvozdeva: „Hobbyhorse Performances. A Ritual Attribute of Carnavalesque Traditions and its Literary Appropriation in Sottie Theatre“, in: Eyolf Østrem, *Genre and Ritual. The Cultural Heritage of Medieval Rituals*, Kopenhagen 2005, S. 65–86.

Christine Dorothea Hölzig: *Mathias Perlet. Schöne Aussicht*, hrsg. von der Kunsthandslung Huber und Treff, Jena 2004.

1 Huber/Treff: „Grußwort“, S. 15.

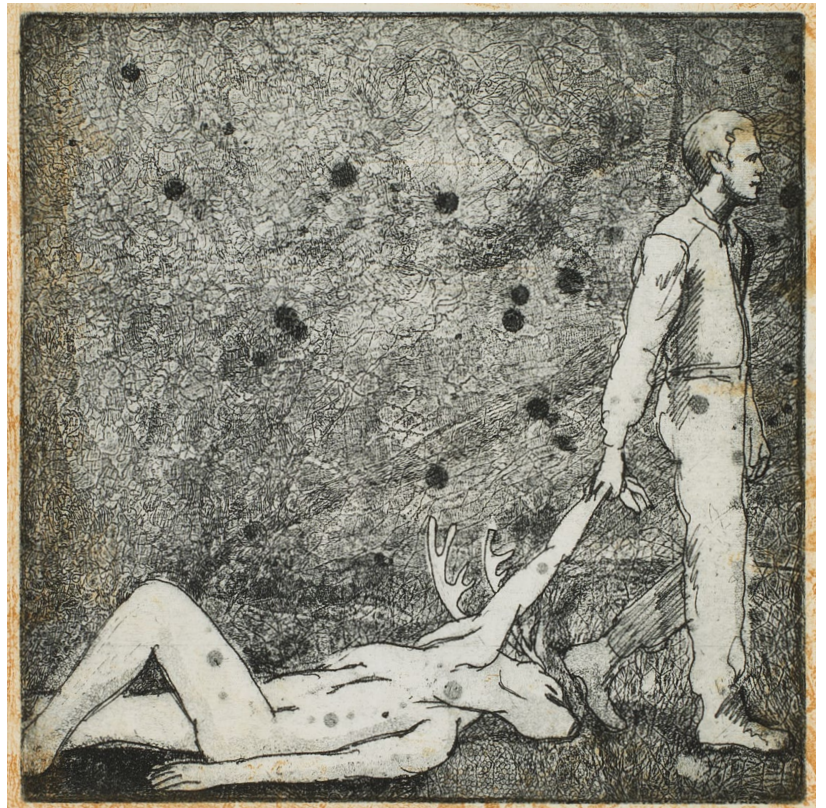
2 Gvozdeva: „Hobbyhorse Performances“, S. 66.

3 Hölzig: *Mathias Perlet. Schöne Aussicht*.



◀ Kat.-Nr. 17a

▼ Kat.-Nr. 17b



Kat.-Nr. 18

Max Klinger: *Mondnacht*, 1881

Radierung und Aquatinta,
41,8 × 29,9 cm,
Heidelberg, Sammlung Jayme

Max Klingers (1857–1920) *Mondnacht* stammt aus seiner graphischen Folge *Opus IV – Intermezzi*. Statt sich im Einzelbild festzulegen, konzipierte Klinger häufig zyklische Folgen, da diese ihm mehr Möglichkeiten gaben, narrativ zu arbeiten. Durch die Kombination einzelner Blätter erzählt Klinger Geschichten oder beleuchtet ein Thema von verschiedenen Seiten.¹ Dennoch sind die Blätter der Zyklen nicht so stark miteinander verbunden, dass sie nicht ohne den Zusammenhang funktionierten. Offensichtliche ikonographische Zusammenhänge lassen sich nur bei zwei der Bildsequenzen feststellen.² Der Zyklus *Opus IV* beginnt mit zwei Einzelblättern, es folgen die aus vier Blättern bestehende Kentaurenfolge, dann vier Blätter über *Simplicius* und abschließend wieder zwei Einzelblätter. Die Kentauren, deren Leben in vier Blättern des Zyklus thematisiert wird, sind Mischwesen aus Pferd und Mensch und stammen aus der griechischen Mythologie. Klingers Kentauren sind symbolisch zu lesen. Sie personifizieren Urtümlichkeit und Einheit mit der Natur. Die als wild und zügellos geltenden

Pferdemenschen stehen für die animalische Seite des Menschen. Wie üblich in der Kunst des deutschen Symbolismus, werden hier mythische Themen zu Chiffren von Seinszuständen und Sehnsüchten.³

Mondnacht ist das zweite Blatt der Kentaurenreihe. Gegenüber der Malerei sah Klinger in der „Griffelkunst“ (so Klingers Bezeichnung für alle graphischen Künste) den Vorzug in der Darstellung von Licht und Schatten.⁴ Der Kontrast zwischen Hell und Dunkel wird auch in diesem Blatt besonders deutlich und bestimmt die Stimmung des Bildes. Es zeigt die friedliche Idylle einer Gebirgslandschaft bei Nacht. Auffällig ist, dass der titelgebende Mond, beliebtes Bildmotiv der Romantik, hier nicht direkt zu sehen ist, sondern nur indirekt durch das geworfene Licht. Das in der Landschaft ruhende Kentaurenpaar ist in diese Idylle eingebunden. Während der Kentaurenmann schläft, lässt seine Frau ihren Blick über die Landschaft schweifen. Die idyllische Szenerie wird durch nichts gestört, sie liefert eine Art idealen Urzustand, der als Ausdruck für die Sehnsucht nach Zivilisationsflucht oder Ursprünglichkeit gedeutet werden kann.⁵ Das Blatt stellt das harmonische Zusammenleben der mythologischen Wesen mit der Natur dar.⁶ Die vom Mond beschienenen nackten Oberkörper der Kentauren, die hell aus der Landschaft herausleuchten, und die zerklüfteten Felsen im Hintergrund vermitteln eine traumartige Stimmung. Die Landschaft wird hier zum Stimmungsträger und erinnert an die symbolischen Landschaften Arnold Böcklins, der seine Landschaften ebenfalls oft mit mythischen Figuren bevölkert, um so den Symbolsinn zu verdeutlichen.⁷

Julius Neugebauer

Literatur

- Christian Drude: *Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk von Max Klinger*, Mainz 2005.
- Ulrike Hartmann: „Kat IV/4, Blatt IV *Mondnacht*“, in: Ausst.-Kat. *Max Klinger. „Alle Register des Lebens“. Graphische Zyklen und Zeichnungen*, hrsg. vom Käthe-Kollwitz-Museum Köln (Käthe-Kollwitz-Museum Köln: 17.11.2007–3.2.2008). Berlin 2007, S. 136.
- Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1965.
- Max Klinger: *Zeichnung und Malerei*, Leipzig 1891.
- Vera Losse: „Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesie“, in: *Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, hrsg. von Ingrid Ehrhardt/Simon Reynolds. München/London/New York 2000, S. 109–131.
- Carola Schneider: *Pathos und Ironie. Studien zur Graphik und Malerei Max Klingers* (Diss., Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, 1996).
- Anja Wenn: „Maxelangelo-Maestro“. Die Graphik Max Klingers – Eine Einführung“, in: Ausst.-Kat. *Max Klinger. „Alle Register des Lebens“. Graphische Zyklen und Zeichnungen*, hrsg. vom Käthe-Kollwitz-Museum Köln (Käthe-Kollwitz-Museum Köln: 17.11.2007–3.2.2008), Berlin 2007, S. 10–36.

1 Wenn: „Maxelangelo-Maestro“, S. 15.

2 Drude: *Historismus als Montage*, S. 175.

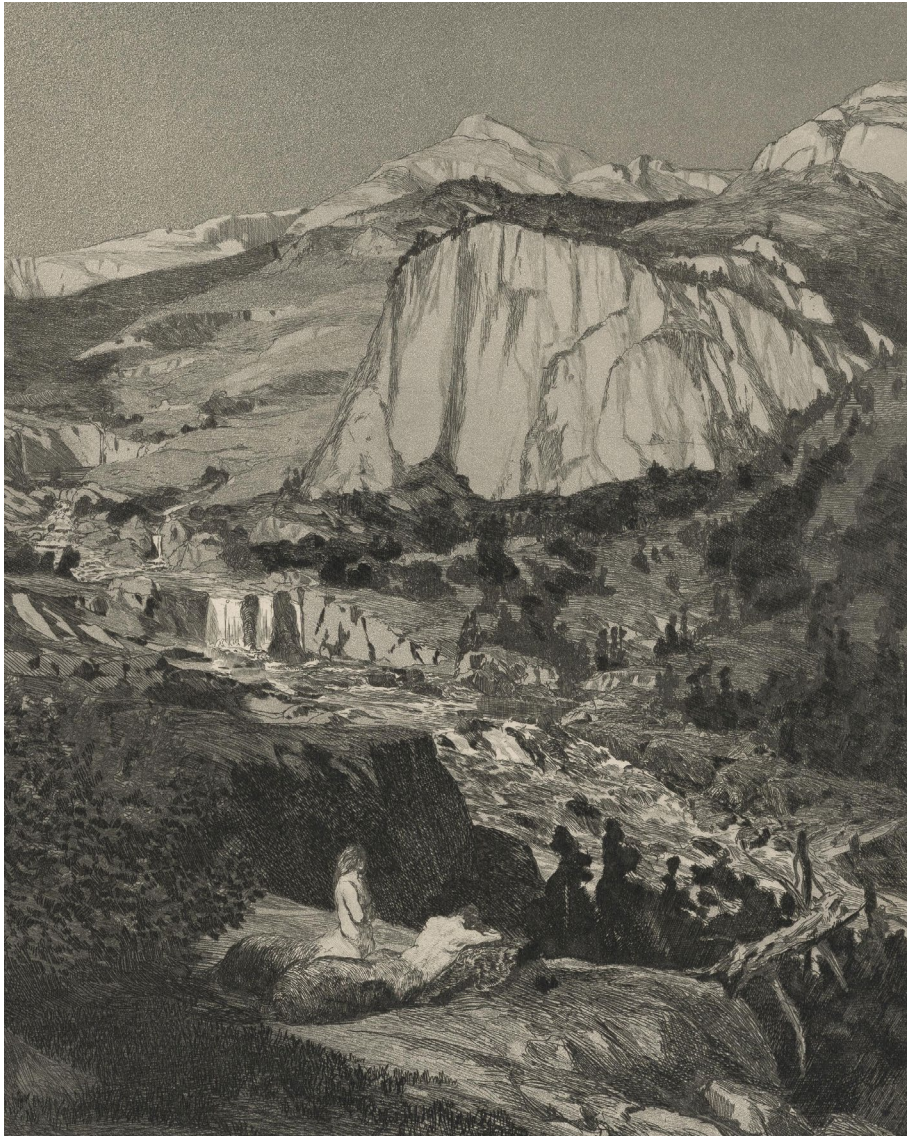
3 Losse: „Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesie“, S.109.

4 Klinger: *Zeichnung und Malerei*, S. 27.

5 Schneider: *Pathos und Ironie*, S. 204.

6 Hartmann: „Blatt IV: *Mondnacht*“, S. 135.

7 Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 165.



▲ Kat.-Nr. 18

Kat-Nr. 19

Max Klinger: *Philosoph*, 1910

Blatt 3 der Folge *Vom Tode*,
Zweiter Teil, *Opus XIII*.

Links monogrammiert „MK 10“,
Aquatinta-Radierung,
49,8 × 33,8 cm
Heidelberg, Sammlung Jayme

Die vorliegende Graphik entstammt Max Klingers (1857–1920) zwölfblättrigem druckgraphischem Werkzyklus *Opus XIII: Vom Tode, Zweiter Teil*. Die Bezeichnung *Opus* und deren Zählung lehnen sich bewusst an die in der Musik übliche Werkzählung an.

In diesem zweiten, fortsetzenden Zyklus über den Tod versuchte der Künstler ein in sich geschlossenes System zu erreichen. So kreierte er ein Blatt zur Vergänglichkeit, auf anderen thematisierte er tödliche Grausamkeiten. In dem Zyklus präsentierte er auch Menschen, die seiner Auffassung nach mehr Leid als andere ertragen und den Tod bezwingen konnten – hier reiht sich die vorliegende Graphik des *Philosophen* ein – sowie das Sterben eines Einzelnen.¹

Am rechten Bildrand des *Philosophen* posiert ein junger nackter muskulöser Mann, dessen rechter Arm sich in den Bildraum streckt und scheinbar einen Spiegel berührt. Die Stirn in Falten gelegt und mit zweifelnden Gesichtsausdruck, blickt er auf die Reflexion seiner selbst. Diese

erscheint wie ein anderes Ich aus einer Parallelwelt. Dabei ist der Kontrast so stark, dass der gespiegelte Körper trotz des hellen Hintergrundstreifens leuchtend hervorsticht und der Blick auf seinen schmerzerfüllten Gesichtsausdruck gelenkt wird. Bei genauere Betrachtung können die Schraffuren am Kopf mit Teufelshörnern assoziiert werden. Geheimnisvoll erstreckt sich zwischen den beiden männlichen Figuren eine raue Gebirgslandschaft mit einem Fluss, der jegliche Überwindung zu verhindern scheint. Am unteren Bildrand liegt eine überdimensional große schlafende Frau, deren Gesichtsausdruck zwischen Leid und Seelenfrieden changiert.

Klinger verwirrt den Betrachter durch das Spiel der unterschiedlichen Proportionen zwischen Jüngling, Frauenaakt und Landschaft. Auch die Spiegelfläche ist nicht klar definiert – sie scheint in den Streifen, die den Hintergrund markieren, zu liegen.² Durch die verschiedenen Schwärzungsnuancen erzeugt er eine mysteriöse Wirkung, die durch das Fehlen von Farbe unterstützt wird.

Der Zyklus ist in höchster technischer Ausführung entwickelt: Klinger bearbeitete die Druckplatte nicht nur mit pulverisiertem Baumharz (Kolophonium), sondern behandelte sie zusätzlich mit Schmirgelpapier, um einen schlierenhaften Effekt zu erzeugen.³

Da Klinger belegbar einige Schriften Arthur Schopenhauers gelesen und mit dessen Philosophie Teile seiner Werke erklärt hatte, wurde in der kunsthistorischen Forschung versucht, diese in einen Zusammenhang mit dieser Graphik zu bringen. Laut Anja Wenn suche der *Philosoph* nach der Erkenntnis oder der nackten Wahrheit – hier in Form der Frauengestalt dargestellt. Durch die verklärte

Landschaft erscheine ihm sein noch unverständliches Spiegelbild.⁴ Diese Suche sei nach Schopenhauer jedoch vergebens, denn sich „selbst [...] kann das erkennende Subjekt [...] nicht erkennen; weil nämlich an ihm nichts zu erkennen ist, als eben nur, daß es das Erkennende sei, eben darum aber nicht das Erkannte“.⁵

Annette Krämer

Literatur

Ausst.-Kat. *Max Klinger – „Alle Register des Lebens“: Graphische Zyklen und Zeichnungen*, hrsg. von Hannelore Fischer (Käthe Kollwitz Museum Köln: 9.11.2007–20.1.2008), Berlin 2007.

Ausst.-Kat. *Max Klinger – Die druckgraphischen Folgen*, hrsg. von Holger Jacob-Friesen, (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe vom 27.1.–9.4.2007), Heidelberg/Karlsruhe, 2007.

Ausst.-Kat. *Max Klinger 1857–1920. Meistergraphik und Zeichnungen vom Jugendstil zum Surrealismus*, hrsg. von Max Kunze (Winckelmann-Museum: 5.7.–4.10.2015), Ruppolding/Mainz 2015.

Thomas Röske: „Der Zeichner als verneinender Künstler – Max Klinger und Schopenhauer“, in: Günther Baum/Dieter Birnbach (Hrsg.), *Schopenhauer und die Künste*, Göttingen 2005, S. 118–136.

Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard Grisebach, Bd. 5, *Parerga und Paralipomena*, Leipzig 1891.

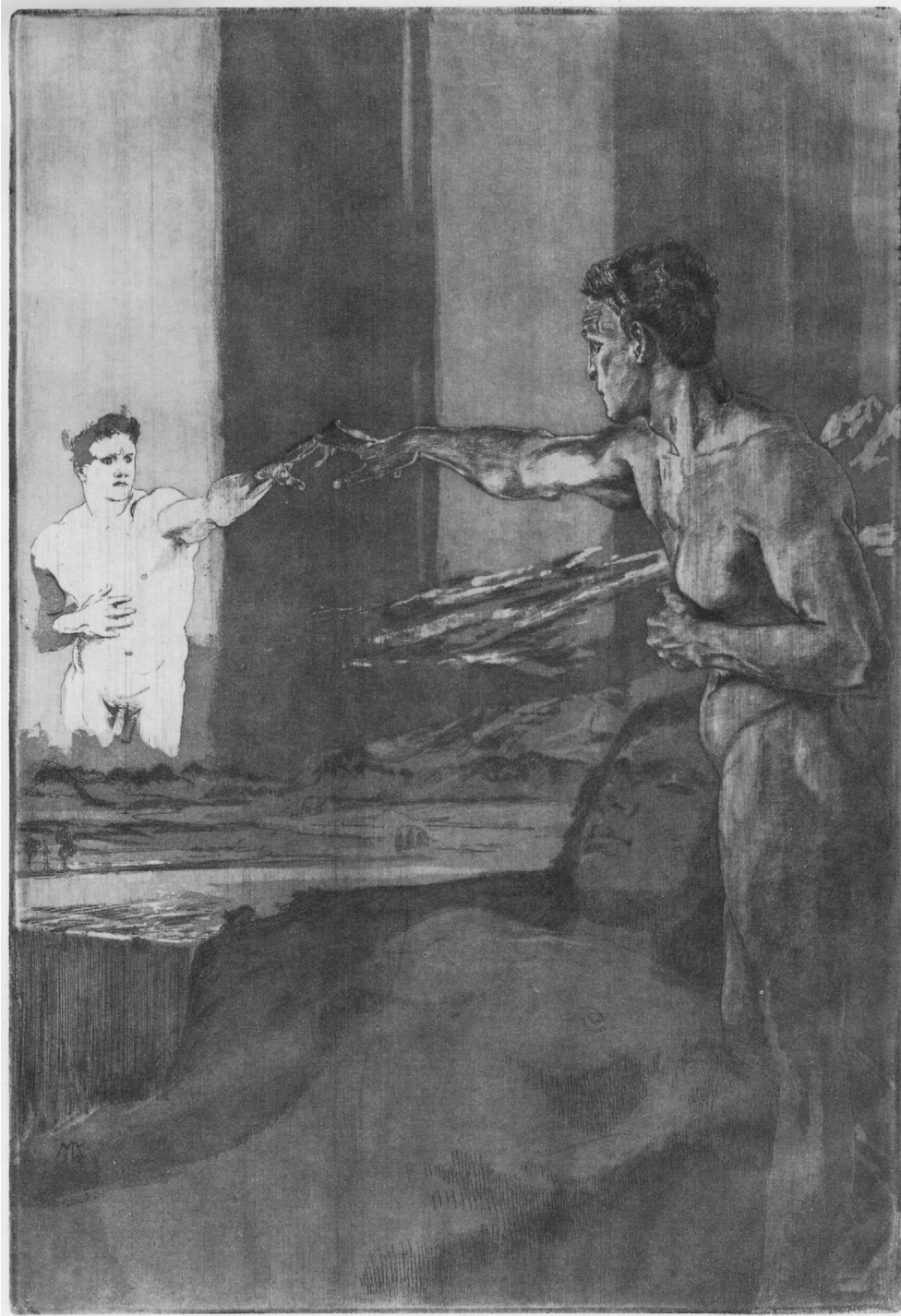
1 Vgl. Ausst.-Kat. *Max Klinger 1857–1920*, S. 83.

2 Vgl. Röske: „Der Zeichner als verneinender Künstler“, S.134.

3 Vgl. Ausst.-Kat. „*Alle Register des Lebens*“, S.252.

4 Vgl. Ausst.-Kat. *Die druckgraphischen Folgen*, S. 137.

5 Siehe Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 54.



▲ Kat.-Nr. 19

Kat.-Nr. 20

Sascha Schneider: *Epitaph für Georg Clages, 1920*

Aquarell auf Bleistift,
55,7 × 40,5 cm
Heidelberg, Sammlung Jayme

Über Georg Clages ist nicht viel bekannt. Man weiß lediglich, dass er Medizin studierte und sein Vater als selbstständiger Architekt im Architekturbüro Lätzig und Clages tätig war. Dass Schneider (1870–1927) Epitaph anfertigte, ist jedoch nichts Ungewöhnliches, hat er doch mehrfach Grabmäler entworfen und ausgeführt, wie etwa für seinen jung verstorbenen Freund und Schüler Robert Spies oder seinen Kollegen Oskar Zwitschner.¹ Es ist daher anzunehmen, dass er auch der Familie Clages eng verbunden war.

Das Epitaph für Georg Clages ist im klassizistische Stil ausgeführt. Bei Grabmälern des Klassizismus war es üblich, einerseits ein Porträt des Verstorbenen, andererseits einen Todesengel anzubringen. Im Grabentwurf für Georg Clages werden beide Darstellungen kombiniert: In der Figur des schlafenden Engels kommt es zu einer Verschmelzung von Realität und Fiktion. Der Verstorbene gewinnt auf diese Weise ästhetisch-sinnliche Schönheit im Übergang zwischen Leben und Tod.² In der Darstellung des

schlafenden Engels greift Schneider den Mythos des Endymion auf. Dieser war ein Hirte von außergewöhnlicher Schönheit, der von Zeus in ewigen Schlaf versetzt worden war, wodurch er seine Jugend und Schönheit für immer behalten konnte (vgl. auch Kat.-Nr. 6). Jede Nacht besuchte ihn die Mondgöttin Selene, die sich in ihn verliebt hatte. Die Endymion-Legende kann als Umdeutung des Todes gesehen werden, was sie schon zur römischen Kaiserzeit zu einem beliebten Motiv für die Sarkophagkunst machte.³

Im Klassizismus traten zunehmend Bilder der antiken Mythologie an die Stelle christlicher Todesvorstellungen. Die Antike wurde zum Vorbild für die Grabkunst, die zwar Trauer und Wehmut zeigte, dies jedoch maßvoll und verhalten tat. Der Tod, zunehmend als Bruder des Schlafes gedeutet, sollte seinen Schrecken verlieren. Häufig wurde daher der Tote als Schlafender gezeigt.⁴ An diese Tradition anknüpfend, bezieht sich Schneider bei seinem Entwurf für das Epitaph daher auch nicht auf den christlichen Glauben und den Gedanken an Auferstehung, sondern greift einen antiken Mythos auf und lehnt sich damit – wie in vielen seiner Werke – an die griechische Antike und ihr Schönheitsideal an. Dazu passt auch die Inschrift, die zwischen dem Engel und der Urne angebracht ist. Es handelt sich um ein Zitat aus der Tragödie *Antigone* von Sophokles: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben ist mein Daseinszweck“, steht dort in griechischer Sprache. Mit diesen Worten fordert Antigone gegenüber Kreon die Bestattung ihres Bruders ein, was das Zitat besonders passend für ein Grabmal macht.⁵

Geplant war wohl, den Engel im Halbreliief auszuführen, die Urne dagegen als Mosaik.⁶ Schneider hat

tatsächlich das Grabmal für die Familie Clages geschaffen. Es findet sich an prominenter Stelle im Kreuzgang des Krematoriums auf dem Urnenhain Tolkewitz in Dresden. Statt des schlafenden Engels im Halbreliief zeigt es jedoch ein farbenreiches Mosaik eines stehenden Engels mit ausgebreiteten Armen, der an die Werke des Jugendstils erinnert.⁷ Vom ursprünglichen Entwurf ist nur das Zitat aus der *Antigone* übrig geblieben, das als griechische Inschrift auf einem halbrunden Spruchband über dem Engel angebracht ist.

Julius Neugebauer

Literatur

Christine Harrauer / Herbert Hunger:

Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Purkersdorf 2006.

Ulrich Hübner: *Kultur- und Baugeschichte der deutschen Krematorien*, Dresden 2013.

Erik Jayme: „Jugend und Tod: Epitaph für den Medizinstudenten Georg Clages von Sascha Schneider (1920)“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 16 (2010).

Christian Rietschel: „Grabsymbole des frühen Klassizismus“, in: Aust.-Kat.: *Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850*, hrsg. von Hans-Kurt Boehlke (Wissenschaftszentrum Bonn – Bad Godesberg 2.8.–2.9.1979), Mainz 1979, S. 95–105.

Sophokles: *Werke*, Bd.1, *Aias, Die Trachinierinnen, Antigone, König Ödipus, Elektra*, übers. und hrsg. von Dietrich Ebener, Berlin 1995.

Christiane Starck: *Sascha Schneider. Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, Marburg 2016.

1 Starck: *Sascha Schneider*, S. 46 u. 314.

2 Jayme: „Jugend und Tod“, S. 7.

3 Harrauer/Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, S. 156.

4 Rietschel: „Grabsymbole des frühen Klassizismus“, S. 95.

5 Sophokles: *Antigone, Vers 523*.

6 Jayme: „Jugend und Tod“, S. 6.

7 Hübner: *Kultur – und Baugeschichte der deutschen Krematorien*, S. 76 mit Abb. des Grabes auf S. 75.



▲ Kat.-Nr. 20

Kat.-Nr. 21

Adolf Frey-Moock: *Kreuzigung*, ca. 1910–1913

Öl auf Leinwand, 80 × 60 cm
Rückseitig beschriftet mit
„A. Frey-Moock“
Heidelberg, Sammlung Jayme

Über den Schweizer Künstler Adolf Frey-Moock (1881–1954) ist heute nur wenig bekannt. Seine künstlerische Laufbahn begann er zunächst als Dekorations- und Kirchenmaler. 1902 begab er sich nach München, um seine künstlerischen Studien zunächst in der Malschule Stelzl und anschließend an der Akademie zu vertiefen. Eine besondere Stellung kommt ihm aufgrund seiner Arbeit im Atelier Franz von Stucks zu, wo er ab 1909 beschäftigt war, jedoch nie den Status eines Schülers innehatte. Stucks Einfluss macht sich auch in den Bildern Frey-Moocks bemerkbar,¹ weswegen der Kunsthistoriker Horst Ludwig ihn gar als Epigonen bezeichnet, der in seinem Stil nicht eigenständig genug gewesen sei.² In seiner Frühphase befasste sich Frey-Moock vor allem mit mythologischen und religiösen Themen, die er in symbolistischen Bildern umsetzte.

Das Gemälde zeigt den gekreuzigten Christus, die beiden mit ihm ebenfalls zum Tod verurteilten Verbrecher sowie drei seiner Angehörigen. Sein mit Grün und Orange akzentuiertes Inkarnat ist in hellen Tönen gehalten, die auch die Farbigkeit seines Kreuzes

bestimmen. Den Nimbus gestaltet Frey-Moock zweifarbig transluzent in den hierfür ungewöhnlichen Komplementärfarben Blau und Orange. Zu seinem dunkel gehaltenen Umfeld bildet die helle Christus-Gestalt dadurch einen starken Kontrast. Seine Wundmale sind in ihrer Darstellung stark reduziert, punktförmig gestaltet und kaum wahrnehmbar – die Seitenwunde fehlt gänzlich. Christi Überhöhung in Bezug auf seine irdische Gestalt wird so zusätzlich betont. Die beiden anderen gekreuzigten Figuren links und rechts sind hingegen in sehr dunklen Farben gehalten und nur schemenhaft bzw. fast gar nicht erkennbar.

Gänzlich verhüllt steht Maria trauernd vor Christus. Ihr dunkelblaues Gewand reicht fast bis zum Boden. Rechts neben ihr kniet eine weitere verhüllte Gestalt, sich dabei offenbar gegen die Figur der Maria Magdalena stützend, die zu Christus aufblickt. Ihr linker, entblößter Arm ist um die Schulter des Verhüllten gelegt. Auffallend sind die markanten Rot-, Orange- und Grüntöne ihrer Gewänder sowie die grünliche Farbe ihres Inkarnats, die von einer naturalistischen Darstellung abweicht und mittels der so evozierten surreal-albtraumhaften an die Gemälde von Stucks und anderer, dem Symbolismus nahstehender Zeitgenossen Frey-Moocks erinnert. Die gelängten wirkenden Proportionen und expressiven Farben der Figuren wecken zudem Assoziationen an das Œuvre des spanischen Manieristen El Greco. Dieser erlangte zur Zeit Frey-Moocks große Beachtung in der Kunstszene durch das 1910 erschienene Buch *Spanische Reise* des Kunstkritikers Julius Meier-Graefe, in welchem er die Kunst El Grecos positiv hervorhob.³

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass von Stuck 1913 eine sehr

ähnliche Kreuzigung fertigte (Leipzig, Museum der Bildenden Künste), in der die Komposition jedoch vertikal gespiegelt erscheint. Sie ist zudem detaillierter ausgeführt und weist deutlich stärker ausgeprägte Wundmale Christi auf.⁴ Erik Jayme stellt aufgrund dieser Ähnlichkeiten die Vermutung an, dass das Bild zeitgleich entstand und Stucks *Kreuzigung Christi* Frey-Moock als Inspiration diente. Basierend auf dieser Vermutung datiert Jayme den Entstehungszeitraum von dessen Gemälde auf 1910–1913,⁵ also in Moocks Frühphase, was sich mit dem Stil seiner anderen Bilder dieser Zeit deckt. Das Bild ist nicht signiert, jedoch findet sich auf der Rückseite der Name „A. Frey-Moock“ in großen Buchstaben geschrieben. Das Bild weist einen groben, wenig detaillierten Pinselduktus auf und wirkt in seiner Ausführung in Teilen unfertig. Weitere Kreuzigungsszenen Frey-Moocks lassen sich in der aktuellen Forschungsliteratur nicht finden.

Nikias Herzhauser

Literatur

- Ausst.-Kat. *Franz Stuck und seine Schüler*, hrsg. von Horst Ludwig (Villa Stuck München: 7.6.–3.9.1989), München 1989.
- Ausst.-Kat. *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, hrsg. von Dorothy Kosinski (Dallas, Museum of Art: 1.2.–7.5.2000), London/New Haven 2000.
- De Gruyter – Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hrsg. von Andreas Beyer, Bd. 44, München 2005.
- Erik Jayme: „Nachträge“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 6 (2008), S. 12–13.
- Julius Maier-Graefe: *Spanische Reise*, München [1910] 1984.

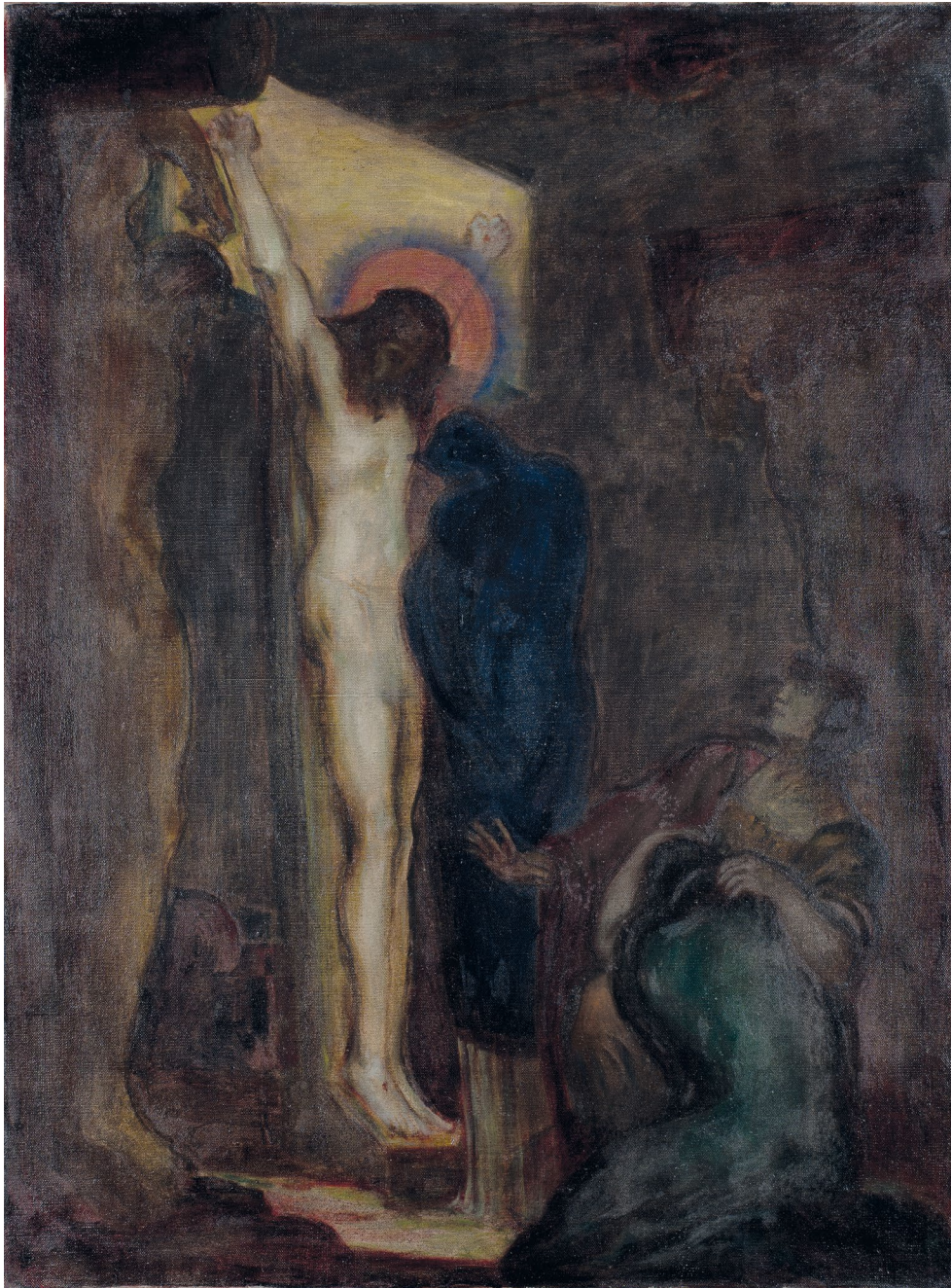
1 *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 44, S. 530.

2 Ausst.-Kat. *Franz Stuck und seine Schüler*, S. 285.

3 Maier-Graefe: *Spanische Reise*, S. 94ff.

4 Vgl. Ausst.-Kat. *The Artist and the Camera*, 2000, S. 220.

5 Jayme: „Nachträge“, S. 13.



▲ Kat.-Nr. 21

III. Abstrakte Kunst nach 1945 in Italien und Deutschland

Die Vielfältigkeit der Sammlung Jayme überrascht. Im Besonderen dann, wenn Besucherinnen und Besucher zwischen mythologischen Figuren und Blumenarrangements plötzlich abstrakte Nachkriegskunst vorfinden. Der Stil der Exponate dieser Sektion unterscheidet sich zudem aufgrund seines historischen Kontextes von der übrigen Ausstellung: Nach 1945 begeben sich Künstler auf die Suche nach einer neuen Richtung. Ein Neuanfang soll geschaffen werden, auch politisch, insbesondere aber künstlerisch. „Abstrakte Kunst“ lautet vielerorts das neue Ideal. Mehrere Künstler in ganz Europa schließen sich zu Gruppen zusammen, verfassen gemeinsam Manifeste und stellen gemeinsam aus.

Dazu gehört auch die italienische *Gruppo Forma 1*. In dieser Ausstellung ist die insgesamt siebenköpfige Gruppe durch Carla Accardi, Achille Perilli, Giulio Turcato und Piero Dorazio vertreten, deren Werke aus der Sammlung Jayme hier erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden (vgl. Kat.-Nr. 22–28). In ihrem Gründungsmanifest von 1947 geben sie ihrem Streben nach einer Symbiose von Kunst und Politik, Formalismus und Marxismus klaren Ausdruck. So spielt etwa die Idee der Freiheit eine zentrale Rolle, wie sie auch in Giulio Turcatos Lithographie *Libertà in catene* („Freiheit in Ketten“: Kat.-Nr. 27) schon im Titel thematisiert wird.

Freiheit und Neuanfang finden sich auch bei der italienischen Künstlergruppe *Azimut* und der deutschen Künstlergruppe *ZERO* wieder. Mit Exponaten von Castellani und Mack ist jeweils ein Repräsentant dieser Gruppen in der Sektion vertreten. Auffallend sind die Vernetzungen

zwischen deutschen und italienischen Nachkriegskünstlern. Sowohl Castellani (*Azimut*) als auch Mack (*ZERO*) und Dorazio (*Gruppo Forma 1*) wählen das Licht als Sujet ihrer Werke. Castellani punziert ein naturbelassenes Stück Papier, durch dessen Verformung Licht und Schatten zum integrierten Gestaltungsmittel werden (Kat.-Nr. 28). Mack wiederum greift auf das Gestaltungsmittel der Farbe zurück. In seinem unbetitelten Werk aus Pastell reihen sich strahlende Farbflächen nebeneinander und repräsentieren das gesamte Spektrum des Lichts (Kat.-Nr. 29). Ein vergleichbares Vorgehen lässt sich bei Piero Dorazios *Das Meer bei Rhodos* entdecken (Kat.-Nr. 23). Changierende Farbtupfer imitieren hier die Spiegelung des Lichts auf der Wasseroberfläche. Mag das Sujet – das Licht – bei diesen Werken auch dasselbe sein, so kommt der Betrachter doch nicht umhin, dessen unterschiedliche Umsetzung zu bemerken.

Diese Spannung zwischen verbindenden Themen und individueller Interpretation zieht sich durch die gesamte Sektion. So bewegt sich Carla Accardi von der *Gruppo Forma 1* mit ihren nicht geometrischen, biomorph anmutenden Kompositionen im Bereich des Informell (Kat.-Nr. 26). Auch Fred Thieler ist dieser Stilrichtung eindeutig zuzuordnen (Kat.-Nr. 30). Perilli und Turcato setzen dagegen auf eine klare Linienführung, welche zu einem ganz anderen Bildeindruck führt (Kat.-Nr. 25 und 27). Obwohl die hier ausgestellten Künstler sich der Abstraktion verschreiben und teils sehr ähnliches Gedankengut teilen, sind ihre Werke Beweis für den Pluralismus des ganz persönlichen Stils, den jeder Künstler für sich geltend machen kann.

Jasmin Höning

Kat.-Nr. 22

Paolo Iacchetti: *Heaven*, 1997

Öl auf Sperrholz, 20 × 25 cm

Auf der Rückseite datiert, signiert und betitelt „97 Iacchetti Heaven“
Heidelberg, Sammlung Jayme

Drei vertikal ausgerichtete Farbstreifen erstrecken sich über die Sperrholzplatte, auf die Paolo Iacchetti vor rund 20 Jahren seine Ölfarbe auftrug: Die blauen, weißen und grauen Farbfelder erscheinen zunächst nahezu monochrom. Bei genauem Hinsehen offenbaren sich jedoch die fein überlagerten Farbschichten. Verschiedene Blautöne scheinen sich im linken Farbstreifen zu mischen. Das benachbarte Weiß wirkt gräulich und grenzt an ein schmutziges Braun-Grau, welches den größten Teil der Bildfläche einnimmt. Dabei sind nicht nur die Farben in ihrem Auftrag unrein, sondern auch die Übergänge zwischen ihnen. Nicht etwa linear grenzen sie aneinander, sondern sie stoßen in einer vibrierenden Manier gegen die benachbarten Farbfelder, wodurch die einzelnen Schichten und Übergänge besonders gut zu erkennen sind.

Auf der Rückseite der Sperrholzplatte und somit vor den Augen des Museumsbesuchers verborgen vermerkte der italienische Künstler den Titel seines Kunstwerks: *Heaven* steht dort in schwarzen Großbuchstaben, darunter Datum und Signatur. Auf

Nachfrage erklärte der Künstler seine Titelwahl: Das horizontale Format des Holzes soll den Blick des Betrachters von links nach rechts führen und umgekehrt.¹ Dabei ermöglichen der Rhythmus der Farbfelder, die gewählten Farbtöne und die Gestaltung der Ränder, dass verschiedene Assoziationen aufkommen. Für Iacchetti liegt eine Anziehung in der linken, blauen Farbfelder, zu der sein eigener Blick immer wieder zurückfände. Diese stehe für eine Art Freiheit und inspirierte Iacchetti zu dem Titel.

Das spannungsvolle Zusammenreffen der Farbfelder und das Bestreben, Emotionen, Stadien oder Vorgänge in seinen Werken zu visualisieren, sind charakteristisch für Iacchetti.² Dies können „eine Landschaft, eine Atmosphäre, eine Empfindung, eine Härte, ein zuerst Mit-dem-Bauch-Fühlen der Dinge“ sein.³ Der Künstler hält diese auf seinen Bildträgern fest und erklärt: „Daher werden Landschaft und Natur zum phantasievollen Gegenstand des Bildes, zu einem Motiv, das nicht mehr perspektivisch erkennbar, aber dafür innerlich und gefühlsmäßig stark ist.“⁴

Das Werk aus der Sammlung Jayme ist insofern ungewöhnlich, als es auf Sperrholz gearbeitet wurde, denn der 1953 in Mailand gebürtige Künstler malt seine Farbkombinationen meist in Öl oder Gouache sonst auf Leinwand. Dabei scheinen die unteren Farbschichten oft durch und verraten den Entstehungsprozess. Der Maler trägt die einzelnen Farben kontrolliert oder spontan, lasierend oder pastos auf und kombiniert ähnliche Farben innerhalb einer Fläche, die dennoch oft für sich erkennbar bleiben und damit eine lebhaftere Oberfläche erzeugen. Später verdichten sich in einigen Kunstwerken die verschiedenen Schichten schließlich der-

art stark, dass die Leinwand beinahe monochrom wirkt. Das Werk *Heaven* stammt aus der mittleren Schaffensperiode Iacchettis und vereint daher beide Charakteristika gleichermaßen. Es sind zwar einzelne Schichten durch den Farbauftrag erkennbar, doch trotzdem sind die drei Farbfelder als Flächen zu verstehen. Die Spannung bleibt durch die groben Grenzübergänge erhalten – die Vorstellung Iacchettis wird in abstrahierter Form transportiert.

Wie auch andere hier gezeigte Werke italienischer Künstler (vgl. z.B. auch Kat.-Nr. 23 und 28), fand auch *Heaven* durch die Frankfurter Westend Galerie, die sich als Teil der Deutsch-Italienischen Vereinigung dem kulturellen Austausch beider Länder verschrieb, seinen Weg in die Wohnung des Rechtswissenschaftlers. Bis heute werden Iacchettis Werke in Frankfurt gezeigt und haben hauptsächlich in deutschen, schweizerischen und italienischen Galerien und Museen ihren Platz gefunden.

Jasmin Höning

Literatur

Deutsch-Italienische Vereinigung / Frankfurter Westend Galerie, *Zur italienischen Kunst nach 1945. Deutsche Künstler und Italien*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1991.

Paolo Iacchetti, „About my work“:
<http://www.paoloiacchetti.com/about/>
(letzter Zugriff am 24. März 2019).

1 E-Mail des Künstlers vom 28.9.2018 an die Verfasserin.

2 Paolo Iacchetti, „About my work“:
<http://www.paoloiacchetti.com/about/>
(letzter Zugriff am 24. März 2019).

3 Deutsch-Italienische Vereinigung / Frankfurter Westend Galerie: *Zur italienischen Kunst nach 1945*, S. 17.

4 Ebd.



▲ Kat.-Nr. 22

Kat.-Nr. 23

Piero Dorazio: *Das Meer bei Rhodos, 1980*

Aquarell, 38 × 42 cm

Am linken unteren Bildrand mit Bleistift signiert und datiert „Dorazio 1980“

Heidelberg, Sammlung Jayme

„Bei Dorazio verwandelt sich die Natur in freie Farbe. Der Schimmer der Wellen vor den rhodischen Felsen bleibt immer spürbar, aber die Lichtströme entfalten ihre eigene Dynamik, heben sich ab vom Gegenstand, verdichten und lösen sich.“¹

Mit diesen Worten beschreibt der Sammler Erik Jayme treffend die Arbeit des italienischen Künstlers Piero Dorazio in einer Publikation aus dem Jahre 1984. Auch 34 Jahre später können die Besucher der Universitätsbibliothek Heidelberg dieses Phänomen in *Das Meer bei Rhodos* nachvollziehen. Die einzelnen, horizontal gelegenen Farbstriche des Aquarells überlagern sich und funkeln wie die Wellen an der Küste der griechischen Insel. Reine Farben wie Blau, Grün, Rot und Gelb mischen sich mit wässrigen, waagrecht ausgerichteten Tupfern in Orange, Lila und Türkis. An manchen Stellen treten die einzelnen Farben deutlich hervor, an anderen mischen sie sich mit darunterliegenden oder benachbarten Farbfeldern und erzeugen so einen malerischen Eindruck. Dabei sind die Striche weder einheitlich breit noch lang und suggerieren

durch ihre intensive Farbigkeit das wechselhafte Flimmern des Lichtes auf der Wasseroberfläche. So erstreckt sich auf dem Papier das gesamte Spektrum des Regenbogens.

Diese Art der Darstellung des Lichts durch Farbe ist charakteristisch für den italienischen Künstler. Als Gründungsmitglied der *Gruppo Forma 1* (1947 – vgl. dazu auch Kat.-Nrn. 24–27) ebnete er mit seinen Zeitgenossen den Weg zur Abstraktion in Italien, wobei seine Titel meist figurativ-beschreibend bleiben und die ursprünglichen Motiv-Vorlagen seiner Kunstwerke verraten. Entscheidend sind bei Dorazio jedoch nicht seine gegenständlichen Werktitel, sondern die Umsetzung der Realität in abstrakte Farbstriche, -flächen oder -bahnen.

Diese sind überwiegend in Grundfarben gehalten und suggerieren durch ihre Formen und Längen meist den visuellen Eindruck einer Bewegung oder Energie. So finden sich dynamische diagonale Striche, verwobene filigrane Gitter oder einfache breite Farbbänder in den Arbeiten des Künstlers. Ende der 1950er Jahre verdichtete Dorazio seinen Farbauftrag so sehr, dass die Leinwand in einer nahezu monochromen Fläche erstrahlt.² In den 1980er Jahren hingegen kehrte er zu einem Kompositionsschema zurück, in dem sich die einzelnen Farben voneinander trennen und sich in vertikaler, horizontaler oder diagonaler Richtung über die Leinwand erstrecken.

In den meisten Fällen bleibt Dorazios Farbauftrag dabei kontrolliert und die Komposition streng geometrisch. Die Werke wirken geplant und im Vorfeld angelegt. Umso malerischer erscheint *Das Meer bei Rhodos* mit seinen in Länge, Breite und Farbintensität changierenden Strichen. Beständig bleibt jedoch Dorazios

Anliegen, Farbe als Mittel zu verwenden:

„Das Malen bietet heute die reichsten Ausdrucksmöglichkeiten, weil es sich dem Problem stellt, Licht und Energie mittels Farbe zu nutzen. In meiner Arbeit bestehe ich auf der Erkundung der Farbenwelt, weil ich fühle, daß dieses Element am besten den Geist unseres 20. Jahrhunderts charakterisiert [...]“³

So schlägt sich bei dem hier abgebildeten Werk das Bestreben Dorazios nieder, die Reflexionen des Lichts auf den bewegten Wellen durch Farbe festzuhalten.

Piero Dorazio wurde 1927 in Rom geboren und studierte zunächst Architektur. Seine Auseinandersetzung mit Raum, Licht und rhythmischer Bewegung schlug sich früh in seinen Werken nieder und zeugte unter anderem von seiner eingehenden Beschäftigung mit Werken des Impressionismus, des italienischen Futurismus sowie den Werken Piet Mondrians und Kasimir Malewitschs. Damit entwickelte Dorazio schließlich eine Formensprache, bei der die Farbe als Ausdrucksmittel abstrahierter Vorgänge diente. Der italienische Künstler starb 2005 in Perugia in Umbrien.

Jasmin Höning

Literatur

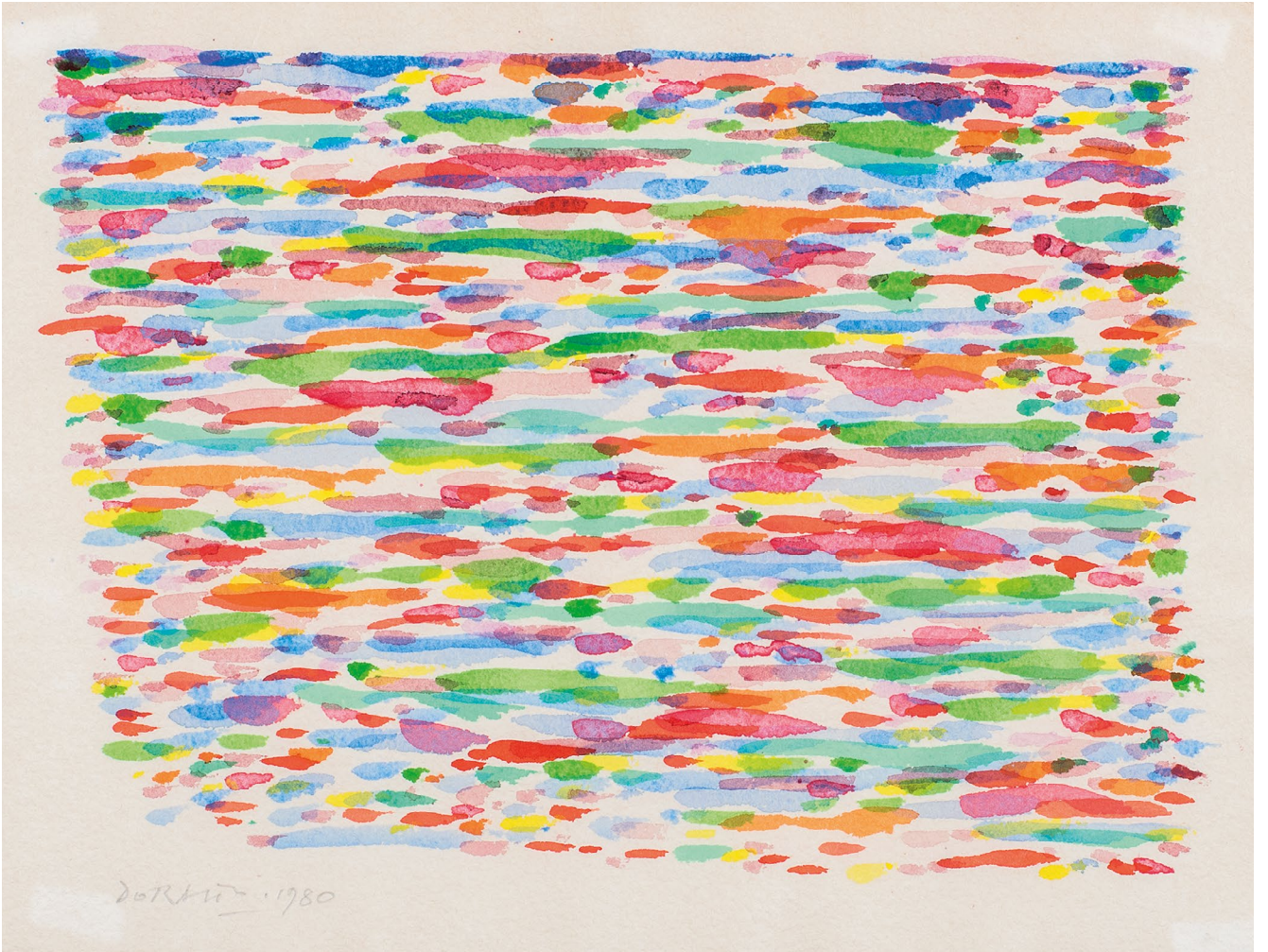
Ausst.-Kat. 1984: *Piero Dorazio, Achille Perilli, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Italo Valenti*, hrsg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung (Frankfurter Westend Galerie: 24.11.1984–28.2.1985), Frankfurt am Main 1984.

Deutsch-Italienische Vereinigung/ Frankfurter Westend Galerie: *Zur italienischen Kunst nach 1945. Deutsche Künstler und Italien*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1981, 1986, 1991.

1 Ausst.-Kat. 1984, S. 5.

2 Deutsch-Italienische Vereinigung/ Frankfurter Westend Galerie: *Zur italienischen Kunst nach 1945. Deutsche Künstler und Italien*, 3. Bd., Frankfurt am Main 1991, S. 40.

3 Ebd., S. 8.



▲ Kat.-Nr. 23

Kat.-Nr. 24

Achille Perilli: *Un modo d'ordine*, 1990

Aquarell, 44,5 × 50,5 cm

Signiert und datiert

Heidelberg, Sammlung Jayme

Un modo d'ordine gehört zu einer Serie von Aquarellen aus dem Spätwerk des 1927 geborenen italienischen Künstlers Achille Perilli (vgl. auch Kat.-Nr. 25). Charakteristisch für diese Schaffensphase sind abstrakte geometrische Formen, die von einem monochromen Hintergrund abgesetzt werden. Eine Besonderheit der Serie besteht in dem vom Künstler praktizierten Wechsel der Technik, denn Perilli gestaltet seine Werke als Lithographien, Ölgemälde oder Aquarelle. Der Wechsel des künstlerischen Mediums zielt nach Ansicht des Kunsthistorikers Bernhard Holeczek auf ein Austesten von verschiedenen künstlerischen Wirkungen innerhalb eines Stils.¹ Holeczek geht davon aus, dass die aquarellierten Werke die poetische Leichtigkeit des Motivs hervorheben.² Diese kontrastiere wiederum mit der technizistischen Erscheinungsweise der geometrischen Gestalten in anderen Medien wie beispielsweise in der Lithographie. Die Sammlung Erik Jayme besitzt mit dem Aquarell *Un modo d'ordine* und der Lithographie *Ad absurdum* (vgl. Kat.-Nr. 25) zwei Kunstwerke, die diesen charakteristischen Medienwechsel

der Serie anschaulich machen. Betrachtet man Perillis gesamtes Œuvre, wird ersichtlich, dass der Künstler mit einer gewissen Regelmäßigkeit die Arbeit an der Serie gegenüber der Bedeutung des Einzelbildes aufwertet. Auch in den sogenannten *fumetti* („Comics“), einer Bilderserie aus erzählenden Bildern, die Perilli in den 1960er Jahren gestaltet hat, arbeitet der Künstler mit Variationen innerhalb eines Stils.³ Geringfügige Veränderungen in der Farbauswahl oder in der Komposition von Bild zu Bild sind Kennzeichen dieser Praxis, die außerdem eine kreative Auswahl von Werktiteln einschließt.

Hinsichtlich des Gestaltungsprozesses von *Un modo d'ordine* bietet der von Achille Perilli verfasste Text *Machinerie, ma chère machine* („Maschinerie, meine teure Maschine“) einige Hinweise.⁴ Perilli informiert die Betrachter seiner Werke darüber, dass er nicht vom Umriss der abstrakten Gestalt ausgeht, sondern mit einem einzelnen Rechteck beginnt, an welches das nächste angeschlossen wird. Die sukzessive Gestaltung – von Quadrat zu Quadrat, von Rechteck zu Rechteck – wird geleitet von einem vom Künstler selbst aufgestellten Regelwerk, eben jener „ordine“ („Ordnung“), von der im Werktitel *Un modo d'ordine* („Eine Art von Ordnung“) die Rede ist. Diese Praxis ist beeinflusst von den Ideen der Avantgardenkünstler, die in der Entwicklung von Regelwerken für den Gestaltungsprozess eine Möglichkeit sahen, das kunsttheoretische Ideal der Naturnachahmung zu überwinden. Die von Perilli aufgestellten Regeln, etwa keine runden, sondern nur kantige geometrische Formen zu verwenden, führen dazu, dass die finale Gestalt aus einem Auswahl- oder einem Entscheidungsprozess heraus entsteht. In *Un modo d'ordine* arbeitet Perilli zudem mit farblichen

Abstufungen. Verschiedene Orange-, Blau- und Grüntöne sorgen für eine Dynamik im Aufbau der abstrakten Gestalt, die sich vor dem dunkelgrünen Hintergrund absetzt. Der Vergleich mit *Ad absurdum* (Kat.-Nr. 25) deutet darauf hin, dass die Farbe in Perillis geometrischem Spätwerk verstärkt an Bedeutung gewinnt.

Nils Jonas Weber

Literatur

Richard W. Gassen: „Von Streifen und Säulen. Anmerkungen zu den ‚fumetti‘ und ‚colonne‘ der 60er Jahre“, in: Ausst.-Kat. *Achille Perilli*, hrsg. von Susanne Pfleger (Wilhelm-Hack-Museum: 28.4.–2.6.1991), Ludwigshafen 1991, S. 19–25.

Bernhard Holeczek: „Zurück zum Fortschritt. Mutmaßungen zu den jüngeren Werken“, in: Ausst.-Kat. *Achille Perilli*, hrsg. von Susanne Pfleger (Wilhelm-Hack-Museum: 28.4.–2.6.1991), Ludwigshafen 1991, S. 27–33.

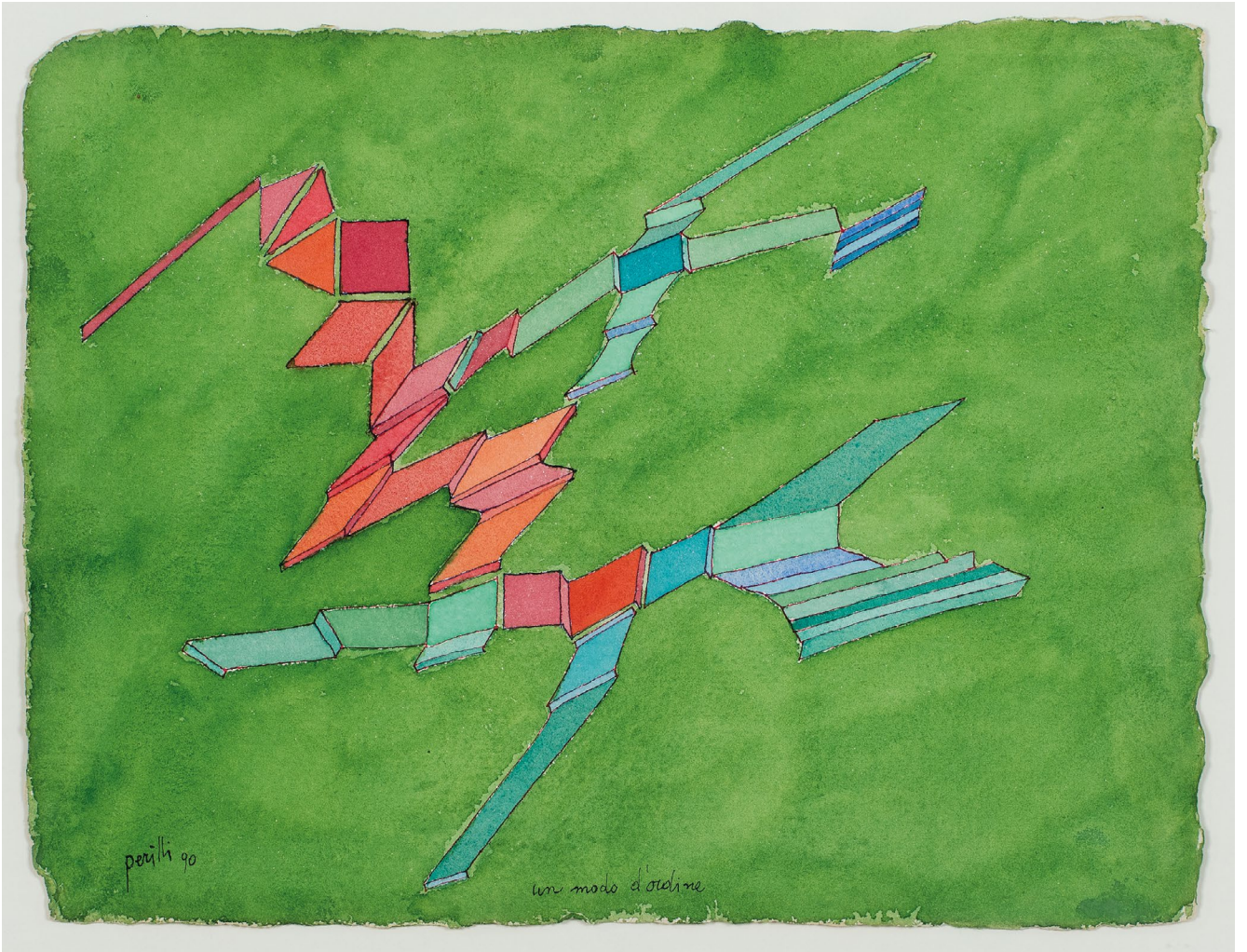
Achille Perilli: *Machinerie, ma chère machine*, Rom 1975.

1 Vgl. Holeczek: „Zurück zum Fortschritt. Mutmaßungen zu den jüngeren Werken“, S. 30.

2 Vgl. ebd., S. 31.

3 Vgl. Gassen: „Von Streifen und Säulen. Anmerkungen zu den ‚fumetti‘ und ‚colonne‘ der 60er Jahre“, S. 19.

4 Perilli: *Machinerie, ma chère machine*, S. 6f.



▲ Kat.-Nr. 24

Kat.-Nr. 25

Achille Perilli: *Ad absurdum*, 1972
Lithographie, 57,5 × 50 cm
Signiert und datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Mit der Lithographie *Ad absurdum* besitzt die Sammlung Jayme eines der ersten Kunstwerke aus der Spätphase des renommierten 1927 geborenen italienischen Künstlers Achille Perilli. Nach einem Vorschlag des Kunsthistorikers Bernhard Holeczek lässt sich das künstlerische Œuvre von Achille Perilli in drei Werkphasen unterteilen, in denen dieser unterschiedliche künstlerische Stile für Probleme entwickelte, die bereits im Ansatz in seinen ersten Schaffensjahren formuliert wurden.¹

1947 gründete der gebürtige Römer mit gerade einmal 20 Jahren gemeinsam mit sieben aufstrebenden Künstlern die Künstlergruppe *Forma 1*. Die zentrale Forderung von *Forma 1*, die in einem 1947 gedruckten Manifest ausgearbeitet wurde, bestand in der Annäherung von Kunst und Politik, von Formalismus und Marxismus. Für die *Forma 1*-Künstler repräsentierte formalistische Kunst, in Anknüpfung an bereits etablierte Kunst von

führenden Vertretern der Avantgarde wie z. B. Piet Mondrian, Wassily Kandinsky oder Paul Klee, eine moderne und zeitgemäße Ausdrucksform. Perilli richtete sein Interesse sehr früh, vor allem im Zuge seines 1945 begonnenen kunsthistorischen Studiums an der Università di Roma, auf die Kunst und Kunsttheorie der Avantgarde, die zu einer lebenslangen Inspirationsquelle für ihn wurde.

Im Anschluss an die experimentelle Frühphase beschäftigte sich Perilli in den 1960er Jahren mit einer Werkserie, die den Namen *fumetti* („Comics“) trägt; ab 1969 beginnt die dritte Werkphase.² Die Lithographie *Ad absurdum* zählt zu den frühesten Graphiken aus dieser letzten Phase des Künstlers. Im Bildzentrum befindet sich eine abstrakte Gestalt, die aus geometrischen Formen zusammengesetzt ist. Ein roter monochromer Hintergrund umschließt die blauviolettten Formen, die Holeczek mit dem Begriff des „Raumzeichens“ zu charakterisieren sucht.³ Die Entfaltung der Figur im Raum wird durch den komplizierten Aufbau der geometrischen Flächen begünstigt, der dem Betrachter eine direkte Einordnung des Bildgegenstandes erschwert. Evident wird bei dieser „ad absurdum“ geführten Suche nach Orientierung vor allem der Verzicht auf eine klassische Bildperspektive. Es sind die Konsequenzen dieses Verzichts, die Perilli in seiner Spätphase, auch in seinen theoretischen Schriften, interessieren.⁴ Die zeitliche Verzögerung bei der Erfassung und Einordnung des Bildgegenstandes besitzt seiner Ansicht nach ein erkenntniskritisches Moment, welches es dem Betrachter ermögliche, nicht nur den Bildgegenstand zu sehen, sondern auch ein Gespür für die eigene Wahrnehmung im Moment des Sehens zu entwickeln.⁵

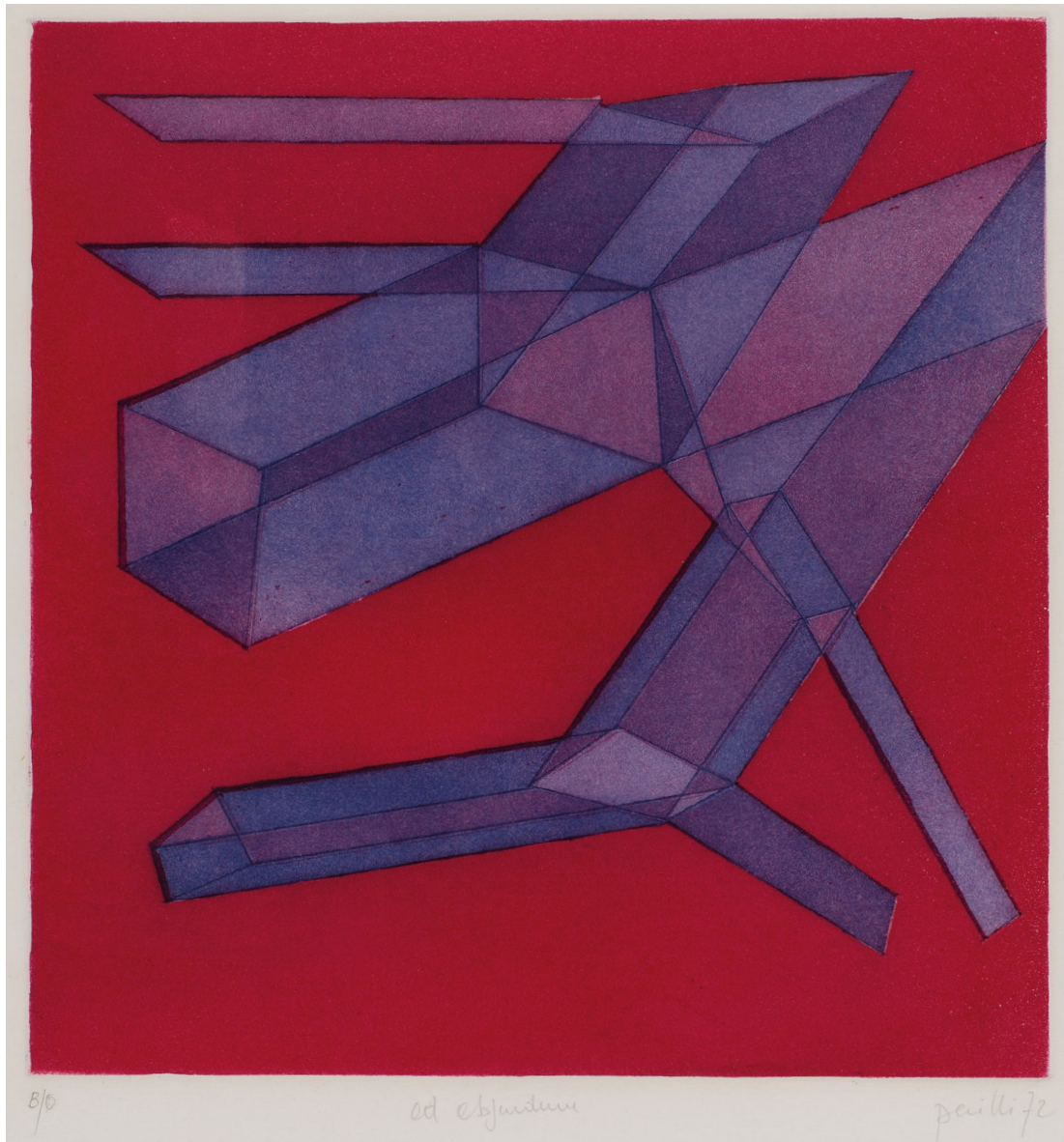
Die Aufgabe, die Bildwahrnehmung durch das Bild selbst darzustellen, ist jedoch keineswegs eine Erfindung der 1970er Jahre, sondern bereits in den Anfängen der Avantgarde, etwa in den Kunstwerken des Bauhauskünstlers Josef Albers, vorhanden.⁶ Perilli erarbeitet in seinem Spätwerk eine Lösung des Problems durch eine Serie von geometrischen Kunstwerken, die eine komplizierte multiperspektivische Betrachtung zulassen.

Nils Jonas Weber

Literatur

- Achille Perilli: „Manifest der verrückten Darstellung im imaginären Raum“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, hrsg. von Bernd Krimmel (Mathildenhöhe Darmstadt: 6.12.1987–31.1.1988), Darmstadt 1987, S. 173–175.
- Ausst.-Kat. *Josef Albers: a retrospective*, hrsg. von Nicholas Fox Weber (Salomon R. Guggenheim Museum: 24.3.–29.5.1988), New York 1988.
- Bernhard Holeczek: „Zurück zum Fortschritt. Mutmaßungen zu den jüngeren Werken“, in: Ausst.-Kat. *Achille Perilli*, hrsg. von Susanne Pflieger (Wilhelm-Hack-Museum: 28.4.–2.6.1991), Ludwigshafen 1991, S. 27–33.
- Richard W. Gassen: „Von Streifen und Säulen. Anmerkungen zu den ‚fumetti‘ und ‚colonne‘ der 60er Jahre“, in: Ausst.-Kat. *Achille Perilli*, hrsg. von Susanne Pflieger (Wilhelm-Hack-Museum: 28.4.–2.6.1991), Ludwigshafen 1991, S. 19–25.

- 1 Vgl. Holeczek: „Zurück zum Fortschritt. Mutmaßungen zu den jüngeren Werken“, S. 27.
- 2 Vgl. Gassen: „Von Streifen und Säulen. Anmerkungen zu den ‚fumetti‘ und ‚colonne‘ der 60er Jahre“, S. 19.
- 3 Vgl. Holeczek: „Zurück zum Fortschritt. Mutmaßungen zu den jüngeren Werken“, S. 30.
- 4 Vgl. Perilli: „Manifest der verrückten Darstellung im imaginären Raum“, S. 173.
- 5 Vgl. ebd., S. 173 ff.
- 6 Vgl. Ausst.-Kat. *Josef Albers: a retrospective*, 1988.



▲ Kat.-Nr. 25

Kat.-Nr. 26

Carla Accardi: *Pieno giorno*, 1985
Aquatinta, 30 × 36,5 cm
Signiert und datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Spätestens seit ihrer ersten Ausstellung in New York, die 2001 unter dem Titel *Triplice Tenda* im MoMA PS1 stattgefunden hat, zählt Carla Accardi (1924–2014) zu den erfolgreichsten Künstlerinnen der italienischen Gegenwartskunst. Bekannt ist Accardi vor allem für ihre Mitgliedschaft in der 1947 gegründeten *Gruppo Forma 1*. Accardi war die einzige Frau in der Künstlergruppe, zu der unter anderem auch Giulio Turcato und Achille Perilli zählten (vgl. Kat.-Nr. 24, 25, 27). Die *Forma 1*-Künstler formulierten in ihrem Manifest eine Annäherung von Marxismus und Formalismus. Accardis abstrakte Kunst aus diesem Zeitraum ist geprägt von einer experimentellen Orientierungssuche, in der sie versucht, den theoretischen Forderungen von *Forma 1* eine praktische Gestalt zu geben. In einem Rückblick auf die Zeit in der *Forma 1* schreibt Accardi, dass sie das historische Verdienst der Künstlergruppe in der bedingungslosen Hingabe an die abstrakte Kunst sieht.¹ Für sie begann mit *Forma 1* das „Abenteuer der abstrakten Kunst“², der sie sich mit dem Manifest verpflichtete.

Als Zeugnis hiervon ist die Graphik *Pieno giorno* von 1985 zu verstehen, die sich heute in der Sammlung Jayme befindet. Für die Komposition der Graphik verwendete die Künstlerin eine rosafarbene Fläche, auf der sich ein unregelmäßiges Muster in Orange ausbreitet. Die Kunsthistorikerin Susanne Pflieger versucht, die unregelmäßigen Muster, die charakteristisch sind für Accardis Kunst, über den Begriff des „Zeichens“ zu erklären.³ Die Zeichen würden unter dem Einfluss von optischen Wechselwirkungen geformt.⁴ In einem größeren Zusammenhang lässt sich Accardis Kunst aus den Entwicklungen der abstrakten Kunst im 20. Jahrhundert verstehen: In der Kunstgeschichte gibt es spätestens seit den 1930er Jahren die Unterscheidung zwischen abstrakter geometrischer Kunst und abstrakter nicht-geometrischer Kunst. Accardis Kunst fällt in die zweite Kategorie und kann deshalb mit einem Begriff des Kunsthistorikers Alfred Barr als „Kunst mit biomorphen Formen“ charakterisiert werden.⁵ Biomorphe Formen sind gekennzeichnet durch unregelmäßige Zeichen oder Farbspuren, die ohne ein klar zu erkennendes Ordnungssystem über die Bildfläche verteilt sind. Neben den biomorphen Tendenzen der abstrakten Kunst ist es vor allem der von Michel Tapié geprägte Ausdruck der „art informel“, der für die Beschreibung von abstrakter nicht-geometrischer Kunst hilfreich ist.⁶ Tapié entwickelte den Begriff der „art informel“, um Entwicklungen in der französischen Kunst der Nachkriegszeit zu beschreiben: Künstler wie Wols oder Jean Fautrier gestalteten eine Kunst der unförmigen Zeichen, die den europäischen Stil der informellen Kunst begründete, zu dem auch die Kunst von Carla Accardi zählt. In

der informellen Kunst fand Accardi den künstlerischen Ausdruck, den sie während ihrer Zeit in der *Gruppo Forma 1* gesucht hatte.

Nils Jonas Weber

Literatur

- Ausst.-Kat. *Cubism and abstract art*, hrsg. von Alfred H. Barr, Jr. (Museum of Modern Art: 2.3.–19.4.1936), New York 1936.
- Carla Accardi: „Forma 1 heute“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, hrsg. von Bernd Krimmel (Mathildenhöhe Darmstadt: 6.12.1987–31.1.1988), Darmstadt 1987, S. 64–65.
- Michel Tapié: *Un art autre ou il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris 1952.
- Susanne Pflieger: „Im Reich der Zeichen – Die künstlerische Position Carla Accardis im Kontext der europäischen Nachkriegskunst“, in: Ausst.-Kat. *Carla Accardi*, hrsg. von Federica Di Castro / Susanne Pflieger (Kunstverein Ludwigs-hafen am Rhein: 7.9.–22.10.1995), Mailand 1995, S. 11–23.

1 Vgl. Accardi: „Forma 1 heute“, S. 64f.

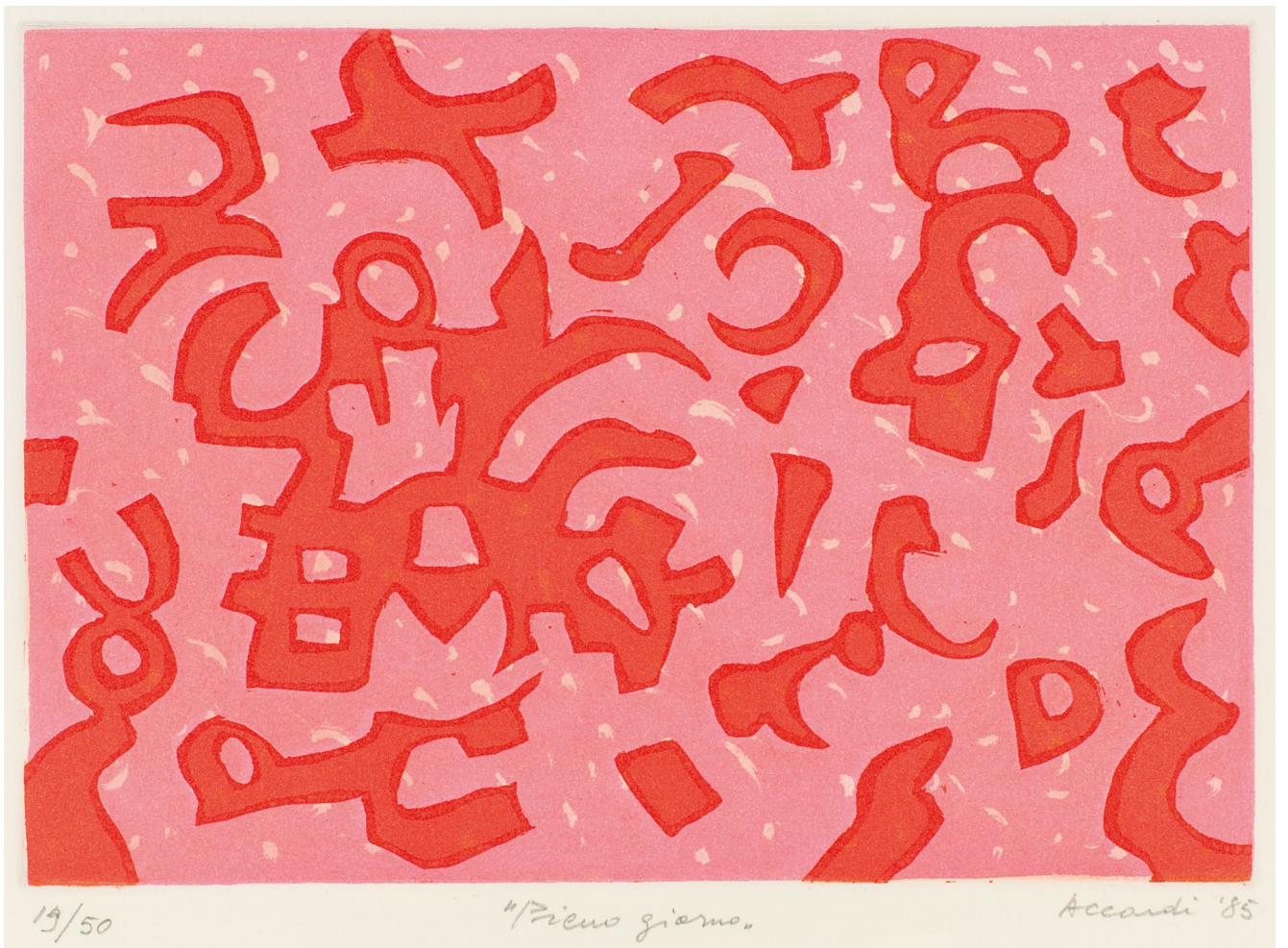
2 Ebd., S. 64.

3 Vgl. Pflieger: „Im Reich der Zeichen – Die künstlerische Position Carla Accardis im Kontext der europäischen Nachkriegskunst“, S. 17.

4 Vgl. ebd., S. 18f.

5 Vgl. Ausst.-Kat. *Cubism and abstract art*, 1936, S. 19.

6 Vgl. Tapié: *Un art autre ou il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, S. 9ff.



▲ Kat.-Nr. 26

Kat.-Nr. 27

Giulio Turcato: *Libertà in catene*, undatiert

Lithographie, 52,5 × 37,5 cm

Signiert

Heidelberg, Sammlung Jayme

Die Kunst von Giulio Turcato (1912–1995) gehört heute ohne Zweifel zum etablierten Kanon der modernen italienischen Kunstgeschichte. Einer der vielen Gründe für diesen Umstand ist in der Verbindung von künstlerischer Aktivität und politischem Engagement zu sehen, die Turcatos Leben entscheidend geprägt hat. Seine künstlerische Ausbildung erhielt Turcato in Venedig. Anschließend zog er 1934 nach Sizilien, um eine Ausbildung als Offizier zu beginnen. Zwei Jahre später verließ er Sizilien für die norditalienische Großstadt Mailand, wo er erste kleinere Erfolge als Künstler feiern konnte. Die Initialzündung für Turcatos politisches Engagement fiel mit der Gründung der *Resistenza*, der Widerstandsbewegung gegen das faschistische Regime in Norditalien, zusammen.¹ Am 3. September 1943 unterzeichnete Italien mit den Alliierten den Waffenstillstand von Cassibile, der Italien faktisch in einen faschistischen Norden und einen befreiten Süden unter Kontrolle der USA und Großbritanniens teilte. Im Zuge dessen formierte sich in dem von den Deutschen besetzten Norditalien der antifaschistische Widerstand. Durch

sein Engagement in der *Resistenza* knüpfte Turcato Kontakte mit der Italienischen Kommunistischen Partei (PCI) und dem Teil der italienischen Kunstszene, welcher dieser nahestand. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gründete Turcato im Jahr 1947 in Rom gemeinsam mit sieben aufstrebenden Künstlern die Künstlergruppe *Forma 1* (vgl. Kat.-Nr. 23–26). In ihrem Manifest propagierten die Künstler eine Verbindung von Marxismus und Formalismus. Mit dieser Haltung widersprachen sie der offiziellen Direktive der PCI, die den Realismus als kommunistische Kunstform par excellence etablieren wollte.²

Ein künstlerisches Zeugnis für die einzigartige Verbindung von Kunst und Politik in Turcatos Œuvre ist die 1974 begonnene Serie *Libertà*. In der Sammlung Jayme befindet sich eine undatierte Lithographie aus dieser Werkserie, die den Titel *Libertà in catene* („Freiheit in Ketten“) führt. Der Grundstein für die Werkserie wurde in Venedig gelegt, in der Stadt, in der Turcato seine Karriere als Künstler begann. Im Palazzo delle Prigioni, dem Gefängnis in Venedig, präsentierte Turcato im Sommer 1974 seine Skulpturengruppe *Le Libertà incatenate* („Die in Ketten gelegten Freiheiten“).³ Die fünf Meter hohe Skulpturengruppe wurde aus Holz gefertigt und mit Stahldrähten an den Wänden im Innenhof des Gefängnisses befestigt. Auf Grund der mangelnden Dokumentation der Ausstellungssituation besitzt die Lithographie *Libertà in catene* eine wichtige Funktion für das Verständnis der Werkserie, denn es ist davon auszugehen, dass Turcato die Lithographie direkt auf die Skulpturengruppe von 1974 bezog. Die weißen Linien der Lithographie, die von den Figuren zu den Bildrändern führen, repräsentieren wohl die Stahldrähte,

mit denen die Skulpturengruppe an die Wände des Gefängnisses in Venedig befestigt wurde. In einem 1986 geführten Interview erklärt Turcato, dass die vertikale Ausrichtung der Figuren eine bewusst gesetzte Geste zum Himmel darstellt, die als Bewegung der Freiheit interpretiert werden kann.⁴ Auf diese Weise gelingt es Turcato, das Thema der Freiheit für die abstrakte Kunst fruchtbar zu machen.

Nils Jonas Weber

Literatur

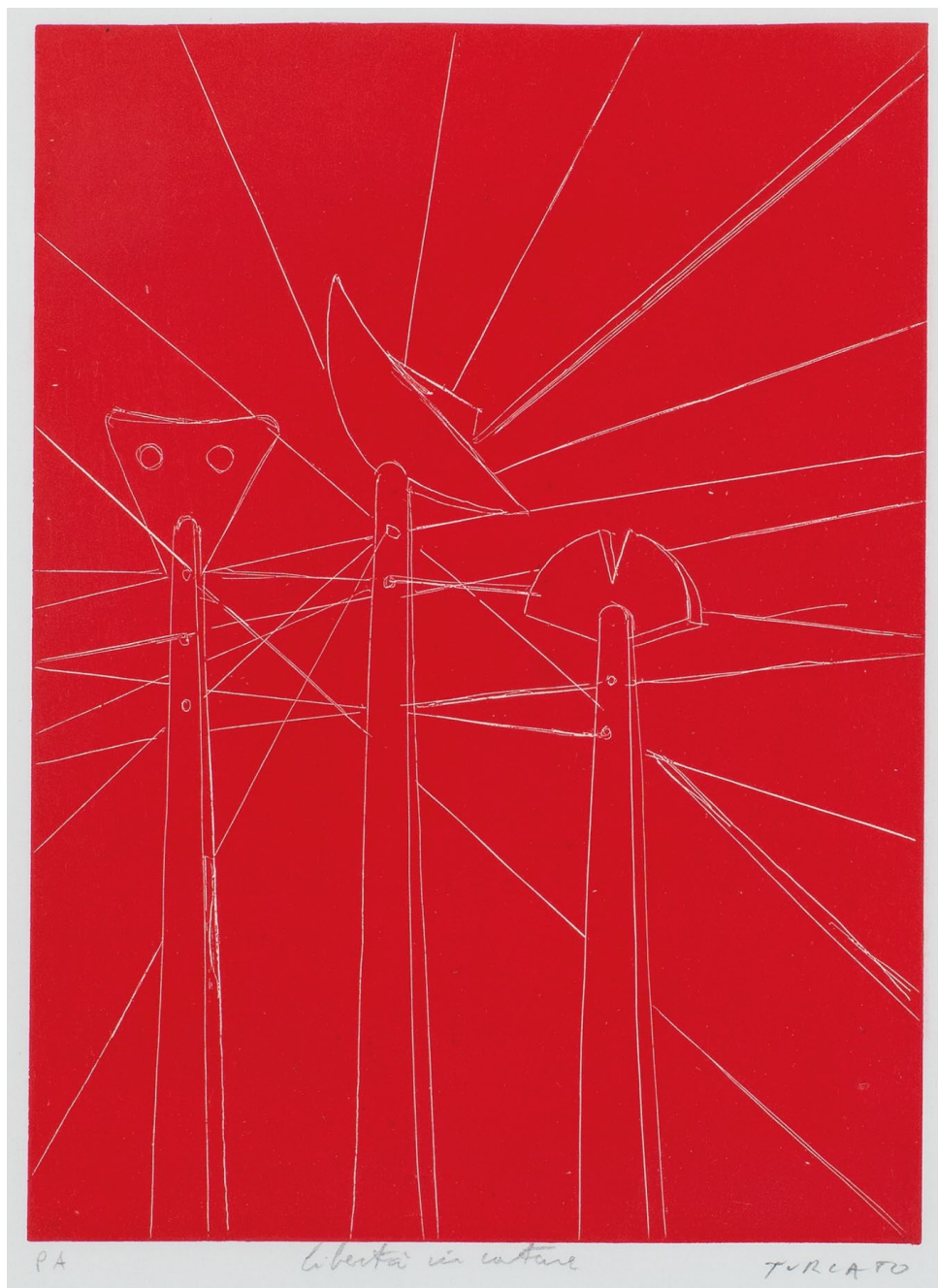
- Bernd Krimmel: „Forma 1 von Darmstadt aus gesehen“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, hrsg. von Bernd Krimmel (Mathildenhöhe Darmstadt: 6.12.1987–31.1.1988), Darmstadt 1987, S. XI–XVI.
- Ugo Pirro: *Osteria dei pittori*, Palermo 1994.
- Francesco Santaniello: „Le Libertà: iridescences modulaires libérées par Turcato“, in: Ausst.-Kat. *Giulio Turcato Libertà*, hrsg. von Silvia Pegoraro (CAOS – Centro Arti Opificio Siri: 17.10.2010–30.1.2011), Terni 2010, S. 110–116.
- Giulio Turcato: „Libertà del colore, libertà nel colore“, in: Ausst.-Kat. *Giulio Turcato Libertà*, hrsg. von Silvia Pegoraro (CAOS – Centro Arti Opificio Siri: 17.10.2010–30.1.2011), Terni 2010, S. 37.

1 Vgl. Pirro: *Osteria dei pittori*, S. 135.

2 Vgl. Krimmel: „Forma 1 von Darmstadt aus gesehen“, S. XII.

3 Vgl. Santaniello: „Le Libertà: iridescences modulaires libérées par Turcato“, S. 111.

4 Vgl. Turcato: „Libertà del colore, libertà nel colore“, S. 37.



▲ Kat.-Nr. 27

Kat.-Nr. 28

Enrico Castellani: o. T., 1972

Prägedruck, 46 × 55 cm

Am linken unteren Bildrand
Vermerk zur Auflage „25/50“, am
rechten unteren Bildrand signiert
und datiert „Castellani '72“
Heidelberg, Sammlung Jayme

Fast scheint es so, als ob sich die Struktur von Enrico Castellanis Prägedruck je nach Lichteinfall verändern würde: Kleine kreisförmige Erhebungen und Vertiefungen reihen sich aneinander und bilden ein Zickzack-Muster, welches sich von links nach rechts über das Papier zieht. Ein Vermerk zur Auflage in der linken unteren Ecke sowie seine Signatur und das Datum in der rechten unteren Ecke fügte Castellani noch an, ansonsten ließ der italienische Künstler das Papier unbearbeitet. Kein Farblecks, keine Bleistiftstriche oder Kohleskizzen zieren das naturbelassene Weiß. Hier soll die punzierte Oberfläche für sich stehen und sich durch Licht und Schatten offenbaren. Diesen Effekt erzielte Castellani, indem er den Bildträger über Nägel legte und von beiden Seiten beschlug. So zeichneten sich die Erhebungen und Vertiefungen ab und fügten sich zu einem sich diagonal auf und ab bewegendem Linienmuster zusammen, die dem Werk seine Dynamik verleihen.

Der 1930 geborene Künstler sagt somit der Farbe als Mittel einer gegenständlichen Darstellung vollkommen ab. Bewusst vermeiden seine Werke, Gesehenes auf dem Bildträger festzuhalten. Sie sollen vielmehr autonom sein und sich dem Konzept künstlerischer Fiktion entziehen.

Diese theoretischen Grundsätze hielt Castellani zusammen mit zeitge-

nössischen Künstlerkollegen in der Zeitschrift *Azimuth* fest. Diese gründete der damals 29-Jährige zusammen mit Piero Manzoni. Gemeinsam eröffneten die beiden auch die fast gleichnamige Galerie *Azimuth* (geschrieben allerdings ohne „h“ am Ende), die als Raum für Ausstellungen und Austausch künstlerischer Positionen diente. Obwohl die Künstler um *Azimuth* anfangs mit dem abstrakten Expressionismus und dem Informel verbunden waren, strebten sie nach einer neuen Richtung mit einer eigenen, klareren Formensprache. In der Galerie trafen das „conetto spaziale“ („Raumkonzept“) Fontanas auf die Nagelbilder des deutschen Künstlers Günther Uecker, um nur zwei der vielseitigen Ansätze zu erwähnen.

In diesem Umfeld entwickelte Castellani schnell die Idee seiner „superficie bianca“. Diese weißen Oberflächen behandelte der Künstler stringent seit den 1950er Jahren und verschaffte sich damit einen bedeutenden Platz in der italienischen Konzeptkunst. Leinwände, Papier oder Plastikfolien wurden anfangs durch hinterlegte Polsterungen verformt. Manchmal ziehen sich auch aufgelegte Fäden über die Oberfläche und strukturieren diese. Später spannte Castellani seine Leinwände über Reihen von Nägeln, die sich, ähnlich wie auf dem Prägedruck aus der Sammlung Jayme, auf der Oberfläche abzeichnen. Diese Werke sind charakteristisch für Castellani und verwandeln das klare Weiß in ein Wechselspiel von Licht und Schatten. Je nach Beleuchtung und Position des Betrachters spielen daher auch die Aspekte „Zeit“ und „Raum“ eine tragende Rolle innerhalb der Betrachtung seiner Konzeptkunst.

Die Kunst des 2017 verstorbenen Castellani fand in Amerika zunächst

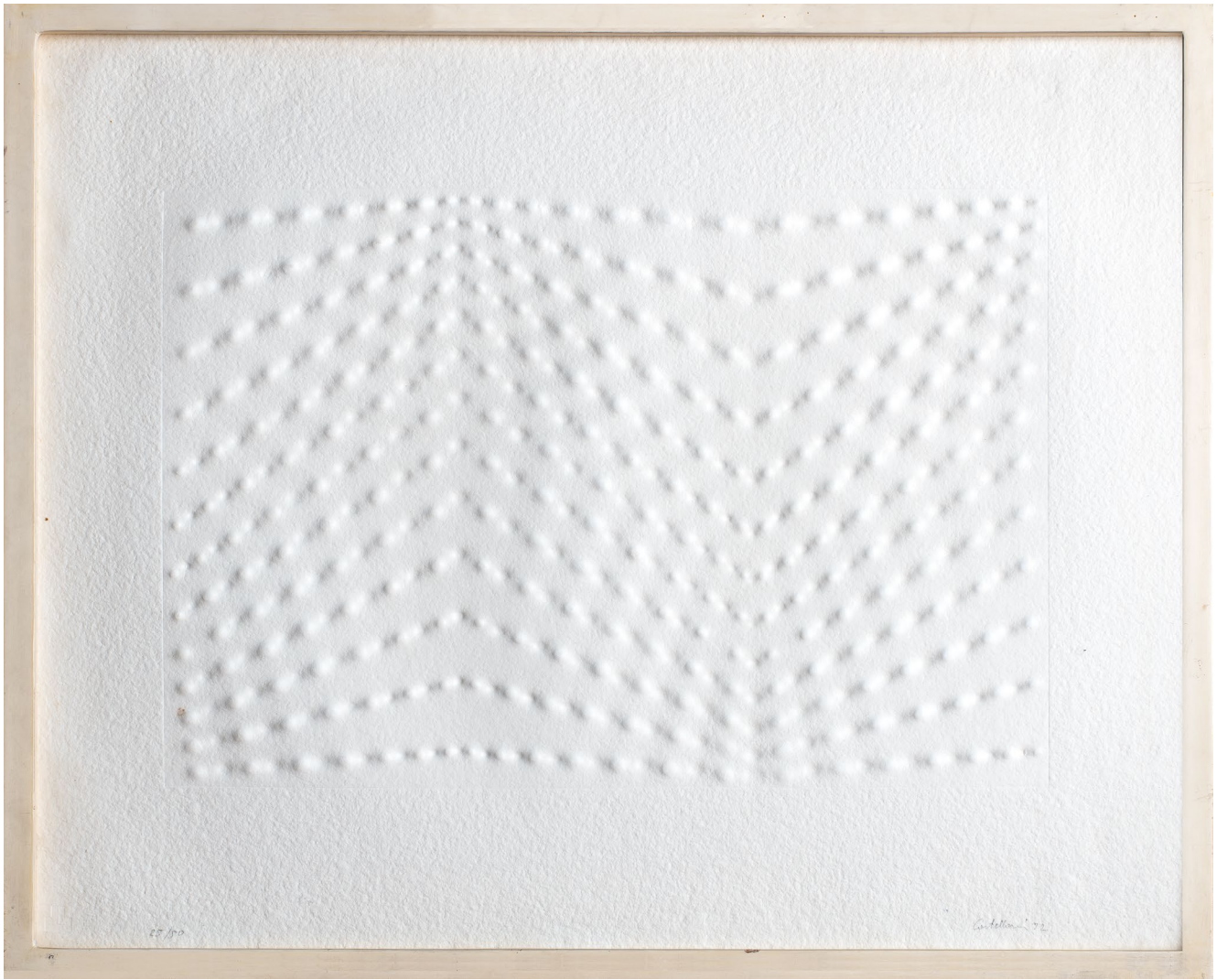
wenig Anklang, doch konnte er zahlreiche Erfolge in Europa verzeichnen. Dreimal stellte er auf der Biennale in Venedig aus und war 1968 auf der 4. *documenta* in Kassel vertreten. Heinz Mack, Mitbegründer der deutschen ZERO-Gruppe, erinnert sich mit den anerkennenden Worten: „Später, 1965, habe ich mit Enttäuschung registriert, daß Castellanis Ausstellung in New York so gut wie nicht beachtet wurde [...]. Wie in den weißen Reliefs von Uecker und Schoonhoven, ähnlich meinen eigenen weißen Lichtreliefs, geben die Werke Castellanis dem Licht Gelegenheit, die Schatten, welche sich an modulierten Oberflächen bilden, zum Ausdruck zu bringen, und das mit großer Zartheit.“¹

Jasmin Höning

Literatur

Ausst.-Kat. *Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*, hrsg. von Renate Damsch-Wiehager (Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel: 3.12.1995–25.2.1996), Ostfildern 1996.

¹ Ausst.-Kat. *Zero Italien*, S. 180.



▲ Kat.-Nr. 28

Kat.-Nr. 29

Heinz Mack: o. T., 2006

Pastell, 54 × 63 cm

Am rechten unteren Bildrand signiert und datiert „Mack 6“ Heidelberg, Sammlung Jayme

Mit seiner Aneinanderreihung flimmernder, leuchtender Farbflächen erinnert Macks Werk im ersten Moment an ein Fernsehtestbild – oder gar an den Mischkasten eines Wasserfarbensets aus der Schulzeit. Am oberen und unteren Bildrand laufen zwei überwiegend graue Farbstreifen über die gesamte Breite des Papiers und rahmen das bunte Geschehen im Mittelteil geradezu ein. Im Farbspektrum eines Regenbogens erstrahlen dort horizontale Farbflächen, die sich in ein oberes und ein unteres Register aufteilen. Durch ihre Mitte läuft ein schmaleres, ebenfalls polychromes Band, welches das Kunstwerk in zwei Hälften teilt. In diesen beiden Hälften gesellt sich ein Farbblock zum nächsten. Doch wie sich auch in der Natur z. B. ein strahlend roter Klatschmohn in das angrenzende Kornblumenfeld „stiehlt“, gestaltet sich auch Macks Feldübergang keineswegs linear: Mit dem Pinsel tupft er helle Farbtöne sichtbar auf die Grenze zu dunkleren Feldern auf und möchte damit Lichteffekte imitieren. Partiiell fügt er zusätzlich kleine Punkte in akribisch genauen Abständen an, welche diesen Eindruck verstärken.

Weder die Farbigekeit noch die Anordnung verwundern, zieht man zur Betrachtung des Kunstwerks die

Schriften von Mack hinzu. Der Mitbegründer der Künstlergruppe ZERO ist mit Otto Piene auch Herausgeber der drei Ausgaben der Künstlerzeitschrift ZERO. Ganz nach dem Vorbild Johann Wolfgang von Goethes möchte Mack seine Kunst im Zusammenhang mit seinen Kunsttheorien sehen.¹ Die Vibration der Farbe ist dabei von großer Bedeutung. Diese erlangt Mack durch den Wechsel der einzelnen Töne und ihrer Übergänge. Auch die Komposition soll dabei zugunsten einer einfachen Struktur aufgegeben werden, wie sie Mack auch in dem hier vorliegenden Kunstwerk angelegt hat. Die Visualisierung des Lichts liegt alledem zugrunde und zieht sich wie ein roter Faden durch das Schaffen des Künstlers. Bereits Ende der 1950er Jahre konstruierte er Lichtstelen, Lichtkuben und Reliefarbeiten, später sogar Lichtskulpturen, die von Motoren angetrieben werden. Das Material blieb dabei zweitrangig. Von Holz über Folie bis hin zu verschiedenen Metallen verwendete der Künstler alles, was sich als „Lichtfänger“ verwenden ließ. Umfunktioniert zu verschachtelten, spiegelnden Oberflächen, soll im Werk allein das Licht zur Geltung kommen. Somit versuchte Mack abseits der Leinwandmalerei Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Erst in den 1990er Jahren griff der Künstler auf die altbewährte Tradition zurück und versuchte, sein Anliegen auf plane Bildträger zu projizieren.

Im Gegensatz zu seinen Lichtskulpturen oder -installationen bleibt hier keine Möglichkeit, tatsächliches Licht zu spiegeln. Mack muss in der Malerei auf die Farbe zurückgreifen. Ganz nach Goethes *Farbenlehre*, die Farben als „Taten des Lichts“ umschreibt, legte der Künstler auch seine Pastellarbeit von 2006 an, die Jayme auf der *Art*

Karlsruhe erstand und mit welcher er seine Sammlung um ein zeitgenössisches Schmuckstück erweiterte.²

Der 1931 in Hessen geborene Heinz Mack vertrat 1970 sein Heimatland auf der *Biennale* in Venedig und nahm mehrfach an der *documenta* teil. Durch ZERO erlangte er schnell internationale Bekanntheit. In seiner Malerei, den Lichtskulpturen, -reliefs und Installationen blieb stets die Wahrnehmung von Licht, Raum und Farbe sein oberstes Gebot.

Jasmin Höning

Literatur

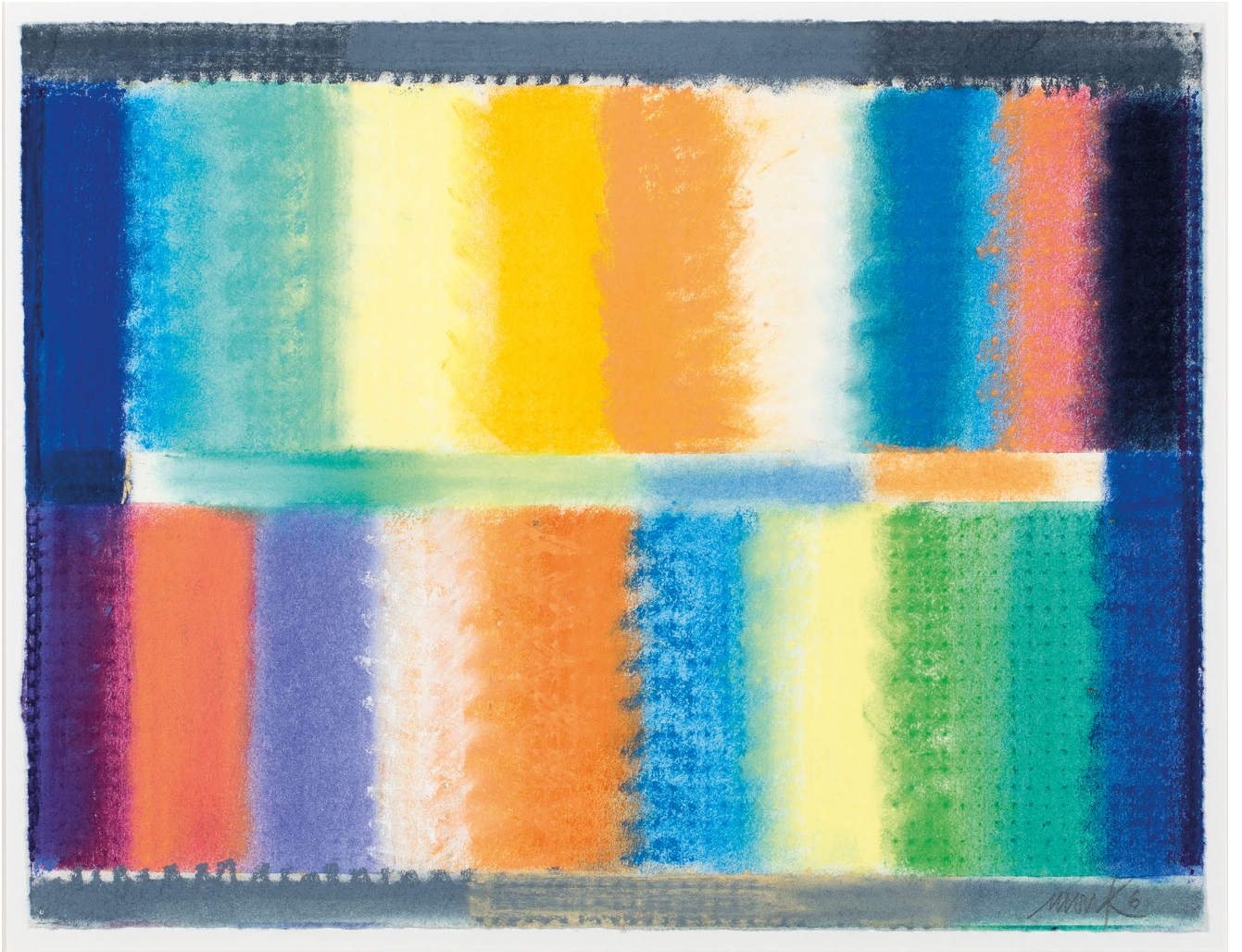
Ausst.-Kat. *ZERO – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, hrsg.

von Barbara Til (Museum Kunstpalast: 8.4.2006–9.7.2006), Ostfildern 2006.

Ausst.-Kat. *ZERO – Zwischen Himmel und Erde*, hrsg. von Ursula Zeller, Frank-Thorsten Moll und dem Zeppelin Museum Friedrichshafen – Technik und Kunst (Zeppelin Museum Friedrichshafen – Technik und Kunst: 16.5.2014–20.6.2014), Neustadt/Weinstr. 2014.

1 Vgl. Ausst.Kat. *Zero – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, 2006. S. 85.

2 Ausst.-Kat. *ZERO – Zwischen Himmel und Erde*, S. 53.



▲ Kat.-Nr. 29

Kat.-Nr. 30

Fred Thieler: o.T., 1970

Siebdruck auf Papier,
42,8 × 33,8 cm

Links unten mit schwarzem
Kugelschreiber die Auflagenhöhe
„7/20“ und daneben auf „1970“
datiert, rechts signiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Dieser unbetitelt Siebdruck des Künstlers Fred Thieler vertritt seit 2017 in der Sammlung Jayme die Kunst des Informel und repräsentiert somit den Gusto des Sammlers und die kontinuierliche Erweiterung seiner Sammlung.¹

Nach dem Zweiten Weltkrieg sollte die Kunst des Informel als Zeichen eines absoluten Neuanfangs eine neue Kunstrichtung markieren. Abweichend vom gegenständlichen Realismus oder der geometrischen Abstraktion entstehen neue formlose Phantasiegebilde. Das Informel zeichnet sich durch verschiedenartig neue abstrakte Stile aus, deren Ziele auf gemeinsamen Ideen, wie zum Beispiel der Absetzung vom Gegenständlichen, der Befreiung der Farbe zum künstlerischen Material und der Bewegung als künstlerischem Ausdrucksmittel, basieren.²

1 Vgl. Jayme: „Ein Spitzenwerk des Informel“, S. 34.

2 Vgl. Heuwinkel: *Entgrenzte Malerei*, S. 164f.

3 Vgl. Ausst.-Kat. *Dialog mit der Farbe*, S. 10ff.

4 Vgl. ebd., S. 35.

5 Siehe Heuwinkel: *Entgrenzte Malerei*, S. 164.

6 Siehe Stachelhaus: „Forschendes Tun“, S. 6.

7 Siehe *ibid.*, S. 4.

8 Vgl. Heuwinkel: *Entgrenzte Malerei*, S. 167.

Fred Thieler, geboren 1919 in Königsberg und 1999 in Berlin gestorben, gilt als ein bedeutender Vertreter dieser Stilrichtung. Nach anfänglich gegenständlichen Arbeiten in spätimpressionistischer und expressionistischer Manier entstanden Ende der 1940er Jahre seine ersten abstrakten Bilder. Noch während seiner Münchener Akademiezeit stellte er 1950 erstmals mit der Künstlergruppe *ZEN 49* aus. Als deren späteres offizielles Mitglied sowie innerhalb weiterer Mitgliedschaften beeinflusste er durch Gemeinschafts- und Einzelausstellungen die Kunstszene der Nachkriegszeit. Thieler engagierte sich zudem als Kulturpolitiker und war Professor an der Hochschule für Bildende Künste Berlin. 1991 stiftete er den „Fred-Thieler-Preis für Malerei“, der inzwischen von einer Jury in der Berlinischen Galerie an junge Künstler in einem zweijährlichen Turnus verliehen wird.³

Zwar besteht der Großteil von Thielers Œuvre aus Malerei, es enthält jedoch auch einige Zeichnungen und Druckgraphiken.

Der vorliegende Siebdruck zeigt ein Farbarrangement, dessen Farbe sich vollkommen vom Gegenstand gelöst hat und um ihrer selbst willen existiert. Typisch für Thieler ist, dass er die Farbpalette auf zwei Blautöne, Weiß und Schwarz reduzierte, um die Ausführung seiner Farbkomposition bestmöglich kontrollieren zu können.⁴ Dabei sind die Farben nicht gemischt, sondern fügen sich durch Überlagerungen zu einer expressiven Einheit und suggerieren eine plastische Wirkung. Teilweise entsteht durch diese Farbschichtung im rechten mittleren Bildbereich eine gewisse Unschärfe, die ein Flirren im Auge des Rezipienten evoziert. Beherrscht wird der gesamte Bildeindruck durch fallende

Diagonalen. Das Weiß eröffnet scheinbar einen unendlichen Bildraum, in dem die „Formen [...] implodieren oder [...] explodieren“⁵. Zusätzlich wird die Bildwirkung durch das Spiel mit amorphen Formen in der oberen rechten Bildecke und dichten Linien-schraffuren dynamisiert.

Während der Künstler seine Arbeit als „forschendes Tun“⁶ charakterisiert, lässt er die Frage nach der Deutung seiner Bilder weitestgehend unbeantwortet. Durch die allgemeine Offenheit der informellen Werke zielt Thieler auf die subjektive Wahrnehmung des Betrachters. Seine Bildstruktur „ermöglicht Spannung und Entspannung und provoziert die Augen zu intensiverem Sehen“⁷. Thieler schuf auch Kunst im öffentlichen Raum und verknüpfte so seine Malerei mit der Architektur. Neben zahlreichen Wandgestaltungen fertigte er 1989–1991 das Deckengemälde *Nachthimmel* für das Münchner Residenztheater, welches in dieser Ausstellung als Abbildung gezeigt wird.⁸

Annette Krämer

Literatur

Ausst.-Kat. *Fred Thieler, Dialog mit der Farbe*, hrsg. von Andrea Firmenich (Kunsthalle in Emden / Stiftung Henri Nannen: 3.11.1991–2.2.1992), Köln 1991.

Nicola Carola Heuwinkel: *Entgrenzte Malerei. Art informel in Deutschland*, Heidelberg/Berlin 2010.

Erik Jayme: „Ein Spitzenwerk des Informel: Fred Thieler“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 33 (2018), S. 34–37.

Heiner Stachelhaus: „Forschendes Tun – über die Malerei von Fred Thieler“, in: Galerie Orangerie-Reinz: *Fred Thieler*, Köln 1987, S. 4–8.



▲ Kat.-Nr. 30

IV. Momentaufnahmen

In dieser mit „Momentaufnahmen“ betitelten Sektion sind Werke aus der Sammlung Jayme zusammengestellt, die zum einen florale Stillleben und Landschaften präsentieren, zum anderen dezidiert auf Momente aus dem Leben und Sammelverhalten von Erik Jayme verweisen.

So stehen die *Rosen in Vase* (vgl. Kat.-Nr. 35) von Hans Christiansen für die Stadt Darmstadt, in deren Künstlerkolonie der Künstler jahrelang wirkte und die der Lebensmittelpunkt des Sammlers Erik Jayme von dessen Kindheit bis zum Studienbeginn war. Ebenfalls von Christiansen, dessen Werke Jayme unter anderem als Erinnerung an seine Darmstädter Zeit erwarb, stammen zwei impressionistische Pariser Parklandschaften, die aufgrund des abstrahierten und flüchtigen Pinselduktus wie unscharfe photographische Momentaufnahmen wirken (vgl. Kat.-Nr. 36, 37).

Ein bedeutendes Erbstück der elterlichen Sammlung stellt das hier gezeigte Stillleben von Oskar Moll, *Sonnenblumen in heller Vase*, dar (vgl. Kat.-Nr. 31), anhand dessen das Bestreben des Malers deutlich wird, Farbe und Form miteinander zu harmonisieren. Ergänzt wird das Bild um ein stilistisch divergierendes Werk desselben Künstlers. Durch die dynamische Malweise und die kompositorische Anordnung vermittelt es, ähnlich wie die Gemälde Christiansens, den Eindruck des Momenthaften (vgl. Kat.-Nr. 32).

Darüber hinaus verdeutlichen zwei Werke die Vielfältigkeit der Sammlung. Das eine präsentiert das gemalte Bruststück einer Afrikanerin im Profil. Sein lockerer und expressiver Pinselduktus zielen nicht auf naturgetreue Wiedergabe, sondern vielmehr auf Expressivität ab (vgl.

Kat.-Nr. 33). Obwohl die Signatur die Initialen C. R. aufweist und das Aquarell durch die Zahl „30“ datiert zu sein scheint, lässt es sich nicht dem zwischen 1884 und 1938 aktiven norddeutschen Expressionisten Christian Rohlfz zuschreiben. Die Frage nach der entsprechenden Künstlerin oder nach dem entsprechenden Künstler bleibt vorerst offen und zeigt, welches Forschungspotenzial eine Privatsammlung beinhalten kann.

Ein weiteres Werk zeigt einen männlichen Akt von der Hand des im 18. Jahrhundert tätigen italienischen Malers und Kupferstechers Gaetano Gandolfi – hierbei handelt es sich entweder um eine reine Körperstudie oder um die Skizze eines geplanten, jedoch nicht ausgeführten Werkes. Stellvertretend steht diese Zeichnung für die zahlreichen Werke der Frühen Neuzeit in der Sammlung, die in dieser Ausstellung nicht gezeigt werden können.

Die in dieser Sektion ausgestellten Werke bringen somit einen bestimmten Moment zur Darstellung bzw. stellen selbst einen entscheidenden Moment in der Geschichte der Sammlung Jayme dar. Diese Exponate, wie auch diejenigen der anderen Ausstellungsräume, veranschaulichen nicht nur die facettenreiche Sammlung und deren kunsthistorische Bedeutung, sondern auch die persönliche Verbindung jedes einzelnen Werkes mit dem Sammler. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle Erik Jayme eine eigene Vitrine gewidmet (außer Katalog). Als passionierter Kunstliebhaber sammelt dieser nicht nur Kunst, sondern forscht auch selbst zu seinen Werken und veröffentlicht die Ergebnisse in seinen *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*.

Annette Krämer

Kat.-Nr. 31

Oskar Moll: *Sonnenblumen in heller Vase, um 1934*

Aquarell und Tempera,
58 × 48 cm

Rechts unten signiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

In leuchtenden Farben und abstrahierter Formensprache bereichern die *Sonnenblumen* Oskar Molls (1875–1947) die Kunstsammlung Jayme. Das Gemälde wurde bereits von den Eltern des Sammlers angekauft.¹

Auf der Suche nach einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise reiste Moll 1907 mit seiner Frau Marg Moll nach Paris, wo er sich dem deutschen Künstlerkreis um das *Café du Dôme* anschloss. Entscheidend war die Bekanntschaft mit Henri Matisse, welche für sein künstlerisches Schaffen ausschlaggebend werden sollte. Moll gilt als Mitbegründer und Schüler der *Académie Matisse*, die unter der Leitung von Matisse in den Jahren von 1908 bis 1911 etwa 100 Schüler aus dem In- und Ausland unterrichtete, ohne – wie andere Meisterklassen dieser Zeit – auf Gewinn ausgerichtet

gewesen zu sein.² Nachdem Moll 1918 zum Professor an die Kunstakademie Breslau berufen worden war, deren direktoriale Leitung er von 1926 bis 1931 innehatte, gewann seine Formsprache neue Akzente. Durch seine kunstgewerbliche Arbeit an der Akademie und der Beschäftigung mit dem französischen Kubismus vollzog sich in seinem Werk eine stärkere geometrische Abstraktion, die sich ebenso in diesem Stilleben wiederfindet.³

In einem eng gewählten Bildausschnitt präsentiert sich eine schlichte Vase mit flächigem Dekor, aus der zwei große Sonnenblumenblüten ragen, welche den Großteil des Bildträgers einnehmen. Die Bildfläche fächert sich in einzelne geometrische Elemente auf. Hier lassen sich Einflüsse des französischen synthetischen Kubismus feststellen, einer Stilrichtung, bei der die Künstler die darzustellenden Objekte aus geometrischen Formen zusammensetzten, wobei die Darstellung verschiedener Simultan-Perspektiven ermöglicht wurde. Charakteristisch für diese Arbeitsweise sind große Farbflächen, eine starke Farbigekeit und strenge Umrisslinien. Durch Flächenüberschneidungen wurde Körperlichkeit, durch direktes Einkleben von Zeitungsausschnitten oder malerische Nachahmung von Holzmaserungen Stofflichkeit suggeriert. In dem hier gezeigten Gemälde verleiht Moll der Vase durch die Schattenmodellierung Plastizität. Mittels farbfächendeckender Überlagerungen, partiell durch transparente Schichten, wirkt die gesamte Bildfläche wie eine Collage.

Die Auseinandersetzung mit Matisse lässt sich vor allem in der musterhaften Gestaltung der jeweiligen Elemente erkennen. Teilweise sind diese durch Streifen, Blumen, Wellen oder Punkte verziert. Bei genauerer

Betrachtung scheint es, als ob Moll das Stilleben vor einem Fenster positioniere: Die Vase steht auf einer Fensterbank vor einem rosafarbenen, mit Blumen dekorierten und mit einer gelben Bordüre versehenen Vorhang. Faszinierend ist Molls Bestreben nach Harmonie von Farbe und Form. Das Gemälde entfaltet seine Wirkung durch die dezidierte Farbpalette von Rot, Gelb und Blau. Obwohl er eine abstrahierte Formensprache erreicht, lösen sich seine Motive nie ganz vom Gegenstand.

Interessanterweise gilt auch Moll als passionierter Kunstsammler und Leihgeber. Seine Sammlung repräsentierte eine Vielzahl an Stilen. Neben einem afrikanischen Mumienkopf, persischen Miniaturen und Ostasien umfasste sie unter anderem auch Gemälde von Lovis Corinth, Matisse, Edvard Munch, Pablo Picasso, Fernand Léger und Hans Purrmann.⁴ Aus dieser schöpfte er sicherlich Inspiration für seine eigenen Bildkompositionen und leistete einen wertvollen Beitrag zur europäischen Malerei des 20. Jahrhunderts.

Annette Krämer

1 Vgl. Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting*, S. 10.

2 Vgl. auch den Essay der Verfasserin in diesem Katalog.

3 Vgl. dazu auch den Essay der Verfasserin „Oskar Moll – neue Bildfindungen aus der *Académie Matisse*“ in diesem Katalog sowie Ausst.-Kat. *Die große Inspiration*, S. 85ff. In der Zeit von 1926–1932 arbeiteten die Weberei, Stoffdruckerei und Emaillewerkstatt der Breslauer Akademie nach den Entwürfen von Oskar Moll. Die dadurch vereinfachten Arbeiten inspirierten Moll dazu, abstrakter zu malen.

4 Vgl. Salzmann/Salzmann, *Oskar Moll*, S. 62.

Literatur

Ausst.-Kat. *Die Große Inspiration: Deutsche Künstler in der Académie Matisse – Hans Purrmann, Oskar und Marg Moll, William Straube*, hrsg. von Burkhard Leismann (Kunst-Museum Ahlen 9.3.–19.5.1997), Ahlen 1997.

Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting – Bilder einer Privatsammlung*, hrsg. von Erik Jayme und Clemens Jöckle (Städtische Galerie Speyer im Kulturhof Flachsgasse: 17.5.–16. 6.2002), Lindenberg 2002.

Siegfried Salzmann/Dorothea Salzmann: *Oskar Moll – Leben und Werk*, München 1975.



▲ Kat.-Nr. 31

Kat.-Nr. 32

Oskar Moll: *Stilleben mit Zimmerpflanze und gelben Blumen*, 1909

Kreide auf bräunlichem Karton, 24 × 18,5 cm
Am linken unteren Bildrand mit „Oskar Moll“ in schwarzer Farbe signiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Die Zeichnung *Stilleben mit Zimmerpflanze und gelben Blumen* von Oskar Moll (1875–1947) mag zwar hinsichtlich ihrer Maße das wohl kleinste Werk der Ausstellung bilden, doch besticht sie durch eine enorme Ausdruckskraft.

Der hochkantige, rechteckige Karton zeigt in nahezu zentraler Platzierung eine gläserne Vase, die mit gelben Blumen bestückt ist. Rechts davon ist ein durch dunkelgrüne Linien konturierter Blumentopf platziert, aus welchem eine Pflanze mit flachen, rundlichen Blättern emporwächst. Der Hintergrund wurde lediglich grob gezeichnet – stellenweise scheint der bräunliche Malgrund durch und lässt die kraftvollen, in verschiedene Richtungen strebenden Kreidespuren erkennen. Die deutlich wahrnehmbare, dynamische Malweise des Künstlers zeigt sich weiterhin in der Darstellung der Pflanzen im Vordergrund:

Rasch dahingeworfene, aber dennoch präzise gesetzte schwarze Konturen umreißen Blüten und Blätter. Da die gelbe bzw. grüne Farbgebung der Ausmalung stellenweise die dunklen Umrandungen überschreitet, ohne diese jedoch zu überdecken, erscheint es naheliegend, dass die schwarze Kreide erst nachträglich auf die Farbflächen aufgetragen wurde.

Der Eindruck von Dynamik wird durch die aus der Mittelachse des Bildes gerückte Platzierung der Bildgegenstände zusätzlich betont. Zudem wurde die Szenerie derart nah an den Bildrand gesetzt, dass vereinzelt Bildelemente wie Vase, Blumentopf, Blüten und Blätter nur angeschnitten wiedergegeben sind, was den Eindruck einer „Momentaufnahme“ unterstreicht. Um den Worten des Kunsthistorikers Franz Landsberger zu folgen, scheint die Zeichnung zwar „den Charakter des Zufälligen [in sich] zu tragen“, lässt dabei jedoch gleichzeitig die „ordnende Hand des Meisters“ erkennen.¹

Auch die farbliche Fassung, insbesondere das strahlende Gelb der Blüten, zeugt von einem intensiven Ausdruckswillen. Trotz des recht kleinen Bildausschnitts gewinnt die Darstellung so an Eindringlichkeit und veranlasst zur genaueren Betrachtung.

Mit der Datierung auf das Jahr 1909 fällt die Zeichnung in eine Schaffensphase Oskar Molls, in welcher die stilistische Beeinflussung durch seinen Lehrer Henri Matisse (1869–1954) bereits deutlich spürbar ist.² Der französische Avantgardist verhalf dem Schüler an der Pariser *Académie Matisse* (1907–1909), sich von dessen vormaliger impressionistischer Darstellungsweise zu lösen und hin zu einer freieren, individuelleren sowie anti-akademischen Malweise zu finden.³ Ein „Ergebnis“ dieser stilistischen

Umorientierung befindet sich in der Sammlung Jayme und ist Teil dieser Ausstellung. Einsicht in weitere, sich der Abstraktion annähernde Veränderungen in der Bildsprache Oskar Molls bietet überdies das hier ebenfalls ausgestellte Werk *Sonnenblumen in heller Vase* (Kat.-Nr. 31).

Nora Zerback

Literatur

- Ausst.-Kat. *Deutsche Maler um Matisse. Friedrich Ahlers-Hestermann, Rudolf Levy, Oskar Moll*, hrsg. von Adolf Gängel (Kurpfälzisches Museum Heidelberg: 19.1.–23.2.1964), Heidelberg 1964.
- Ausst.-Kat. *Die Große Inspiration. Hans Purrmann, Oskar und Marg Moll, William Straube*, hrsg. von Burkhard Leismann (Kunst-Museum Ahlen: 9.3.–19.5.1997), Ahlen 1997.
- Ausst.-Kat. *Matisse und seine deutschen Schüler. Friedrich Ahlers-Hestermann, Otto Richard Langer, Rudolf Levy, Marg Moll, Oskar Moll, Franz Nölen, Hans Purrmann, Walter Alfred Rosam, William Straube*, hrsg. von Gisela Fiedler-Bender (Pfalzgalerie Kaiserslautern: 28.5.–17.7.1988), Kaiserslautern 1988.
- Franz Landsberger: „Neuere Arbeiten von Oskar Moll“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 53 (1923/24), S. 304–305.

1 Landsberger: „Neuere Arbeiten von Oskar Moll“, S. 304.

2 Hierzu beispielsweise: Ausst.-Kat. *Matisse und seine deutschen Schüler*, 1988 sowie Ausst.-Kat. *Deutsche Maler um Matisse*, 1964.

3 Ebd., S. 3. Bzgl. der *Académie Matisse*: Ausst.-Kat. *Die Große Inspiration*, 1997 sowie den Essay von Annette Krämer Verfasserin „Oskar Moll – neue Bildfindungen aus der *Académie Matisse*“ in diesem Katalog.



▲ Kat.-Nr. 32

Kat.-Nr. 33

Unbekannter Künstler: *Kopf einer Afrikanerin (Nobosodru), 1930 (?)*

Aquarell, 37,5 × 29 cm

Links unten mit „C. R.“ signiert; direkt darunter mit „30“ datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Das Aquarell *Kopf einer Afrikanerin (Nobosodru)* präsentiert den Kopf sowie Teile des Oberkörpers einer nach links gewandten, unbedeckten, dunkelhäutigen Frau im Profil vor einem nahezu ungestalteten Hintergrund. Die Dargestellte trägt eine sich nach hinten verbreiternde Frisur, ihre Ohren zieren goldene Kreolen, ihr langer Hals wird von einer losen Kette umfasst und durch die weit nach vorne geschobene Kinnpartie zusätzlich betont. Das Inkarnat ist in Nuancen von Rot, Blau, Gelb, Braun und Grau gehalten. Der expressive Charakter des Bildes, das keineswegs auf eine naturgetreue Wiedergabe abzielt, wird zudem durch eine unruhige Pinselführung betont, die auf eine rasche Arbeitsweise hin-

deutet und den Eindruck von Vitalität und Dynamik erzeugt.

Signatur, Datierung und Motiv des Bildes werfen Fragen auf: So könnten die Initialen C. R. für den deutschen Expressionisten Christian Rohlf (1849–1938) sprechen und die angegebene Datierung auf die Entstehung des Aquarells im Jahr 1930.¹ Dies wäre allerdings erstaunlich, da Rohlf während dieser Zeit vorrangig in der Technik der Temperamalerei arbeitete.² Auch die expressive Pinselführung und ihre stellenweise flüchtig wirkende Ausführung finden keine Parallele zu Rohlf (Œuvre jener Zeit).³

Ungewöhnlich erscheint zudem die Wahl des Motivs, welches in starkem Kontrast zu den zahlreichen Blumenstillleben des Künstlers aus dieser Zeit steht.⁴ Mittels wissenschaftlicher Recherchen konnte jedoch eine motivische Herleitung rekonstruiert werden – so liegt dem Aquarell offenbar eine Photographie der Afrikanerin Nobosodru (Lebensdaten unbekannt) zugrunde. Die Aufnahme entstand im Zusammenhang der sogenannten *Croisière Noire*, einer 1924/25 von dem französischen Automobilhersteller Paul Citroën organisierten Transafrikaexpedition.⁵

Aufgrund der oben angeführten Zweifel an der Authentizität von Signatur und Datierung wurde das Aquarell zudem dem Christian-Rohlf-Archiv in Hagen vorgelegt. Das Archiv schließt in seinem Gutachten eine Zuschreibung an Christian Rohlf aus und erwägt einen unbekanntem Künstler mit gleichlautenden Initialen.⁶ Diese sowie weitere Aspekte werden in dem Essay *Christian Rohlf in der Sammlung Jayme? Ein kurioses Werk und seine Geschichte(n)* diskutiert.⁷

Nora Zerback

Literatur

Ausst.-Kat. *Alexandre Iacovleff. Les*

Croisières Citroën, hrsg. von Caroline Haardt de La Baume / Jean-François Ruchaud (Musée de l'Abbaye Sainte-Croix: 1.12.2012–10.3.2013), Lyon 2012.

Ausst.-Kat. *Christian Rohlf, 1849–1938.*

Arbeiten auf Papier, Aquarelle, Wassertemperablätter, Grafik, hrsg. von Kallmann-Museum Ismaning / Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen (Kallmann-Museum Ismaning: 22.3.–15.6.1997, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen: 26.7.–28.9.1997, Städtische Galerie Würzburg: 29.3.–31.5.1998), München/Rom/Salzburg 1997.

Ausst.-Kat. *Christian Rohlf. Die Hagensche Sammlung*, hrsg. von Ute Eggeling (Museo Epper: 5.4.–31.5.2008), Düsseldorf 2008.

1 Zu Christian Rohlf siehe beispielsweise Ausst.-Kat. *Christian Rohlf*, 2008.

2 Siehe Ausst.-Kat. *Christian Rohlf*, 1997, S. 18–23.

3 Man beachte diesbezüglich die im Schatten liegende Hautpartie unterhalb der Brust der Dargestellten.

4 Einen Überblick der entsprechenden Werke bietet Ausst.-Kat. *Christian Rohlf*, 1997.

5 Zur *Croisière Noire* siehe: Ausst.-Kat. *Alexandre Iacovleff*, 2012, S. 13–18, 90–93. Weitere Ausführungen hierzu in dem Katalogessay der Verfasserin: „Christian Rohlf in der Sammlung Jayme? Ein kurioses Werk und seine Geschichte(n)“.

6 Siehe hierzu ausführlicher ebd.

7 Ebd.



▲ Kat.-Nr. 33

Kat.-Nr. 34

Gaetano Gandolfi: *Figurenstudie*, undatiert

Kreide auf Bütten, 44 × 31,2 cm
Heidelberg, Sammlung Jayme

Die Sammlung Jayme umfasst bei Weitem nicht nur Kunst aus der Moderne. Einen ebenfalls beachtlichen Anteil der Kollektion stellen Werke der Frühen Neuzeit dar.

Als Erik Jayme 1990 das Heidelberger Auktionshaus Winterberg besuchte, entdeckte er zwei Figurenstudien aus dem Rokoko. Beide kaufte er und war von diesem Moment an davon überzeugt, sich nicht mehr nur auf moderne Kunst beschränken zu wollen. Eine der beiden Zeichnungen weist in vielerlei Hinsicht Übereinstimmungen mit Werken des Rokokomalers und -kupferstechers Gaetano Gandolfi (1734–1802) auf. Dieser erlernte die Kunstfertigkeit von seinem älteren Bruder Ubaldo, schuf mehrere Werke für Wettbewerbe und begab sich auf Studienreise nach Venedig. Viel Zeit widmete er seinen Studien der Werke der Malerfamilie Carracci, die er für Kunstliebhaber in seiner Zeit in Bologna kopierte.¹ Gandolfi muss stets äußerst akribisch bei der Vorbereitung und Ausführung seiner Werke vorgegangen sein. Davon zeugen seine zahlreichen Skizzen, Studien und Zeichnungen.²

Die Zeichnung, die sich in Erik Jaymes Besitz befindet, lässt sich allerdings keinem konkreten Werk als Vorarbeit zuordnen. Es handelt sich bei ihr entweder um eine reine

Körperstudie oder auch um die Skizze eines geplanten, jedoch nicht ausgeführten Werkes. Mit Kohle und Kreide stellt der Künstler einen männlichen Akt dar, der sich in einer nur grob umrissenen Umgebung befindet. Trotz der nur skizzenhaften Wiedergabe im unteren Bereich des Bildes lässt sich noch erkennen, dass Gandolfi die Figur auf einer Treppe positionierte. Mit dem Oberkörper lehnt sie an einem von groben Steinquadern gebildeten Vorsprung. Ihren rechten Arm hat sie aufgestützt, den Kopf auf der Schulter abgelegt, während die Hand in die dunklen zerzausten Haare greift. Das Gesicht des Mannes wurde vom Zeichner mittels Schattierungen und Weißhöhungen deutlich ausgearbeitet. Mund und Augen sind leicht geöffnet, wobei unklar bleibt, ob der Künstler für die Studie auf die Ausarbeitung von Pupille und Iris verzichtete oder darstellt, wie sich die Augäpfel gen Himmel drehen. Auch legt er bei seiner Zeichnung, ebenso wie der von Gandolfi viel kopierte Annibale Carracci, Wert auf ausgeprägte Mimik – ein zentraler Aspekt seit der Renaissance, der menschliche Gemütsbewegungen und Individualität unterstreicht. Die Figur hat das linke Bein angewinkelt und auf dem angedeuteten Treppenabsatz abgestellt. Das rechte Bein stellt sie vor sich auf dem Boden ab, wobei der Künstler den Unterschenkel und den Fuß lediglich mit Kreide skizzierte und nicht weiter ausarbeitete. Die Position des Mannes gewährt den Betrachtenden freie Sicht auf seine entblößte Mitte. Hier zeichnet der Künstler das Glied des Mannes nur im Ansatz; es wirkt, als habe er ein Tuch skizzieren wollen, das die Scham zur Hälfte bedeckt.

Die Plastizität und ausgeprägte Struktur des menschlichen Körpers werden mithilfe feiner Schraffierungen

erzeugt. Dabei wählt der Künstler vor allem bei den Bereichen, die er mit Weißhöhungen ausarbeitet, vorzugsweise Parallelschraffur. Im Kontrast dazu werden einige Komponenten des Bildes komplett schwarz koloriert, was die Tiefenwirkung auf den Betrachtenden zusätzlich verstärkt.

Gaetano Gandolfi gehörte ebenso wie sein Bruder und die von ihm studierten Carracci der Bologneser Schule an. Wenngleich Bologna keine herzoglichen Institutionen aufwies, bildete sich die Schule dort um 1580. Sie wies die manieristische Kunst ab, fokussierte sich stärker auf das Naturstudium und begründete so die Barockmalerei. Obwohl die Hochzeit der Schule um 1650 endete, prägte sie auch noch den Klassizismus des 18. Jahrhunderts.³

Laura Glötter

Literatur

Ausst.-Kat. *The School of Bologna.*

1570–1730; Calvaert to Crespi, hrsg. von Stephen D. Pepper (Harari & Johns: 8.4.–15.5.1987), London 1987.

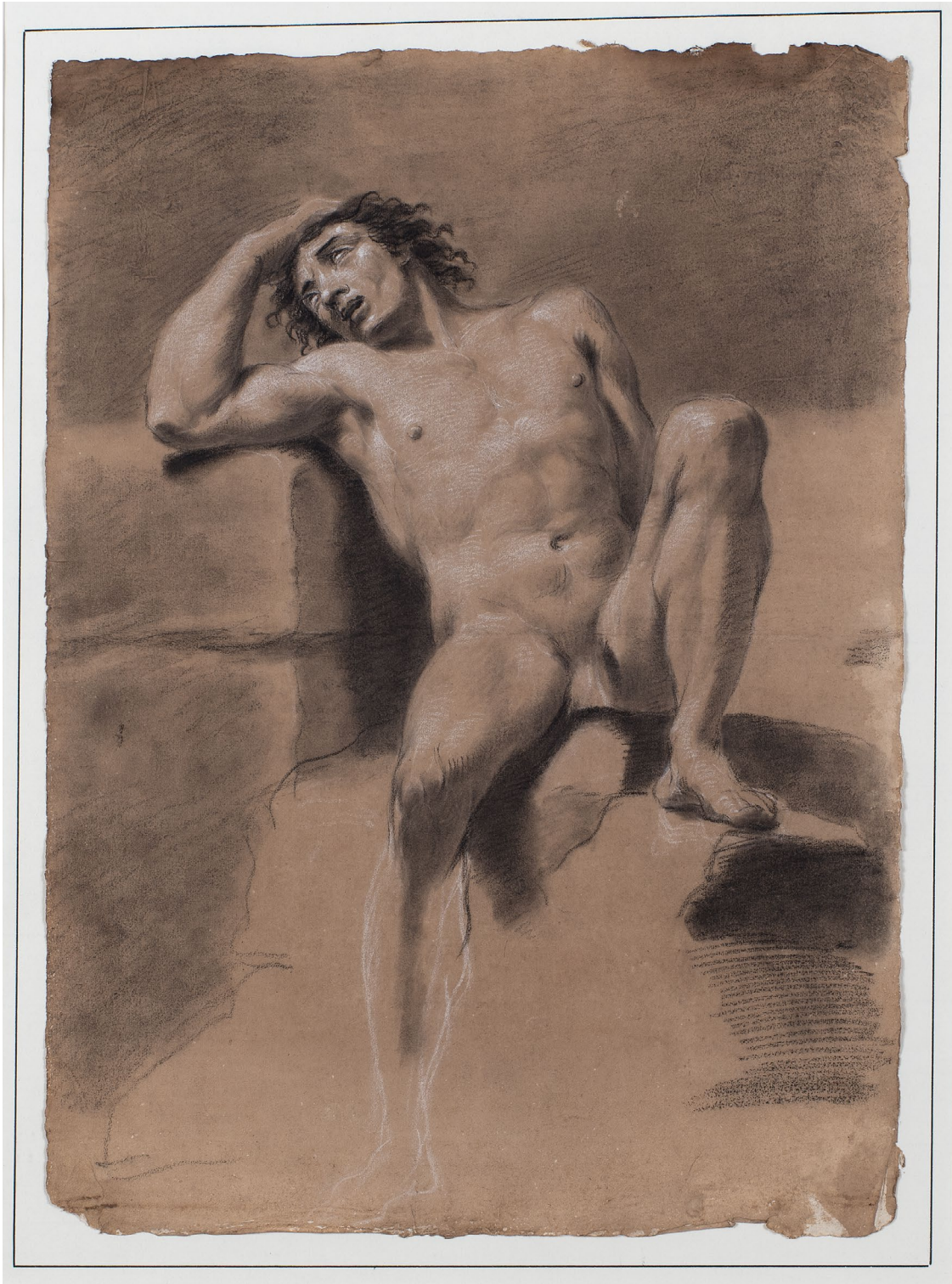
Johann Friedrich Wilhelm Müller/Karl Klunzinger (Hrsg.): *Die Künstler aller Zeiten und Völker. Oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc.*, 4 Bde., Bd. 2, F–L, Stuttgart 1860.

Georg Kaspar Nagler (Hrsg.): *Neues allgemeines Künstlerlexikon. Oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*, 25 Bde., Bd. 5, Fiore–Goltschmid, Linz 1905.

1 Müller/Klunzinger: *Die Künstler aller Zeiten und Völker*, S. 152.

2 Nagler: *Neues allgemeines Künstlerlexikon*, S. 8.

3 Ausst.-Kat. *The School of Bologna*, S. 4ff.



▲ Kat.-Nr. 34

Kat.-Nr. 35

Hans Christiansen: *Rosen in Vase*, um 1916

Deckfarbe auf Pappe, 45 × 40 cm
Am rechten unteren Bildrand mit „Hans Christiansen“ in schwarzer Farbe signiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Das Stilleben *Rosen in Vase*, welches 1996 in die Sammlung Jayme gelangte, zeigt eine hohe Vase, gefüllt mit sieben Rosen. Die weißen Blüten, nuancierend in orangegelben bis violetten Tönen wiedergegeben, scheinen mit dem in Blau und Weiß gehaltenen Hintergrund, auf dem ebenfalls weiße, blütenähnliche Formen zu erkennen sind, zu verschwimmen. Die farbig bemalte Prunkvase ist reich verziert. Ist der Großteil der Vase in einem changierenden Muster aus Rot- und Blautönen gehalten, so liegt das Augenmerk auf dem zentralen Medaillon der Vase, welches das florale Thema des Werkes aufgreift. Das Werk besticht durch seine intensive Farbigkeit.

Der in Norddeutschland geborene Künstler Hans Christiansen (1866–1945) gehörte nach langem Aufenthalt in Paris zu den sieben Erstberufenen

der von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein berufenen Künstlerkolonie in Darmstadt auf der Mathildenhöhe, wo er das größte Spektrum seiner Kunst entwickelte.¹ Für die Gründungsausstellung dieser Künstlerkolonie stattete Christiansen sein von dem Architekten Joseph Maria Olbrich errichtetes Haus, die *Villa in Rosen*, ganz im Stil des Jugendstils aus. Überhaupt stellt die Rose ein Leitmotiv im Werk Hans Christiansens dar. So war die Inneneinrichtung seiner *Villa in Rosen* durchzogen von dieser floralen Idee und einer Besinnung auf Formen aus der Natur. Jeder Raum – Möbel, Glasfenster, Malerei, Textilien – schmückte das Motiv der blühenden Rose.² Sie wurde zum Zeichen seines künstlerischen Schaffens und sollte in den unterschiedlichsten Stilisierungen als „Christiansen-Rosen“ in die Geschichte des Jugendstils eingehen.³ Auch als der Künstler 1902 die Künstlerkolonie verließ und 1912 nach Wiesbaden zog, bestand das Signum der Rose in seinem Werk weiter.⁴ Von dieser Zeit an und mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges widmete sich Hans Christiansen fast ausschließlich der Malerei.

„Ich habe mich in dieser schweren Zeit besonders auf die Malerei geworfen, meistens Blumen gemalt, große Stücke“⁵. Aufgrund dessen und angesichts der malerischen Tendenz in dieser Zeit zu starken Farbkontrasten wie Rot-Grün-Weiß, die er dekorativ einsetzte, kann das Werk in den Zeitraum um 1916 datiert werden.⁶ Auch der Einfluss der französischen Malerei ist in diesem Werk deutlich erkennbar: Durch seinen koloristischen Zauber nimmt es Bezug auf die Zeit zwischen der Kunst Auguste Renoirs und Pierre Bonnard.⁷ Das somit in zunehmender Auseinandersetzung mit der Entwicklung der französischen

Malerei entstandene malerische Werk Hans Christiansens ist bislang kaum erforscht. Jedoch weisen seine Gemälde eine wachsende Abhängigkeit von der Entwicklung der französischen Malerei auf.⁸

Der Ort von Christiansens Wirken, die Stadt Darmstadt, und die Kunst der Jahrhundertwende nehmen einen wichtigen Platz in der Sammlung Jayme ein, da er in Darmstadt aufwuchs und früh begann, Kunst von Eugen Bracht, Ludwig von Hofmann und Hans Christiansen zu sammeln.⁹

Kristina Hoppe

Literatur

- Ausst.-Kat. *Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1976. Die Künstler der Mathildenhöhe*, hrsg. von Eduard Roether (Mathildenhöhe Darmstadt: 22.10.1976–30.1.1977), Bd. 4, Darmstadt 1977.
- Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting. Bilder einer Privatsammlung*, hrsg. von Erik Jayme und Clemens Jöckle (Städtischen Galerie Speyer im Kulturhof Flachsgasse: 17.5.–16.6.2002), Lindenberger 2002.
- Barbara Bott: *Aus Passion zur Kunst. Malerei in Darmstadt von der Romantik zur Moderne. Werke aus der Sammlung Sander*, München 2015.
- Erik Jayme (Hrsg.): *Vom Rheinbund zum Jugendstil. 200 Jahre Großherzogtum Hessen-Darmstadt. Betrachtungen zu Werken Darmstädter Kunst der großherzoglichen Zeit aus Privatsammlungen der Kurpfalz*, Heidelberg 2007.
- Erik Jayme: „Hans Christiansen (1866–1945) Rosen in Vasen“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, Nr.11 (2009), S. 6.
- Margret Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Königstein im Taunus 1985.

1 Vgl. Bott: *Aus Passion zur Kunst*, S. 124.

2 Vgl. ebd., S. 124ff.

3 Vgl. Ausst.-Kat. *Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1976*, S. 31.

4 Vgl. ebd., S. 124ff.

5 S. Zimmermann-Degen, *Hans Christiansen*, S. 173: Aus Hans Christiansens Tagebucheintrag vom 18.06.1919.

6 Vgl. ebd., S. 173.

7 Vgl. Jayme: *Vom Rheinbund zum Jugendstil*, S. 37.

8 Vgl. Jayme: „Hans Christiansen (1866–1945)“, S. 6.

9 Vgl. Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting*, S. 11.



▲ Kat.-Nr. 35

Kat.-Nrn. 36 und 37

Hans Christiansen: *Im Park (des Palais du Luxembourg)*, 1907

Öl auf Leinwand auf Zigarettenkistenholz aufgezogen,
43,5 × 38,5 cm

Am linken unteren Bildrand in grüner Farbe monogrammiert und direkt darunter mit „07“ datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Hans Christiansen: *Menschen im Park (des Palais du Luxembourg)*, 1907

Öl auf Karton, 30,4 × 22 cm

Am linken unteren Bildrand in blauer Farbe monogrammiert und direkt darunter mit „07“ datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

In der Ausstellung sind zwei impressionistische Parklandschaften von Hans Christiansen (1866–1945) zu sehen, bei denen es sich um Ölstudien handelt.

Das Werk *Im Park (des Palais du Luxembourg)* weist einen pastösen Farbduktus auf. Farbige, dunkelblau bis weiß gezogene Streifen erschließen den Bildraum und erschaffen eine Diagonale, die von oben links nach unten rechts führt und so den Blick des Betrachters ins Bild hinein führt. Hierdurch erzeugt der Maler Perspektive, was durch eine weitere Diagonale verstärkt wird, die den Parkweg beschreibt und von unten

links nach oben rechts führt. Es werden eine Baumreihe sowie im Vordergrund eine Art Sockel erkennbar. Ist die Farbigkeit des Baumes im Vordergrund durch die grün-blau-gelbe Farbgebung noch klar auszumachen, so abstrahiert Christiansen die Baumkronen immer stärker in Richtung des Horizontes und lässt orangefarbenes Sonnenlicht durch das Blattwerk einfallen. Diese Malweise kann ebenfalls in Arbeiten von Gustave Courbet, Claude Monet oder Camille Pissarro gefunden werden.¹

Die zweite Parklandschaft von Christiansen in der Ausstellung ist mit *Menschen im Park (des Palais du Luxembourg)* betitelt. In diesem Gemälde dominiert im linken oberen Bildteil eine in dunkelblau-grüner Farbigkeit gehaltene Vegetation. Der untere Teil des Bildes stellt einen Platz dar, auf dem mehrere Menschen zu sehen sind, die schemenhaft durch rötliche teils weiße oder grüne Pinselstriche angedeutet werden. Im Hintergrund schließt die weitere Vegetation des Parks an. Die dargestellte Szenerie sowie die Personen sind so weit abstrahiert, dass sie lediglich aus gezielt gesetzten Pinselstrichen und -tupfen bestehen.

Die beiden Ölstudien entstanden während eines Aufenthaltes in Paris. Christiansen befand sich in dieser Zeit in regem Austausch mit den französischen Impressionisten und Pointillisten. Wesentliche Elemente dieser Stilrichtung sind in beiden Werken erkennbar. Das Skizzenhafte des Dargestellten bei Christiansen bezeugt jedoch bereits die aufkommende Abstraktion in seinen Werken. Beide Gemälde erzeugen den Eindruck einer unscharfen Photographie oder Erinnerung, deren Vagheit durch das Verschwommene der ineinander spielenden Farbflächen visualisiert wird.

Virtuos nutzt Christiansen hier das Motiv als künstlerisches Mittel, indem das Dargestellte als Licht- und Farbträger fungiert und so die malerische Aussage des Bildes entsteht.² Durch die Auflösung der Formumrisse produziert Christiansen künstlerisch Atmosphäre in seinen Gemälden.³

Der Künstler verbrachte die Jahre 1895/98 und 1899 in Paris. Auch in den folgenden Jahren hielt er sich immer wieder in Paris auf, um sich in den künstlerischen Techniken zu schulen. Paris war am Ende des 19. Jahrhunderts ein Schmelztiegel für avantgardistische Kunst, nicht nur für die Malerei, sondern auch für das Kunsthandwerk. Die Fokussierung auf Formen, Farben und Linien galt nunmehr als künstlerisches Mittel.⁴ In Christiansens Werk lassen sich klare Tendenzen hin zur Stilrichtung des Fauvismus erkennen, die sich zur Zeit der Entstehung der beiden Gemälde in Paris durchsetzte. Obgleich auch in den mit leuchtenden Farben gemalten Werken des Fauvismus nicht mehr die illusionistische Darstellung der Realität das Ziel war, ging es doch darum, der Flüchtigkeit impressionistischer Bilder entgegenzuwirken und den dargestellten Formen wieder eine größere Festigkeit zu geben – in dieser Hinsicht verharret Christiansen mit seinen beiden in leuchtenden Farben ausgeführten, aber in lockeren Formen gehaltenen *Park-Szenen* noch zwischen den beiden Stilen.

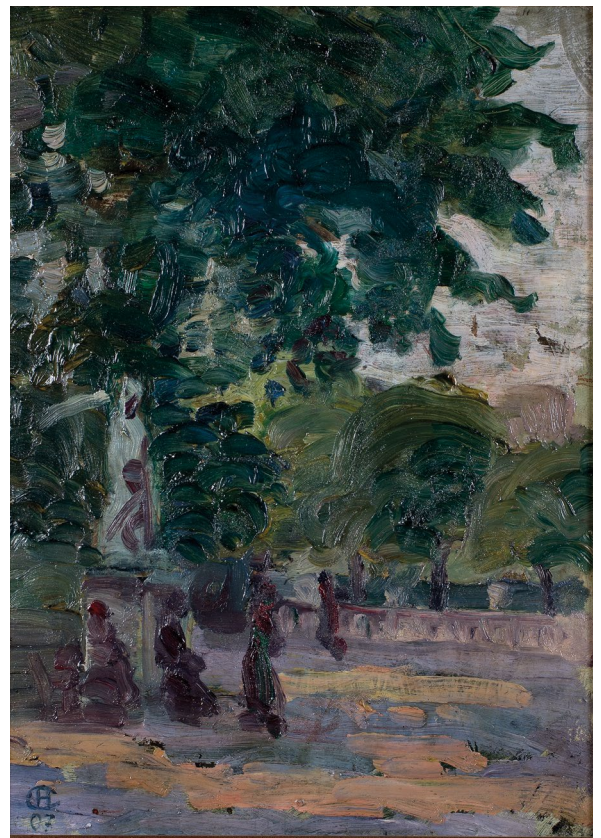
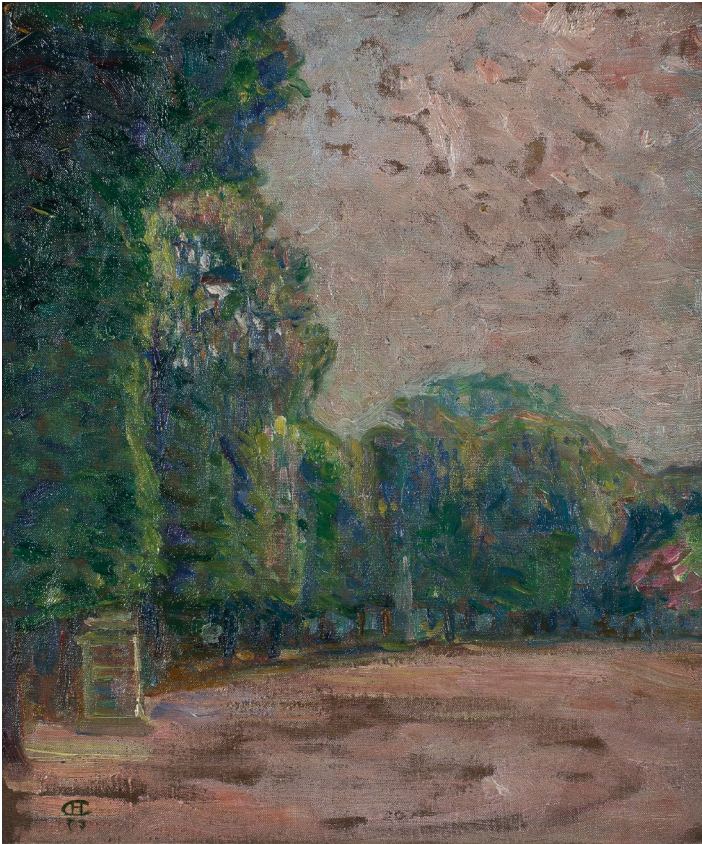
Kristina Hoppe

1 Vgl. Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen*, S. 165.

2 Vgl. Jayme: „Hans Christiansen in Paris – Impressionistische Parklandschaften – Skizzen als fertige Bilder“, S. 7.

3 Vgl. Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen*, S. 165.

4 Vgl. Ausst.-Kat. *Hans Christiansen*, S. 65 f.



- ▲ Kat.-Nr. 36
- ▶ Kat.-Nr. 37

Literatur

Ausst.-Kat. *Hans Christiansen. Die Retrospektive*, hrsg. von Ralf Beil/ Michael Fuhr et al. (Institut Mathildenhöhe Darmstadt und Museumsberg Flensburg: 12.10.2014–1.2.2015/ 11.10.2015–17.1.2016), Ostfildern 2014.
 Erik Jayme: „Hans Christiansen in Paris – Impressionistische

Parklandschaften – Skizzen als fertige Bilder“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, Nr. 22 (2012), S. 6–7.
 Margret Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstil Künstlers*. Königstein im Taunus 1985.

V. Landschaft und Heidelberg

Erik Jayme hat oftmals von seinen Reisen, die er unternahm, (Landschafts-)Bilder als Andenken mitgebracht. Die Werke seiner Sammlung zeugen von Aufenthalten in Berlin (Kat.-Nr. 43), Italien (Kat.-Nr. 44) und den USA (Kat.-Nrn. 52, 53). Auch Darmstadt, die Stadt in der Jayme den Großteil seiner Kindheit und Jugend verbrachte, ist vertreten, durch die Werke Ludwig Kirschners (Kat.-Nr. 38) und des in Darmstadt wirkenden Jugendstilkünstlers Hans Christiansen (Kat.-Nrn. 47, 48). Seit 1983 lehrt Jayme an der Universität Heidelberg und inzwischen haben auch mehrere Werke lokaler und regionaler Künstler den Weg in seine Sammlung gefunden. In dieser Sektion finden die Werke des gebürtigen Heidelbergers Wilhelm Trübner sowie der in Heidelberg wirkenden Künstler Theodor Verhas, Will Sohl und Karl Weysser (Kat.-Nrn. 39, 40, 42, 51) besondere Berücksichtigung, da diese die Kunst- und Kulturszene der Stadt entscheidend geprägt und die Landschaft in und um Heidelberg immer wieder in ihren Werken interpretiert haben. Auch Ferdinand Kellers figürliche Darstellung der *Allegorie der Medizinischen Fakultät* (Kat.-Nr. 41) ist aufgrund der Beziehung des Künstlers zur Stadt Heidelberg dieser Sektion zugeordnet.

Insgesamt reflektieren die gezeigten Werke nicht nur den biographischen Hintergrund des Sammlers, sondern präsentieren auch die große Vielfalt der Landschaftsgemälde in seiner Sammlung. Die ausgewählten Werke umspannen einen Zeitraum von über 100 Jahren, beginnend

mit Verhas' Vedutenzeichnung aus der Zeit um 1857 (Kat.-Nr. 40) bis zu Stanley Cardinets Ölgemälde von 1979 (Kat.-Nr. 53). Neben Werken des Expressionismus (Kat.-Nrn. 45, 46) und impressionistisch wirkenden Landschaften (Kat.-Nrn. 48, 50) werden Werke gezeigt, die bewusst Elemente verschiedener Malstile miteinander vereinen (Kat.-Nr. 53). Weiterhin kontrastieren Stadtlandschaften (Kat.-Nrn. 38, 45, 46) reine Landschaftssujets (Kat.-Nrn. 42, 43), während andere Gemälde einzelne Häuser (Kat.-Nrn. 44, 52), Wege (Kat.-Nrn. 39, 52) oder verblauende Stadtsilhouetten (Kat.-Nr. 49) in die Naturlandschaften integrieren.

Immer wieder sind das Licht und die Farbgestaltung prägende Faktoren und tragen zur Vermittlung von unterschiedlichsten Stimmungen bei. Die malerischen Küstengemälde Christiansens und Paul Kutschas reflektieren das warme, strahlende Licht der Atlantik- und Mittelmeerküste (Kat.-Nrn. 48, 50), während Arthur Nisios *Abendstimmung* (Kat.-Nr. 49) den Rhein in der ansonsten schon verdunkelten Landschaft mit den letzten Strahlen der Abendsonne zum Leuchten bringt. Dahingegen erscheinen die Aquarelle (Kat.-Nrn. 42, 52) mit zum Teil nur dünn aufgetragenen Blau-, Grün- und Gelbtönen melancholischer. Die Werke Walter Opheys, Otto Dix' und Stanley Cardinets (Kat.-Nrn. 45, 46, 53) arbeiten demgegenüber mit starken, in abstrahierender Weise verwendeten Farben, die den Blick des Betrachtenden einfangen und festhalten.

Amira Wolf

Kat.-Nr. 38

Ludwig Kirschner: *Der Marktplatz zu Darmstadt, 1911*

Öl auf Karton, ca. 63 × 51 cm
Unten links signiert und datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Der 1872 im niederbayerischen Tettens- weis geborene Ludwig Kirschner (gest. 1936) kam ab 1896 an die Münchner Akademie, wo er bis 1900 unter Franz von Stuck lernte.¹ Vor allem für seine Porträts bleibt die stilistische Beeinflussung der Schule um Franz von Stuck zeit seines Lebens prägend.² Ab 1911 wirkte Kirschner als Vorstand des Kostüm- und Requisitenwesens am Münchner Hoftheater. Neben seiner Tätigkeit als Porträt- und Landschaftsmaler arbeitete Kirschner als Bühnen- und Kostümbildner³ und fertigte Entwürfe für die Theater in Dresden und Dessau an. Er beschickte in den Jahren 1896, 1899 und 1902 Ausstellungen der Münchner Secession. Als Mitarbeiter für die zwischen 1910 und 1918 herausgegebene Münchener Zeitschrift *Licht und Schatten* lieferte Kirschner zahlreiche illustrative Beiträge.⁴

Die an eine Postkarte erinnernde Stadtansicht zeigt in pittoresker Manier den Marktplatz der hessischen Stadt Darmstadt. Zur Rechten, hinter dem teilweise in goldenes Morgenlicht getauchten alten Rathaus mit seinem auffälligen Zwerchhaus, erhebt sich der spätgotische Turm der evangelischen Stadtkirche. Zu Seiten des klassizistischen Marktbrunnens stehen auf dem ungepflasterten Marktplatz

einige wenige Zelte und Stände eines Wochenmarktes, an denen sich die Kundschaft tummelt. Im Rücken durch das ausgeklammerte Residenzschloss begrenzt, steht der Betrachter auf deutlich erhöhtem Standpunkt und blickt auf der Höhe der oberen Stockwerke auf den Marktplatz herab. Durch den etwas weniger detailreich und scharf geschilderten Turm der Stadtkirche und mittels des am linken Bildrand im Vordergrund angeschnittenen Baumes schafft Kirschner die für die Raumwirkung nötige Tiefe. Die Ausmaße des flachen Marktplatzes werden durch die in ihrer Körpergröße gestaffelte Figurenstaffage zusätzlich unterstrichen.

Das Hochformat des Bildträgers aufnehmend, forcieren der Obelisk des roten Sandsteinbrunnens, der spätgotische Kirchturm sowie das Zwerchhaus und der Dachreiter des Rathauses sowie weitere vertikale Aufbauten den vertikalen Zug des Bildes. Kirschner verleiht dem breit und flach daliegenden Marktplatz mit seiner Bebauung einen von sonstigen überlieferten Ansichten abweichenden, vertikal-dynamisierenden Charakter. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Photographien und Postkarten der Jahre um 1911 zeigt, dass der Künstler in seinem Werk wohl keinesfalls eine vedutengleiche und wirklichkeitsgetreue Ansicht des Darmstädter Stadtbildes zu erzielen suchte, denn die Architektur der Marktplatzbebauung weist einen Grad an Stilisierung auf, der scheinbar den intendierten Effekt der Vertikalität unterstützen soll.

Ludwig Kirschner hat mit seiner zeitgenössischen Ansicht des Marktplatzes zu Darmstadt ein vitales Zeitzeugnis des Antlitzes der Stadt um die Jahrhundertwende geschaffen.

Erik Patzschewitz

Literatur

Horst Ludwig: *Franz von Stuck und seine Schüler*, München 1989.

Hans Vollmer (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker)*, 25 Bde., Bd. 20, Kaufmann-Knilling, Leipzig 1927.

1 Ludwig: *Franz von Stuck und seine Schüler*, S. 352.

2 Ebd., S. 352.

3 Vollmer (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, S. 494.

4 Ebd., S. 494.



▲ Kat.-Nr. 38

Kat.-Nr. 39

Wilhelm Trübner: *Parklandschaft bei Amorbach, 1899*

Öl auf Leinwand, ca. 62 × 76 cm
Unten links signiert und datiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Der 1851 in Heidelberg geborene Wilhelm Trübner kam über elterliche Beziehungen bereits früh mit Anselm Feuerbach in Kontakt, dessen Einfluss Trübners Malerkarriere anstieß. Seine Ausbildung erhielt Trübner an der Kunstschule Karlsruhe, an der Kunstakademie München und in den Privatateliers von Hans Canon (1829–1885) und Wilhelm von Dietz (1839–1907). Während eines Studienaufenthaltes am Starnberger See lernte Trübner Wilhelm Leibl (1844–1900) kennen, dessen Kunst ebenfalls bestimmenden Einfluss auf Trübners künstlerisches Schaffen hatte. Zwischen 1896 und 1903 bezog Trübner in Frankfurt ein Atelier im Städelschen Kunstinstitut und gründete eine Privatschule. Die Sommer dieser Zeit verbrachte er in Odenwaldstädtchen wie Hemsbach, Erbach oder Amorbach.¹ In letzterem entstand das vorliegende Gemälde einer dortigen Parklandschaft. Nach seiner Berufung durch Großherzog Friedrich I. unterrichtete Trübner ab 1903 an der Karlsruher

Akademie. Er verstarb schließlich 1917 in Karlsruhe.

Die Zusammenkunft mit Wilhelm Leibl im Jahre 1871 bildet bezüglich des vorliegenden Werkes einen wichtigen Drehpunkt in der künstlerischen Entwicklung Trübners. Die durch seine Lehrzeit bei Wilhelm von Dietz vermittelte Auffassung, formale Aspekte wie die malerische Atmosphäre vor die Thematik des Bildsujets zu stellen, wurde von Leibl forciert und mündete in den Rat, sich von der akademischen Kunstlehre abzuwenden und autodidaktisch weiterzuarbeiten.² Diesen beherzigend wirkten Trübner und andere Künstler wie Hans Thoma (1839–1924) in der Folgezeit nunmehr als Vertreter eines gegen die akademische Kunstlehre gerichteten Realismus. Der Bruch mit den akademisch-idealistischen Konzepten und die Abkehr von der bloßen Abbildfunktion bilden den Grundstein der früh-avantgardistischen Bestrebungen in der künstlerischen Umgebung Trübners. Bei dessen Landschaftsdarstellungen wird der Betrachter durch scheinbar uninteressante Naturausschnitte in einen Prozess ästhetischer und künstlerischer Reflexion eingebunden, wie Klaus Rohrandt treffend formulierte: „Das Wechselspiel von Licht, Farbe und Pinselstrich erhebt das unscheinbare Motiv zum Bildthema als Offenbarung des neuen Verhältnisses zwischen Maler und Natur, zwischen Bild und Betrachter.“³ Trübner perfektioniert in der Folge seine Fleckenmalerei, die durch Licht- und Farbflecken gegenständliche Erscheinungen fast stilistisch und erscheinungshaft umschreibt – was ihm unter Kritikern den Ruf einbrachte, nicht zeichnen zu können.⁴ Trübner selbst schreibt dazu: „[...] je einfacher der Gegenstand, desto uninteressanter und vollendeter

kann ich ihn malerisch und koloristisch darstellen. Alles kommt nur darauf an, wie ich es darstelle, und nicht was ich darstelle“.⁵

In Trübners vorliegender *Parklandschaft* der Amorbach-Folge von 1899 zeigt sich die einfache und klare Komposition einer Waldlandschaft. Die bildbeherrschende Baumkulisse mit ihren gitterartig beieinanderstehenden Baumstämmen wird kontrastiert durch die schlichte Anlage des Weges zur Linken und der baumlosen Ebene zur Rechten. Die Natur überwiegt und drängt die Sitzbank am Rande des Weges an die linke Seite. Die Bildebene wird in einzelne Flächen zerlegt und der breite Pinselduktus zeigt sich als expressives Gestaltungsmittel im Sinne rein malerischer Kunst. Die Farbe, vor allem Grün, entbehrt eines singulär deskriptiven Charakters und bildet das eigentliche Moment der Bildaussage vor dem Bildinhalt – einem weitestgehend bedeutungslosen Ausschnitt einer Parklandschaft.⁶ Die Ton- und Farbwerte sind das eigentliche künstlerische Anliegen: zuvorderst die Differenzierung des vegetativen Grüns in durch Sonnenlicht erhelltes Gelbgrün, halbschattiges Blaugrün und Grünblau bis hin zu in vollem Schatten liegendem Grün mit Mischungen aus Schwarz, Braun und Violett. Klaus Rohrandt deutet die trübnerschen Farbflecken nicht als Entsprechung zur Realität der Natur, sondern „vielmehr [...] als ein künstlerisch reflektiertes Äquivalent zur Naturansicht“.⁷

Die Wald- und Naturthemen dieses dem Spätwerk zuzuordnenden Werks wiederholt Trübner in vielfacher Variation in seinen Landschaftsdarstellungen der folgenden Jahre.

Erik Patzschewitz

1 Schneider: *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*, S. 131.

2 Rohrandt: *Wilhelm Trübner und die künstlerische Avantgarde seiner Zeit*, S. 38 f.

3 Ebd., S. 40.

4 Ebd., S. 40 f.

5 Trübner: *Personalien und Prinzipien*, S. 130.

6 Rohrandt: „Wilhelm Trübner und die künstlerische Avantgarde seiner Zeit“, S. 47.

7 Ebd., S. 47.



▲ Kat.-Nr. 39

Literatur

Klaus Rohrandt: „Wilhelm Trübner und die künstlerische Avantgarde seiner Zeit“, in: Jörn Bahns (Hrsg.): *Wilhelm Trübner (1851–1917)*, Heidelberg 1995, S. 37–50.

Arthur von Schneider: *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Karlsruhe 1968.

Wilhelm Trübner: *Personalien und Prinzipien*, Berlin 1918.

Kat.-Nr. 40

Theodor Verhas: *Das Heidelberger Schloss im Abendlicht, um 1857*

Lavierte Tuschfederzeichnung
auf Papier, 43,5 × 56,5 cm
Rechts unten signiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Das Heidelberger Schloss prägt seit mehr als sieben Jahrhunderten das Heidelberger Stadtbild. Der im Pfälzischen Erbfolgekrieg 1689 und 1693 schwer beschädigte Bau wurde anschließend nur teilweise restauriert, nach weiteren Zerstörungen durch zwei Blitzeinschläge im Jahr 1764 wurden sämtliche Wiederaufbaumaßnahmen aufgegeben. Seitdem erhebt sich die Schlossruine in der noch heute erhaltenen Form über den Neckar und die Heidelberger Altstadt.¹ Die male- rische Lage des Schlosses wurde nicht erst von Theodor Verhas (1811–1872) erkannt. Bereits im 16. Jahrhundert wurde die damals noch intakte Residenz der Kurfürsten von der Pfalz von dem Kartographen Sebastian Münster und dem Verleger Matthäus Merian im Rahmen ihrer *Cosmographia* bildlich festgehalten.² Auch William Turner besuchte Heidelberg mehrfach und hielt das Heidelberger Schloss in seinen Gemälden fest.³ Während es heute ein beliebtes Postkartenmotiv ist, schuf Theodor Verhas im 19. Jahrhundert sogenannte Veduten, d.h. realitätsgetreue Stadtansichten, die vor allem bei Touristen beliebt waren. Von Bleistift- und Tuschezeichnungen

über Kupferstiche und Aquarelle finden sich zahllose Heidelberg-Ansichten unterschiedlichsten Formats in Verhas' Œuvre.⁴ Seine Werke zeigen die Stadt in den noch heute charakteristischen Ansichten: das Schloss über der Altstadt – entweder vom nördlichen Neckarufer oder dem höhergelegenen Philosophenweg aus gesehen – die Alte Brücke oder den Flusslauf.

Die Zeichnung des Heidelberger Schlosses aus der Sammlung Jayme zeigt eine Ansicht aus südlicher Richtung von der Molkenkur her. Aus dem etwas erhöhten Standpunkt ergibt sich eine leichte Obersicht auf das Schloss, das komplett aus der Stadt herausgelöst erscheint und in eine Waldlandschaft eingebettet ist. Hierbei verwendet Verhas den „Guckkasteneffekt“, bei dem die Bäume im Vordergrund rahmenartig das im Hintergrund und in der Bildmitte liegende Schloss umgeben und so einen perspektivischen Ausblick in die Tiefe des Naturraums suggerieren.

Zudem verleihen die sich in alle Richtungen biegenden Bäume dem Bild eine Dynamik, als hätte Verhas die Szenerie in einem Moment festgehalten, in dem der Wind die ganze Natur in Bewegung bringt. Das Werk beweist Verhas' geschicktes Kombinieren von Tusche- und Federzeichnung bei der Vermittlung von räumlicher Tiefe, denn die Baumformationen im Vordergrund sind deutlich dunkler gehalten als die Schlossruine weiter in der Ferne. Diese „Verblässung“ wird in den Bergen am gegenüberliegenden Neckarufer noch gesteigert. Alles in allem eine realistische Szenerie, ergibt sich durch diese Tiefenführung ein hoher Stimmungseffekt. Das Schloss scheint in eine unerreichbare Tiefe zu entrücken.

Nicht nur bildende Künstler hielten das Heidelberger Schloss immer

wieder in ihren Werken fest. Auch zahlreiche Schriftsteller wie etwa Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hölderlin und Walter Benjamin haben den hohen Stimmungswert des Schlosses in Briefen, Gedichten und Reiseberichten eingefangen. Der Lyriker Friedrich von Matthisson beschreibt einen Besuch der Schlossruine in dem Gedicht „Elegie. In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben“ 1786 mit den Worten:

„Schweigend in der Abenddämmerung
| Schleier,
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt.
Nur daß hier, in alternden Gemäuer,
Melancholisch noch ein Heimchen zirpt.“⁵

Wie die bildenden Künstler setzen die Autoren meist auf den mystisch-romantischen Charakter des Schlosses. Vor allem im Ruinenzustand und ins Abendlicht getaucht, übt das Heidelberger Schloss seit Jahrhunderten eine Faszination auf seine Betrachter aus.

Amira Wolf

1 Gensichen: „Heidelberger Schloss“, S. 130, 153, 156.

2 Gercke: „Heidelberg und die Kunst“, S. 468.

3 Ausst.-Kat. Verhas, S. 18.

4 Vgl. ebd.

5 Matthisson: „Elegie“, S. 29.



▲ Kat.-Nr. 40

Literatur

Ausst.-Kat. *Theodor Verhas 1811–1872: Veduten und Landschaften: Zeichnungen und Aquarelle aus den Beständen des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg*, hrsg. von Ulrike Anderson (Kurpfälzisches Museum Heidelberg: 22.8–3.10.1993), Heidelberg 1993.

Sigrid Gensichen: „Das Heidelberger Schloß: Fürstliche Repräsentation in Architektur und Ausstattung“, in: Elmar Mittler (Hrsg.): *Heidelberg: Geschichte und Gestalt*, Heidelberg 1996, S. 130–161.
Hans Gercke: „Enge und Weite: Heidelberg und die Kunst“, in: Elmar Mittler

(Hrsg.): *Heidelberg: Geschichte und Gestalt*, Heidelberg 1996, S. 466–493.
Friedrich (von) Matthisson: „Elegie. In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben“ [1786], in: Michael Buselmeier: *Alles will für dich erglühn: Das Heidelberger Schloss in Texten und Bildern*, Heidelberg 2018, S. 29–32.

Kat.-Nr. 41

Ferdinand Keller: *Allegorie der Medizinischen Fakultät, um 1911*

Öl auf Malkarton, doubliert,
ca. 77 × 47 cm

Unten rechts wohl sekundär
bezeichnet „F. Keller“

Heidelberg, Sammlung Jayme

Ferdinand Keller (1842–1922) verbrachte aufgrund der beruflichen Tätigkeit des Vaters einen Großteil seiner Jugend in Brasilien und absolvierte nach seiner Rückkehr ab 1862 eine künstlerische Ausbildung an der Akademie seiner Heimatstadt Karlsruhe, der er Zeit seines Lebens sehr eng verbunden war.¹ Daran schloss sich eine Lehrzeit im Privatatelier des Wieners Hans Canon (1829–1885) an. Der als ein „spät geborener Schüler des großen Flamen“² (gemeint ist Peter Paul Rubens) bezeichnete Canon und dessen Kunst bilden die wichtigste Grundlage für die künstlerisch-ästhetische Entwicklung Ferdinand Kellers. Ein Italienaufenthalt 1867 ermöglichte die Bekanntschaft mit Anselm Feuerbach und prägte das Schaffen Kellers nachhaltig. Die der Ausstellung zugrunde liegende Sammlung Jaymes verfügt über eine größere Anzahl an Werken Anselm Feuerbachs, die bereits in vergangene Ausstellungen Einzug fanden (vgl. auch hier Kat.-Nr. 6). Von 1870 bis 1913 bekleidete Ferdinand Keller die Professur für

Porträt- und Historienmalerei an der Karlsruher Akademie, bevor er 1922 in Baden-Baden verstarb.

Aus seinem rund 470 Werke umfassenden Œuvre ist vor allem sein Spätwerk, das in engem Zusammenhang mit der Gründung des Deutschen Reichs 1871 steht, von überregionaler bzw. nationaler Bedeutung. Vor allem ab den 1880er Jahren gehen aus repräsentativen Aufträgen für öffentliche Bauten der Kaiserzeit zahlreiche monumentale Tafel- und Wandgemälde hervor.³ Das vorliegende Werk der *Allegorie der Medizinischen Fakultät* ist eine von fünf Skizzen für entsprechende Wandgemälde der fünf Fakultäten für die Aula im Kollegiengebäude der Universität Freiburg im Breisgau (Abb. 1). Während eines Universitätsbrandes im Jahre 1934 gingen alle fünf in der Aula befindlichen Gemälde in Flammen auf.⁴

Auf der Vorstudie dargestellt ist eine weibliche Figur in antikisierendem Gewand als Verkörperung der Medizin. Sie sitzt auf einem thronartigen Sockel, der links und rechts je mit den ihr zugewendeten, bis zu den Knien wiedergegebenen Relieffiguren eines nackten Mannes dekoriert ist. Ihr Attribut, die Äskulapsschlange, windet sich unter einem Arm hindurch über ihren Rücken zur gegenüberliegenden Achsel, durch die hindurch sie sich hin zu einer Schale bewegt, welche die Allegorie in einer Hand hält.

In dem letzten Endes ausgeführten Groß-Gemälde (Abb. 1) wurde die Schale in der rechten Hand der Medizin durch einen Äskulapstab ersetzt und das Sujet somit konkretisiert.

Ferdinand Kellers Werke, neben Porträts vor allem Historienbilder, sind sowohl in ihren Ausmaßen als auch ihrer opulenten Prachtentfaltung durch eine ausgeprägte Monumentalität charakterisiert. Vor allem seine aus

repräsentativen Aufträgen ab den späten 1870er Jahren hervorgehenden Gemälde brachten Keller den Beinamen eines „Badischen Makart“⁵ ein. Dieser Vergleich mit dem Österreicher Hans Makart (1840–1884) und dessen üppigen, theatralischen Bildern mit historisch-mythologischen Themen machte Keller auf nationaler Ebene bekannt und für Auftraggeber attraktiv. Keller dokumentierte mit seinen großformatigen Wandgemälden den Geltungsdrang des 1871 neu gegründeten Deutschen Kaiserreichs, dessen erhöhten Ansprüchen nach gesellschaftlicher Repräsentation und dessen Vorliebe für sinnbildliche Verherrlichungen dynastischer, wirtschaftlicher und kultureller Errungenschaften er in seinen Werken nachkam.⁶

Zeit seines Lebens blieb Ferdinand Keller mit seiner Kunst dieser gründerzeitlichen Ideologie verbunden. Jedoch lässt sich bereits für die Zeit nach 1900 beobachten, dass „diese Art von Historien und Allegorien [...] dem Geist der Zeit zuwider“⁷ wurde, weshalb auch Keller zunehmend als vom neuen Zeitgeist und neu aufkommenden Kunstströmungen „überholt“ wahrgenommen wurde.

Über das in der Sammlung Jayme befindliche Werk der *Allegorie der Medizinischen Fakultät* hinaus ist Kellers Schaffen auch insofern mit Heidelberg assoziiert, als er auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn Mitte der 1880er Jahre ein Wandgemälde für die Aula der Universität Heidelberg schuf: Zur Feier des 500-jährigen Jubiläums der Universität im Jahre 1886 malte Keller das noch heute dort hängende monumentale Wandgemälde, das die Gründung der Universität in Form eines Triumphzuges unter den Augen des Gründers Ruprecht I. von der Pfalz zeigt.

Erik Patzschewitz

1 Koch: *Ferdinand Keller (1842–1922)*, S. 10–12.

2 Schneider: *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*, S. 122.

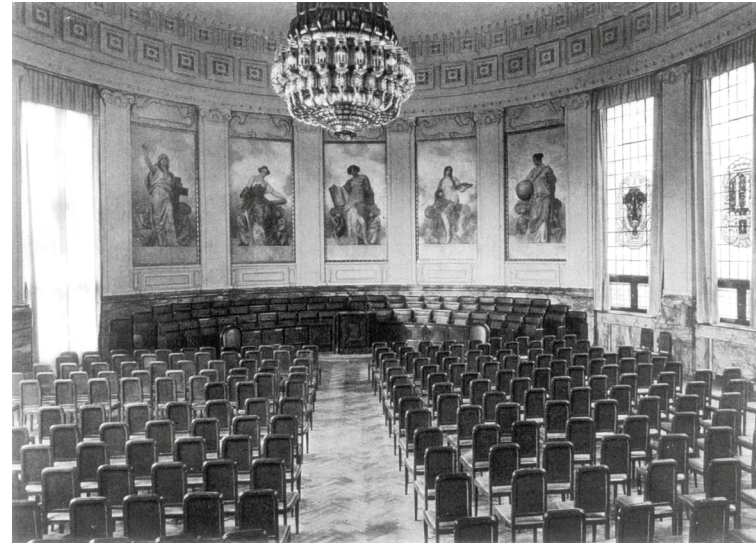
3 Lehmann: *Heidelberg – Karlsruhe*, S. 58.

4 Koch: *Ferdinand Keller (1842–1922)*, S. 117.

5 Ebd., S. 19.

6 Schneider: *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*, S. 123.

7 Koch: *Ferdinand Keller (1842–1922)*, S. 31.



▲ Abb. 1
◄ Kat.-Nr. 41

Literatur

Michael Koch: *Ferdinand Keller (1842–1922). Leben und Werk*, Karlsruhe 1978.

Benno Lehmann: *Heidelberg – Karlsruhe. Zentren der Kunst im 19. Jahrhundert*, Neckargmünd 2008.

Arthur von Schneider: *Badische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Karlsruhe 1968.

Kat.-Nr. 42

Will Sohl: *Neckartal bei Heidelberg, um 1960*

Aquarell auf Papier, 44 × 58 cm

Signiert links unten

Heidelberg, Sammlung Jayme

Das Aquarell *Neckartal bei Heidelberg* gehört zu einer Vielzahl von Werken, in denen Will Sohl (1906–1969) die Landschaft des Neckartals bei Heidelberg thematisierte. Der in Ludwigs-hafen geborene Künstler ließ sich 1936 im Heidelberger Stadtteil Ziegelhausen nieder, wo er bis zu seinem Tod 1969 lebte. Obwohl Sohl viel reiste und vor allem für seine Bilder von Sylt und den Lofoten bekannt ist, zeigen die zahlreichen Gemälde des heimatischen Gartens, der eigenen Familie und der Umgebung Ziegelhausens seine enge Verbundenheit mit Heidelberg. Das Heimatmuseum Ziegelhausen widmete dem lokalen Künstler 1989, zu seinem 20. Todesjahr, die Ausstellung *Will Sohl – Am Fuße von Stift Neuburg: Aquarelle aus dem Nachlass des Künstlers*.¹

Dabei war Sohl keinesfalls sofort von der Schönheit des Neckartals überzeugt. So schrieb er kurz nach dem Umzug nach Heidelberg während einer Reise nach Sylt an seine Frau: „Wenn ich an den trägen schmutzigen Neckar denke, die Wand gegenüber, das Verwaschene ... und hier die schöne reine Farbe. Eine Hymne auf Sylt!“² Gewässer scheinen den Künstler immer fasziniert zu haben: Auf Sylt war es die Nordsee,

auf Island der Nordatlantik, auf den Lofoten das Nordmeer, und nach einiger Zeit fand er diese Faszination auch entlang des Neckars in Heidelberg. Die ersten Bilder rund um das heimatliche Ziegelhausen entstanden in den späten 1940er Jahren. Zwischen 1958 und 1963 schuf Will Sohl eine zweite Serie an Heidelberg-Bildern. Aus dieser stammt das Aquarell *Neckartal bei Heidelberg*. Es zeigt eine der charakteristischen Neckarbiegungen, eingerahmt von den Berghängen des Odenwalds. Die dunklen Blau-, Grün- und Braun-Töne lassen an eine Herbstlandschaft denken. Erik Jayme sieht in dem Aquarell „eine gewisse Melancholie, die das Neckartal an gewissen verhangenen Tagen ausstrahlen kann.“³ Die wässrigen, zum Teil nur dünn aufgetragenen Farben tragen zu der „ausgewaschenen“, fast gedrückten Stimmung bei. Die Komposition ist von Dreiecksformen geprägt: Der Flusslauf, die Ufer und die Berge in der Ferne sind alle locker in dreieckiger Form gestaltet, ohne streng geometrisch gehalten zu sein. Diese vier zentralen Dreiecke laufen in einem Fluchtpunkt zusammen, der vom Bildmittelpunkt aus leicht nach links verschoben ist. Ein braun eingefärbter Baum am linken Flussufer verdeckt allerdings den Fluchtpunkt und verwehrt somit einen tieferen Blick in die Landschaft.

Neben seinen Gemälden der Heidelberger Naturlandschaft trug Will Sohl auch zur öffentlichen Kunst in Heidelberg bei.⁴ So schuf er für die Sparkassenfiliale in der Kurfürsten-Anlage zwei Mosaik. Außerdem gestaltete er fünf Buntglasfenster für die Brüdertempel des Klosters Stift Neuburg in Ziegelhausen. Zu den Mönchen des Stifts pflegte Sohl langjährige, persönliche Kontakte, da er und seine Familie das ehemalige

Pförtnerhaus des Klosters bewohnten. Das Kloster ist zudem in zahlreichen Gemälden aus den Ziegelhausen-Serien festgehalten.

Auch kulturpolitisch war Will Sohl in Heidelberg aktiv. Nach dem Zweiten Weltkrieg engagierte er sich für den Wiederaufbau der Heidelberger Kunstszene. Er war Gründermittglied der *Freien Gruppe*,⁵ die den Austausch von Künstlern verschiedenster Gattungen förderte. Mitglieder waren unter anderem der Musiker Bernhard Klein, die Literaten Ernst Glaeser und Rudolf Hagelstange, der Zeichner Joachim Lutz, der Architekt Hermann Hampe und die Goldschmiedin Käthe Ruckenbrod. Obwohl die Gruppe nur vier Jahre bestand, waren die Künstler maßgeblich daran beteiligt, dass Heidelbergs Kulturszene erneut erblühte. Weiterhin fokussierte die Gruppe eine aktive Kulturvermittlung und organisierte zahlreiche Ausstellungen, Lesungen und Konzerte.

Amira Wolf

Literatur

- Ausst.-Kat. *Will Sohl – Am Fuße von Stift Neuburg: Studioausstellung im Heimatmuseum Ziegelhausen*, hrsg. von Stadtteilverein Ziegelhausen-Peterstal (Heimatmuseum Ziegelhausen: 12.11.1989–18.3.1990), Heidelberg 1989.
- Erik Jayme: „Will Sohl“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 28 (2016), S. 4–5.
- Künstlernachlässe Mannheim, *Ein Weg nach der eigenen Nase, ein Gehen im eigenen Rhythmus: Will Sohl 1906–1969*, Heidelberg/Berlin/Mannheim 2018.

1 Siehe Ausst.-Kat. *Will Sohl*.

2 Zitiert in ebd., S. 4.

3 Jayme: „Will Sohl“, S. 5.

4 Künstlernachlässe Mannheim: *Ein Weg nach der eigenen Nase*, S. 71 f.

5 Ebd., S. 50–57.



▲ Kat.-Nr. 42

Kat.-Nr. 43

Rainer Fetting: *Havelchaussee*, undatiert

Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm
Heidelberg, Sammlung Jayme

Brauner Schlamm, graues Wasser, düsteres Grün und ein grau verhangener Wolkenhimmel: Die Landschaft auf dem Gemälde *Havelchaussee* von Rainer Fetting (* 1949) wirkt trist und schwermütig. Besonders der tote Baum am linken vorderen Bildrand erscheint als Symbol für die Vergänglichkeit und den Verfall des Lebens. Diesem steht ein grünender Baum am rechten Bildrand gegenüber, der als Lebenszeichen aus der trüben Umwelt heraussticht. Innerhalb von Fettings Landschaftsbildern nimmt sich dieses Gemälde wie eine Besonderheit aus, denn während seine frühen Werke von einem flächigen, gestischen Aufbau geprägt waren, wurden sie mit der Zeit durch dynamische Linienführungen und eine leuchtende Farbigkeit ergänzt, was auch in dem hier besprochenen Aquarell beobachtet werden kann. Der Farbauftrag und die Pinselführung sind für den Betrachter immer erkennbar, während die Farbgebung nicht dokumentierend ist. „Wie wenig Fettings Malerei eine Dokumentation von Fakten ist, wird schon dadurch deutlich, dass auch diese Malerei als solche immer sichtbar bleibt“, kommentiert der Kunsthistoriker Daniel Spanke dies.¹ Rainer Fetting schafft Landschaften, in denen der Betrachter im Bild als aktiver Rezipient mitgedacht wird. So

wird die Landschaft zum Lebensraum des Betrachters.

Dennoch sticht dieses Bild aus dem Œuvre des Künstlers heraus. Meist malt Fetting Stadtlandschaften – Berlin und New York finden sich häufig als Motive. Aber eben auch Großstädte umgebende Landschaften werden von ihm thematisiert, wie eine Bilderserie aus dem Jahr 1990 vor Augen führt, die Rapsfelder zwischen Berlin und Hamburg zeigt. Diese Bilder strotzen ebenso wie die Stadtlandschaften vor Farbe und Formen und sind dabei zugleich von einer Auflösung der Formen geprägt, die fast schon an die Landschaften der Impressionisten erinnert. Fettings Landschaften, so der Kunsthistoriker Günter Rieger, „seien sie kräftig oder mehr zurückhaltend-harmonisierend, manifestieren den Zustand der Landschaft, aber noch vielmehr die eigene Ergriffenheit beim Versuch, Naturrealität auf die Leinwand zu bannen. Sie laden zum Meditieren ein, ohne selbst meditativ zu sein. Sie widersetzen sich der Zeithast und erzwingen stille Betrachtung. So fordert der Künstler eine Bereitschaft ein, unvoreingenommen Blick und Sinne für Entdeckungen frei zu machen.“² Dies gilt nicht nur für die strahlenden, schillernden Rapslandschaften oder die abstrahierten, geometrisch geordneten Stadtansichten, sondern auch für das vergleichsweise zarte Bild der *Havelchaussee*.

Womöglich war Jayme aus ebendiesem Grund von diesem Bild angetan. Hinzu kam, dass der Blick auf die Havel eine Zeit lang zu seinem „Alltag“ gehörte, denn dieser bot sich ihm bei jedem Weg zu seinem Arbeitsplatz, als er in seiner Funktion als „Président de l’Institut de Droit International“ im Jahr 1999 den 69. Weltkongress des Instituts in

Berlin ausrichtete. Hier traf er auch auf den Künstler Rainer Fetting, dem er das Bild als „Erinnerung“ an seine Zeit in Berlin abkaufte. Und schließlich hatte Jayme auch an der Rückkehr des Gegenstandes in die Malerei mit der gerade bei Fetting besonders ausgeprägten Körperlichkeit Gefallen gefunden.³

Svenja Hauk

Literatur

- Erik Jayme: „Zur Entstehung meiner Kunstsammlung“, in: Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting: Bilder einer Privatsammlung*, hrsg. von Erik Jayme / Clemens Jöckle (Städtische Galerie Speyer im Kulturhof Flachsgasse: 17.5.–16.6.2002), Lindenberg 2002.
- Günter Rieger: „Nachrichten vom Land“, in: Ausst.-Kat. *Rainer Fetting: Rückblick, Mönche, Früchte, New York, Berlin – Mauerzeichnungen, Berlin heute, Brandenburg – Auf dem Lande, Rapsfelder*, hrsg. von Birgit Georg (Harenberg City-Center: 5.11.–18.12.1994), Dortmund 1994, S. 252–253.
- Daniel Spanke: „Rainer Fetting – Landschaft und Erlebnis“, in: *Rainer Fetting – Landschaften*, hrsg. von Achim Sommer (Kunsthalle in Emden: 28.4.–24.6.2001), Heidelberg 2001, S. 24–28.

1 Spanke: „Rainer Fetting – Landschaft und Erlebnis“, S. 26.

2 Rieger: „Nachrichten vom Land“, S. 253.

3 Jayme: „Zur Entstehung meiner Kunstsammlung“, S. 11.



▲ Kat.-Nr. 43



▲ Kat.-Nr. 44

Literatur

Ausst.-Kat. *Die Kunst der Deutsch-Römer: „in uns selbst liegt Italien“*, hrsg. von Christoph Heilmann (Haus der Kunst, München: 12.12.1987–21.2.1988), München 1987.

Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre: ein Roman*, München [1795/96] 1988.

Anette Krüger: „Frühling bei Frascati“, in: Ders., *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme* 5 (2008), S. 6–7.

Kat.-Nr. 45

**Walter Ophey: Häuser
in Niederkassel, ca. 1911/12**
Aquarell, 38 × 49 cm
Heidelberg, Sammlung Jayme

Das Werk *Häuser in Niederkassel* stellt eines der wenigen Aquarelle aus dem Œuvre Walter Opheys (1882–1930) dar, eines der bedeutendsten Akteure der Düsseldorfer Kunstwelt im frühen 20. Jahrhundert.¹ Der Künstler war während der Jahre 1905 bis 1930 Gründungsmitglied avantgardistischer Künstlervereinigungen wie beispielsweise dem *Sonderbund* (1908) oder der Vereinigung *Das Junge Rheinland* (1919) und somit maßgeblich an der Entstehung der „Rheinischen Moderne“² beteiligt.

Im Vordergrund des Aquarells deuten gefurchte und parzellierte Farbflächen auf eine landwirtschaftlich genutzte Ebene hin. Diese Partie begrenzen kahle Bäume am Ufer eines schmalen Wasserlaufs, die in den Hintergrund, bestehend aus sich eng aneinanderdrängenden Häusern nebst einer dunkel angedeuteten Vegetation am linken Bildrand, überleiten. Den oberen Abschluss bildet ein Streifen bewölkten Himmels.

Auffällig ist die Strukturierung der Szenerie durch bewusste Leerstellen bzw. das Durchscheinen des

Malgrundes: Die einzelnen Bildelemente entstehen durch das Nebeneinander von Pinselstrichen und nicht bemaltem, hellem Papier. So „schälen“ sich die Baumstämme in Negativform geradezu aus den sie umgebenden Blau- und Ockertönen des Wassers sowie des gegenüberliegenden Ufers heraus. Dieses für den Künstler durchaus typische Stilmittel ist ein Beleg für eine klar durchdachte Komposition.

Hinsichtlich der Farbgebung des Bildes ist eine eng gefasste Farbpalette zu verzeichnen, die sich auf die Primärfarben Rot, Blau und Gelb für die Gestaltung der Häuser sowie einige Ocker-, Braun- und Grüntöne für die Vegetation beschränkt. Opheys expressionistisches Ausdrucksvermögen äußert sich aber nicht nur in einer sich von der Wirklichkeit distanzierenden Farbgebung, sondern auch in einer abstrahierten Darstellung der einzelnen Bildelemente. Von den Ackerreihen über die Ufergestaltung bis hin zu den Fenstern und Dächern der Häuser: Das Bild wird aus einzelnen, für sich stehenden Formen und Farbfeldern gebildet. Gerade dieses Wechselspiel aus bemalten und nicht-bemalten Partien lässt die Motive im Auge des Betrachters entstehen. Jene Farbfeldmalerei, die in den frühen Werken Opheys zu einer Ornamentalisierung der Landschaft sowie einer „Vergitterung des Bildraumes“ führte, ist in diesem Aquarell nurmehr in reduzierter Form zu sehen.³ Dennoch lässt auch dieses Werk in seiner Farbgebung sowie der zergliedernden Bildung von Formen zwei der kunsthistorischen Vorbilder Walter Opheys erkennen, August Macke (1887–1914) und Paul Klee (1879–1940), die Walter Ophey in seinem Umgang mit Form und Farbe beeinflussten.⁴

Nora Zerback

Literatur

Ausst.-Kat. *Walter Ophey – Das Gesamtwerk. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik*, hrsg. von Stefan Kraus (Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof: 13.7.–1.9.1991), Köln 1991.

Suria Kassimi: „Bedeutungswechsel. Ornament und Schöpfung im Werk Walter Opheys“, in: *Novaesium. Neusser Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte* 48 (2004), S. 107–122.

Stefan Kraus: *Walter Ophey 1882–1930. Leben und Werk. Mit einem Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik*, Stuttgart 1993.

1 Stefan Kraus zählt nur ca. 100 Aquarelle im Œuvre Opheys: Kraus, *Walter Ophey*, S. 129. Allgemeiner zum Künstler: Ausst.-Kat. *Walter Ophey*.

2 Siehe Kraus, *Walter Ophey*, S. 7, 9.

3 Kassimi: „Bedeutungswechsel“, S. 120.

4 Werke von Macke und Klee sah Ophey beispielsweise 1912 im Rahmen einer Kölner Ausstellung, s. Kraus: *Walter Ophey*, S. 67ff. Allgemein zur stilistischen Entwicklung Walter Opheys: Ebd., S. 59–73.



▲ Kat.-Nr. 45

Kat.-Nr. 46

Otto Dix: *Säule in der Landschaft mit Häusern und Bäumen*, 1917

Gouache auf bräunlichem Karton, 40 × 42 cm

Am rechten unteren Bildrand mit „DX“ in roter Farbe signiert
Heidelberg, Sammlung Jayme

Das Werk *Säule in der Landschaft mit Häusern und Bäumen* ist Teil der zur Zeit des Ersten Weltkriegs entstandenen Kriegsgouachen von Otto Dix (1891–1969), welche der Künstler

während seines Einsatzes als deutscher Soldat insbesondere an der französischen Front schuf.¹

Die Gouache zeigt einen Landschaftsausschnitt, in welchen eine zentral aufstrebende, halbrund abschließende Säulenform platziert wurde. Um diese gruppieren sich in der oberen Bildhälfte zur Mitte geneigte Baukörper und Baumstämme. Der untere Teil des Bildes scheint nach außen hin aufzubrechen, sodass der Eindruck einer wüsten und chaotischen Szenerie entsteht. Neben den schwarzen, abstrahierten Konturlinien besticht die Gouache insbesondere durch ihre leuchtende Farbigkeit:² Rot, Blau und Gelb sowie Orange, Grün und Weiß bilden eine nahezu reine Farbpalette, die dem Bildgeschehen einen lebendigen Ausdruck verleiht. Otto Conzelmann zufolge könnte diese Farbwahl durch eine Nietzsche-Interpretation des Künstlers inspiriert sein.³

Die Darstellung und deren Deutung werfen Fragen auf. Um welche Art von Säule handelt es sich hier: Ein Denkmal? Eine Litfaßsäule? Oder wird hier eines der von Jörg Merz bei Dix verzeichneten „Phallussymbole“ erkenntlich?⁴ Diese und weitere Fragen konnte auch der Heidelberger Kunsthistoriker Dietrich Schubert nach einer umfassenden Auseinandersetzung mit der Gouache nicht abschließend klären.⁵ Die Besucher der Ausstellung sind dementsprechend dazu eingeladen, das Gemälde eingehend zu studieren und eigene Antworten zu finden.

Nora Zerback

Literatur

Otto Conzelmann: *Der andere Dix*.

Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983.

Jörg Merz: „Otto Dix' Kriegsbilder“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 189–226.

Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872.

Suse Pfäffle: *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart 1991.

Dietrich Schubert: „Ein unbekanntes Kriegsbild von Otto Dix. Zur Abfolge seiner Kriegsarbeiten 1915–1918“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 36 (1996), S. 151–168.

Dietrich Schubert: „Otto Dix. Das Triptychon ‚Der Krieg‘ 1929–1932“, in: *Heidelberger Jahrbücher* 48 (2005), S. 311–331.

1 Eine Übersicht über die Kriegsgouachen bietet Suse Pfäffle, wobei die Gouache aus der Sammlung Jayme hier keine Erwähnung findet; siehe Pfäffle: *Otto Dix*, S. 11–15.

2 Die zergliedernde Gestaltung der einzelnen Formen ist auf eine zeitgleiche Auseinandersetzung Dix' mit den Künstlern des italienischen Futurismus zurückzuführen, siehe Schubert: „Ein unbekanntes Kriegsbild von Otto Dix“, S. 151.

3 Conzelmann unterstellt hier eine Bezugnahme Dix' auf Friedrich Nietzsches Begriff des „Dionysischen“. Ihm zufolge deutete Dix diesen im Sinne einer allumfassenden, den Krieg einbeziehenden Lebensbejahung. Siehe Conzelmann: *Der andere Dix*, S. 106 sowie ferner Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*.

4 Merz: „Otto Dix' Kriegsbilder“, S. 192–215. Schubert bezeichnet diese „Sicht einer Sexualsymbolik“ allerdings als „schwer nachzuvollziehen“, siehe Schubert: „Otto Dix“, S. 316, Anm. 18.

5 Siehe Schubert: „Ein unbekanntes Kriegsbild von Otto Dix“, S. 151–168.



▲ Kat.-Nr. 46

Kat.-Nr. 47

Hans Christiansen: *Der Kuss*, 1897
Wandteller, gemaldet mit Relief-
darstellung, Zinn, ø 23,5 cm
Heidelberg, Sammlung Jayme

„Ich fasse meine Tätigkeit als Künstler so allgemein als möglich auf: ich will ein Porträt malen, aber auch ein Möbel entwerfen können [...]. Meine Devise heißt: Darstellung von Charakteristik [sic!] in Form und Farbe dem Zweck und der Technik angepaßt.“¹

Hans Christiansens (1866–1945) Werk zeichnet sich durch seine Diversität aus.² Es gab kaum einen anderen Künstler um die Jahrhundertwende, der in seinem Œuvre das Ideal der radikalen Stilerneuerung, sprich einer Synthese von Kunst und Leben, so verwirklichte, wie es Christiansen tat. Das Streben nach ganzheitlicher Kunst, nach Harmonisierung von Innen und Außen, sollte sich in der Architektur sowie zwischen künstlerischem Werk und kunsthandwerklichem Gegenstand vollziehen.³

Die Jahre des Fin de Siècle (1895–1899) waren die einflussreichsten in Christiansens Entwicklung, sowohl in der bildenden wie auch der ange-

wandten Kunst. Er erhielt Aufträge für Keramiken, Kunstverglasungen wie auch für Buchschmuck, Plakate und andere graphische Arbeiten.⁴

Die Berufung 1899 an die Künstlerkolonie in Darmstadt sollte die Kreativität und Formenvielfalt Christiansens in den folgenden Jahren beflügeln. Gattungsübergreifend konnte er dort künstlerisch tätig werden.⁵ Durch sein Gespür, wie das Schöne aus jedem Gebrauchsgegenstand hervorzubringen sei, durch seine kunsthandwerklichen Entwürfe und seine langjährige Mitarbeit bei der Münchener Illustrierten *Jugend* prägte er maßgeblich den Darmstädter Jugendstil um die Jahrhundertwende.⁶

Der Kuss entstand als Entwurf 1897 in Paris für die Aprilausgabe der *Jugend*. Es waren seine Buchschmuckarbeiten für diese Zeitschrift, die zu einer schnellen Verbreitung der neuen Kunstströmung beitragen und bereits um 1900 der Stilrichtung des Jugendstils ihren Namen geben sollte.⁷

Der Wandteller gelangte 1998 in die Sammlung Erik Jayme.⁸ Bei der Kussdarstellung sind eine Frau und ein Mann nackt im Profil dargestellt. Dabei ist der Ausschnitt des Tondos so gewählt, dass lediglich die Köpfe und der Oberkörper der Figuren zu sehen sind. Die Frau hat ihre linke Hand in die des Mannes gelegt. Das junge Paar nähert sich zum Kuss vor einem abstrahierten Hintergrund mit stilisierten „Christiansen-Rosen“.

Das Thema des Kusses erfährt gerade im Jugendstil eine intensive Darstellung. Es ist die Symmetrie und Geschlossenheit des Motives, die ihn für die Künstler des Jugendstils und dessen Ornamentik so interessant machte. Andere Mitglieder der Künstlerkolonie wie der Jugendstilkünstler Peter Behrens wählten dieses Motiv ebenfalls für ihre Arbeiten.⁹ Auch insofern

verkörpern Christiansens Werke den Geist und Stil der Jugendstilkunst.¹⁰

Kristina Hoppe

Literatur

Ausst.-Kat. *Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1976*.

Die Künstler der Mathildenhöhe, hrsg. von Eduard Roether (Mathildenhöhe Darmstadt: 22.10.1976–30.1.1977), Bd. 4, Darmstadt 1977.

Ausst.-Kat. *Hans Christiansen. Die Retrospektive*, hrsg. von Ralf Beil / Michael Fuhr et al. (Institut Mathildenhöhe Darmstadt / Museumsberg Flensburg: 12.10.2014–1.2.2015 / 11.10.2015–17.1.2016), Ostfildern 2014.

Ausst.-Kat. *Kuss. Von Rodin bis Bob Dylan*, hrsg. von Anna Grosskopf / Tobias Hoffmann (Bröhan-Museum, Landesmuseum für Jugendstil, Art Déco und Funktionalismus Berlin 15.6.–3.10.2017), Köln 2017.

Barbara Bott: *Aus Passion zur Kunst. Malerei in Darmstadt von der Romantik zur Moderne. Werke aus der Sammlung Sander*, München 2015.

Erik Jayme: *Vom Rheinbund zum Jugendstil. 200 Jahre Großherzogtum Hessen-Darmstadt. Betrachtungen zu Werken Darmstädter Kunst der großherzoglichen Zeit aus Privatsammlungen der Kurpfalz*, Heidelberg 2007.

Margret Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Königstein im Taunus 1985.

1 Vgl. Ausst.-Kat. *Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1976*, S. 29.

2 Vgl. ebd., S. 29.

3 Vgl. Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen*, S. 5.

4 Vgl. Ausst.-Kat. *Hans Christiansen*, S. 66.

5 Vgl. Ausst.-Kat. *Ein Dokument deutscher Kunst – Darmstadt 1901–1976*, S. 29ff.

6 Vgl. Bott: *Aus Passion zur Kunst*, S. 124.

7 Vgl. Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen*, S. 5.

8 Vgl. Jayme: *Vom Rheinbund zum Jugendstil*, S. 37.

9 Vgl. Ausst.-Kat. *Kuss*, S. 24f.

10 Vgl. Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen*, S. 5.



▲ Kat.-Nr. 47

Kat.-Nr. 48

Hans Christiansen: *Rote Felsen im Meer*, um 1911

Öl auf Leinwand, 38 × 64 cm

Am rechten unteren Bildrand mit „Hans Christiansen“ in schwarzer Farbe signiert

Heidelberg, Sammlung Jayme

„Hier hat Christiansen seinem geliebten Thema, dem Meer, einen tiefen Raum gegeben. Den Maler reizte das Material der rötlich-ockerfarbenen Steine vor dem Blau von Himmel und Meer.“¹

Der gewählte Ausschnitt stellt eine idyllische, bretonische Küstenlandschaft dar. Die Felsformation, die beinahe den gesamten Bildraum einnimmt, ist in leuchtenden rotorangen Tönen gemalt, während die wellenförmig ausgeführte Bodenfläche in Gelb-, Braun- und Schwarztönen changiert, zwischen denen Christiansen auch weiße, graue sowie blaue Farbakzente setzt. Der Hintergrund ist in Blautönen gehalten, wobei der Himmel den Großteil der Fläche in Anspruch nimmt und die hellblaue Farbgebung noch durch schwungvoll umgesetzte, rötlich bis blaue Farbakzente wellenförmig ergänzt wird. Darunter erstreckt sich das Meer in tiefen Blau- bis Grüntönen. Durch kleinere weiße Pinselstriche werden die Segel der Boote angedeutet, die auf dem

dunkelblauen Meer vor der Küste liegen.²

Das Gemälde ist vermutlich in der Zeit um 1911 entstanden, als der Künstler Hans Christiansen (1866–1945) mehrere Meereslandschaften während seines Aufenthaltes in der Bretagne malte. Zu dieser Zeit hatte sich Christiansen bereits von der Malerei im Stil der Künstler Arnold Böcklin und Franz von Stuck gelöst und wurde zunehmend von der postimpressionistischen Malerei sowie der Malerei der *Fauves* beeinflusst, die sich mit ihrer hellen und expressiven Farbgebung durchgesetzt hatten.³

Im Werk lassen sich Bezüge zu früheren Werken des Malers Charles Cottet (1863–1925) aufzeigen, dessen Werke Hans Christiansen in einer Ausstellung in Paris gesehen und der wie Christiansen ebenfalls an der *Académie Julian* studiert hatte. Cottet spezialisierte sich unter anderem auch auf Meereslandschaften, insbesondere der Bretagne. Er gehörte zum weiteren Umfeld der postimpressionistischen Künstlergruppe der *Nabis* („Propheten“), zu denen Künstler wie Maurice Denis, Pierre Bonnard oder Edouard Vuillard gehörten und deren Stilmerkmal die flächenhafte Farbwirkung war. Der mehrjährige Aufenthalt Christiansens in Frankreich sensibilisierte ihn maßgeblich in seinem Umgang mit Farbe.⁴

Vor allem die Meeres- und Strandbilder Christiansens zeugen von einer hohen malerischen Qualität.⁵ Die Intensivität und Leuchtkraft der Farben erinnern an die französische Pleinairmalerei. Seine bretonischen Küstenlandschaften und deren typisch rötlichen Felsküsten sind von Sonnenlicht überflutet und werden vom tiefen Blau des Meeres malerisch umspielt.⁶ Christiansen setzt starke Farbkontraste, um die Eigenschaften

der französischen Landschaftsform herauszubilden.

Ende des 19. Jahrhunderts fand ein Umbruch in der Darstellung des Meeres in der Malerei statt. So wandten sich die Impressionisten und deren Nachfolger von den Darstellungen gewaltiger Seestürme ab und damit auch von einer dunkleren Farbpalette. Die Thematisierung von Licht und Farbe verlangte in dieser Zeit ein anderes Sujet als die Gewalt des Meeres. Um das Farbige und Momenthafte der sich ständig verändernden Erscheinungen der Natur und deren Farbtöne erfassen zu können, kam es zwangsläufig zu einer Aufhellung der Farbpalette. Es erscheinen farbenfrohe und von Licht geprägte Darstellungen des Meeres. Auch Hans Christiansen gelingt es so, die spezifische Stimmung der Landschaft festzuhalten.⁷

Kristina Hoppe

Literatur

Ausst.-Kat. *Hans Christiansen. Die Retrospektive*, hrsg. von Ralf Beil/Michael Fuhr et al. (Institut Mathildenhöhe Darmstadt und Museumsberg Flensburg: 12.10.2014–1.2.2015/11.10.2015–17.1.2016), Ostfildern 2014.

Ausst.-Kat. *Zauber der Bewegung. Kunst aus fünf Jahrhunderten*, hrsg. von Hans-Günther Schwarz/Geraldine Gutiérrez de Wienken (Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg 5. 10.2008–11.1.2009), Fulda 2008.

Barbara Bott: *Aus Passion zur Kunst. Malerei in Darmstadt von der Romantik zur Moderne. Werke aus der Sammlung Sander*, München 2015.

Margret Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Königstein im Taunus 1985.

1 Bott: *Aus Passion zur Kunst*, S. 130.

2 Vgl. Ausst.-Kat. *Zauber der Bewegung*, S. 115.

3 Vgl. ebd., S. 115.

4 Vgl. Ausst.-Kat. *Hans Christiansen*, S. 76f.

5 Vgl. Zimmermann-Degen: *Hans Christiansen*, S. 165.

6 Vgl. ebd., S. 172.

7 Vgl. Ausst.-Kat. *Zauber der Bewegung*, S. 12.



▲ Kat.-Nr. 48

Kat.-Nr. 49

Arthur José Nísio: *Abendstimmung am Rhein bei Wörth*, undatiert

Öl auf Malkarton, ca. 39 × 53 cm
Unten links signiert

Heidelberg, Sammlung Jayme

„Über den brasilianischen Maler Arthur Nísio lässt sich in Deutschland nur wenig erfahren,“¹ schrieb der Sammler Erik Jayme über seine Neuerwerbung im September 2016.

Arthur José Nísio wurde 1906 in Curitiba im südbrasilianischen Bundesstaat Paraná geboren. Er lernte Malerei und Skulptur an der Escola de Música e Belas Artes do Paraná bei Osvaldo Lopes und Guido Viaro. 1923 nahm er sein Studium der Malerei bei Levindo Ferraz am Instituto de Belas Artes von Porto Alegre auf und setzte dieses 1924 bei Frederico Lange de Morretes in Curitiba fort. 1925 bis 1927 studierte er zudem bei Joao Turim. Nach einer Ausstellung im Jahre 1928 erhielt Nísio vermittels des Gouverneurs von Paraná, Alfonso Camargo, ein Stipendium für einen dreijährigen Studienaufenthalt in Europa. 1928 und in den Jahren zwischen 1931 und 1938 verbrachte Nísio die Sommer bei Max Bergmann (1884–1955) in Haimhausen. In der dort seit den Jahren um die Jahrhundertwende ansässigen Künstlerkolonie lernte Nísio bei Bergmann, der 1907 selbst als Meisterschüler aus der Tiermalklasse Heinrich von Zügel (1850–1941) hervorgegangen war. Ebenso nahm Nísio an der jährlich stattfindenden

Sommermalschule von Bergmann in Wörth am Rhein teil.² Nachdem Nísio Anfang der 1940er Jahre in der bergmannschen Villa in Haimhausen der nationalsozialistischen Internierung entgangen war, kehrte er nach einem kurzen Aufenthalt in Paris 1946 nach Curitiba zurück, wo er 1974 verstarb. Von Wilhelm Weber wird Nísio als „einer der begabtesten Schüler [...]“³ Max Bergmanns im Zusammenhang mit der Malschule Haimhausen genannt. Nísio heiratete in Wörth im Jahr 1940 und blieb zeitlebens eng mit Max Bergmann und der Region verbunden, was u. a. das vorliegende Gemälde beweist.

Es zeigt die abendliche Rheinlandschaft bei Wörth und kann aufgrund der Teilnahme Nísios an der alljährlich stattfindenden Sommerschule in die 1930er Jahre datiert werden.

Die im Hintergrund verblauende Stadtsilhouette scheint in stilisierter Form den Turm der katholischen Kirche Mariä Himmelfahrt im heutigen Ortsteil Maximiliansau zu zeigen. Der abgebildeten Flora nach ist der Standort eindeutig mit der Altrheinumgebung bei Wörth zu identifizieren. Die abendliche Landschaft ist in orange-farbenes Licht getaucht. Bestimmt wird die Szenerie durch die Spiegelung des leuchtenden Sonnenuntergangs auf der leicht bewegten Wasseroberfläche, die von schilfbewachsenen Ufern gesäumt wird. Dahinter erstreckt sich eine flache, baumbestandene Ebene. Diese scheint durch die Anlage in Blau- und Violetttönen wie die dahinterliegende Stadtkulisse im abendlichen Dunst zu verschwinden. Orange- und Brauntöne bestimmen die Farbpalette des Ölgemäldes. Vor allem die Schilfreihen wirken durch deren Ausführung in partiell pastosem Farbauftrag und sichtbarem Pinselduktus fast wie reliefiert. Die

Stimmung, die das Licht des Sonnenuntergangs beim Betrachter erzeugt, lässt sich als bukolisch bezeichnen. In der ländlichen Einfachheit finden sich Anklänge an eine Melancholie, an Fernweh oder an die „saudade“,⁴ die portugiesische Umschreibung eines Weltschmerzes. Nísio weicht mit diesem Werk und auch seinem restlichen Œuvre recht auffällig von den Sujets seines Lehrers, des Tiermalers Max Bergmann, ab.

In der Ausstellung findet sich die *Abendstimmung am Rhein bei Wörth* neben Hans Christiansens *Rotem Felsen am Meer* (Kat.-Nr. 48) und gegenüber von Paul Kutschas *An der Adria* (Kat.-Nr. 50) im Kontext der Landschaftsbilder. Die jeweiligen Landschaften bestechen durch ihre sich ergänzende Farbgestaltung in dominierenden Orangetönen.

Erik Patzschewitz

Literatur

Erik Jayme: „Arthur Nísio: Ein Brasilianer am Rhein“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 29 (2016), S. 4–6.

Wilhelm Weber: *Max Bergmann. Leben und Werk*, Landau 1984.

1 Jayme: „Arthur Nísio: Ein Brasilianer am Rhein“, S. 4.

2 Weber: *Max Bergmann*, S. 66.

3 Ebd., S. 66.

4 Jayme: „Arthur Nísio: Ein Brasilianer am Rhein“, S. 5.



▲ Kat.-Nr. 49

Kat.-Nr. 50

Paul Kutscha: *An der Adria*, circa 1910

Öl auf Holz, 21 × 31 cm

Rechts unten monogrammiert

„P. K.“

Heidelberg, Sammlung Jayme

Paul Kutscha (1872–1935) ist heute weitestgehend unbekannt. Der in Pruchna (Schlesien) geborene Künstler verbrachte seine frühen Jahre in Wien, studierte an der Akademie der Bildenden Künste München und in Paris. Er stellte sowohl bei der Münchener Secession 1894 als auch bei der Berliner Secession 1901 aus.¹ Die Eindrücke aus seinen Reisen, die ihn durch ganz Europa, nach Australien und Indien führten, verbildlichte er in seinen Gemälden, die größtenteils Marine- und Hafenszenen zeigen.²

Das Werk Kutschas in der Sammlung Jayme zeigt eine Klippenküste an der Adria. Welchen Abschnitt der Adriaküste er genau als Vorbild nutzte, ist unbekannt. Das Gemälde ist in drei Elemente – Meer, Küste und Himmel – gestaffelt, diese grenzen sich sowohl durch ihre Farbigkeit als auch in ihrer Pinselführung voneinander ab. Die Blautöne der Adria sind in horizontaler Richtung mit nur leichten Wellenbewegungen aufgetragen, während das Rot der Felsenküste schwungvoll nach oben aufstrebt. Der größtenteils weiß gehaltene Himmel erscheint durch die wechselnde Pinselführung

und die geballten Farbcluster aufgewühlter. Die beiden Segelboote im Mittel- und Hintergrund scheinen alle drei Ebenen miteinander zu verbinden, denn vor allem das weiter in der Ferne liegende Boot zur Linken des Bildes durchstößt Meer, Küste und Himmel gleichermaßen. Sein Segel schwimmt dabei nahezu mit dem weißen Himmelsgrund. Zudem weisen die zwei Schiffe auf eine menschliche Präsenz in der ansonsten sich selbst überlassenen, menschenleeren und idyllischen Naturlandschaft hin. Der Betrachterstandpunkt befindet sich offenbar auf Meereshöhe, allerdings bleibt unklar, ob der Ausschnitt von einem Schiff, oder aber von einem gegenüberliegenden Küstenbereich aus gesehen wird.

Trotz des kleinen Formats ist das Bild ungemein leuchtstark. In dieser Hinsicht ist das Gemälde dem Impressionismus nahe. Ähnliche Mittelmeermotive finden sich auch in den Œuvres von Künstlern wie Auguste Renoir und Claude Monet, die in ihren Gemälden ebenfalls das strahlende Licht Südeuropas einzufangen suchten.³ Allerdings ist Kutschas impressionistische Malweise keinesfalls derart stark ausgeprägt, weshalb er schon zu Lebzeiten als „gemäßigter Impressionist“⁴ bezeichnet wurde.

Die Beliebtheit solcher impressionistischen Küstenmotive im frühen 20. Jahrhundert zeigt sich durch die Ähnlichkeit zu einem weiteren in der Ausstellung gezeigten Werk, Hans Christiansens *Rote Felsen im Meer* (vgl. Kat.-Nr. 48). Beide Werke können auf einen ähnlichen Schaffenszeitraum um 1910 datiert werden. Wie bei Kutscha sind auch bei Christiansen die Elemente farblich abgesetzt: Blau für Wasser, Rot- und Gelbtöne für Sand und Gestein und Weiß für den Himmel. Die intensiven Farben,

vor allem das Rot der Felsen, besitzen eine ähnlich starke Leuchtkraft wie Kutschas rote Steilküsten. In Christiansens Werk ist die Leuchtkraft der roten Felsen sogar noch intensiver als in Kutschas Gemälde, was zum einen auf das größere Format des Werks zurückzuführen ist und zum anderen darauf, dass die Felsen dort im Bildvordergrund liegen, und nicht, über die Distanz des Meeres vom Betrachter entfernt sind.

Amira Wolf

Literatur

Ausst.-Kat. *Internationale Kunstausstellung 1894: „Secession“*, hrsg. von Münchener Secession (Verein Bildender Künstler München: 1894), München 1894.

Ausst.-Kat. *Katalog der Dritten Kunstausstellung der Berliner Secession*, hrsg. von Bruno Cassirer und Paul Cassirer (Ausstellungshaus der Berliner Secession: 1901), Berlin 1901.

Ausst.-Kat. *Monet and the Mediterranean*, hrsg. von Joachim Pissarro (Kimbell Art Museum Fort Worth, Texas: 8.6.–7.9.1997 und Brooklyn Museum of Art: 10.10.1997–4.1.1998), New York 1997.

Maike Bruhns: „Kutscha, Paul“, in: Kay Rump/Maike Bruhns (Hrsg.), *Der Neue Rump: Lexikon der Bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung: Überarbeitete Neuaufgabe des Lexikons von Ernst Rump (1912)*, Neumünster 2005, S. 250.

Ludwig Hevesi: „Aus dem Wiener Kunstleben“, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 10, Nr. 4 (1907), S. 248–251.

1 Ausst.-Kat. *Berliner Secession*, S. 28; Ausst.-Kat. *Internationale Kunstausstellung 1894*, S. 22.

2 Bruhns: „Kutscha“, S. 250; Hevesi: „Aus dem Wiener Kunstleben“, S. 249.

3 Vgl. Ausst.-Kat. *Monet and the Mediterranean*.

4 Hevesi: „Wiener Kunstleben“, S. 249.



▲ Kat.-Nr. 50

Kat.-Nr. 51

Karl Weysser: *Barockes Tor in Heidelberg, 1882*

Lavierte Bleistift- und Federzeichnung auf Papier, 19 × 9,8 cm
Rechts unten monogrammiert „KW“, ortsbezeichnet „Heidb.“ und datiert „[18]82“,
Verso: Nachlassstempel
Heidelberg, Sammlung Jayme

Karl Weyssers (1833–1904) Zeichnung zeigt ein typisch barockes Tor, das sich in ähnlicher Form auch heutzutage noch vielfach in den Straßen der Heidelberger Altstadt findet. Die barocken Tore der Stadt stammen zu großen Teilen aus der Wiederaufbauzeit nach dem Pfälzischen Erbfolgekrieg im Jahr 1693, bei dem die mittelalterliche Altstadt nahezu komplett zerstört wurde. Beim Wiederaufbau wurde am bestehenden mittelalterlichen Grundriss festgehalten, allerdings wurden die zerstörten Fachwerkhäuser vielerorts durch Steinhäuser im zeitgemäßen Barockstil ersetzt.¹ Während des Zweiten Weltkriegs blieb Heidelberg als eine der wenigen deutschen Städte von Bombenangriffen weitestgehend verschont,² und so prägen noch heute viele barocke Architekturelemente wie das von Weysser skizzierte Tor das Stadtbild.

Der Künstler wählte für seine Zeichnung keine Frontalansicht, sondern eine leicht seitliche Perspektive. Das Tor ist insgesamt recht detailreich ausgeführt, während der Rest des Hauses nur skizzenhaft angedeutet ist. Im Vergleich zu verschiedenen

anderen Toren aus der Heidelberger Altstadt besitzt das hier gezeigte Tor einen durchaus repräsentativen Charakter, denn es ist mit außergewöhnlich großen, vorne abgerundeten vierteiligen Basen ausgestattet, die rustizierte Pilaster tragen. Abgeschlossen werden die Pilaster oben mit Polsterkapitellen. Der hervorkragende Scheitelstein des Rundbogens ist mit einer sich nach oben einrollenden Volute verziert. Die hölzernen Streben der Tür verlaufen diagonal: In der Sockelzone von links unten nach rechts oben, in der Pilasterzone bis zur Höhe des ersten Bogensteins in die entgegengesetzte Richtung. Im oberen Bogenbereich wechselt die Anordnung noch einmal und entspricht dort der der Sockelzone. Sowohl bei den Sockeln als auch den Kapitellen scheint Weysser mit konkaven und konvexen Formen zu experimentieren: Der linke Sockel krägt deutlich weiter aus dem Gemäuer hervor als der rechte, und an dem linken Pilaster ist der zwischen Pilasterschaft und Abakus vermittelnde Echinus leicht nach innen gewölbt, während er auf der rechten Seite relativ flach erscheint.

Weysser produzierte insgesamt mehr als 3000 Architekturskizzen,³ die ihm teilweise als Vorarbeiten für spätere Architekturgemälde dienten. Weyssers Œuvre umfasst circa 450 Ölgemälde und ebenso viele Ölstudien.⁴ Heidelberg und die nähere Umgebung sind dabei ein häufig abgebildetes Motiv insbesondere der Marstall mit Neckar, die Alte Brücke oder der Marktplatz. Der Künstler wurde im 50 Kilometer entfernten Durlach geboren und lebte von 1880 bis 1884 und von 1895 bis zu seinem Tod 1904 in Heidelberg. Während seiner Ausbildung an der Großherzoglich Badischen Kunstschule in

Karlsruhe hatte er sich auf Architekturgemälde spezialisiert.⁵ In seinen Gemälden finden sich zwar wenige komplette Stadtansichten, dafür jedoch eine große Anzahl detailreicher Darstellungen einzelner Straßenzüge, Häusergruppen und Plätze, bei denen kleinste Elemente wie Brunnen, Kutschen und Erker genauestens ausgeführt sind. Auch Tore tauchen in abgewandelten Versionen immer wieder in Weyssers Gemälden auf – manchmal als prunkvoll gestaltete Eingänge zu Repräsentativgebäuden, an anderer Stelle nur als gemauerte Durchgangsbögen oder einfache Zugänge zu Wohnhäusern. Obwohl er nie über die Region hinaus Berühmtheit erlangte, gelten Weyssers Heidelberg-Ansichten heute als ein wichtiger Bestandteil der Heidelberger Stadt- und Kunstgeschichte.

Amira Wolf

Literatur

- Ausst.-Kat. *Karl Weysser als badischer Architektur- und Landschaftsmaler*, hrsg. von der Stadt Gengenbach (Museum Haus Löwenberg, Gengenbach: 23.5.–22.6.1980), Offenburg 1980.
- Dieter Haas: „Heidelberg 1918–1995: Eine Chronik“, in: Elmar Mittler (Hrsg.): *Heidelberg: Geschichte und Gestalt*, Heidelberg 1996, S. 497–517.
- Benno Lehmann: *Karl Weysser (1833–1904): Badischer Architektur- und Landschaftsmaler*, Heidelberg 1996.
- Peter Anselm Riedl: „Heidelbergs Altstadt: Gestalt, profane Bauwerke, denkmalpflegerische Probleme“, in: Elmar Mittler (Hrsg.): *Heidelberg: Geschichte und Gestalt*, Heidelberg 1996, S. 106–129.

1 Riedl: „Heidelbergs Altstadt“, S. 109–110.

2 Haas: „Heidelberg 1918–1995“, S. 502.

3 Lehmann: *Karl Weysser*, S. 89.

4 Ebd., S. 89.

5 Ausst.-Kat. *Karl Weysser*, S. 8.



▲ Kat.-Nr. 51

Kat.-Nr. 52

Eugen Spiro: *Amerikanische Landschaft, 1946*

Aquarell, 27 × 25,5 cm

Signiert und datiert links unten

„Eugene Spiro 46“

Heidelberg, Sammlung Jayme

Das Aquarell *Amerikanische Landschaft* von 1946 wird dominiert von einer Vielzahl lavierender Grüntöne. Die Farben changieren zwischen einem verwässerten, bräunlich-gelben Grünton bis zu einem kräftigen Dunkelgrün. Über eine leicht hügelige Landschaft ziehen sich durch ange deutete Zäune begrenzte Wiesen und Weiden bis an den gekrümmten Horizont. Am linken unteren Bildrand beginnt ein Feldweg, der sich im Mittelgrund in den Wiesen aufzulösen scheint. In der Bildmitte ist, zwischen dunkelgrünen Bäumen, ein einsames Bauernhaus mit einem farblich kontrastierenden roten Dach zu sehen. Das obere Bilddrittel wird von einem grau-blauen Himmel ausgefüllt.

Durch die ineinanderfließenden, weichen Übergänge erweckt das Bild den friedlichen, zarten und harmonischen Eindruck einer Sehnsuchtslandschaft. Gleichzeitig macht Spiro damit die Technik des Aquarellierens deutlich sichtbar. Besonders auffällig ist die Farbgebung: Die Grüntöne, die nur durch den Komplementärkontrast des Hausdaches aufgebrochen und damit noch akzentuiert werden, reichen von einem Gelbgrün bis hin zu einem dunklen Blaugrün – Spiro erschöpft die grüne Farbpalette daher nahezu vollständig.

Der verwischte, teilweise sehr verwässerte, skizzenhaft wirkende Farbauftrag lässt das Bild eher wie eine Studie für ein Gemälde wirken. Dem widersprechen jedoch die Signatur und Datierung durch den Künstler.

Eugen Spiro (1874–1972) besuchte zwischen 1892 und 1894 die Königliche Kunstschule in Breslau. Von dort ging es für den jungen Künstler weiter nach München, wo er sich den Künstlern der Münchner Secession anschloss. In seiner Heimat gelangte er nun zu einiger Bekanntheit und konnte mit Auftragsarbeiten seinen Lebensunterhalt verdienen.¹ Besonders die Werke seiner frühen Schaffensphase lassen sich stilistisch schwer verorten. Schon die Zeitgenossen scheiterten daran, den erfolgreichen Maler in einen der engen „Ismen“ der Zeit zu pressen. So wurde er als Impressionist, als Impressionist deutscher Prägung oder auch als Postimpressionist bezeichnet.² Doch seine Farbgebung und die Flächengestaltung haben wenig mit den Werken der französischen Impressionisten gemeinsam. Zwischen 1914 und 1935 hielt sich Spiro in Berlin auf und emigrierte, nachdem das Leben und Schaffen unter dem nationalsozialistischen Regime für Spiro unerträglich geworden waren, nach Paris. Dort begann er sich intensiver mit der Landschaftsmalerei auseinanderzusetzen.³ Als der Einmarsch der deutschen Truppen in Paris 1940 bevorstand, floh die Familie Spiros über Südfrankreich und Lissabon nach Amerika. Auch dort gelang Spiro dank großzügiger und einflussreicher Unterstützer ein erfolgreicher Neuanfang. Ab 1949 lehrte er an der Wayman Adams School in Elizabethtown und am Dartmouth College, Hanover (New Hampshire). In dieser Zeit entstanden viele Porträts von berühmten

Persönlichkeiten und Spiro setzte sich erneut mit der Landschaftsmalerei auseinander.⁴ In diese Zeit fiel auch die Entstehung des hier besprochenen Aquarells. Die frischen Grüntöne und bläulichen Schatten sind symptomatisch für Spiros Œuvre jener Zeit. Die in dieser Zeit gemalten Landschaften sehen nie karg aus, sondern wirken, wie auch die Szenerie in dem Aquarell, frisch und lebendig.

Svenja Hauk

Literatur

Abercron, Wilke von: *Eugen Spiro: 1874 Breslau - 1972 New York; Spiegel seines Jahrhunderts*. Alsbach 1990.

Łagiewski, Maciej: *Eugen Spiro (Wrocław 1874 – Nowy Jork 1972) i potomkowie = Eugen Spiro und Nachkommen [retrospektywna wystawa dzieł Eugena Spiro i jego potomków]* (Muzeum Miejskie Wrocławia, 20.9.–27.10.2002), Breslau 2002.

1 Vgl. Łagiewski: *Eugen Spiro*, S.7.

2 Vgl. Abercron: *Eugen Spiro*, S. 21.

3 Vgl. Łagiewski: *Eugen Spiro*, S. 13.

4 Vgl. Abercron: *Eugen Spiro*, S. 77.



▲ Kat.-Nr. 52

Kat.-Nr. 53

Stanley Cardinet: *Homage to Hokusai I, 1979*

Öl auf Holz, 35,7 × 28,1 cm

Signiert und datiert links unten

„Cardinet 1979“, verso betitelt und gewidmet „To Erik with Affection, Stan“

Heidelberg, Sammlung Jayme

Ein strahlend weißer Berg vor einem leuchtend roten Himmel dominiert die Bildmitte dieses Ölgemäldes. Im Vordergrund erheben sich aus rot-brauner Erde dunkelblaue säulenartige Bäume, deren Baumkronen sich am oberen Bildrand entfalten. Die Stämme rhythmisieren das Bild senkrecht, während Erdboden, Wasser, Berg und Himmel die Bildfläche waagrecht unterteilen. Scharfe Kanten trennen die verschiedenen Bildelemente und erzeugen einen abstrakt-expressionistischen Charakter, während die schlanken Bäume eine fast schon ornamentale, an den Jugendstil erinnernde Struktur aufweisen.

Das zentrale Bildelement, der Berg, verweist auf das wohl bekannteste Bildmotiv des japanischen Holzschnittkünstlers Hokusai Katsushika.¹ In der zwischen 1829 und 1833 entstandenen Farbholzschnittserie *36 Ansichten des Berges Fuji* zeigt Hokusai den Berg Fuji in zunächst 36 verschiedenen Ansichten. Das Bild *Unter der Welle im Meer vor Kanagawa*, bekannt unter dem Titel *Die große Welle vor*

Kanagawa, ist wohl das bekannteste aus der Serie, die Hokusai nach dem großen Erfolg der 36 Ansichten auf über 100 Ansichten erweiterte. Cardinet spielt nicht nur dadurch, dass er das Werk als eine Hommage an Hokusai betitelt, auf den japanischen Holzschnittkünstler Hokusai an. Der Berg bei Cardinet ist zudem in seiner Formensprache ebenso an den japanischen Vorbildern orientiert wie in seiner kräftigen, flächigen Farbigkeit.

Der Berg verweist sowohl durch den Bezug zu Hokusai als auch durch den Bezug auf den tatsächlich existierenden Berg Fuji, einen Vulkan, der sich in der Berührungzone der eurasischen, der pazifischen Platte und der Philippinenplatte erhebt, auf die intensive Auseinandersetzung Cardinets mit der Kunst und der Kultur Japans. Gleichzeitig wird durch die jugendstilartige Struktur der durch die Baum-Silhouetten gebildeten Linien die Beschäftigung Cardinets mit der klassischen Moderne der europäischen Kunstgeschichte deutlich.

Jayme reiste 1965 zum ersten Mal nach Kalifornien, um dort im Rahmen eines Fulbright-Stipendiums an der UC Berkeley zu studieren. Dort knüpfte der Jurist auch ein umfangreiches Netzwerk mit Kunstinteressierten, die sich regelmäßig im International House, in dem auch Jayme untergebracht war, zusammenfanden.² Dort traf er auch auf einen jungen amerikanischen „Maler, Kunstfreund, Photograph und Lehrer an der von ihm gegründeten Maybeck High School“³, Stan Cardinet. Auch bei späteren Besuchen in Kalifornien trafen sich die beiden wieder und bis heute verbindet sie eine enge Freundschaft. Bei Jaymes letztem Besuch an der Westküste der USA machte ihm Stan Cardinet das Bild *Homage to*

Hokusai I zum Geschenk. Seitdem befindet sich das Werk in der Sammlung Jayme in Heidelberg. Aus einem unveröffentlichten Werkverzeichnis des Künstlers geht hervor, dass zwischen 1978 und 2016 insgesamt 21 Versionen des Werkes *Homage to Hokusai* (mit verschiedenen Erweiterungen oder Abweichungen im Titel) entstanden.⁴ Dies zeigt, dass sich Cardinet ausführlich mit dem oben erläuterten Thema und dem japanischen Graphiker befasste. Das Bild in der Sammlung Jayme trägt zwar den Titel *Homage to Hokusai I*, ist jedoch nach dem unveröffentlichten Werkverzeichnis das dritte Gemälde zu diesem Thema. Ihm gingen 1978 zwei Werke mit dem Titel *Sierra – Homage to Hokusai I* und *Sierra – Homage to Hokusai II* voraus.⁵

Svenja Hauk

Literatur

Stan Cardinet: „Cardinet Paintings

1965–2018“ (unveröffentlicht, zugänglich gemacht durch Stan Cardinet am 21.8.2018).

Timothy James Clark: *100 Views of Mount Fuji*. Trumbull, CT 2001.

Erik Jayme: „Erinnerungen an Kalifornien: „Homage to Hokusai“ von Stan Cardinet (1979)“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Jayme*, 16 (2010), S. 15.

Erik Jayme: „Meine Zeit in Kalifornien – Bericht und Lesung am 17. Juni 2014 im Institut für Auslandsrecht an der Universität Heidelberg“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Jayme*, 24 (2. Aufl. – Geburtstagsausgabe 2014), S. 26–34.

1 Clark: *100 Views*.

2 Vgl. Jayme: „Meine Zeit in Kalifornien“, S. 26ff.

3 Jayme, „Erinnerungen an Kalifornien“, S. 15.

4 Vgl. Cardinet, „Cardinet Paintings 1965–2018“.

5 Vgl. ebd.



▲ Kat.-Nr. 53