

Show & Tell

Studierende bieten Einblick in die Privatsammlung Erik Jayme



Einsichten **1**

Show & Tell

Einsichten –
Kataloge der
Universitätsbibliothek
Heidelberg

Band 1

Universitätsbibliothek Heidelberg

Show & Tell

**Studierende bieten Einblick in die
Privatsammlung Erik Jayme**

Eine Ausstellung der
Universitätsbibliothek Heidelberg
und des Instituts
für Europäische Kunstgeschichte
der Universität Heidelberg

Herausgegeben von
Maria Effinger und Henry Keazor

Katalog zur Ausstellung
vom 15. Mai 2019 bis 16. Februar 2020
Universitätsbibliothek Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von HEIDELBERG UNIVERSITY PUBLISHING <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (open access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-481-6

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.481>

© 2019. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasserinnen und Verfassern.

ISSN 2628-5479

eISSN 2628-5495

ISBN 978-3-947732-42-5 (PDF)

ISBN 978-3-947732-43-2 (Softcover)

ISBN 978-3-947732-44-9 (Hardcover)

Geleitwort

Seit fast 20 Jahren pflegt die Universitätsbibliothek Heidelberg die Tradition, der städtischen und universitären Öffentlichkeit in ihren Räumen eine Ausstellung zu bieten, die bei großer thematischer Vielfalt einem grundsätzlichen Gestaltungsprinzip folgt: Die reichen historischen Sammlungen der Bibliothek werden im Hinblick auf ein bestimmtes Thema durchleuchtet, die 80 bis 100 wissenschaftlich bedeutendsten und ästhetisch interessantesten Stücke ausgesucht und einer vertieften Erschließung unterzogen. Diese Sichtung leisten Bibliothekare und Wissenschaftler aus den jeweils einschlägigen Universitätsinstituten gemeinsam. Das Ergebnis dieser durchweg gelungenen Kooperationen sind jährlich wechselnde Ausstellungen, die durch illustrierte Ausstellungskataloge begleitet werden und zwischen 20.000 und 30.000 Besucherinnen und Besucher anziehen.

Die Jahresausstellung 2019 steht unter dem Titel „Show & Tell. Studierende bieten Einblick in die Privatsammlung Erik Jayme“ und begibt sich in ihrer Konzeption in mehrfacher Hinsicht auf bisher unbekanntes Terrain. So entstammen die Exponate diesmal überwiegend nicht den Sammlungen der Universitätsbibliothek. Es handelt sich deshalb auch nicht um Handschriften, Inkunabeln oder Archivalien. Ausgestellt werden vielmehr 55 Bilder und Gemälde aus der privaten Kunstsammlung von Professor Erik Jayme, der von 1983 bis 2002 als Ordinarius für Bürgerliches Recht, Internationales Privatrecht und Rechtsvergleichung am Institut für Ausländisches und Internationales Privat- und Wirtschaftsrecht der Universität Heidelberg wirkte. Über sein zwischen den Polen der Jurisprudenz einerseits und der Kunst bzw. Kunstgeschichte andererseits oszillierendes Leben gibt Erik Jayme in diesem Katalog in einem ausführlichen Interview Auskunft. Dort lesen wir, dass seine „Sehnsucht nach der Kunstgeschichte“ durch das Vorbild seines Vaters Georg Jayme geprägt wurde, der als angesehener Chemiker an der Technischen Hochschule Darmstadt seinerseits eine bedeutende Kunstsammlung aufgebaut hatte. Regelmäßig berichtet Erik Jayme in einer eigenen Zeitschrift, den *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, über den Ausbau seiner Sammlung und ihre Glanzstücke. Seit 2007 sind nicht weniger als 35 Hefte erschienen.

Die Öffnung und Bereitstellung der eigenen Kunstsammlung für eine öffentliche Ausstellung setzt auf Seiten des Sammlers Vertrauen in die Kompetenz der Ausstellungskuratoren und der ausstellenden Institution voraus. Da geriet es der Universitätsbibliothek zum Vorteil, dass Erik Jayme bereits die Ausstellungen der Jahre 2016, „Fake. Fälschungen wie sie im Buche stehen“, und 2017,

„Wilhelm Trübner (1851–1917): Reine Malerei zwischen Impressionismus und Abstraktion“, mit einer Reihe von Bildern bereichert hatte.

Der komplette Verzicht auf eigene Exponate der UB ist jedoch nicht das einzige Novum. Nach Jahren der intensiven Zusammenarbeit mit etablierten Wissenschaftlern war es für die Universitätsbibliothek ein gewisses Wagnis, Ausstellungskonzeption und -ausführung einem Team von Studierenden, also gleichsam Novizen, anzuvertrauen. Dass aus dem Wagnis kein unkalkulierbares Risiko wurde, ist dem Spiritus Rector der Ausstellung, Herrn Professor Henry Keazor, zu verdanken. Er versammelte in einem Oberseminar am Kunsthistorischen Institut unserer Universität eine Gruppe angehender Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker um sich, die sich der anspruchsvollen Aufgabe stellte. Auf diese Weise wirkt die Universitätsbibliothek dabei mit, dem wissenschaftlichen Nachwuchs erste praktische Erfahrungen in künftigen beruflichen Betätigungsfeldern zu ermöglichen.

Neu ist auch der Verlag. Seit 1999 sind die Ausstellungskataloge als „Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg“ in insgesamt 16 Bänden im Universitätsverlag Winter erschienen. Nachdem jedoch die Universität im Jahr 2015 mit „Heidelberg University Publishing“ (<https://heiup.uni-heidelberg.de>) ihren eigenen Verlag gegründet und an der UB angesiedelt hat, werden unsere Ausstellungskataloge als neue Reihe *Einsichten – Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg* dort unter dem Lemma „Campus Media“ veröffentlicht. Den Usancen von heiUP entsprechend werden die Kataloge genuin als Online-Publikationen veröffentlicht. Eine Printausgabe ist gleichwohl über den Buchhandel verfügbar.

Es bleibt nun, unserer Ausstellung Erfolg und Fortune zu wünschen. Diesen Wunsch verbinde ich mit dem Dank an diejenigen, die dieses Unternehmen ermöglicht haben, zuvörderst den Herren Professoren Erik Jayme und Henry Keazor; dann den studentischen Ausstellungskuratorinnen und -kuratoren sowie allen meinen beteiligten Kolleginnen und Kollegen aus der Universitätsbibliothek mit Frau Dr. Maria Effinger an der Spitze.

Dr. Veit Probst
Direktor der Universitätsbibliothek Heidelberg

Inhaltsverzeichnis

- 9** Henry Keazor
Einleitung
- 13** „... für mich sind Bilder Erinnerungsstützen“
Laura Glötter und Svenja Hauk im Gespräch mit dem Sammler Erik Jayme
- 23** Laura Glötter | **Grabbeigaben, Skulpturen und ausgestopfte Krokodile:
Eine Geschichte des Sammelns**
- 29** Kristina Hoppe | **Landschaften:
Erinnerungsmotive eines Kunstsammlers**
- 35** Christian Hüttemann | **Die Bilder Ludwig von Hofmanns als Vorlage
für die Schneesvision Hans Castorps in Thomas Manns *Zauberberg***
- 41** Annette Krämer | **Oskar Moll:
Neue Bildfindungen aus der *Académie Matisse***
- 47** Nora Zerback | **Christian Rohlf in der Sammlung Jayme?
Ein kurioses Werk und seine Geschichte(n)**
- 53** Nils Jonas Weber | „... was uns interessiert, ist die Form der Zitrone
und nicht die Zitrone selbst“: **Formalismus in der *Gruppo Forma 1***
- 59** Jasmin Höning | **Deutsche und italienische Kunst nach 1945
in der Sammlung Jayme und ihre wechselseitigen Bezüge**
- 65** Julius Neugebauer | **Mathias Perlet:
Ein Leipziger Symbolist**
- 71** **Katalog**
- I. Mythologie
 - II. Traum und Erzählung
 - III. Abstrakte Kunst nach 1945 in Italien und Deutschland
 - IV. Momentaufnahmen
 - V. Landschaft und Heidelberg
- 193** **Abbildungsnachweise**

Einleitung

Henry Keazor

„Zeig und erzähl“: „Show and tell“, so wird in vielen englischsprachigen Ländern wie z.B. Großbritannien, Nordamerika, Neuseeland oder Australien ein Unterrichtselement genannt, bei dem die Schülerinnen und Schüler lernen sollen, sich vor einem Publikum zu artikulieren. Zu diesem Zweck werden sie aufgefordert, ein ihnen wichtiges Objekt in den Unterricht mitzubringen und dann der Klasse im Rahmen eines Vortrags die Gründe ihrer Wahl sowie die Geschichte und das Besondere des ausgewählten Gegenstands darzulegen.

Auch in der universitären Kunstgeschichtsausbildung wird großer Wert darauf gelegt, den Studierenden die Fähigkeit zu vermitteln, sich später in gesprochener wie geschriebener Form vor einem Publikum zu artikulieren und diesem ein Kunstwerk näherzubringen, indem sie dessen Geschichte mitteilen und aufzeigen, was das Besondere an dem Kunstobjekt ist. Üblicherweise geschieht diese Vermittlung an der Universität im Rahmen von Seminaren, in denen die Studierenden jedoch über physisch abwesende Werke sprechen oder schreiben müssen, die ihnen lediglich in Form von Abbildungen verfügbar sind. Dies hat zwar den Vorteil, dass sie sich so mit Meisterwerken der Kunstgeschichte auseinandersetzen können, die in großen Museen verwahrt werden – allerdings ist und bleibt dies ein sehr vermittelter und primär auf das Sichtbare reduzierter Zugang: Selbst die oftmals zu Unrecht salopp als „Flachware“ apostrophierten Gemälde sind tatsächlich dreidimensionale Objekte, da ihre Maloberfläche oftmals keineswegs glatt, sondern vielmehr – man denke z.B. nur an die Gemälde Vincent Van Goghs – mit dem Pinsel plastisch geformt ist, was wesentlichen Anteil an der Wirkung dieser Bilder hat. Auch auf Exkursionen, wo die Studierenden direkt vor den Originalen sprechen können, sind diese dennoch durch Rahmenverglasung und Sicherheitsabsperungen der unmittelbaren Anschauung, geschweige denn dem Zugriff, entzogen.

Da es jedoch später auch zu den Berufsaufgaben des Kunsthistorikers/der Kunsthistorikerin gehört, Ausstellungen zu organisieren und zu kuratieren, für welche man die in Frage kommenden Werke eingehend prüfen und studieren muss, ist es verständlich, dass die Studierenden immer wieder nach Gelegenheiten fragen, sich die dafür notwendigen Fähigkeiten und Fertigkeiten auch in praktischer Hinsicht, d. h. unter Zugriff auf konkrete Objekte, anzueignen. In gewisser Weise bedarf es dafür – was die Gegenstände angeht, auf freilich höherem Niveau – just jenes Konzeptes des „Show and tell“: Denn so, wie Schülerinnen und Schüler dabei dazu angehalten werden, sich zu überlegen, welchen Gegenstand sie warum mitbringen und wie sie dessen Geschichte, Bedeutung und Besonderheit

ihrem Publikum möglichst anschaulich und verständlich machen können, so lernen Studierende der Kunstgeschichte die für ihren späteren Beruf relevanten Kenntnisse hinsichtlich einer Ausstellungsgestaltung am besten, wenn sie ebenfalls die Möglichkeit bekommen, sich konkrete Kunstgegenstände auszusuchen, sich vorher und auch danach Gedanken darüber zu machen, was sie zu ihrer Wahl bewogen hat, was das Besondere an dem Objekt ist und wie sie dieses zusammen mit anderen Werken so präsentieren und von Ausstellungs- und Katalogtexten begleiten, dass sie ihrem Publikum die Geschichte, Bedeutung und das Besondere nahebringen können. Allerdings bedarf es dazu natürlich zunächst einmal der Kunstwerke, um die entsprechende Auswahl treffen zu können, sowie einer Ausstellungsfläche, um überhaupt die Gelegenheit zu haben, die zusammengestellten Exponate zu präsentieren.

Von daher muss es als doppelter Glücksfall betrachtet werden, dass die Universitätsbibliothek Heidelberg den Studierenden zum einen anbot, ihre Ausstellungsräume für ein solches Projekt zur Verfügung zu stellen, sowie zum anderen, dass Herr Erik Jayme so entgegenkommend und großzügig war, den Studierenden Zugang zu seiner ebenso umfang- wie facettenreichen Privatsammlung zu gewähren und sie dort im Vertrauen auf ihre Eigenständigkeit und ihr Verantwortungsbewusstsein Werke aussuchen zu lassen.

Gerahmt und begleitet wurde das Vorhaben von einem im Sommersemester 2018 angebotenen Oberseminar, in dem die Teilnehmerinnen und Teilnehmer sich zunächst einmal anhand von Referaten gegenseitig über die Geschichte des Sammelns, die verschiedenen möglichen Profile des „Sammlers“ als Typus, die Fragen, die sich ergeben, wenn eine private Sammlung öffentlich ausgestellt wird, sowie über die diversen denkbaren Konzeptionen einer Ausstellung informierten. Gewissermaßen zum Abschluss dieses ersten, allgemeineren Teils besuchten wir dann für einen Tag die seinerzeit gerade gezeigte Ausstellung „Ausstellen des Ausstellens: Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation“ in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, in der nicht nur die Geschichte des Ausstellens von der Vergangenheit bis in die Gegenwart untersucht, sondern zugleich auch immer wieder die Frage thematisiert wurde, was „Ausstellen“ eigentlich bedeutet und ob bzw. wie man die Praxis des Ausstellens selbst anhand einer Ausstellung (auf)zeigen kann. Der Direktor der Kunsthalle und gleichzeitig deren Kurator, Herr Johan Holten, war dabei so freundlich, uns im Anschluss an den ausgiebigen Besuch der Ausstellung für ein langes Gespräch und viele Fragen zur Verfügung zu stehen.

Angeregt von den auf der Exkursion gewonnenen Erkenntnissen, stellten sich die Studierenden dann in einem zweiten Teil – ganz gemäß dem Konzept des „Show and tell“ – gegenseitig die von ihnen inzwischen aus der Sammlung Jayme ausgesuchten Werke im Rahmen von Kurzpräsentationen vor. Im Anschluss daran trafen wir uns immer wieder auch außerhalb des Seminars, um dieses „Show and tell“ nun auch über den Kreis der Seminarteilnehmerinnen und Seminarteilnehmer hinaus zu erweitern, d. h. ein Konzept zu finden, das die ausgewählten Kunstgegenstände untereinander, z. B. in der direkten Gegenüberstellung von Exponaten, zudem aber auch im Hinblick auf ein übergeordnetes Ganzes, sinnvoll zueinander in Beziehung setzt. Denn Ziel des Ganzen konnte und sollte es nicht sein, die Sammlung Jayme in ihrer Gesamtheit zu repräsentieren, sondern vielmehr mit der Auswahl der Studierenden eine spezifische Sicht auf diese Kollektion vorzustellen und diese im Rahmen der einzelnen Sektionen interpretativ zu entfalten. Von daher war es umso wichtiger, vorab ausführlich die Zuordnung der aus der Sammlung entliehenen Exponate zu erörtern und

abzustimmen. Zugleich wurden in diesen Runden die Gestaltung des Katalogs, der Ausstellungstitel sowie die Plakatgestaltung zur Bewerbung der Ausstellung besprochen.

Nach und nach klärten sich so wechselseitig die Ideen über die Verteilung und Zuordnung der Exponate zu bestimmten Sektionen mit den Vorstellungen über die damit zu vermittelnden Inhalte. Dies wiederum war eine notwendige Voraussetzung für die Abfassung der Katalogtexte, die ja gewissermaßen einen erweiterten, erklärenden Teil der Ausstellung darstellen. Im Rahmen der Arbeit an den entsprechenden Einträgen wurden die Studierenden gelegentlich auch dazu herausgefordert, selbstständig zu forschen, da – anders als bei den erwähnten, in großen Museen aufbewahrten, berühmten Meisterwerken – die Objekte in einer Privatsammlung oftmals noch mehr oder weniger unerforscht sein können.

Mit der am 15. Mai 2019 eröffneten Ausstellung geht so ein mehr als ein Jahr währendes Projekt zu Ende, das auch ein Experiment darstellt.

Unser abschließender Dank geht zunächst natürlich vor allem einmal an Herrn Professor Erik Jayme für seine anhaltend freundliche Bereitschaft, den Studierenden Zugang zu seiner umfangreichen Sammlung zu gewähren, sowie dem Direktor der Universitätsbibliothek, Dr. Veit Probst, sowie Frau Dr. Maria Effinger (Leiterin der Abteilung Publikationsdienste) und Frau Dr. Karin Zimmermann (Leiterin der Abteilung Historische Sammlungen) für die Möglichkeit, die Ausstellung in den Räumen der Universitätsbibliothek zu zeigen; danken möchten wir ferner Frau Sabine Palmer-Kessler für den Aufbau der Ausstellung, Frau Anja Konopka und Dr. Nadine Becker (Heidelberg University Publishing) für das engagierte Lektorat der Katalogtexte sowie Herrn Johan Holten für die Möglichkeit, „Ausstellen des Ausstellens“ in Baden-Baden unter privilegierten Bedingungen anschauen und anschließend mit ihm erörtern zu können. Mein abschließender Dank geht schließlich auch an die an dem Projekt beteiligten Studierenden für ihren dauerhaften und immer wieder anspornenden Einsatz bei der Umsetzung des Vorhabens.

„... für mich sind Bilder Erinnerungsstützen“

Laura Glötter und Svenja Hauk
im Gespräch mit dem Sammler Erik Jayme

Warum sammeln Sie Kunst?

Ich kam sehr früh mit Kunst in Berührung, erst durch meine Eltern, dann in der Schule. Nach Exkursionen mit der Schule nach Rom und Florenz wollte ich Kunsthistoriker werden – das hat meinem Vater nicht gefallen. Ich habe Jura studiert, aber zu Beginn zusammen mit Kunstgeschichte. Auch damit war mein Vater nicht einverstanden, und wir schlossen einen Kompromiss: Er bezahlt mir einen Aufenthalt an der Universität Perugia, wo ich ein italienisches Sprachdiplom erwerben konnte, aber ich werde Jurist. Ich hatte quasi den Wunsch, mich mit Kunst zu umgeben, weil ich eigentlich diese verlorene Sehnsucht nach der Kunstgeschichte hatte und diesen Traum nicht verwirklichen konnte. Das ist ein starkes Motiv. Dann natürlich meine Eltern, die Kunst sammelten, und mein Vater, der auch Aquarellist war. Wir Kinder bekamen also relativ früh das Sammeln mit. Wir fuhren nach Köln zu Besichtigungen und Auktionen bei Lempertz.

Es sind also zwei Motive: Das erste ist die Kunstgeschichte, die mich faszinierte, und das andere ist das elterliche Sammelleben. Vielleicht spielte Folgendes auch mit hinein: Die Eltern haben nicht nur Kunst gesammelt, in dem Sinne, dass sie bei Auktionen steigerten. Wir besuchten in Darmstadt auch die Ateliers der dort lebenden Künstler, etwa auch Eberhard Schlotter in seinem Atelier; das fand ich auch sehr interessant. In den Ateliers kauften die Eltern auch Bilder. Es gibt also diese verschiedenen Ströme, die zur Kunst führen, es waren das Darmstädter Kunstleben, die häusliche Sphäre und meine Italienliebe, die sehr früh geweckt wurde.

*Sie sagten gerade, dass Ihre Eltern schon Kunst gesammelt hatten.
Wie war das Profil der elterlichen Sammlung, als Sie diese übernahmen?*

Als mein Vater um 1936 aus Kanada nach Darmstadt berufen wurde, kaufte er ein Bild der neuen Sachlichkeit von Alexander Posch, das ich noch heute besitze. Mein Vater selbst interessierte sich für das Aquarellieren, weshalb wir auch von ihm selbst viele Aquarelle hatten. Hinzu kam, dass die Witwe von Christian Rohlf nach dem Krieg mit einem Koffer durch die Stadt lief und Bilder ihres verstorbenen Mannes verkaufte. Außerdem lebten wir in einer Gegend, in der viele Kunstsammler wohnten. Der größte Darmstädter Kunstsammler war Karl Ströher, der Inhaber des Wella-Konzerns. Der Garten meiner Eltern und sein

Garten stießen aneinander, so konnten wir Kinder ohne Weiteres rüber in die Ströher-Sammlung. Er hatte sich eine richtig palastartige Galerie gebaut. Dort sahen wir vor allem die Moderne – er hatte später auch eine große Beuys-Sammlung. Hinzu kam, dass der Maler Paul Thesing zu Schulzeiten der Zeichenlehrer meines Vaters war, wodurch wir viel von der Künstlergruppe „Café du Dôme“ mitbekamen, denn Jan Thesing, der Sohn des Malers, war mit meinem Vater gut bekannt. Jan Thesing hatte eine herrliche Kunstsammlung, für die er einen eigenen Galeriebau in seinem Garten errichtet hatte. Wir waren dort häufig zu Gast. Es war also die Umgebung, in der ich wohnte, auf einem Hügel in der Nähe von Darmstadt, welche zum Sammeln anregte. Darmstadt war und ist eine sehr kulturbetonte Stadt; so führte die Darmstädter Kunstatmosphäre aus vielen Richtungen dazu, dass in diesem Viertel viele Kunstsammlungen entstanden.

Sie sagten einmal, dass die Sammlung, nachdem Ihre Eltern verstorben waren, zwischen Ihnen und Ihren Schwestern aufgeteilt wurde?

Es ist so: Mein Vater starb 1979, und die Bilder blieben bei meiner Mutter. Da wurde nichts aufgeteilt. Das Einzige war, dass ich bereits damals von meiner Mutter den Oskar Moll erhielt. Meine Mutter starb 1995, wir verkauften das Darmstädter Haus, behielten aber die Bilder, die wir aber auch zum Teil versteigerten. Den Expressionismus behielten wir und teilten ihn untereinander auf.

Das bedeutet: Sie bauten Ihre Sammlung selber auf, und dann kamen Teile der elterlichen Sammlung dazu. Sie übernahmen keine Sammlung, die Sie dann erweiterten.

Völlig richtig. Meine Mutter schenkte mir, als ich etwa Mitte zwanzig war, eine Graphik von François-Achille Bazaine, die ich auch noch habe. So kam ich zunächst dazu, französische Werke zu sammeln. Ich fing mit der französischen „École de Paris“ an und sammelte dann moderne Italiener. Das hing damit zusammen, dass ich zu der Westend Galerie in Frankfurt gute Beziehungen hatte. Als ich dann nach meinem Studium aus Amerika zurückkam, interessierten mich die Op-Art und solche modernen Sachen. Erst als Darmstadt und das Ganze sozusagen in der Verklärung der Erinnerung zu verschwinden drohte – ich habe ja in Münster und in München gelebt, wo ich meine ersten Professuren hatte – kaufte ich viele Darmstädter Sachen, etwa Bilder von Hans Christiansen.

Dann waren Sie noch recht jung, als Sie aktiv anfangen zu sammeln. Das begann mit dem Bazaine, den Ihre Mutter Ihnen schenkte?

Ja, vorher nicht. Ich promovierte mit 25 und bekam das Bild. Mit 24 studierte ich mit einem italienischen Staatsstipendium in Pavia, habe dort 1958/59 meine Dissertation geschrieben und erhielt mit der Veröffentlichung meiner Dissertation im Jahre 1960 den Dokortitel. So wurde Italien für mich zu einem starken Bezugspunkt. Für die Westend Galerie in Frankfurt am Main – sie vertrat vor allem die italienische Kunstrichtung der „Forma 1“ – hielt ich oft juristische Vorträge und bekam dafür kein Honorar, sondern meist eine Graphik. Das gefiel

mir, ich kaufte später deshalb dort Graphiken, dann auch Aquarelle und Ölbilder, und hatte zu der Galerie immer eine gute Beziehung. Aber das, was Sie jetzt sehen, Anselm Feuerbach und die ganzen Sachen des 19. Jahrhunderts, kamen später.

Zusammenfassend könnte man also sagen, Sie sammeln immer nach Interesse und Themengebieten, die mit der Zeit aber auch wechseln?

Ja, und zwar durch äußere Ereignisse. Wenn zum Beispiel Darmstadt weg ist, brauche ich Darmstädter Bilder. Als ich bei Winterberg italienische Barockzeichnungen fand, gefiel mir das sehr, und ich sammelte sie. So träumte ich mich selbst nach Italien, wenn ich nicht dort war.

Wann kauften Sie zuletzt ein Werk?

Heute habe ich zwei Sachen gekauft. Den Eberhard Schlotter, aus Erinnerung an diese Besuche mit den Eltern im Atelier des Künstlers in Darmstadt. Außerdem von Nathanael Schmitt ein weinendes Mädchen in einer Zeichnung, für mich ist das ein bisschen das Heidelberger Biedermeier.

Und wann haben Sie zuletzt ein Werk weggegeben, verkauft oder verschenkt?

Ich habe bei einer Auktion ein Werk von Eugen Bracht weggegeben. Ich hatte sieben Bilder von Bracht und hatte das Gefühl, dass ich immer bessere kaufte. Eugen Bracht ist für mich eine ganz große Figur. Mein Vater sagte immer, es gäbe zwei große Ereignisse der Kunst in seinem Leben: Das eine ist der *Tannhäuser* von Richard Wagner, das andere das *Gestade der Vergessenheit* von Bracht. Ich habe auch deshalb Bracht gesammelt, sehr viel, sodass ich jetzt das Gefühl hatte, ich habe so viel, dass es genügt. Deshalb verkaufte ich zwei Bildchen vor einer Woche auf einer Auktion.

Wenn Sie also das Gefühl haben, Sie verlieren ein bisschen die emotionale Bindung, lösen Sie sich von Werken?

Ich habe ja auch nicht unbegrenzt Geld. Ich habe ein Norwegen-Stück von Bracht, das behalte ich immer, da ich Halb-Norweger bin. Insgesamt hatte ich sieben Werke von Bracht, darunter Spitzenstücke.

Sie sind nicht nur Kunstsammler, sondern auch Jurist und sehr bekannt und geschätzt in Fachkreisen, gerade für internationales Recht. Inwiefern hängt das mit Ihrer Leidenschaft für das Kunstsammeln zusammen?

Ich habe zwei Rechtsgebiete, die ich pflege, das internationale Privatrecht und die Rechtsvergleichung. Ich wählte immer die Länder aus, die auch kunsthistorisch interessant sind. Ich bin Spezialist für italienisches Recht, auch der Kunst wegen. Ich schrieb gerne über Juristen, die zugleich kunstinteressierte Personen oder Literaten waren. Insofern gibt es eine gewisse Verbindung. Ich wähle die Länder aus für die Rechtsvergleichung, die mich kunsthistorisch interessieren.

Und das war immer so?

Also mit Pavia war das vollkommen klar. Dass ich in Italien mit einem Stipendium studierte und über die Anwendung italienischen Rechts in Deutschland geschrieben habe, hängt damit zusammen, dass ich die italienischen Bilder sehen wollte und die Kirchen. Ich wählte den Ort, an dem ich den Kunstwerken nah sein konnte.

Sie sagten, dass Ihr Vater Sie ein bisschen drängte, Jura zu studieren und dass Sie sich Rechtsgebiete suchten, bei denen Sie mit Kunst in Kontakt kamen. Sind Sie gerne Jurist?

Ich habe meinen Frieden mit der Jurisprudenz gemacht. Ich bin nicht gerne Jurist, aber ich habe gesehen, dass man durch die Jurisprudenz eine gewisse Disziplin gewinnt. Man hat gewisse Denkschemata, mit denen man lebt, man gewinnt eine gewisse Distanz zu den Gefühlen, weil man lernt, wie man mit der Realität umgeht. Die Jurisprudenz hat mir sehr viel gegeben, das kann man gar nicht anders sagen. Aber ich bin nicht gerne Jurist.

Das klingt, als wäre es ein langer Prozess gewesen.

Ich weiß noch, damals, in diesem kunsthistorischen Seminar in Frankfurt, lernte ich im ersten Semester einen Kommilitonen kennen. Ich traf ihn dann später wieder und fragte, was er macht. Da sagte er, er sei jetzt in einem Museum und habe eine prima Halskettensammlung aufgebaut. Da dachte ich mir, besser Jura als eine prima Halskettensammlung.

Sie haben ja auch nicht zu verachtende Dinge geschafft, als Jurist.

Das kann man schon so sagen. Man hatte ja auch Glück. Es gibt Unglück und Glück. Aber das eine Glück war, dass ich unglaublich nette Lehrer hatte. Das andere: Ich habe geradezu gewonnen bei vielen Leuten, nur dadurch, dass ich in der Kunst zu Hause war. Beispielsweise war ich bei der Auswahl für einen internationalen Posten der Kandidat Frankreichs, und zwar auch deshalb, weil ich in der Lage war, bei dem Empfang des französischen Generalsekretärs dieser Institution die Bilder in dessen Haus klar zu erkennen und zu datieren. Sie glauben nicht, was das für eine Bedeutung hat.

Ein anderes Beispiel: Ich hielt in der Haager Akademie für Internationales Recht einen Kurs, und einer der französischen Professoren kam zu mir und sagte: „Wissen Sie, das ist ganz fabelhaft, Sie haben mit Madame de Staël angefangen.“ Ich hatte die sächsische Kodifikation des Internationalen Privatrechts im 19. Jahrhundert mit einem Zitat von Madame de Staël (*De l'Allemagne*) eingeleitet. Es half mir, dass ich in diesen Dingen zu Hause war. In Frankreich spielt das eine ungeheure Rolle, dass Sie die französische Kultur irgendwie wahrnehmen. So hatte ich sehr viel Glück, und das brachte ich mit wegen der Familienbeziehungen. Ich bin als Hugenotte waldensischer Prägung gleichsam ein halber Franzose, und meine Familie väterlicherseits stammt aus Turin. Ich bin in Kanada, und zwar in Montréal, geboren und hatte eine norwegische Mutter.

Von daher sind mir die Jurisprudenz und ihre internationalen Bezüge relativ entgegengeronnen. Sie müssen sich die politische Lage vorstellen: Deutschland verliert den Krieg, muss danach aber mitarbeiten, und man braucht Leute, die das machen, aber nicht zu deutsch sind. Und ich brachte all diese Sachen mit und hatte dadurch auch Möglichkeiten, die ich nicht gehabt hätte, hätte ich nicht diese vielen Wurzeln. Hinzu kommt, dass in diesen Ländern die Kunst eine extreme Rolle spielt. Die Verbindung zwischen Jurisprudenz und Kunst ist häufig ganz nah, und andere Menschen können das nicht sehen.

Wann begann Ihr Interesse für Kunstrecht?

Ich will etwas ganz Übertriebenes sagen: Ich habe das Kunstrecht als Materie für mich gegründet. Das hat es vorher so nicht gegeben. Ich fing mit Seminaren an, es folgten Vorlesungen und dann riefen meine Schüler den Kunstrechtstag ins Leben. Gleichzeitig kam das Thema in Basel und Genf auf, und in Amerika gab es einen Kunstrechtler, der sich mit „Art Law“ beschäftigte. Aber ansonsten habe ich das Fach für mich erfunden und nach meiner Emeritierung auch voll betreiben können. Und jetzt kommt es: Es wurde immer wichtiger. Vor wenigen Wochen ist das Kunstrechtszentrum in Bonn mit mehreren Lehrstühlen eröffnet worden.

Die Auseinandersetzung mit Kunst und Recht, beziehungsweise die Verbindung beider Fachgebiete, hat mit Ihrem Interesse an Kunst und Ihrer Sammelleidenschaft zu tun?

Ja, ja aber natürlich! Das Wildeste, was ich gemacht habe, war vor 14 Tagen: Ich hielt einen Vortrag über Kunstrecht als Gegenstand der Kunst. Also die Ikonographie des Kunstrechts, der Raubkunst und der Restitution im Rahmen von Kunstwerken, etwa Freskenzyklen.

Was würden Sie einem jungen Sammler empfehlen, der in das Kunstgeschäft einsteigen möchte?

Ich habe ja immer Assistenten und jüngere Leute, die mich begleiten, die auch Kunst sammeln. Man muss natürlich sehen, was die jungen Leute mögen. Es gibt immer noch den Sinn für die Abstraktion und vor allem für die, sagen wir mal, „New Yorker Geschichten“ wie Basquiat und diese Dinge. Man kann ganz ordentliche Dinge in der neuen abstrakten Kunst kaufen. Was ich persönlich jedoch überwältigend finde, ist die ostdeutsche Kunst; beispielsweise die Leipziger Schule wie Neo Rauch. Das interessiert aber die Westdeutschen heute weniger. Unmittelbar nach der Wende war der Osten besonders stark, also die Alte Spinnerei in Leipzig und diese ganzen Geschichten. Ich würde auch einem jungen Sammler empfehlen, nach Leipzig zu fahren und durch die Spinnerei zu laufen, um die vielen Galerien und Ateliers dort mal zu besuchen. Wenn ich einen Rat geben würde, wäre das Wichtigste, erst mal zu sehen, was den zukünftigen Sammler interessiert, und dann müsste man überlegen, wie und wo das zu finden ist.

Jetzt sind Sie schon sehr lange mit dem Kunstmarkt vertraut.

Wie hat sich der Markt verändert, seitdem Sie angefangen haben zu kaufen?

Der Kunstmarkt veränderte sich lange überhaupt nicht, nur die Angebote. Das 19. Jahrhundert ist zum Beispiel gefallen, das heißt also, sogenannte „Bildungskunst“ interessiert bald nur noch mich. Insofern gibt es eine Veränderung im Angebot und in den Preisen. Der Kunstmarkt hat sich insofern verändert, als die Spitzenpreise jetzt bei Georg Baselitz und Gerhard Richter und solchen Figuren erzielt werden. Ich habe jetzt gerade die Kataloge wieder durchgesehen: Auch der deutsche Expressionismus ist wieder hoch im Kurs. Was früher 5.000 € gekostet hat, kostet heute 500.000 € oder so ungefähr. Selbst ein Karl Hofer wird jetzt für 250.000 € angeboten, auch Emil Nolde und weitere Klassiker sind ungeheuer im Preis gestiegen. Aber es gibt dennoch viel zu entdecken. Insofern hat sich der Kunstmarkt ein bisschen verschoben, ist aber im Großen und Ganzen gleichgeblieben. Allerdings ist er jetzt, nach der Einführung des Kulturgutschutzgesetzes 2016, juristisch unter Druck. Aber wir kämpfen – und diskutieren – etwa über die Auslegung des neuen § 40, also über die Frage, ob man die Provenienz angeben muss oder nicht. Der Ketterer-Katalog kam gestern an, und bei jedem Bild waren alle Provenienzen angegeben. Andere haben das nicht. Von daher gibt es sozusagen verschiedene Arten, wie man die Dinge präsentiert. Ich glaube, dass diese klassische Form, dass alles geheim gehalten wird und niemand weiß, von wem und was genau sich hinter den Angeboten verbirgt, sich nicht mehr halten kann.

Sie sind also dafür, dass die Provenienzen offengelegt werden?

Ja, natürlich bin ich dafür, dass die Provenienz offengelegt wird. Ich meine, ich habe vor 14 Tagen bei meinem Vortrag über die verschwiegene Provenienz gesagt, dass die Situation vor dem neuen Kulturgutschutzgesetz, in der man auch abhandengekommene Sachen gutgläubig erwerben konnte, durchaus auch für mich persönlich, als Bieter, einen Vorteil hatte. Man musste sich nicht drum kümmern. Aber eine gewisse Transparenz, das ist die Forderung an den Kunstmarkt, und die setzt sich immer mehr durch und damit steigen auch die Preise. Denn wenn man nachweisen kann, dass ein Werk eine unbedenkliche Provenienz hat, kostet es auch mehr. Gerade in den letzten Monaten und Jahren gab es immer häufiger Meldungen vom Kunstmarkt über unglaubliche Spitzenpreise und Spektakel wie beispielsweise die Banksy-Versteigerung, in der sich das Werk ja selbst schredderte.

Wie sehen Sie diese Extreme am Kunstmarkt?

Ich als, sagen wir mal, bescheidener bürgerlicher Sammler, sehe das aus der Ferne. Für mich kommt ein Leonardo nicht in Betracht und wenn ich das von mir aus betrachte, regt mich das Spektakel und Schreddern in keiner Weise auf. Das spielt für mich eigentlich überhaupt gar keine Rolle, ich finde es sogar ganz lustig. Ich kann immer noch Dinge entdecken, die für mich spannend und interessant sind. Ich sammle auch nicht nach Wertgesichtspunkten, sondern für mich sind Bilder Erinnerungsstützen. Ich liebe Bilder, die mich an etwas erinnern.

Wir sprachen schon über die hohen Preise am Kunstmarkt. Zum Teil sind sie so hoch, dass sich ein Museum oder eine öffentliche Einrichtung selten ein Werk leisten kann. Welche Verantwortung hat ein Kunstsammler der Gesellschaft gegenüber?

Es ist so: Wie die Museen auch, haben Sammler immer eine gewisse Verantwortung, die Kunstwerke zu erhalten, zu restaurieren und zu pflegen. Ich möchte sagen, der Sammler hat eine Verantwortung gegenüber der Geschichte und damit auch gegenüber der Gesellschaft. Werke zu erhalten und auch zugänglich zu machen, im weiteren Sinn, finde ich ganz wichtig. So verstehe ich auch das Grundgesetz, nach dem Eigentum verpflichtet. Es gibt eine soziale Bindung des Eigentums, und bei Kunstwerken ist diese besonders stark, denn Kunstwerke sind gleichzeitig nationales Kulturgut. In meinem Buch *Kunstwerk und Nation* geht es ebenfalls um die Frage, wie man die Nationalität des Kunstwerks bestimmt, und daran anknüpfend auch um die Frage nach dem Schutz des nationalen Kunstwerks. Ich bin der Auffassung, dass es eine nationale Kunst gibt, und in diesem Rahmen hat der Kunstsammler die Aufgabe, sie als Erinnerungstücke einer Nation, nicht eines Staates zu bewahren, denn eine Nation braucht für ihre Identität Kunstwerke.

Stellen Sie sich vor, Sie hätten unbegrenzt Mittel, und alle Kunstwerke der Welt stünden zum Verkauf. Welches hätten Sie gerne?

Welches Kunstwerk ich gerne hätte? Das ist schwierig, denn der Geschmack wechselt. Als ich in Perugia studierte, fand ich im Dom die *Kreuzabnahme* von Federico Barocci unvergleichlich. Barocci war für mich das Absolute. Ich fand und erwarb vor einigen Jahren eine zeitgenössische Kopie eines Bildes von Barocci und das wurde für mich ein sehr wichtiges Bild. Wenn ich also alles kaufen könnte, würde ich einen Barocci, einen Nachfolger Raffaels, der aber die Natur und die Realität des Lebens ganz mit einbezieht, erwerben.

Haben Sie da ein bestimmtes Werk im Kopf?

Nein, so weit geht es nicht. Als ich das erste Mal nach Weimar ins Goethehaus kam, ging ich die Treppe hoch in die Zimmer Goethes – und dort sehe ich einen Barocci. Auch Goethe hatte sich für einen Barocci entschieden, ein Porträt des Herzogs von Urbino. Es scheint auch für Goethe eine wichtige Inspiration gewesen zu sein. Und so würde ich gerne einen Barocci haben. Aber ansonsten wechselt es je nach den Stimmungen und Erinnerungen. Ich entwickelte die Theorie, dass Kunstwerke selbst wie die Menschen und die Natur Eigeninteressen haben. Ja, manchmal habe ich dieses Gefühl, dass Kunstwerke selbst bestimmen können, wo sie hinwollen, und so gibt es Bilder, die sozusagen auf mich zurollen.

Wir kommen zur letzten Frage: Was ist für Sie ganz persönlich das wertvollste Stück in Ihrer Sammlung?

Ich würde sagen, das wechselt. Für mich ist nicht ein einzelnes Stück das wertvollste oder wichtigste. Aber sicherlich ist der *Engel* von Canova doch das wichtigste und hat für mich schon fast einen religiösen Charakter. Ich habe so viel zu

Canova gearbeitet und geschrieben und ihn doch auch ein wenig belebt. Dann sehe ich den *Engel* in Nizza unerkannt in einem Antiquitätengeschäft und spüre, dass sich Canova aus dem Jenseits an mich wendet, ich kann die Skulptur erwerben, und der *Engel* bleibt bei mir. Also ist das vielleicht das wichtigste Werk. Auch die Kunst der Darmstädter Nachkriegszeit ist sehr wichtig für mich, aber auch Anselm Feuerbach bedeutet mir viel. Feuerbach ist eine tragisch-großartige Gestalt, und ich habe viel über ihn geschrieben und nachgedacht.

Das Interview wurde am 7. November 2018 im Institut für Ausländisches und Internationales Privat- und Wirtschaftsrecht der Universität Heidelberg von Laura Glötter und Svenja Hauk mit Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Erik Jayme LL.M. (Berkeley), Heidelberg, geführt.

Essays

Grabbeigaben, Skulpturen und ausgestopfte Krokodile

Eine Geschichte des Sammelns

Laura Glötter

„Den echten Sammler erkennt man nicht an dem, was er hat, sondern an dem, worüber er sich freuen würde.“¹ Dieser Satz, den einst der Künstler Marc Chagall gesagt haben soll, beschreibt ein Phänomen der Aneignung, das sich durch alle Epochen der Menschheitsgeschichte zieht: das Sammeln.

Wie lange schon immaterielle Kulturgüter wie Lieder, Geschichten oder Tänze gesammelt wurden, lässt sich nicht sagen. Anders ist dies bei materiellen Gütern: 1958 fanden Archäologen bei einer Ausgrabung der Columbia University in der irakischen Höhle Shanidar eine ca. 37.000 Jahre alte mittelpaläolithische Grabstätte. Mehreren hier begrabenen Neandertalern hatte man Armreife mit ins Grab gelegt.² Diese Funde deuten darauf hin, dass in dieser Zeit die ersten systematisch durchgeführten Bestattungen vorgenommen wurden.

Zwar stellen diese Gegenstände mit großer Wahrscheinlichkeit keinen speziellen Begräbnisschmuck dar, der ausschließlich zum Zweck der Grabbeigabe gefertigt wurde, doch entschied man sich offenbar dazu, die Reife den Toten beizugeben, anstatt sie abzunehmen und an die nächste Generation weiterzugeben. Tatsächlich stellt dieses Grab eine der frühesten materiellen Sammlungen dar: Ganz darauf ausgerichtet, was die Bestatteten im Totenreich brauchen und was für sie zu Lebzeiten repräsentativ war, legten die Hinterbliebenen entsprechend ausgewählte und zusammengestellte Objekte in ihre Gräber.

Um Sammeln in unserem Sinn zu definieren, muss zwischen zwei Kategorien unterschieden werden: dem Nutzsammeln und dem Luxussammeln. Mit Nutzsammeln ist all jenes Sammeln gemeint, das auf einen bestimmten notwendigen und unumgänglichen Zweck ausgerichtet ist – letztlich also auf die Nahrungsbeschaffung. Dabei werden Güter weder angehäuft noch kategorisiert. In diesen Bereich fallen auch die „Sammler“ aus der missverständlichen Begrifflichkeit „Jäger und Sammler“. Auch die Grabbeigaben, wenn man sie tatsächlich als Sammlung bezeichnet, gehören mehr zu der Kategorie des Nutzsammelns. Zwar dient diese Art „Sammlung“ ganz sicher nicht mehr dem Überleben im Diesseits, verweist aber eindeutig auf Jenseitsvorstellungen: Die Verstorbenen werden mit allem Notwendigen für ein Dasein nach dem Tod ausgestattet.

Im Lauf der Zeit veränderte sich das Sammelverhalten – mit der Sesshaftigkeit und der damit einhergehenden Agrarkultur und Domestikation von Tieren nahm die Anhäufung von Besitz mehr und mehr zu. Um diese Entwicklung zu gewährleisten und sich dem Luxussammeln zu widmen, brauchten die Menschen laut dem Philosophen Manfred Sommer einen Überschuss an „Stoff und Sinn und Zeit“.³ Mit „Stoff“ sind Verbrauchsgegenstände gemeint. Nur wer mehr

Holz und mehr Nahrungsmittel hat als nötig, kann sie als Vorrat anlegen. Mit „Sinn“ spricht Sommer einen Blick für ungewöhnliche, kuriose, seltsame, wunderbare Dinge an – ein Zweig etwa, der in seinem Aussehen an eine menschliche Hand erinnert, und deshalb das Interesse einer Person weckt, die ihn nicht nur betrachtet, sondern in ihren Besitz aufnimmt. Zuletzt der Überschuss an Zeit: Wer in jedem Moment an das eigene Überleben denken muss, hat keinen Raum, sich mit solchen Themen zu beschäftigen. Mehr Zeit ermöglicht es dem Menschen, sich mit Muße und offenem Blick durch seine Umwelt zu bewegen. Nur wenn aus diesem Überschuss heraus gesammelt wird – also, nach der vorherigen Unterscheidung, als Luxus – kann man von einer Sammlung im heutigen Sinn sprechen. Der Philosoph und Historiker Krzysztof Pomian nennt Gegenstände, die in eine solche Luxuskollektion übertragen wurden, „Semio-phore“ und unterscheidet sie damit von Objekten rein nützlicher Natur: Semio-phore besitzen seiner Ansicht nach keine Nützlichkeit mehr, haben stattdessen aber eine das Unsichtbare repräsentierende Bedeutung inne.⁴

Ein Blick auf die Geschichte des Sammelns seit Beginn der Sesshaftigkeit zeigt, dass es hier in einem anderen Kontext steht: Gegenstände werden nicht mehr nur zum Erhalt der eigenen Existenz, sondern vielmehr als Besitztum angehäuft. Tauschzirkel aus reinen Prestigegegenständen und Luxusgütern entstehen, was schon eine frühe Form des heute bekannten Kunstmarktes darstellt. Das Sammeln wird wichtig für die Sozialstruktur und erhält damit einen bedeutenden Stellenwert in der Gesellschaft. Eine frühe Form von Kollektionen, die nicht mehr schlicht dem Nutzsammeln zuzuordnen ist, stellen Schriftsammlungen dar. Ein repräsentatives Beispiel hierfür sind Funde aus der syrischen Stadt Qatna (heute Tell Mishrife). Dort wurde bei Ausgrabungen in unterirdischen Korridoren des Königspalastes ein Archiv von Keilschrifttafeln gefunden, die dem König Idanda zuzuordnen sind und sich somit auf die Zeit um 1400 vor Christus, also die Spätbronzezeit, datieren lassen.⁵ Besonders berühmt jedoch ist eine andere Sammlung, die Bibliothek von Alexandria aus dem frühen 3. Jahrhundert vor Christus. Sie umfasste zwischen 50.000 und 700.000 Papyrusrollen. Bis zu ihrer Zerstörung noch in antiker Zeit, deren Umstände bis heute nicht gänzlich geklärt sind, wurden dort Werke verschiedenster Völker gesammelt, wobei die Auswahl weitestgehend von dem jeweils amtierenden Machthaber abhing.⁶ In beiden Fällen, im Königspalast von Qatna wie auch in der Bibliothek von Alexandria, diente das Sammeln dazu, Wissen zu sichern. Die Sammlungen hatten damit einen entscheidenden enzyklopädischen Charakter.

Die dort aufbewahrten Schriftstücke wurden zwar nicht zu Verbrauchs-, sondern zu Gebrauchszwecken gesammelt, doch ordnete man ihnen keine weitere Funktion zu – schließlich wurden sie angefertigt, um Informationen und Wissen weiterzugeben. Damit erfüllen sie zwar die von Pomian formulierte Voraussetzung der repräsentativen Bedeutung, doch stellen die Objekte immer noch einen Nutzen dar und werden nicht ihrem ursprünglichen Kontext entbunden. Die genannten Schriftarchive stellen folglich mehr eine hybride Form aus beiden Sammelmanieren dar.

Die ersten tatsächlichen Luxussammlungen finden sich in der frühen Antike in Form von „Thesauroi“ – Schatzhäusern. Diese dienten ursprünglich lediglich als Verwahrungsorte für Nutzobjekte wie Nahrung oder Werkzeug, doch dauerte es nicht lange, bis sich darunter die ersten Luxusobjekte fanden. Ein sehr frühes Beispiel datiert ab 2000 vor Christus; es ist das Ganunmah, das sogenannte Schatzhaus in Ur.⁷ Zum rein dem Luxus gewidmeten Schatzhaus wurden die Thesauroi erst, als sie in der Antike in der Nähe von Tempeln errichtet und als

Aufbewahrungsort für Votivgaben und Kultgeräte genutzt wurden. Es handelt sich hierbei also um eine sakrale Sammlungsgattung.

Im frühen Mittelalter entstanden schließlich die ersten sakralen und profanen Schatzkammern. Bei den sakralen Schatzkammern handelte es sich meist um Sanktuare oder Sakristeien in Klöstern und Kirchen. Auch die dort verwahrten Sammlungen stellen einen Hybrid dar, da die darin enthaltenen Gegenstände in erster Linie Nutzgüter waren und damit dem Gebrauch, wenn auch nicht dem Verbrauch, dienten. Profane Schatzsammlungen tauchten vermehrt seit der Einnahme Konstantinopels 1453 durch die Kreuzritter auf.⁸ Nun werden nicht mehr nur Reliquien, sondern, meist von Institutionen, weniger von einzelnen Individuen, auch außergewöhnliche profane Kostbarkeiten gesammelt. Zweck einer solchen Sammlung war es, Zeugnis gewonnener Schlachten oder eingenommener Städte abzulegen sowie Herrlichkeit und Prestige zu demonstrieren.

Mit den Schatzkammern zusammen entstanden gleich zwei weitere Sammlungsformen, die sich wiederum unabhängig voneinander weiterentwickelten und etablierten: Zum einen die auch heute noch existente Form der Privatsammlung, zum anderen das Kuriositätenkabinett.

Mitte des 14. Jahrhunderts, im Zuge des erwachenden und wachsenden Interesses an der Antike, entstanden in Venetien die ersten Privatsammlungen.⁹ Anders als bei Schatzkammern, die sowohl profanen als auch sakralen Institutionen unterstanden und nicht den Geschmack eines einzelnen, sondern vielmehr Ruhm und Macht einer Gemeinschaft repräsentierten, wurde mit Privatsammlungen das Sammeln nach eigenem Gusto möglich. Meist handelte es sich um Objekte der europäischen Kunst. Nicht selten hatten die Gegenstände dieser Sammlungen in ihrer ursprünglichen Form einen bestimmten Verwendungszweck, doch wurden mit der Zeit immer mehr Objekte nur zum Zweck des Sammelns hergestellt. Ein Trinkpokal beispielsweise konnte so teuer und aufwendig mit Gold, Perlen oder auch allen Arten von Edelsteinen gefertigt sein, dass er sich zum Gebrauch nicht mehr eignete und zu einem Prestigeobjekt wurde, das allein der Betrachtung diene. Doch die Objekte privater Sammlungen hatten nicht nur repräsentative Zwecke: Sie wurden und werden noch heute auch als Wertanlage gehandelt, besitzen also insofern auch einen Nutzen.

Ein sehr prominentes Beispiel einer Privatsammlung stellt die Florentiner Galleria degli Uffizi dar (Abb. 1). Sie entstand aus der Privatsammlung der Medici-Familie. 1581 machte Francesco I. de' Medici die schon früh angelegte Familiensammlung der Öffentlichkeit zugänglich, indem er sie in den oberen Gängen des Gebäudes, das ursprünglich als Sitz für Ministerien und Ämter vorgesehen war, ausstellte.¹⁰ Neben profanen Kollektionen entstanden zu dieser Zeit auch Privatsammlungen sakraler Objekte, meist angelegt von kirchlichen Würdenträgern.

Die zweite aus dem Typ der Schatzkammern heraus entstandene Gattung ist wie bereits angedeutet die der Kuriositätenkabinette, der Kunst- und Wunderkammern. Als Typus im Verlauf der Renaissance entwickelt, wird mit dem 1651 von Athanasius Kircher im Collegium Romanum eingerichteten Museum Kircherianum vermutlich die erste zugleich Lehrzwecken dienende Wunderkammer gegründet.¹¹

Im Zuge der Entdeckungs- und Eroberungsfahrten der Kolonialzeit, die im 15. Jahrhundert begonnen hatten und auch im 17. Jahrhundert noch unternommen wurden, gelangten unbekannte Gegenstände aus exotischen Kontinenten in die Heimat und wurden in jenen Kuriositätenkabinetten zur Schau gestellt. Ihr Sinn und Ziel war es, im Mikrokosmos der Sammlung den Makrokosmos des



▲ Abb. 1

Johann Zoffany, *Tribuna degli Uffizi*, 1772–1778.

Universums zu erfassen. Charakteristisch für die frühen Sammlungen ist, dass für die Besuchenden keine Ordnung in den Kammern erkennbar war: Ein ausgestopftes Tier konnte neben einem Porträt hängen, das sich über einem Globus und unter einem Schädel befand. Dementsprechend nimmt der Begriff „Wunderkammer“ nicht nur Bezug auf die ausgestellten wundersamen Dinge, sondern ebenso auf das Staunen der Besuchenden angesichts der unfassbaren Fülle.

Mit der Zeit werden die Sammlungen in den Kammern geordneter und man begann – je nach Menge der vertretenen Objekte – zu unterscheiden: Die Kammer *naturalia* beinhaltete Gegenstände aus den Bereichen der Botanik, Zoologie und Mineralogie. Die Kammer *artificialia* präsentierte Kunstgewerbe im weitesten Sinne, während die Kammer *scientifica* Instrumente von Uhren bis hin zu Wegmessern zeigte.¹² Natürlich gab es durchaus Überschneidungen. Beispielsweise wurde ein bearbeiteter Handstein in der Kammer *naturalia* ausgestellt, konnte aber ebenso als Gegenstand des Kunsthandwerks in der Kammer *artificialia* gefunden werden.

Aus der Gattung der Kunst- und Wunderkammern entwickelte sich im frühen 17. Jahrhundert ein eigenes Genre der bildenden Kunst: das der Kunstkammer- und Galeriebilder (Abb. 2). In den 1620ern wurde dieses Sujet von den flämischen Malern Frans Francken dem Jüngeren und Jan Brueghel dem Älteren erstmals erschlossen und daraufhin bereitwillig von anderen, vor allem niederländischen Künstlern aufgegriffen. Die Bilder dienten meist der Demonstration von Reichtum und Prestige des Auftraggebers, wurden darüber hinaus jedoch auch zu Schenkungszwecken gefertigt und sozusagen als „Repräsentanten“ der eigenen Sammlung überreicht. Diese stellte der Künstler allerdings selten der Realität entsprechend dar, stattdessen wurde eine Fülle an Allegorien, Personifikationen und Symbolik bevorzugt.

Noch bevor Kuriositätenkabinette in Mode kamen und sich das neue Sujet der Kunstkammer- und Galeriebilder verbreitete, entwickelte sich 1570 aus der Privatsammlung des österreichischen Erzherzogs Ferdinand II. eine der frühesten Formen der Institution „Museum“. Für seine schon damals berühmte Sammlung ließ der Adlige das sogenannte Unterschloss des Schlosses Ambras (Innsbruck) bauen. Dies stellt eine der ersten Bauten überhaupt dar, die allein zu einem musealen Zweck gedacht und errichtet worden waren. Quellen jener Zeit bezeugen, dass das Gebäude von Beginn an passenderweise mit dem Begriff „Museum“ versehen wurde,¹³ da es sich als eine dauerhafte, der Öffentlichkeit zugängliche Institution mit enzyklopädischem Charakter definiert.¹⁴ Anders als in den Wunderkammern werden die Objekte in einer solchen Einrichtung nicht ungeordnet zur Demonstration des Universums und der göttlichen Ordnung nebeneinandergestellt, sondern thematisch sowie chronologisch präsentiert.¹⁵

Eine Sammlungsform, die erst wenige Jahre alt ist und von der noch nicht abzusehen ist, wie weit sie sich weiter entwickeln wird, ist die der digitalen Ressourcen. Nicht nur Museen greifen beispielsweise in Form virtueller Ausstellungen darauf zurück. Auch andere Institutionen, Firmen sowie Privatpersonen organisieren, nutzen und schätzen die digitale Sammlung.



▲ Abb. 2
Frans Francken der Jüngere,
Ecke eines Kabinetts, 1636.

Anmerkungen

- 1 Künker: *Münzen und Medaillen aus Mittelalter und Neuzeit*, S. 294.
- 2 Solecki: *The proto-neolithic cemetery in Shanidar Cave*, S. 93.
- 3 Hahn/Eggert/Samida: *Handbuch Materielle Kultur*, S. 115.
- 4 Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 49f.
- 5 Nissen: *Geschichte Alt-Vorderasiens*, S. 204.
- 6 Mittler: „Bibliotheken im historischen Prozess. Griechischer Kulturraum“, S. 298.
- 7 Woolley: *Ur Excavations VI*, S. 46.
- 8 Pomian: „Sammlungen – eine historische Typologie“, S. 108.
- 9 Ebd.
- 10 Fossi: *Uffizi. Arte, storia, collezioni*, S. 8f.
- 11 Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 54
- 12 MacGregor: „Die besonderen Eigenschaften der ‚Kunstkammer‘“, S. 73.
- 13 Sandbichler: „Innata omnium pulcherrimarum rerum inquisitio“, S. 77f.
- 14 ICOM: „Museum Definition“.
- 15 An dieser Stelle muss eine Unterscheidung zwischen privaten und öffentlichen Museen vorgenommen werden. Gerade die wissenschaftliche Aufarbeitung und Auseinandersetzung sind bei einem Privatmuseum nicht immer gewährleistet, öffentliche Museen hingegen sind der systematischen Dokumentation sowie der auf Nachhaltigkeit ausgelegten Forschung verpflichtet.

Literatur

- Gloria Fossi: *Uffizi. Arte, storia, collezioni*, Florenz [2001] 2004.
- Arthur MacGregor: „Die besonderen Eigenschaften der ‚Kunstkammer‘“, in: Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo, Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994, S. 61–106.
- Hans Peter Hahn / Manfred K. H. Eggert / Stefanie Samida (Hrsg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart/Weimar 2014.
- International Council of Museums (ICOM): „Museum Definition“: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> (letzter Zugriff am 24. März 2019).
- Fritz Rudolf Künker, Münzenhandlung GmbH & Co. KG: *Münzen und Medaillen aus Mittelalter und Neuzeit, Auktion 183, 14.–15. März 2011 in Osnabrück* (Osnabrück: Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, 2011).
- Elmar Mittler: „Bibliotheken im historischen Prozess. Griechischer Kulturraum“, in: Konrad Umlauf/Stefan Gradmann: *Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2012, S. 294–299.
- Hans J. Nissen: *Geschichte Alt-Vorderasiens*, München [1999] 2012.
- Krzysztof Pomian: „Sammlungen – eine historische Typologie“, in: Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 107–126.
- Veronika Sandbichler: „Innata omnium pulcherrimarum rerum inquisitio“: Der Sammler Erzherzog Ferdinand II., in: *Ausst.-Kat. Ferdinand II. 450 Jahre Tiroler Landesfürst: Jubiläumsausstellung*, hrsg. von Sabine Haag / Veronika Sandbichler (Schloss Ambras Innsbruck, 15.6.2017–8.10.2017), Innsbruck 2017, S. 77–81.
- Ralph S. Solecki / Rose L. Solecki / Anagnostis P. Agelarakis: *The proto-neolithic cemetery in Shanidar Cave*, College Station, Tex., 2004.
- Leonard Woolley: *Ur Excavations VI: The Building of the Third Dynasty*, London 1974.

Landschaften

Erinnerungsmotive eines Kunstsammlers

Kristina Hoppe

Was treibt den Sammler an? Was macht seine Sammelleidenschaft aus und worum geht es ihm eigentlich? Dies sind Fragen, die während der Konzeption der Ausstellung im Raum standen. Eine Verallgemeinerung ist nur schwerlich möglich, handelt es sich beim Sammeln doch um eine höchst subjektive Beschäftigung, die größtenteils auf Emotionen und Begeisterung für die Objekte – oftmals unabhängig von deren tatsächlichem Wert – beruht. Die gesammelten Dinge geben Aufschluss über Persönlichkeit sowie Kunstgeschmack des Sammlers.¹ Durch eine nähere Auseinandersetzung mit dem Sammler und der Sammlung lassen sich dessen persönliche Vorlieben und Ziele errahnen und greifbar machen. Für den Aufbau einer Sammlung spielen drei Faktoren eine maßgebende Rolle: das Interesse, die fortwährende Recherche zu Künstlern und Werken sowie die Impulsivität des Sammlers. Kurz gesagt, ein Sammler benötigt *know-how* und *know-what*.² Sammeln beschreibt somit die Fähigkeit, innerhalb eines gewissen Schemas zerstreute Dinge so zueinander zu führen, dass sie eine in sich schlüssige Einheit bilden. Eine Sammlung ist „etwas Zustandegebrachtes, [...] ist ein Ganzes mit eigener Identität.“³

Kunst wird aus den verschiedensten Motiven gesammelt, entsprechend farbig zeigen sich auch die Persönlichkeiten der Kunstsammler. Häufig sind es intrinsische Motive wie Neugier und Wissensdurst, die den Sammler antreiben. Externe Anreize wie finanzielle und materielle Vorteile, die der Erwerb eines Kunstwerkes mit sich bringt, können jedoch auch mit in die Entscheidung einfließen.

Eine Sammlung bildet dem französischen Medientheoretiker, Philosophen und Soziologen Jean Baudrillard zufolge ein „geistiges Reservat, in dem ihr Besitzer herrscht, eine Sache, deren Sinn er ist, ein Eigentum, eine Leidenschaft“.⁴ Das Objekt wird seiner ursprünglichen Funktion entmächtigt und findet in abstrahierter Form seinen Platz beziehungsweise seine neu zugewiesene Funktion innerhalb der Sammlung. Erst dieses Konglomerat aus erworbenen Objekten bildet ein neues System. Der Sammler verbindet etwas Persönliches mit jedem Objekt, wobei der Sammler als Schlüsselfigur zwischen diesen gesammelten Dingen fungiert.⁵

Der Philosoph und Kunstkritiker Walter Benjamin befasste sich ebenfalls mit der Figur des passionierten Sammlers; für ihn wohnt jeder Sammlung eine gewisse „Unordnung“ inne, ein sie auszeichnendes Merkmal ist das ihrer „Unabschließbarkeit“.⁶ „Die Sammlung ist ein Ort der Erinnerung, nicht aber geordneter Erinnerungen, vielmehr ist diese dem Chaos gleich. „Jede Leidenschaft

grenzt ja ans Chaos', schreibt Benjamin, 'die sammlerische aber an das der Erinnerungen'.⁶⁷ „Private Kunstsammlungen erhalten ihren inneren Zusammenhang nur selten durch rational gesteuerte Anschaffungen. Ihre Logik ergibt sich vielmehr aus der privaten Mythologie des Sammlers, seinen wechselnden Präferenzen und Erlebniswelten“. ⁸ So ist das Sammeln kein Akt irrationalen Handelns, sondern vielmehr ableitbar aus den persönlichen Umständen eines jeden Sammlers.

Schon Georg Jayme, der Vater Erik Jaymes, sammelte Kunst, darunter Werke der Klassischen Moderne. Aus der elterlichen Sammlung befinden sich ebenfalls Werke in der Sammlung Jayme, die Einzug in die Ausstellung gefunden haben.⁹ Die Mannigfaltigkeit der Sammlung Jayme, die von der Kunst des 19. Jahrhunderts über die Schule von Barbizon, die Kunst der Jahrhundertwende (mit regionalem Schwerpunkt), italienische, abstrakte Malerei der Nachkriegszeit bis hin zu Werken der Postmoderne reicht, steht sinnbildlich für das Leben und die unterschiedlichen Lebensetappen in der Karriere des Juristen und Kunstsammlers Erik Jayme. Ein Motiv, das in der Sammlung und auch in der Ausstellung immer wieder erscheint und diese charakterisiert, ist das Motiv der Landschaft in unterschiedlichsten Ausführungsstilen. Dabei ist Landschaft beziehungsweise Landschaftsmalerei nicht einfach nur als eine bevorzugte Gattung innerhalb der Sammlung zu sehen. Vielmehr lassen sich die einzelnen Werke wie Tagebucheinträge aus dem Leben des Sammlers lesen. Wie in der Malerei des 19. Jahrhunderts, als sich mit dem Aufkommen der Moderne die Landschaftsmalerei wie keine andere Gattung emanzipierte, dient in der Sammlung die Natur als subjektive Projektionsfläche für Freiheitsbestrebungen und Sehnsüchte, indem versucht wird, das Momenthafte einzufangen und festzuhalten.¹⁰ Allgemeingültige und moralische Forderungen an die Malerei werden zugunsten eines subjektiven Verständnisses negiert.¹¹ Die singuläre Bedeutung der jeweiligen Landschaftsdarstellung für den Sammler wird somit von äußeren wie von erfahrungsspezifischen Faktoren bestimmt.¹²

Die gezeigten Landschaften in der Ausstellung folgen dieser Tradition und repräsentieren verschiedene Lebensabschnitte beziehungsweise Lebensräume des Sammlers – Sehnsuchtsorte werden erkennbar sowie die Rückbesinnung auf die Heimat. So lässt ein Werk wie Ludwig Kirschners *Marktplatz zu Darmstadt* die persönliche Verbundenheit Jaymes zu seiner hessischen Heimatstadt Darmstadt erkennen,¹³ in der er aufwuchs und schon früh begann, Kunst von Eugen Bracht, Ludwig von Hofmann und Hans Christiansen zu sammeln. Dieser Umstand spielt eine wichtige Rolle, um ein Verständnis für die Sammlung Jayme zu erlangen, in der einen Schwerpunkt die Werke Darmstädter Künstler bilden.¹⁴

So befinden sich auch drei Landschaftsmalereien von Hans Christiansen, Erstberufener der von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein berufenen Künstlerkolonie in Darmstadt auf der Mathildenhöhe, im Besitz des Sammlers. Die großherzogliche Familie sowie die Mathildenhöhe sind für den Sammler Erinnerungsträger sowie prägende Orte seines Lebens. Die im ersten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts entstandenen Gemälde weisen starke impressionistische Bezüge auf und überzeugen durch ihre intensive Farbigkeit und ihren Kontrastreichtum – ein Malstil, dem der Künstler während seiner Zeit in Paris begegnete.¹⁵ Die Begeisterung für impressionistische Küstenlandschaften, wie man sie bei den *Roten Felsen am Meer* findet, sieht man ebenfalls bei einem weiteren in der Ausstellung gezeigten Werk von Paul Kutscha, *An der Adria*.¹⁶ Der viel gereiste Künstler ist bekannt dafür, seine Reiseeindrücke in Meeres- und Hafenstücken zu verbildlichen.

Die Stadt Heidelberg ist nicht nur Ort dieser Ausstellung, sondern auch Sitz der Sammlung Jayme. Im Laufe seiner Sammeltätigkeit gelangten damit auch Werke von Künstlern wie Wilhelm Trübner, Will Sohl und Theodor Verhas in die Sammlung, die in ihrem Œuvre Heidelberger Landschaften thematisieren. So finden sich bekannte Motive wie das Heidelberger Schloss in lavierter Tuschfederzeichnung bei Verhas, der Mitte des 19. Jahrhunderts vieler solcher romantischen Veduten realisierte und die Faszination für die Schlossruine weiter anfanfte.¹⁷ Gleiches gilt für das Motiv des Neckars, eingerahmt von den Hängen des Odenwaldes, wie wir es bei Sohl sehen, der jene „gewisse Melancholie, die das Neckartal [...] ausstrahlen kann“ in seinem Aquarell einfängt.¹⁸ Aquarelle sind eine häufig anzutreffende Technik in der Sammlung Jayme. Schon sein Vater, der selbst aquarellierte, sammelte sie, beispielsweise moderne Landschaftsaquarelle wie die *Häuser in Niederkassel* von Walter Ophey oder die Gouache *Säule in der Landschaft* von Otto Dix. Beide befinden sich heute in der Sammlung des Sohnes.¹⁹ Anhand dieser Werke wird die zunehmende Abstraktion des Bildsujets zu Beginn des 20. Jahrhunderts erkennbar, die sich auch und gerade in der Landschaftsmalerei entwickelte, wie es auch bei Wassily Kandinsky zu sehen ist.²⁰

Folgt man der biographischen Linie durch die Ausstellung, erweisen sich einige Landschaften, so unspektakulär ihr Bildausschnitt auch auf den ersten Blick gewählt zu sein scheint, „als Träger von menschlichen Situationen und Stimmungen“.²¹ Idyllen wie die *Mondnacht* von Max Klinger stehen repräsentativ hierfür. Die symbolische Landschaft und deren traumartige Stimmung sind aufgeladen mit Empfindungen und Emotionen.²² Im Kontext der Biographie des Sammlers betrachtet, werden so persönliche Sehnsuchtslandschaften und Reisesouvenirs aus seinem Leben erkennbar.

Seine Karriere als Jurist führte Jayme an viele unterschiedliche Orte. Die *Amerikanische Landschaft* von Eugen Spiro, wiederum ein Aquarell, und die *Homage to Hokusai* von Stanley Cardinet, welche der Künstler rückseitig mit einer persönlichen Widmung an den Sammler versah, sind Erinnerungsstücke an seine Zeit in den USA.²³ Erik Jayme traf Stanley Cardinet während seines Studiums an der UC Berkeley in Kalifornien. Noch heute verbindet Künstler und Sammler eine enge Freundschaft. Die harmonische Landschaftsdarstellung bei Spiro, welche durch den Einsatz von changierenden Grüntönen erzeugt wird, bietet Raum für Kontemplation und Rückbesinnung.

Jaymes Begeisterung für die Sprache und Kunst Italiens zeigt sich immer wieder in seiner Sammlung. Die ersten Stücke erwarb er noch zu Studienzeiten, als er ein Jahr an der Universität Pavia verbrachte.²⁴ So finden sich in der Ausstellung mehrere italienische Maler sowie deutsche, die in Italien lebten, wie Anselm Feuerbach, die Vertreter der *Gruppo Forma 1* wie Achille Perilli, des Weiteren Franz Lippisch mit seinem Landschaftsbild *Frühling in Frascati*.²⁵ Die Zeitlosigkeit in diesem letzteren Werk versetzt den Betrachter gleichsam in die Landschaft, nach Italien – einen Zufluchtsort des Sammlers.²⁶ Auch ein verstärktes Interesse für die italienische Kultur wird deutlich, durch Werke wie Carl Friedrich Heinrich Werners *Partie in Ravello, Villa Rufolo*, ein Ort, der für Künstler sowie für Richard Wagner, Harry Graf Kessler und eben Erik Jayme²⁷ ein beliebtes Reiseziel war und ist.

Das Gemälde *Havelchaussee* des „Neuen Wilden“ Rainer Fetting steht für einen der Höhepunkte im Leben des Sammlers Jayme. Er entstand dieses Bild während seiner Zeit in Berlin, als er als „Président de l’Instiut de Droit International“ den 69. Weltkongress des Institutes ausrichtete. Die Havellandschaft

begleitete ihn täglich auf seinem Weg zur Arbeit und nach dem Kongress kaufte er dieses Werk von Rainer Fetting, der im Sinne der Postmoderne mit ihrer Rückkehr zum Klassischen und Subjektiven Landschaft wieder als Lebensraum begreift.²⁸

Die Beziehung zu Brasilien zeigt sich im Werk *Abendstimmung am Rhein bei Wörth* von Artur José Nisio.²⁹ Der Jurist Erik Jayme setzt sich für den rechtswissenschaftlichen Wissenschaftsaustausch zwischen Brasilien und Deutschland ein und verfolgt das Ziel, die juristische Lehre und Praxis auszubauen und zu vertiefen. Ihm wurde für seine herausragenden Verdienste das „Cruzeiro do Sul“, der Verdienstorden der Republik Brasilien, verliehen.³⁰

Die hier besprochenen Werke stehen einzeln betrachtet für Erinnerungen und Erfahrungen des Sammlers. Wie Walter Benjamin schreibt, ist eine Sammlung ein Ort, an dem Erinnerungen thematisiert werden,³¹ Orte, die Abschied, Neubeginn oder Zuflucht bedeuten können. Jedes Objekt der Sammlung spiegelt daher eine Besonderheit für den Sammler wider und die Unabschließbarkeit beziehungsweise das Unvollendete einer solchen Sammlung ist es, was sie im Kern bestimmt.³²

Anmerkungen

- 1 Vgl. Münsterberger: *Sammeln, eine unbändige Leidenschaft*, S. 20.
- 2 Vgl. Sommer: *Sammeln*, S. 192ff.: „Es ist bekanntlich zweierlei: ob jemand über eine Sache Bescheid weiß oder ob er mit ihr etwas anzufangen weiß. Als Sammler habe ich ein Wissen dieser zweiten Art: ich weiß, wie es geht [...] Dinge, die im Raum verstreut sind, derart zusammenzutragen, daß sie danach beieinander sind. [...] Als Sammler also weiß ich, wie etwas zu tun ist. Als Experte weiß ich, welche Eigenschaften bestimmte Objekte zukommen. Das *know-how* auf der einen, das *know-what* auf der anderen Seite.“
- 3 Vgl. ebd., S. 9.
- 4 Vgl. Baudrillard: *Das System der Dinge*, S. 110.
- 5 Vgl. Holzmann: *Sammler und Museen*, S. 19f.
- 6 Vgl. Finkelde: *Vergebliches Sammeln*, S. 193.
- 7 Vgl. ebd., S. 193.
- 8 Vgl. Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting*, S. 6.
- 9 Vgl. ebd., S. 6 sowie Kat.-Nr. 32, 45 und 46 in diesem Band (Oskar Moll *Sonnenblumen in heller Vase*, Walter Ophey *Häuser in Niederkassel* und Otto Dix *Säule in der Landschaft*).
- 10 Vgl. Busch: *Landschaftsmalerei*, S. 11.
- 11 Vgl. ebd., S. 14.
- 12 Vgl. Münsterberger: *Sammeln, eine unbändige Leidenschaft*, S. 20.
- 13 Vgl. Kat.-Nr. 38 in diesem Band.
- 14 Vgl. Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting*, S. 11.
- 15 Vgl. Kat.-Nr. 36, 37 und 48 in diesem Band.
- 16 Vgl. Kat.-Nr. 50 in diesem Band.
- 17 Vgl. Kat.-Nr. 40 in diesem Band.
- 18 Siehe Kat.-Nr. 42 in diesem Band.
- 19 Vgl. Kat.-Nr. 45 und 46 in diesem Band.
- 20 Vgl. Busch: *Landschaftsmalerei*, S. 15.
- 21 Siehe ebd., S. 14.
- 22 Vgl. Kat.-Nr. 18 in diesem Band.
- 23 Vgl. Kat.-Nr. 52 und 53 in diesem Band.
- 24 Vgl. Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting*, S. 6.
- 25 Vgl. Kat.-Nr. 6, 24, 25 und 44 in diesem Band.
- 26 Vgl. Jayme: Die zeitlose italienische Landschaft, S. 6.
- 27 Vgl. Kat.-Nr. 13 in diesem Band.
- 28 Vgl. Kat.-Nr. 43 in diesem Band sowie Ausst.-Kat. *Von Feuerbach bis Fetting*, S. 6.
- 29 Vgl. Kat.-Nr. 49 in diesem Band sowie Jayme: Arthur Nisio: Ein Brasilianer am Rhein, S. 4f.
- 30 Vgl. Universität Heidelberg: „Professor Erik Jayme“ 2008. Der *Cruzeiro do Sul* ist der höchste brasilianische Verdienstorden für Nicht-Brasilianer.
- 31 Vgl. Finkelde: *Vergebliches Sammeln*, S. 193.
- 32 Vgl. Baudrillard: *Das System der Dinge*, S. 118.

Literatur

- 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.
- Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main 1991.
- Werner Busch: *Landschaftsmalerei, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quelltexten und Kommentaren*, Berlin 1997.
- Dominik Finkelde: Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne, in: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, 41 (2006), Heft 1, S. 187–202, <https://doi.org/10.1515/ARCA.2006.013> (letzter Zugriff am 24. März 2019).
- Katrin Louise Holzmann: *Sammler und Museen. Kooperationsformen der Einbindung von privaten zeitgenössischen Kunstsammlungen in die deutsche Museumslandschaft*, Wiesbaden 2016.
- Erik Jayme: Die zeitlose italienische Landschaft, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 5 (2008), S. 6.
- Erik Jayme: Arthur Nisio: Ein Brasilianer am Rhein, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 29 (2016), S. 4–5.
- Werner Münsterberger: *Sammeln, eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektive*, Berlin 1995.
- Manfred Sommer: *Sammeln: Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt am Main 1999.
- Universität Heidelberg: „Professor Erik Jayme mit dem Cruzeiro do Sul ausgezeichnet“, (Pressemitteilung 20. November 2008): https://www.uni-heidelberg.de/presse/news08/pm281120-1_jayme.html (letzter Zugriff am 24. März 2019).

Die Bilder Ludwig von Hofmanns als Vorlage für die Schneevision Hans Castorps in Thomas Manns *Der Zauberberg*

Christian Hüttemann

Der „Ohrenmensch“¹ Thomas Mann attestierte sich bezüglich der „Kultur des Auges“ eine „skandalöse Unbildung“.² Sein Verhältnis „zur Malerei überhaupt“ sei ein „Armutzeugnis“.³ Manns Kunstgeschmack gilt als „konservativ und seine Kenntnis von Kunstwerken als höchst begrenzt und ziemlich zufällig“.⁴ Von eben jenem Thomas Mann stammen nun aber die im Jahr 1914 geschriebenen Worte: „Ich liebe die hohe, neue festliche Menschlichkeit Ihrer Kunst von Jugend auf, ich fand und liebte Sie in jeder Leinwand, jedem Blatt und Blättchen, das mir von Ihnen zu Gesichte kam [...],“⁵ adressiert an den Maler Ludwig von Hofmann. In eines seiner Bilder hätte er sich „bis über beide Ohren verliebt“.⁶ Dieses Bild – *Die Quelle* – erbat er zu einem Freundschaftspreis und es begleitete ihn sein Leben lang.⁷ Seinem Tagebuch vertraute er an: „Ich liebe sehr seinen [Hofmanns] Strich [...]“⁸, dem Künstler schreibt er, er habe sein Werk von jung auf geliebt und bewundert.⁹

Bereits im Jahr 1900 bedauert Thomas Mann in der Ausstellung der Münchener Secession, Hofmann sei leider nur mit ein paar Zeichnungen vertreten.¹⁰ Ebenso wie seine Äußerung gegenüber Hofmann, er liebe seine Kunst von Jugend auf, deutet dies darauf hin, dass Thomas Mann bereits vor 1914 mit der Kunst Hofmanns vertraut war. Dem entspricht auch die Deutung der literarischen Figuren der Maler Paolo Hofmann und von Lindemann in Manns Werken *Wille zum Glück* (1895) und *Königliche Hoheit* (1909) als Verarbeitung von Hofmanns Namen und Kunststil.¹¹ Dem „Bettelbrief“¹² um *Die Quelle* ging eine Ausstellung der Werke Hofmanns in der Galerie Caspari¹³ in München im Frühjahr 1914 voraus, inmitten derer am 30.1.1914 eine Lesung Thomas Manns im Rahmen der Forum-Abende Wilhelm Herzogs stattfand. Dort trug Mann unter anderem das Kapitel „Ankunft“ aus dem Roman *Der Zauberberg* vor.¹⁴ Bilder Hofmanns besaß auch der befreundete Nachbar und Historikerprofessor Erich Marcks.¹⁵ Bei ihm sah Mann den Bildband *Ludwig von Hofmann – Handzeichnungen* von Edwin Redslob, den er umgehend selbst erwarb.¹⁶ Diesen erhielt er am 3. März 1919. Einen Monat später, am 9. April 1919, nahm Thomas Mann die Arbeit am *Zauberberg* wieder auf.¹⁷

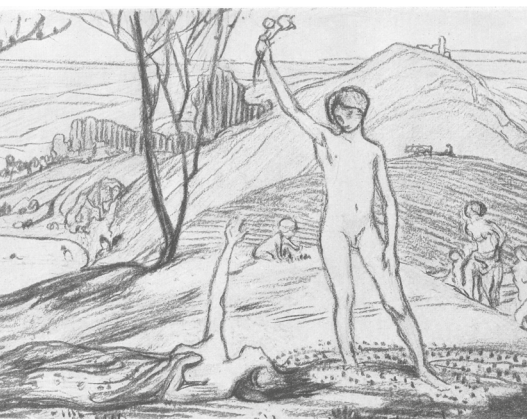
Im Kapitel „Schnee“ des *Zauberberg* kulminiert der Traum des eingeschneiten Protagonisten Hans Castorp in der Schlüsselaussage des Romans: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“.¹⁸ Dorthin leiten ihn Traumbilder, welche zuerst einen Park, dann eine Mittelmeerbucht und zuletzt einen Tempel zeigen. Die Mittelmeerbucht bevölkern nackte „Sonnen- und Meereskinder“: junge



▲ Abb. 1
Ludwig von Hofmann, *Zug zur Schwemme*, 1902.



▲ Abb. 2
Ludwig von Hofmann, *Angler*, 1916.



Männer, die reiten, Bogen schießen, angeln und baden, und junge Frauen, die tanzen, musizieren und Blumenschmuck anfertigen.¹⁹

Gerhardt Hauptmann, „Blutsbruder“²⁰ Ludwig von Hofmanns, notierte an die Seite seiner *Zauberberg*-Ausgabe, in der die Mittelmeerbucht beschrieben wird: „Das ist ja L.[udwig] v.[on] H.[ofmanns] ganzes Werk.“²¹ Mann schrieb 1954 an Adolf Thiersch: „Bei Hans Castorps Traum im Schneekapitel habe ich mich an ein bestimmtes Bild Ludwig von Hofmanns gewiß nicht erinnert. Aber sehr wohl ist es möglich, daß eine allgemeine Erinnerung an die spezifische Schönheit, die gerade dieser Künstler in seinem Werk verwirklichte, dabei mitgespielt hat. Mehr kann ich nicht sagen.“²² An Anna Jacobsen schrieb er 1945: „Erinnerungen an Marées, auch an L. von Hoffmann [sic], mögen bei den antikischen Visionen des Zbg. sehr wohl eine Rolle gespielt haben.“²³ Ludwig von Hofmann selbst antwortet 1931 auf einen Geburtstagsgruß Manns: „Inzwischen glaube ich auch einmal in Hans Castorps Schneeverwehungs-Träumen Bildmotive zu erkennen, die meinigen verwandt sind. Es würde mich freuen, wenn meine Vermutung eines Zusammenhangs zuträfe!“²⁴ Eine Antwort Manns hierauf ist nicht bekannt. Auch die Forschung hat den eindeutigen Einfluss der Bilder Hofmanns auf die Schneevision ausführlich behandelt.²⁵ Einzelne Passagen lassen sich konkreten Werken Hofmanns zuordnen. Außerhalb der Zeichnungen des Redslöb-Katalogs, den Mann besaß, kann nur vereinzelt festgestellt werden, welche Werke Mann zum Zeitpunkt seiner Wiederaufnahme des *Zauberberg* 1919 kannte. Welche Werke er 1900 in der Ausstellung der Münchener Secession, 1914 in der Galerie Caspari oder bei Professor Marcks sah, ist unbekannt. Auch der Hofmann-Katalog von Oskar Fischel aus dem Jahr 1903 könnte Mann vorgelegen haben.²⁶ Das ist jedoch Spekulation – die Kenntnis der Zeichnungen des Redslöb-Katalogs hingegen steht fest. Daher sind die folgenden den *Schnee*-Passagen²⁷ gegenübergestellten Werke letzterem Katalog entnommen. Alle weiteren Werkzuschreibungen finden sich in den jeweiligen Fußnoten.

Jünglinge tummelten Pferde, liefen, die Hand am Halfter, neben ihrem wiehernden, kopfwerfenden Trabe her, zerrten die Bockenden an langem Zügel oder trieben sie, sattellos reitend, mit bloßen Fersen die Flanken der Gäule schlagend, ins Meer hinein, wobei die Muskeln ihrer Rücken unter der goldbraunen Haut in der Sonne spielten und die Rufe, die sie tauschten oder an ihre Tiere richteten, aus irgend einem Grunde bezaubernd klangen (Abb. 1).²⁸

An einer wie ein Bergsee die Ufer spiegelnden Bucht, die weit ins Land trat, war Tanz von Mädchen. Eine, von deren zum Knoten hochgenommenem Nackenhaar besonderer Liebreiz ausging, saß, die Füße in einer Bodenvertiefung, und blies auf einer Hirtenflöte, die Augen über ihr Fingerspiel hinweg gerichtet auf die Gefährtinnen, die, lang- und weitgewandert, einzeln, die Arme lächelnd ausgebreitet, und zu Paaren, die Schläfen lieblich aneinander gelehnt, im Tanze schritten, während im Rücken der Flötenden, der weiß und lang und zart und seitlich gerundet war, infolge der Stellung der Arme, andere Schwestern saßen oder umschlungen standen, zuschauend in ruhigem Gespräch (vgl. Abb. 1 in Kat.-Nr. 15 in diesem Band²⁹).³⁰

Andere angelten. Sie lagen bäuchlings auf Uferfelsenplatten, mit einem Beine wippend, und hielten die Schnur ins Meer, den Kopf gemächlich plaudernd dem Nachbarn zugewandt, der, in schrägem Sitz den Körper reckend, seinen Köder recht weit hinauswarf (Abb. 2).³¹

◀ Abb. 3 Ludwig von Hofmann, *Frühling*, 1905.

Ein junges Weib, lang hingestreckt, hinüber blickend, zog mit der einen Hand das blumige Gewand zwischen den Brüsten hoch, indem sie mit der andren verlangend in die Luft nach einer Frucht mit Blättern griff, die der Schmalhüftige, zu ihren Häupten aufrecht, ihr mit gestrecktem Arme spielend vorenthielt (Abb. 3).

Man lehnte in Felsennischen, man zögerte am Rande des Bades, indem man kreuzweise mit den Händen die eigenen Schultern hielt und mit der Zehenspitze die Kühle des Wassers prüfte (Abb. 4).³²

Paare ergingen sich das Ufer entlang, und am Ohr des Mädchens war dessen Mund, der sie vertraulich führte (Abb. 5).

Langzottige Ziegen sprangen von Platte zu Platte, überwacht von einem jungen Hirten, der, eine Hand in der Hüfte, mit der andern auf seinen langen Stab gestützt, einen kleinen Hut mit hinten aufgeschlagener Krempe auf braunen Locken, am erhöhten Orte stand (Abb. 6).³³

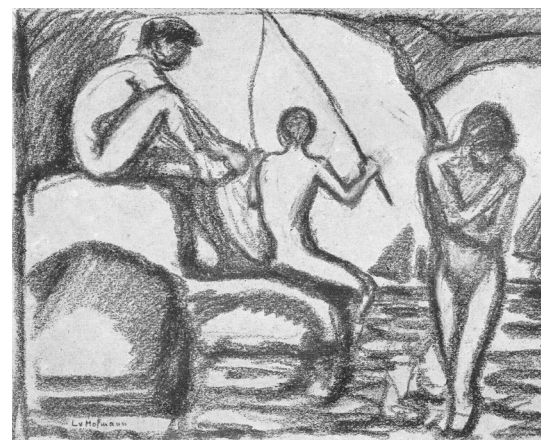
Die Bezüge der Werke zu den vorliegenden Passagen sind zweifellos vorhanden. Es bleibt die Frage nach Thomas Manns Gründen, im *Zauberberg* auf die Werke Hofmanns zu rekurrieren.

Der Protagonist des *Zauberberg*, Hans Castorp, ist gerührt vom „Geist und Sinn“, der dem Wesen der „Sonnenleute“ zugrunde liegt: Ihre „große Freundlichkeit und gleichmäßig verteilte höfliche Rücksicht“, „Ehrerbietung“, ihre „Würde und Strenge sogar, doch ganz ins Heitere gelöst und einzig als ein unaussprechlicher geistiger Einfluss undüsteren Ernstes, verständiger Frömmigkeit.“³⁴

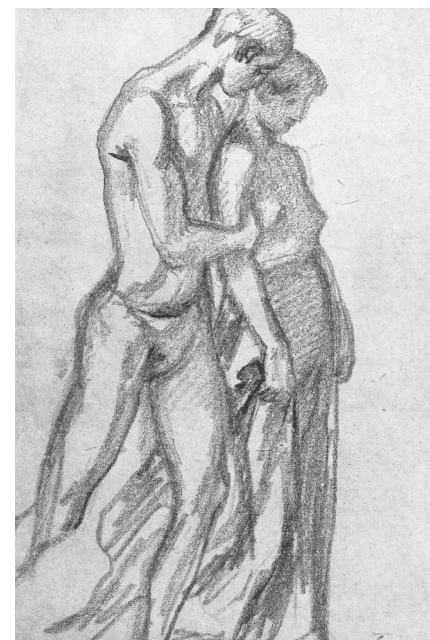
In der Welt der Sonnenleute findet sich ein Tempel als Allegorie der Natur beschrieben, in dem zwei Hexen ein kleines Kind zerreißen und essen. Castorp fragt: „Waren sie so höflich und reizend zueinander, die Sonnenleute, im stillen Hinblick auf eben dies Gräßliche? Das wäre eine feine und recht galante Folgerung, die sie da zögen!“ Castorp wendet sich von seinen Mentoren, dem Aufklärer Settembrini und Anti-Aufklärer Naphta, ab und „will es mit ihnen [den Sonnenleuten] halten in [s]einer Seele“. Der *Homo Dei* stünde zwischen der Durchgängerei des Todes und der Vernunft. Der Mensch solle als „Herr beider Gegensätze“ „fein galant und freundlich ehrerbietig mit sich selber verkehren“ – wie die Sonnenleute. Herr über die Gedanken solle nicht der Tod, auch nicht die Vernunft, sondern die Güte, Menschenliebe und Form sein.³⁵

Hierin liegt die zentrale Aussage des *Zauberbergs*: „Diese Idee ist philosophisch. Es handelt sich letzten Endes um Kritik und Überwindung der als Todesfaszination verstandenen Romantik zugunsten des Lebensgedankens und eines neuen Humanitätsgefühls. Das hat mit Liebe [...] zu tun.“³⁶ Die Schneevision überwindet die *Zauberberg*-Gesellschaft, welche Abbild der „Sympathie mit dem Tode“, der *Décadence*, des *Fin-de-Siècle*, der nicht mehr zeitgemäßen Vorkriegsgesellschaft ist.

Die Gegensätze von Leben und Tod, Geist und Natur, die Verbindungen Liebe und Tod, Kunst und Tod als Sinnbilder von Vernunft und Romantik, die Manns Werke bis dahin kennzeichnen, werden ebenfalls überwunden. Wie seine folgenden Werke bleibt der *Zauberberg* jedoch eine „erzromantische“³⁷ „Verfallsgeschichte“.³⁸ Hans Castorp vergisst seine Erkenntnis und endet als Soldat im Ersten Weltkrieg: „Das junge Blut mit seinen Ranzen und Spießgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln! Man könnte sich



▲ Abb. 4
Ludwig von Hofmann, *Drei Knaben am Wasser*, 1911.



▲ Abb. 5
Ludwig von Hofmann, *Aktstudie. Schreitende Gruppe*, um 1904.

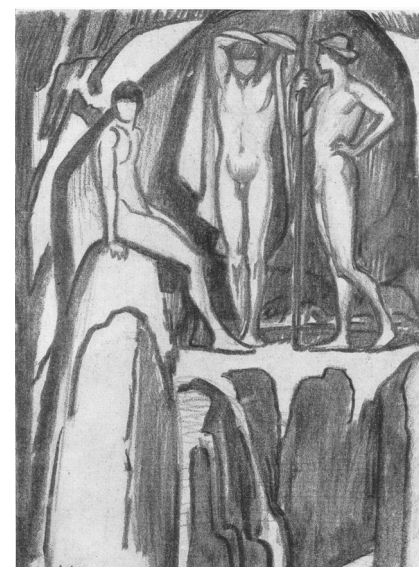


Abb. 6 Ludwig von Hofmann, *Drei Jünglinge auf Felsen*, um 1914. ►

humanistisch-schönseliger Weise auch andere Bilder erträumen in seiner Betrachtung. Man könnte es sich denken: Rosse regend und schwemmend in einer Meeresbucht, mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre der weichen Braut, auch wie es glücklich freundschaftlich einander im Bogenschuß unterweist. Stattdessen liegt es, die Nase im Feuerreck. Ein „Traum von Liebe“ sei Castorp in Augenblicken „ahnungsvoll und regierungsweise“ erwachsen. Nun nähme er teil am „Weltfest des Todes“.³⁹

Die Bilder Hofmanns dienen Mann somit als Visualisierung eines Gegenentwurfes zur Vorkriegsgesellschaft und zum Krieg selbst. Für Mann sind Hofmanns Bilder „une promesse de bonheur“,⁴⁰ einer „hohen, neuen, festlichen Menschlichkeit“.⁴¹ Thomas Mann konnte in seiner Hofmann-Ausgabe die Worte Redlobs lesen: „Die neue Hinwendung zu der Kunst Ludwig von Hofmanns, welche die Zeit des Krieges brachte, bedeutet zunächst wohl einen Rückblick auf manches Frische und Hoffnungsvolle, was durch die politischen Ereignisse zerstört wurde. [...] Aber während eine unerbittliche Wirklichkeit vieles zerstört hat, [...] lebt in seinen Werken zugleich ein Anfang einer neuen Zeit [...]“.⁴² Im Sinne Redlobs überwindet die Bilderwelt von Hofmanns den Ersten Weltkrieg. Hofmanns Bilder bejahen somit die Frage des *Zauberberg*-Epilogs: „Wird auch aus diesem Weltfest des Todes [...] einmal die Liebe steigen?“ Zugleich steht Hans Castorp für die Generation des Ersten Weltkriegs, die dessen unzeitgemäßen „arkadischen Schönheitsfantasien“ unverständlich vergisst.⁴³

In Hofmanns Werken findet Mann, angeregt durch die Ausführungen Redlobs, die Verbindung von Tradition und Zukunftsfähigkeit⁴⁴, die für ihn „in etwas höherem Sinne ‚modern‘“ ist⁴⁵ und die er in seinem künstlerischen Schaffen selbst anstrebt: „Wenn ich einen Wunsch für den Nachruhm meines [Gesamt-]Werkes habe, so ist es der, man möge davon sagen, daß es lebensfreundlich ist, obwohl es vom Tode weiß.“⁴⁶

Darüber hinaus verbindet Thomas Mann den Ausdruck „une promesse de bonheur“ nicht nur mit Hofmanns Werken, sondern auch mit seinem „allem zum Grunde Liegenden, wahrhaften und leidenschaftlich behaupteten Enthusiasmus für den unvergleichlichen, von nichts in der Welt übertroffenen Reiz männlicher Jugend“.⁴⁷ Mann interessierte sich nicht für Hofmanns Landschafts- und Mädchendarstellungen, stattdessen entzückten ihn „viel schöne, jugendliche Körperlichkeit, namentlich männliche [...]“⁴⁸ nicht zuletzt in seinem Lieblingsbild *Die Quelle*.⁴⁹

Zusammenfassend bilden die Bilder Hofmanns für Thomas Mann die visuelle Grundlage für die Hauptaussage des *Zauberberg* als Ausdruck seiner gewandelten Lebens- und Literaturphilosophie. „[Die] Lebensfreundlichkeit [...], die [vom Tode] weiß, [...] nur diese, [...] hat vollen geistigen Wert. Sie ist die Lebensfreundlichkeit der Künstler, Dichter und Schriftsteller.“⁵⁰

Anmerkungen

- 1 Mann: *Werke*, XI, S. 740; Ders.: *Briefe*, II, S. 574; Stein: ‚*Ohrenmensch*‘, S. 7ff.
- 2 Mann: *Werke*, X, S. 783.
- 3 Ebd., XI, S. 740.
- 4 Krufft: „Thomas Mann“ S. 344, 349.
- 5 Mann: *Thomas Mann*, I, S. 452f.
- 6 Ebd.
- 7 Sprecher, „Une promesse“, S. 159.
- 8 Mann: *Tagebücher*, 3.3.1919.
- 9 Ders.: *Thomas Mann*, I, S. 536.
- 10 Ders.: *Briefe*, III, S. 425.
- 11 Sprecher: „Une promesse“, S. 172f., Endnote Nr. 9.
- 12 Ebd. S. 155.
- 13 Caspari: *Galerie*, Grußwort, S. 1; Anonymus: „Hofmann“, S. 103; „Ausstellungen“, S. 62.
- 14 Mann: *Thomas Mann*, I, S. 453.
- 15 Ders.: *Tagebücher*, 20.1.1919.
- 16 Ebd., 03.03.1919.
- 17 Sprecher: „Une promesse“, S. 158.
- 18 Mann: *Der Zauberberg*, S. 748.
- 19 Ebd., S. 740–743.
- 20 Hofmann: „Im Kreis der Elite“, S. 25.
- 21 Sprecher: *Davos im Zauberberg*, S. 280.
- 22 Mann: *Thomas Mann*, I, S. 591.
- 23 Ebd. 564f.
- 24 Sprecher: „Une promesse“, S. 176f. Endnote Nr. 37.
- 25 Maar: *Geister und Kunst*, S. 311f.; Böschstein: „Ludwig von Hofmann“, S. 124–133; *Bild und Text bei Thomas Mann*, S. 178–185.; Sprecher: *Davos im Zauberberg*, S. 280–287; Ders.: „Une promesse“, S. 147–178; Senti-Schmidlin: *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, S. 175 Fn. 691.; dies.: *Der Tanz als Bildmotiv*, S. 25f.; Saueressig: *Die Bildwelt von Hans Castorps Frosttraum*; ders.: „Die Entstehung“ (1965), S. 21ff.; ders.: „Die Entstehung“ (1974), S. 33–36.; *Der Zauberberg*. Kommentar, S. 309–314; Ausst.-Kat. *Heller Zauber*, S. 354.
- 26 Fischel: *Hofmann*.
- 27 Alle folgenden Zitate entstammen dem Kapitel „Schnee“, Mann: *Der Zauberberg*, S. 740–748.
- 28 Dem vorherigen Abschnitt „Der Horizont lag hoch [...] liebend ihrem Anblick.“ werden die Werke *Idyll* (Fischel: *Hofmann*, S. 37 Abb. 39) und *Küste* (Fischel: *Hofmann*, S. 39 Abb. 41) zugeordnet. Dem Abschnitt „Jünglinge tummelten Pferde [...] Grunde bezaubernd klangen.“ werden außerdem die Werke *Reiter am Meer* (Fischel: *Hofmann*, S. 27 Abb. 27) und *Rossebändiger, Männlicher Akt, Reiter, Geführtes Pferd, In der Schwemme, Geführtes Pferd im Lauf, Rückkehr von der Schwemme, Vor der Schwemme, Reiter am Gebirgssee* (Redslob: *Hofmann*, S. 34 Text-Abb. 34, S. 3 Abb. 3, S. 22 Abb. 22 b), S. 23 Abb. 23 a), S. 23 Abb. 23 b), S. 72 Abb. 72, S. 73 Abb. 73, S. 74 Abb. 74) zugeordnet. Vgl. auch 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. 72, online verfügbar unter: <https://freidok.uni-freiburg.de/%20fedora/objects/freidok:8636/datas-%20treas/FILE1/content> (letzter Zugriff am 24. März 2019).
- 29 Vgl. Kat.-Nr. 15.
- 30 Dem Abschnitt „An einer wie ein Bergsee die Ufer spiegelnden Bucht [...] in ruhigem Gespräch“ wird *Dekorative Gemälde* (Fischel: *Hofmann*, S. 33 Abb. 34) zugewiesen. Dem darauffolgenden Abschnitt „Weiterhin übte sich [...] Pfeil schwirrend hinausging“ werden *Bogenschützen* und *Knaben mit Bogen* (Redslob: *Hofmann*, S. 38 Abb. 38 a, b)) zugeordnet.
- 31 Dem Abschnitt „Andere angelten. Sie [...] recht weit hinauswarfen“ ähnelt ebenso *Drei Knaben am Wasser* (Redslob: *Hofmann*, S. 62 Abb. 62). Dem Abschnitt „Wieder andere waren [...] Meer zu fördern“ wird das Werk *Männer schieben Schiff ins Meer* (Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann*, S. 371 Kat. 290) zugeordnet. Dem darauffolgenden Satz „Kinder spielten [...] zwischen den Wellenbrechern“ werden die beiden gleichnamigen Werke *Kinder am Strande* und *Kinder am Strande* (Redslob: *Hofmann*, S. 21 Abb. 21 a, S. 22 Abb. 22 a) zugeschrieben.
- 32 Der Passage „Man lehnte in [...] die Kühle des Wassers prüfte“ werden die Werke *Badende Männer mit Hund*, (Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann*, S. 371 Kat. 291), *Jünglinge zwischen Felsen* (Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann*, S. 372 Kat. 293) und *Vier Knaben am Wasser* (Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann*, S. 372 Kat. 294) *Knaben am Meeresstrand, Felsenschlucht mit sechs Badenden* (Redslob: *Hofmann*, S. 39 Abb. 39 b, S. 89, Abb. 89) zugeordnet. Ersteres existierte zum Zeitpunkt der Niederschrift der Passage jedoch noch nicht.
- 33 Dem Abschnitt „Langzottige Ziegen sprangen [...] am erhöhten Orte stand“ wird ebenso das Werk *Alpenlandschaft mit Ziegen* (Redslob: *Hofmann*, S. 71 Abb. 71) beigeordnet. Der später folgenden Passage „Denn dort auf [...] gänzlich mit Entzücken.“ werden die Werke *Stillende Mutter* (Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann*, S. 373 Kat. 297) und *Mutter und Kind umgeben von sechs Frauen* (Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann*, S. 373 Kat. 298) zugewiesen. Letzteres ist jedoch erst deutlich nach der *Zauberberg* Niederschrift entstanden. Die danach folgende Tempel-Passage wird in Bezug zum Thoma-Fries der Villa Pringsheim gesetzt (vgl. Maar: *Geist und Kunst*, S. 311f.). Ebenso wird der Thoma-Fries vereinzelt auch als Gesamtvorlage angenommen (vgl. Sprecher: „Une promesse de bonheur“, S. 156f. Endnote Nr. 27, 28).
- 34 Mann: *Der Zauberberg*, S. 742.
- 35 Ebd., S. 747f.
- 36 Mann: *Thomas Mann*, I, S. 503, 30.8.1925.
- 37 Ebd., S. 520, 25.5.1926.
- 38 Ebd., S. 465, 14.12.1921.
- 39 Die Zitate entstammen dem Kapitel „Der Donnerschlag“, Mann: *Der Zauberberg*, S. 1083–1085.
- 40 Ebd., S. 536, 16.8.1931.
- 41 Ebd., S. 452, 27.6.1914.
- 42 Redslob: *Hofmann*, S. 5–7.
- 43 Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann*, S. 364.
- 44 Vgl. Sprecher: „Une promesse“, S. 158.
- 45 Thomas Mann, zitiert nach Sprecher: „Une promesse“, S. 156.
- 46 Ders.: *Thomas Mann* I, S. 500, 6.6.1925.
- 47 Ders.: *Tagebücher*, Tb. 6.8.1950. Hervorhebung im Original.
- 48 Ebd., 3.3.1919.
- 49 Vgl. Sprecher: „Une promesse“, S. 168–170; Stein: ‚*Ohrenmensch*‘, S. 47f.
- 50 Mann, *Thomas Mann* I, S. 500, 6.6.1925.

Literatur

- Anonymus: „Ausstellungen im März“, in: *Das Forum*, 1, Heft 1 (April 1914), S. 62.
- Anonymus: „Neue Arbeiten von Ludwig von Hofmann“, in: *Die Kunst für Alle*, 30 (1914–1915), S. 103–106.
- Ausst.-Kat. *Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894–1933*, hrsg. von Jürgen Kolbe (Villa Stuck München: 21.10.–29.11.1987), Berlin 1987.
- Ausst.-Kat. *Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne*, hrsg. von Anette Wagner/Klaus Wolbert (Institut Mathildenhöhe: 18.12.2005–19.3.2006), Darmstadt 2005.
- Katrin Bedenig Stein: *Nur ein ‚Ohrenmensch‘? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten*, Bern/Berlin 2001.
- Bernhard Böschstein: „Ludwig von Hofmann als Maler und Dichter. Erläuterungen und Spiegelungen: Rilke und Hofmannsthal, Thomas Mann und George“, in: *George-Jahrbuch*, 4 (2002/2003), Tübingen 2002, S. 124–133.
- Georg Caspari: *Die Galerie Caspari 1914*, München 1914.
- Oskar Fischel: *Ludwig von Hofmann*, Bielefeld und Leipzig 1903.
- Eleonore von Hofmann: „Im Kreis der Elite. Persönliche Erinnerungen an Ludwig von Hofmann“, in: *Speculum artis*, 15 (1963), S. 22–29.
- Hanno-Walter Krufft: „Thomas Mann und die bildende Kunst“, in: Helmut Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*, 2. Aufl., Stuttgart 1995, S. 343–357.
- Michael Maar: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München/Wien 1995.
- Thomas Mann: *Briefe 1937–1947*, hrsg. von Erika Mann, Bd. 2/3, Frankfurt am Main 1963/1965.
- Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, hrsg. von Hermann Kurzke / Stephan Stachorski, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1974.
- Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, hrsg. von Michael Neumann, Bd. 5,1, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 2002.
- Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke, Briefe, Tagebücher*, hrsg. von Heinrich Detering, Bd. 5,2, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 2002.
- Thomas Mann: *Tagebücher*, hrsg. von Peter de Mendelssohn / Inge Jens 1918–1921, Frankfurt am Main 1979/1991.
- Thomas Mann: *Tagebücher*, hrsg. von Peter de Mendelssohn / Inge Jens, 1949–1950, Frankfurt am Main 1991.
- Thomas Mann: *Thomas Mann*, hrsg. von Hans Wysling / Marianne Fischer (*Dichter über ihre Dichtungen*, Bd 14/I), München/Frankfurt am Main 1975.
- Edwin Redslob: *Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen*, Weimar 1918.
- Heinz Saueressig: *Die Bildwelt von Hans Castorps Frosttraum*, Biberach an der Riss 1976.
- Heinz Saueressig: „Die Entstehung des Romans ‚Der Zauberberg‘“, in: Heinz Saueressig: *Die Entstehung des Romans Der Zauberberg. Zwei Essays und eine Dokumentation*, Biberach an der Riss 1965, 7–24.
- Heinz Saueressig: „Die Entstehung des Romans ‚Der Zauberberg‘“, in: Heinz Saueressig: *Besichtigung des Zaubersbergs*, Biberach an der Riss 1974, S. 5–54.
- Verena Senti-Schmidlin: *Der Tanz als Bildmotiv. Ludwig von Hofmann 1861–1945*, Bern/Berlin 1999.
- Verena Senti-Schmidlin: *Rhythmus und Tanz in der Malerei. Zur Bewegungsästhetik im Werk von Ferdinand Hodler und Ludwig von Hofmann*, Hildesheim/Zürich/New York 2007.
- Thomas Sprecher: *Davos im Zauberberg. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz*, München 1996.
- Thomas Sprecher: „‘Une promesse de bonheur’. Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns“, in: Bayrische Akademie der Schönen Künste (Hrsg.): *Jahrbuch* 10 (1996), S. 147–178.
- Hans Wysling / Yvonne Schmidlin (Hrsg.): *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*, Bern/München 1975.

Oskar Moll

Neue Bildfindungen aus der *Académie Matisse*

Annette Krämer

Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges war Paris die europäische Hauptstadt moderner Kunst und ein Laboratorium der Moderne. Künstlerinnen und Künstler aus ganz Europa und den USA zog es in die französische Kunstmetropole, um dort für längere Zeit zu bleiben oder durch kurze Aufenthalte neue künstlerische Ideen zu gewinnen.¹ Obwohl der Impressionismus in Paris um die Jahrhundertwende noch kontrovers diskutiert wurde und sich gegenüber der dunklen, glatten, fein modellierten akademischen Malweise behaupten musste, versuchten bereits einige Künstler wie Henri Matisse, den Impressionismus zu überwinden. Sie wollten sich vom Naturabbild befreien und durch revolutionären Einsatz von Farbe und Linie eine moderne Malerei kreieren.² Pariser Cafés avancierten zu Treffpunkten für Künstlerinnen, Künstler und Intellektuelle, es entwickelte sich eine Bohème-Szene, in welcher sie sich begegneten, austauschten und gegenseitig inspirierten. Eines dieser Cafés war das an der Ecke Boulevard du Montparnasse/Rue Delambre gelegene Café du Dôme. Dort traf sich ein internationaler Kreis von Malern, Galeristen, Schriftstellern und Kunsthändlern.³

Als Oskar Moll mit seiner Frau, der Bildhauerin Marg(arethe) Moll, im Herbst 1907 nach Paris kam, wurden sie von Lyonel Feininger und dessen Frau Julia in den Kreis der Dômiers eingeführt. Durch Besuche von Museen und Kunstgalerien gewann das Paar einen Einblick in die zeitgenössische Kunstproduktion. Einen besonderen Eindruck machte auf sie die bedeutendste Ausstellung in jenem Jahr, der *Salon d'Automne*, in welchem Werke von Henri Matisse, den Fauves sowie eine große Gedächtnisausstellung mit 56 Gemälden des ein Jahr zuvor verstorbenen Paul Cézanne zu sehen waren.⁴ Bald lernten sie die unkonventionelle Sammlerfamilie Stein kennen, die aus Kalifornien zugezogen war. Während die beiden jüngeren Geschwister Michael Steins, Gertrude und Leo, den Fokus auf Bilder Pablo Picassos setzten, begeisterten sich der älteste Bruder und seine Frau Sarah für Henri Matisse, von dem sie bereits einige Werke besaßen. Michael und Sarah Stein, Oskar und Marg Moll, Hans Purrmann und die amerikanischen Maler Max Weber und Patrick Bruce waren von den Werken Matisses und dessen Persönlichkeit derart beeindruckt, dass sie im Januar 1908, mit Henri Matisse als Lehrer, die *Académie Matisse* gründeten.⁵ Insgesamt besuchten bis zu 120 Schüler die Akademie, hauptsächlich aus Deutschland, Skandinavien, den USA und Ungarn. Die Ausbildung stand unter den Leitmotiven „harmonie – contraste – dégradation – mouvement – caractère du modèle“⁶ und setzte sich aus einer Synthese traditioneller Methoden wie dem Malen und Zeichnen vor dem Modell, wöchentlichen Museumsbesuchen,

praktischen Übungen und kunsttheoretischen Einblicken am Vorbild der Alten Meister sowie der Malerei von Matisse zusammen. Die Schüler bearbeiteten eigenständig ein Thema, welches nach einer Woche mit Matisse im Einzelgespräch erörtert wurde. Daraus entwickelten sich kleine Vorträge, in denen Matisse seine Ideen zur Malerei und allgemein zur Kunst darlegte. Er betonte das Studium der griechischen und römischen Plastik, vermittelte das Verhältnis von Farbe und Form und den Aufbau und die Struktur des Gesehenen.⁷

Einige Aufzeichnungen und Erinnerungen aus der Académie-Zeit sind in die Matisse-Forschung eingegangen. Aus diesen geht nicht nur hervor, wie Matisse als Lehrer überzeugte, sie geben auch Aufschluss über dessen Kunstauffassung. Ergänzt werden sie von seinen *Notes d'un peintre*, die Marg Moll 1909 ins Deutsche übersetzte.⁸ Ihren Erinnerungen zufolge wollte sich Matisse von der impressionistischen Manier absetzen, indem er durch eine flächenhaftere Bearbeitung der Leinwand mehr Ruhe zu erzielen versuchte.⁹ Er begründete dies folgendermaßen:

sobald ich eine Farbe auf meine Leinwand setze, ändert sich für mich der Anblick des Ganzen, und mein Geist beginnt weiterzuarbeiten, so daß mit jeder neuen Farbe, die hinzukommt, das Bild entsteht. [...] [so] daß ich das, was ich aussagen will, durch die größeren Flächen vereinfache und dadurch größere Ruhe erziele. Ich gebe so dem Beschauer meiner Bilder ein Gefühl der Entspannung und Erholung zugleich.¹⁰

Desgleichen fordert Matisse in den *Notes d'un peintre* eine Kunst

voll Gleichheit, Reinheit, Ruhe ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Sujets, die für jeden geistig Arbeitenden, für den Geschäftsmann ebensowohl wie für den Künstler, ein Linderungsmittel ist, ein geistiges Beruhigungsmittel, etwas Ähnliches wie ein guter Lehnstuhl, der ihm von seiner physischen Ermattung Erholung gewährt.¹¹

Dies erreichte er durch den Einsatz der Farbe: Sie bestimmt einerseits den Raum und verwandelt gleichzeitig die dadurch entstehenden Formen in einen verdichteten Ausdruck der Ruhe und Harmonie. Obwohl Matisse ein facettenreiches Œuvre aufweist, verfolgte er in jedem Werk dasselbe Ziel, nämlich den gelungenen Ausdruck. Dabei betonte er, dass der Ausdruck nicht nur ein bestimmtes Gefühl sei, das er malerisch umzusetzen versuchte, sondern dass er sich in der gesamten kompositorischen Anordnung des Bildes, in dessen Raum und Proportionen manifestiere. Er fügte hinzu, dass zugunsten der Gesamtharmonie des Kunstwerkes nur das Wesentliche beachtet werden solle. Folglich verweist er auf die für dessen Wirkung entscheidenden unterschiedlichen Proportionen des Bildträgers. Ebenso müsse die Farbe dem Ausdruck dienen, mittels derer durch Kontraste und Farbverwandtschaften anregende Wirkungen erzielt werden könnten.¹² Dabei wähle er die Farben nicht nach einer wissenschaftlichen Theorie aus, sondern nach seinen Beobachtungen, seinem Gefühl und seiner Empfindung.¹³ Zudem wollte Matisse nicht nur einen flüchtigen Eindruck wiedergeben, sondern seinen Bildern Dauer und Stabilität verleihen.¹⁴

Bemerkenswerterweise zwang Matisse seinen Schülern keine festen Regeln oder Ansichten auf, sondern lehrte vielmehr seine eigene Wahrnehmungsweise. Auf diese Weise motivierte er alle, ihren individuellen Stil zu finden.¹⁵

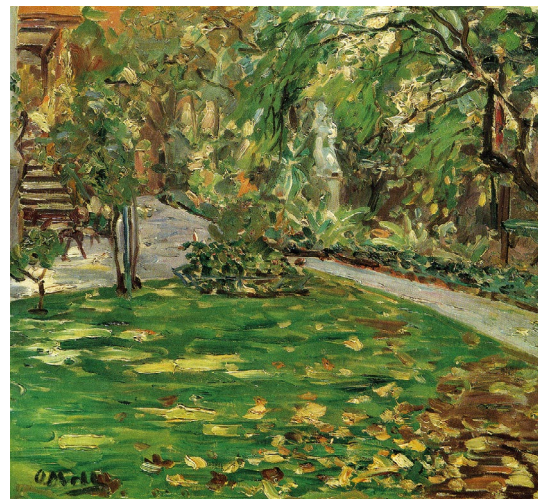
1912 schloss Matisse seine *Académie*, um sich wieder verstärkt auf sein eigenes Schaffen zu konzentrieren. Seine mühevollen Arbeit, die er in die Lehre investiert hatte, zahlte sich dennoch aus. Sie verhalf ihm zu internationaler Bekanntheit,

seine Schüler verbreiteten Publikationen über ihn und Kunsthändler sammelten seine Werke. Somit konnte er sich als führender Avantgardenkünstler gegenüber Picasso behaupten, der ebenso Freund wie Rivale für ihn war.¹⁶

Obwohl die Molls bereits im Sommer 1908 nach Berlin zurückkehrten, lassen sich die in der *Académie* gewonnenen Eindrücke und Inspirationen in Oskar Molls Stil wiederfinden – sie prägen von da an sein gesamtes weiteres Œuvre. Noch bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges pflegten Matisse und Moll eine enge freundschaftliche Beziehung mit gegenseitigen Besuchen, bei denen Moll einige Gemälde und Plastiken erwarb. Mit rund 15 Werken besaß Moll die wohl damals größte Matisse-Sammlung Deutschlands.¹⁷

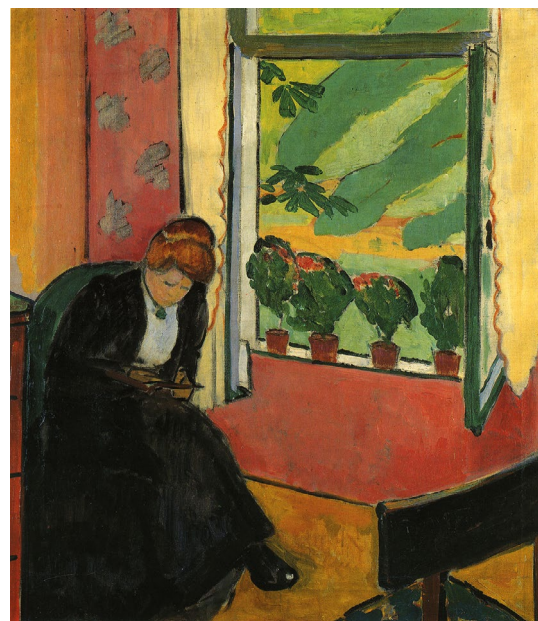
Die kunsthistorische Fachliteratur wertet Oskar Moll nicht selten zu einem deutschen Matisse und bloßen Nachahmer ab.¹⁸ Bei genauerer Betrachtung von Molls Œuvre werden jedoch nicht nur Inspirationen aus der Pariser Zeit, sondern auch dessen eigene Ausdrucksmöglichkeiten sichtbar. Molls Bestrebungen, einen flüchtigen Augenblick einzufangen, den Einfall von Licht, die Wirkung der Schatten wie ganz allgemein eine bestimmte Stimmung im Bild festzuhalten, finden sich im *Jardin du Luxembourg I* (Abb. 1) wieder, einem seiner ersten Werke, die an der *Académie* entstanden sind: Noch ganz im Sinne der französischen Impressionisten zeigt sich ein Gartenausschnitt in dynamisch kurz gesetzten Pinselstrichen und pastosem Duktus. Durch die unterschiedlich langen Pinselhiebe in grünen und braunen Farbabstufungen verschmelzen die einzelnen Gegenstände zu einer Einheit. Im Hintergrund wird links eine Treppe zu einer Veranda, rechts eine Steinskulptur schemenhaft angedeutet. Die hellen Striche suggerieren den Lichteinfall eines flüchtigen Augenblicks. Verstärkt wird diese Wirkung mittels des dargestellten Ausschnitts, der die Momenthaftigkeit unterstützt und sich in der erforderlichen schnellen Arbeitsweise im Freien ausdrückt. Im Gegensatz dazu entspricht die *Schwarze Frau am Fenster* (Abb. 2) von 1908 den Matisse'schen Lehren. Auf diesem Gemälde präsentiert Moll das Porträt einer Frau, sie sitzt am linken Bildrand, den Oberkörper nach vorne gebeugt und versunken in ihre Lektüre. Neben ihr steht ein Fenster offen, das den Blick auf eine Landschaft freigibt. Formal gliedert sich der Bildraum in einfache Formen und großzügige proportionierte, reine Farbflächen. Die unterschiedlichen Farbwerte und die strengen schwarzen Konturlinien bilden aus sich heraus einen Farbraum. Dieser wird durch die vertikale und diagonale Anordnung der Bildelemente rhythmisiert, woraus sich ein harmonisches Gleichgewicht entfaltet. Obwohl die schräge Stuhllehne den Betrachter in das Interieur hineinführt und die dunkle Frauenfigur sich kontrastreich zur farbintensiven Wand abhebt, bleiben die Formen in der Fläche verhaftet. Verstärkt wird dieser flächige Effekt, indem der im Fensterausschnitt zu sehende Außenraum perspektivisch nicht von der Ebene der Wandfläche des Innenraums abgesetzt wird. Gleichzeitig wird die strenge Komposition durch stilisierte florale Muster an der Tapete und die grünen organischen Formen im Fensterausblick ausgeglichen. Dank dieser Farb- und Formkontraste gewinnt die Farbe an Eigenwert, um sich in Molls späteren Kompositionen vom darzustellenden Gegenstand zu lösen.¹⁹ Moll folgte einige Zeit dem Stilprinzip von Matisse, begann aber gleichfalls, mit Techniken anderer französischer Künstler²⁰ zu experimentieren. Auch nach seiner Zeit in der *Académie Matisse* berief sich Moll immer wieder auf einzelne Lehren, weshalb zudem Werke betrachtet werden müssen, die nach der Pariser Zeit entstanden sind.

Bei einem späteren Fensterbild von 1924 löst Moll sich beispielsweise von seinem einstigen Lehrer und schafft durch die in sich differenzierten und



▲ Abb. 1

Oskar Moll, *Jardin du Luxembourg I*, 1907.



▲ Abb. 2

Oskar Moll, *Schwarze Frau am Fenster*, 1908.



▲ Abb. 3
Oskar Moll, *Am Seeufer*, um 1916.



▲ Abb. 4
Henri Matisse, *Das Ufer*, 1907.

wesentlich transparenteren Farbflächen eine atmosphärische Tiefenwirkung, deren Effekt mittels sich überschneidender Möbel inszeniert wird.²¹ Das Landschaftsbild *Am Seeufer* (Abb. 3) von 1916 weist beispielhaft eine Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus, dem Pointillismus und der Malerei Paul Cézannes auf, der auch von Matisse sehr verehrt wurde. Moll erzeugt hier eine Harmonie zwischen Tiefenräumlichkeit und Fläche, indem er eine Verschmelzung von Vegetation und Gestein evoziert. Dabei bedient er sich diskret der Farbmodulation von Cézanne.²² Der Berg formt sich aus einer geometrischen Struktur differenzierter Grün- und Gelbtöne. Durch die unterschiedliche Pinselrichtung, die Akzentuierungen in dunkleren Farbtönen und den strahlenden Rotton wird die Plastizität des Gebirges suggeriert. Die Wasserspiegelungen zeigen einen dynamisch präsenten Pinselduktus und nehmen die gleichen Farben der Berg- und Himmelslandschaft auf. Somit gelingt Moll ein Einklang zwischen Wasser, Ufer und Himmel. Matisse's Komposition *Das Ufer* aus dem Jahr 1907 (Abb. 4) zeigt einen vergleichbaren motivischen Aufbau, der von der diagonalen Kompositionslinie dominiert wird. Gleichfalls spiegelt sich die Vegetation als großflächige Farbflächen im Wasser. Diese sind so in die Fläche gebunden, dass sie zu eigenständigen und bildkonstituierenden Farbfeldern werden. Das Motiv ist hier zu einem dekorativen Muster abstrahiert.

Auffällig ist Molls malerische Annäherung an Matisse in der Zeit des Ersten Weltkrieges. In dieser Zeit schafft Moll viele Stilleben, die durch ähnliches Arrangement gleicher Requisiten und Ornamentierung stark an Stilleben von Matisse erinnern. Während sich jedoch bei Matisse das Ornament großflächig über den Bildträger verteilt, dient es bei Moll dazu, Räumlichkeit zu suggerieren und dezent den Hintergrund zu markieren.²³

Auf der Suche nach einem eigenen künstlerischen Ausdruck sind Annäherung an wie Distanznahme vom Stil eines anderen Künstlers immer möglich. So distanziert sich Moll kurz nach seiner Zeit als Matisse-Schüler von der farbflächigen Gestaltung der reinen Farben und wendet sich einer methodischen Farbzerlegung und dem gestalterischen Mittel der Raumentiefe zu. Obwohl Matisse und Moll die gleichen Gattungen favorisieren – das Stilleben und die Landschaftsmalerei (wobei Moll schon vor der Begegnung mit Matisse diese beiden Gattungen als seine Hauptbetätigungsfelder bestimmt hatte) – und beide bis zu ihren jeweiligen Spätphasen direkt vor dem Gegenstand gemalt haben, gelangten sie zu unterschiedlichen Darstellungen: Während Matisse sein Gefühl und seine Empfindungen mittels klarer Flächen, reiner Farben und starker Konturen interpretiert, wirken Molls Bilder durch abgestufte Farbklangkompositionen aufgelockerter und evozieren anmutige Stimmungen.²⁴ Gleichzeitig erreicht Moll durch Kontraste und nuancierte Farbwerte die von Matisse betonte Harmonie. Beide Künstler setzen sich jedoch wiederum das Ziel, in ihren Darstellungen die wesentlichen Dinge spontan zu erfassen. Moll erreichte dies, indem er seine Werke nicht vorkonstruierte, sondern intuitiv und experimentell arbeitete. So wie Matisse immer wieder die beruhigende Wirkung eines Kunstwerkes hervorhob, sprach auch Moll, im Hinblick auf sein Spätwerk, von einer für den Betrachter beabsichtigten beruhigenden Kunst.²⁵ Vor diesem Hintergrund ist Molls *Schneelandschaft mit roter Brücke* (Abb. 5) von 1947 aus dieser späten Phase zu betrachten. Durch die zarten Farbtöne, die bedacht und leicht nuanciert über dem Bildträger verteilt sind, erzielt er eine nahezu meditative Stimmung. Motivisch greift er hierbei auf die Schneelandschaft und die Brücke zurück, welche er schon im Frühwerk erprobt hatte. Gerahmt wird die Szenerie durch ein Vorhangmotiv, auf dem sich Kreisformationen und Pflanzen diffus

miteinander verbinden. Vorder-, Mittel- und Hintergrund verschmelzen zu einer harmonischen Einheit und erzeugen dabei trotzdem eine illusionistische Raumtiefe.

Resümierend lässt sich festhalten, dass sich in den Bildern Molls verschiedene Richtungen vereinen. Niemand aus dem Dôme-Kreis und der *Académie Matisse* hat die Malweise von Matisse oder Cézanne direkt imitiert, jedoch war sie formend für die künstlerische Entwicklung der Schüler. Die Begegnung mit Henri Matisse und die Schaffenszeit in der *Académie Matisse* kann demnach für Oskar Moll als „das entscheidende, befreiende Ereignis seiner künstlerischen Entwicklung“²⁶ angesehen werden. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten besann Moll sich wiederholt auf Harmonie, Ruhe, Empfindung und Intuition, die er in stimmungsvolle Werke transformierte.



▲ Abb. 5

Oskar Moll, *Schneelandschaft mit roter Brücke*, 1947.

Anmerkungen

- 1 Siehe Ausst.-Kat. *Inspiration Teil II*, S. 25.
- 2 Siehe Ausst.-Kat. *Matisse und die Fauves*, S. 28.
- 3 Siehe Ausst.-Kat. *Inspiration Teil II*, S. 26.
- 4 Siehe Ausst.-Kat. *Oskar Moll, Gemälde und Aquarelle*, S. 42f.
- 5 Siehe Ausst.-Kat. *Inspiration*, S. 39. Zu dem Kontext der *Académie Matisse* und den hier in der Ausstellung gezeigten Exponaten vgl. auch hier Kat-Nrn. 31 und 32.
- 6 Siehe Ausst.-Kat. *Inspiration Teil II*, S. 28.
- 7 Siehe Ausst.-Kat. *Matisse und seine deutschen Schüler*, S. 14.
- 8 Siehe Ausst.-Kat. *Inspiration*, S. 141.
- 9 Ebd.
- 10 Siehe Ausst.-Kat. *Matisse und seine deutschen Schüler*, S. 44.
- 11 Siehe Matisse: „Notizen“, S. 345.
- 12 Ebd., S. 339.
- 13 Ebd., S. 342.
- 14 Ebd., S. 340.
- 15 Siehe Ausst.-Kat. *Matisse und seine deutschen Schüler*, S. 14.
- 16 Siehe Ausst.-Kat. *Oskar Moll, Gemälde und Aquarelle*, S. 45.
- 17 Ebd., S. 122.
- 18 Siehe Salzmann/Salzmann, *Oskar Moll*, S. 21.
- 19 Vgl. ebd., *Oskar Moll*, S. 22.
- 20 Zu nennen wären hier: Cézanne, Picasso, Braque, Léger und Metzinger, vgl. Ausst.-Kat. *Inspiration*, S. 88.
- 21 Vgl. Ausst.-Kat. *Matisse und seine deutschen Schüler*, S. 124f., Abbildung siehe ebd., S. 129.
- 22 Vgl. Ausst.-Kat. *Oskar Moll, Gemälde und Aquarelle*, S. 47.
- 23 Abbildung siehe Ausst.-Kat. *Matisse und seine deutschen Schüler*, S. 141.
- 24 Siehe Salzmann/Salzmann, *Oskar Moll*, S. 22.
- 25 Siehe Ausst.-Kat. *Inspiration*, S. 89.
- 26 Siehe Scheyer, *Kunstakademie und Oskar Moll*, S. 57f.

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. *Die Große Inspiration: Deutsche Künstler in der Académie Matisse Teil II – Ahlers-Hestermann, Franz Nölken, Walter Alfred Rosam, Gretchen Wohlwill*, hrsg. von Burkhard Leismann (Kunst-Museum Ahlen 27.3.–1.5.2000), Ahlen 2000.
- Ausst.-Kat. *Matisse und die Fauves*, hrsg. von Heinz Widauer und Claudine Grammont (Albertina, Wien 20.9.2013–12.1.2014), Wien/Köln 2013.
- Ausst.-Kat. *Matisse und seine deutschen Schüler – Friedrich Ahlers-Hestermann, Otto Richard Langer, Rudolf Levy, Marg Moll, Oskar Moll, Franz Nölken, Hans Purrmann, Walter Alfred Rosam, William Straube*, hrsg. von der Pfalzgalerie Kaiserslautern und Autoren (Pfalzgalerie Kaiserslautern 28.5.–17.7.1988), Kaiserslautern 1988.
- Ausst.-Kat. *Oskar Moll, Gemälde und Aquarelle*, hrsg. vom Landesmuseum Mainz (Landesmuseum Mainz 16.11.1997–15.2.1998), Köln 1997.
- Henri Matisse: „Notizen eines Malers“, in: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Künstler und Kunstgewerbe*, Jg. 7, H. 8, Berlin 1909, S. 335–347.
- Siegfried Salzmann/Dorothea Salzmann: *Oskar Moll – Leben und Werk*, München 1975.
- Ernst Scheyer: *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Würzburg, 1961.

Christian Rohlfs in der Sammlung Jayme?

Ein kuriozes Werk und seine Geschichte(n)

Nora Zerback

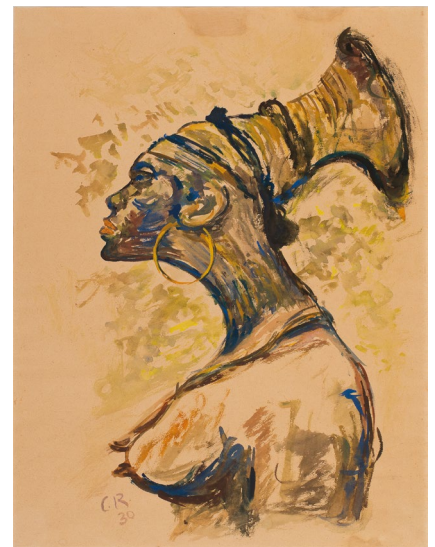
Im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen bot sich uns Studierenden die Möglichkeit, Erik Jayme inmitten seiner unzähligen Kunstwerke zu besuchen. Dadurch wurden wir nicht nur Zeugen der außergewöhnlichen räumlichen Nähe zwischen Sammler und Sammlung, sondern kamen auch in den unverhofften Genuss von Jaymes scheinbar unerschöpflichem Repertoire an Anekdoten zu den Werken seiner Sammlung. Eine dieser Geschichten sollte den Ausgangspunkt einer sich über mehrere Monate erstreckenden Recherchearbeit bilden, welche zu überraschenden Ergebnissen führte und auf beeindruckende Weise veranschaulicht, unter welchen unterschiedlichen Aspekten man ein einziges Kunstwerk betrachten kann. Die Erwerbsgeschichte des Aquarells *Kopf einer Afrikanerin (Nobosodru)* (Abb. 1) erwies sich als derart verblüffend, dass rasch das Interesse an dessen Ausstellung geweckt war.¹ Welche zahlreiche Fragen das Werk im Folgenden für die AusstellerInnen bereithalten würde, war zu diesem Zeitpunkt jedoch noch keineswegs abzusehen.

Der Fund

Erik Jayme gelangte durch die Ersteigerung einer Kiste unbekanntes Inhalts im Rahmen einer Auktion im März 1999 in den Besitz des Bildes.² Sie enthielt neben zwei Radierungen des badischen Impressionisten Hans Meid das erwähnte Aquarell (Abb. 1).³ Mit den Werken des deutschen Expressionisten Christian Rohlfs (1849–1938) war Jayme bereits durch die Sammlung seiner Eltern vertraut, sodass für ihn, aufgrund der expressiven Gestaltung des Aquarells sowie der entsprechenden Signatur, kein Zweifel bestand: Bei dem zufällig ersteigerten Bild musste es sich um ein bislang unbekanntes Werk von Christian Rohlfs handeln.

Das Aquarell

Das Aquarell stellt den Kopf sowie den entblößten Oberkörper einer dunkelhäutigen Frau in Seitenansicht dar (Abb. 1). Insbesondere die eigentümlich anmutende Frisur der Dargestellten fällt bei der Werkbetrachtung ins Auge – das Kopfhair der Dame wurde zu einem Zopf hochgebunden, welcher sich sodann trichterförmig verbreitert. Große goldene die Ohren zierende Kreolen und eine lose das Schlüsselbein umspielende Kette bilden die einzigen ‚Kleidungsstücke‘ der Dargestellten. Bemerkenswert ist der Eindruck von Vitalität, welche das Aquarell versprüht – hervorgerufen durch einen lockeren, expressiven Farbauftrag sowie den Einsatz kräftiger Farbtöne wie Rot und Blau. Der nur schemenhaft angedeutete, überwiegend umgestaltete Hintergrund lässt die Dargestellte



▲ Abb. 1

Unbekannter Künstler, *Kopf einer Afrikanerin (Nobosodru)*, 1930 (?)
(siehe Kat.-Nr. 33 in diesem Band).



▲ Abb. 2
Paul Gauguin, *Mädchen mit Fächer*, 1902.

optisch hervortreten. Das Aquarell ist rechts unterhalb der Zeichnung mit den Initialen C. R. sowie der Zahl 30 signiert und datiert. Angesichts der expressiven Malweise sowie der sich von einer naturalistischen Wiedergabe distanzierenden Farbgebung mag eine Suche nach dem Künstler des Werks in den Reihen der deutschen Expressionisten zunächst naheliegend erscheinen.⁴ Deren Kunstwerke wiesen häufig eine vom Abbildungsgegenstand losgelöste Farbgebung und eine abstrahierende, auf tiefenräumliche Wirkung verzichtende Darstellungsweise auf. Zudem lässt sich anhand von Bildmotiven und stilistischen Beeinflussungen eine ausgeprägte Faszination der Expressionisten für indigene Kulturen und deren Kunst feststellen (Abb. 2).⁵ In Anbetracht der Initialen „C.R.“ schien demnach auf den ersten Blick eine Entstehung des Aquarells *Kopf einer Afrikanerin* im Kontext des deutschen Expressionismus als Werk des norddeutschen Malers Christian Rohlfes denkbar.

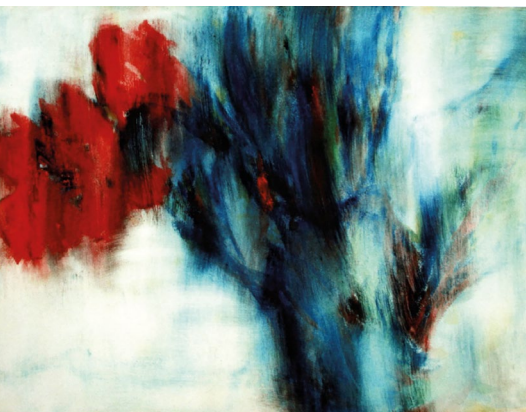
Erste Zweifel

Während der Ausstellungsvorbereitungen wurde das Werk einer sorgfältigen Untersuchung unterzogen – zeitnah ergaben sich dabei erste Zweifel an einer Zuschreibung an Christian Rohlfes. Weder schien die stilistische Ausführung des Aquarells mit zeitgleichen Zeichnungen bzw. Aquarellen des Künstlers übereinzustimmen, noch ließ sich das Porträt der dunkelhäutigen, unbedeckten Dame in einen motivischen Zusammenhang mit anderen Werken des Künstlers bringen.

Ein Werk von Christian Rohlfes?

Ein Aspekt des Werks, welcher zunächst eine Autorschaft Christian Rohlfes' zu unterstreichen schien, bildete das gewählte Medium: das Aquarell. Hatte Christian Rohlfes während der ersten Dekade seines künstlerischen Schaffens noch die Ölmalerei bevorzugt, so begann er sich ab dem Jahr 1913 intensiver mit der Technik des Aquarells auseinanderzusetzen.⁶ Auch scheint erst ab diesem Zeitpunkt auf den Künstler die Bezeichnung „Expressionist“ zuzutreffen, da er bis dahin eine an den Realismus angelehnte Freilichtmalerei verfolgt hatte.⁷ Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs vollzog Rohlfes einen „Weg nach innen“ und bemühte sich von nun an darum, persönliche Empfindungen in seinen Werken zu transportieren.⁸ Nicht nur gewannen die expressiven Bestrebungen des Künstlers an Bildpräsenz, auch avancierten die nun auf ein reduziertes Spektrum verwendeten Farbtöne zu Trägern des „reinen Ausdrucks“; gleichzeitig vereinfachte der Künstler das Formenrepertoire innerhalb seiner Bilderzählungen.⁹ Für einen Stilvergleich ist das seitens der Forschung für die Jahre 1919 bis 1938 verzeichnete Spätwerk Christian Rohlfes' von besonderer Bedeutung.¹⁰ Während dieser Zeit hielt sich der bereits hochbetagte Künstler überwiegend im Schweizer Kanton Tessin auf, wo er in der „Pracht der Blumen“ die Inspiration für die Bildmotive seiner letzten Schaffensphase fand.¹¹ So lassen sich für die Jahre 1927 bis 1938 zahlreiche Darstellungen von Cannas, Callas, Lotos, Chrysanthemen, Hibiskus, Gladiolen und Magnolien finden, zudem solche der Tessiner Bergwelt sowie des Lago Maggiore (Abb. 3, 4).¹² Betrachtet man allerdings die zu dieser Zeit verwendete Technik, wird rasch deutlich, dass all diese Werke keine Aquarelle, sondern Arbeiten in Wassertempera sind (Abb. 3, 4).¹³ Somit hätte sich das Aquarell *Kopf einer Afrikanerin* sowohl technisch als auch motivisch deutlich von den zeitgleich entstandenen Werken des Künstlers abgehoben.

Farblich ließen sich hingegen Parallelen zu gesicherten Werken Rohlfes' ziehen; in seinem Spätwerk verwendete der Künstler vorrangig warme



▲ Abb. 3
Christian Rohlfes, *Rote Cannas*, 1935.

Farbpigmente wie Blau- und Rottöne, welche sich ebenfalls im fraglichen Aquarell wiederfinden (vgl. Abb. 1, 3, 4).¹⁴

Ein Aspekt, der wiederum Zweifel an der Authentizität des Werks hervorrief, bildete die Signatur. Deren Ausführung ist im *Kopf einer Afrikanerin*, wie für den Künstler typisch, schlicht und unauffällig (Abb. 1), doch fällt beim Vergleich der Signatur mit zeitgleichen Monogrammen des Künstlers das Fehlen von Dynamik und Ausdruck auf. Zudem ist eine gewisse Nachlässigkeit in der zurückgenommenen, allzu unauffälligen Signatur des Aquarells (Abb. 1, 4) zu erkennen.

Ein stilistischer und motivischer Vergleich ließ demnach die Authentizität von Signatur und Datierung bzw. die Zuschreibung an Christian Rohlf's überaus fraglich erscheinen. Aufgrund der entstandenen Zweifel im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen wurde das Aquarell zu einer professionellen Untersuchung an das Christian-Rohlf's-Archiv in Hagen übergeben. Die Stellungnahme von Dr. Birgit Schulte (Mitglied des Prüfungskomitees) nach erfolgter Prüfung lautete: „Es bestehen erhebliche Zweifel an einer Zuschreibung an Christian Rohlf's. Stilistisch entspricht es nicht seinem Pinselduktus. Die Signatur stammt keinesfalls vom Künstler. [...] Daher haben wir uns entschieden, keine Echtheitsbestätigung zu vergeben.“¹⁵ Ferner merkte Frau Dr. Schulte an, dass es sich bei dem geprüften Werk auch um die Arbeit eines unbekanntem Künstlers mit gleichlautenden Initialen handeln könne.¹⁶ Somit wurden die anfänglichen Zweifel bezüglich einer Zuschreibung des Aquarells an den deutschen Expressionisten Christian Rohlf's bestätigt: Entweder handelt es sich um eine Fälschung oder um das Werk eines anderen Künstlers.

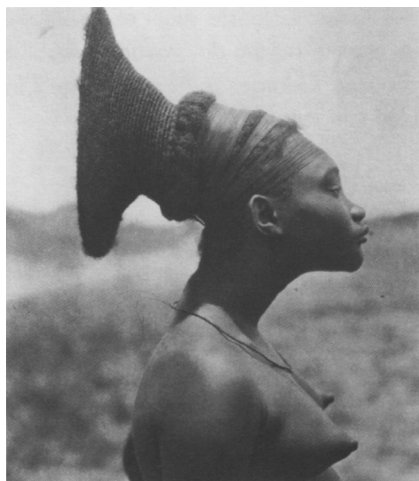
Das Bildmotiv

Die Bedeutung des Bildmotivs blieb jedoch auch nach der Untersuchung des Christian-Rohlf's-Archivs ungeklärt. Erik Jayme, der sich als versierter Kunstsammler, Kunsthistoriker und auf das Thema Kunstrecht spezialisierter Jurist hervorragend mit der Geschichte der künstlerischen Moderne und ihrer Difamierung als „Entartete Kunst“ während der NS-Zeit auskennt,¹⁷ hatte hierzu bereits kurz nach Erwerb des Aquarells eine interessante Theorie aufgestellt.¹⁸ Seiner Ansicht nach verkörperte das Aquarell einen künstlerischen Protest angesichts der zunehmenden Repressalien der Nationalsozialisten gegenüber den Künstlern der Moderne während der 1930er Jahre.¹⁹ 1930, der Datierung des Aquarells zufolge das Jahr seiner Entstehung, verkündete Wilhelm Frick, damals Staatsminister für Inneres und Volksbildung des Landes Thüringen, den Erlass *Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum*, welcher die „Verseuchung durch fremdrassige Unkultur [...] abzuwehren“ verordnete.²⁰ Jeglicher Kontakt mit „nicht-arischen“ und insbesondere indigenen Kulturen sollte verboten werden – auch die künstlerische Auseinandersetzung mit derlei Motivik.²¹ Aufgrund dessen deutete Jayme das Aquarell als einen Protest Rohlf's' gegen die zunehmend offensiveren Maßnahmen seitens der Nationalsozialisten gegen die künstlerische Avantgarde. Allerdings lässt sich innerhalb der gesicherten Werke Christian Rohlf's' kein Hinweis auf politische Stellungnahmen finden. Zudem wurde der Künstler während der 1930er Jahre vehement unter Druck gesetzt – so wurde ihm wiederholt angedroht, sein Hagener Atelier zu schließen; 1937 wurden 412 seiner Werke im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ beschlagnahmt, schließlich erfolgte sein Ausschluss aus der Preußischen Akademie der Künste.²² Die Theorie eines politischen Protests erscheint aufgrund der genannten Umstände unwahrscheinlich.



▲ Abb. 4

Christian Rohlf's, *Rote Amaryllis auf Blau*, 1937.



▲ Abb. 5
Georges Specht, *Nobosodru*,
femme Mangbetu, 1925.

Eine zufällige Entdeckung ermöglichte jedoch eine zweite, weitaus schlüssigere Theorie hinsichtlich der Genese des Motivs.²³ Höchstwahrscheinlich handelt es sich bei der Dargestellten um die Afrikanerin Nobosodru, Gattin des Mangbetu-Königs Ekibondo (Abb. 5).²⁴ Nobosodru gelangte im Zuge der französischen *Expédition Citroën Centre Afrique* (1924–1925) zu europäischer Berühmtheit.²⁵ Grundlage hierfür bildete eine Photographie Nobosodrus, aufgenommen durch den Kameramann und Expeditionsteilnehmer Georges Specht, welche als Plakatmotiv des Dokumentarfilms *La Croisière Noire* (1926) große Verbreitung in Europa fand.²⁶ Die zur Ikone afrikanischer Schönheit stilisierte Dame diente sodann als Inspiration einiger europäischer Künstler und wurde in verschiedenen künstlerischen Medien dargestellt.²⁷ Demnach bildete das Aquarell *Kopf einer Afrikanerin* höchstwahrscheinlich eine Auseinandersetzung mit der Photographie der Afrikanerin; die Ähnlichkeit der beiden Frauen, insbesondere hinsichtlich Kopfform, Frisur sowie Gestaltung der Gesichtszüge, lassen diesbezüglich kaum Zweifel (Abb. 1, 5).

Fazit

Die verschiedenen Untersuchungen des Aquarells *Kopf einer Afrikanerin* (*Nobosodru*) führen zu der Einschätzung, dass es sich bei dem Bild wohl nicht um ein Werk von Christian Rohlf's handelt, sondern um eine Fälschung oder das Werk eines unbekanntes Künstlers. Endgültig geklärt ist diese Frage jedoch noch nicht.

Unabhängig davon veranschaulicht dieses Beispiel, welche Schwierigkeiten und Unwägbarkeiten der Aufbau einer (Privat-)Sammlung mit sich bringt – nicht immer lassen sich Kunstwerke eindeutig kategorisieren oder zuordnen. Die Ergebnisse dieser oftmals diffizilen Recherchen zur stilistischen Einordnung und zur Provenienz eines Werkes können ebenso zu überbordender Euphorie wie zu Enttäuschung führen, wenn sich zunächst gewonnene Erkenntnisse im Nachhinein als Irrtum erweisen – ein weites Spektrum an Emotionen, welches sicher zum besonderen Reiz des Sammelns beiträgt. Und nicht zuletzt verdeutlicht diese Untersuchung, welche facettenreiche Forschungshorizonte die Öffnung einer Privatsammlung erschließen kann.

Anmerkungen

- 1 Unbekannter Künstler: *Kopfe einer Afrikanerin (Nobosodru)*, Heidelberg, Sammlung Jayme, links unten mit „C. R.“ signiert und direkt darunter mit „30“ datiert, Aquarell, 37,5 × 29 cm, 1930 (?). Siehe Kat.-Nr. 33 in diesem Band.
- 2 Nach Aussage von Herrn Jayme am 9.5.2018 beliefen sich die hierfür fälligen Kosten auf fünf Mark.
- 3 Eine auf den 13.3.1999 datierende Rechnung dokumentiert den Erwerb der drei Graphiken durch Jayme.
- 4 Zu den Vertretern des deutschen Expressionismus zählen zum Beispiel Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), August Macke (1887–1914) und Franz Marc (1880–1916). Siehe: Ausst.-Kat. *Deutscher Expressionismus*, 2009.
- 5 An dieser Stelle sei auf die zahlreichen auf Tahiti entstandenen Werke Paul Gauguins (1848–1903) verwiesen, so beispielsweise: Paul Gauguin: *Mädchen mit Fächer*, Essen, Museum Folkwang, Öl auf Leinwand, 90 × 73 cm, 1902 (Abb. 2).
- 6 Vogt: „Christian Rohlfs – Leben und Werk“, S. 21.
- 7 Ebd., S. 15, 21.
- 8 Ebd., S. 21.
- 9 Ebd., S. 22f.
- 10 Wißmann: „Zum Spätwerk von Christian Rohlfs“, S. 13ff.
- 11 Ebd., S. 7.
- 12 Ebd., S. 7. Beispiele hierfür seien: Christian Rohlfs: *Rote Cannas*, Hagen, Karl Ernst Osthaus-Museum, Wasser-tempera, 50 × 76 cm, 1935 (Abb. 3) sowie Christian Rohlfs: *Rote Amaryllis auf Blau*, rechts unten mit „C. R.“ signiert und direkt daneben mit „37“ datiert, Essen, Museum Folkwang, Wassertempera, 78 × 57 cm, 1937 (Abb. 4).
- 13 Vogt: „Christian Rohlfs – Leben und Werk“, S. 27.
- 14 Ebd., S. 23, 27.
- 15 Wortlaut der E-Mail vom 7.11.2018 sowie des Briefs vom 25.2.2019 von Birgit Schulte an Henry Keazor.
- 16 Ebd.
- 17 Siehe Jayme: „*Entartete Kunst“ und internationales Privatrecht*.
- 18 Diese Theorie schilderte Jayme in einem persönlichen Gespräch am 9.5.2018.
- 19 Siehe beispielsweise Fleckner: *Angriff auf die Avantgarde*.
- 20 Neliba: *Wilhelm Frick*, S. 60.
- 21 Siehe Jeuthe: „Die Moderne unter dem Hammer“, S. 190–199.
- 22 Ausst.-Kat. *Christian Rohlfs 1849–1938*, S. 6.
- 23 An dieser Stelle sei meinem Kommilitonen Nils Jonas Weber für die entscheidenden Hinweise gedankt.
- 24 Der Mangbetu-Clan ist in der heutigen Demokratischen Republik Kongo angesiedelt, welche zum Zeitpunkt der Entdeckung Nobosodrus zu den belgischen Kolonien zählte.
- 25 Ausst.-Kat. *Alexandre Iacovleff*, S. 90–97.
- 26 Ebd., S. 18. Eine Abbildung hierzu: Ebd., S. 41.
- 27 Siehe hierzu beispielsweise die als ein Cover einer Zeitschrift dienende Zeichnung: Aaron Douglas, *Opportunity*, Technik und Maße unbekannt, Mai 1927, abgebildet in: Powell: „*Re/Birth of a Nation*“, S. 26.

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 Rohlfs 1849–1938. Aquarelle und Zeichnungen*, hrsg. vom Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Landesmuseum Münster: 15.12.1974–26. 1.1975), Münster 1974.
- Ausst.-Kat. *Deutscher Expressionismus. 1905–1913. Brücke-Museum Berlin. 150 Meisterwerke*, hrsg. von Magdalena M. Moeller (Brücke-Museum Berlin: 13.12.2009–11.4.2010), Berlin/Groningen 2009.
- Uwe Fleckner (Hrsg.): *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007.
- Erik Jayme: „*Entartete Kunst“ und internationales Privatrecht*. *Vorgetragen am 6. November 1993*, Heidelberg 1994.
- Gesa Jeuthe: „Die Moderne unter dem Hammer“, in: Uwe Fleckner: *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007, S. 189–306.
- Günter Neliba: *Wilhelm Frick. Der Legalist des Unrechtsstaates. Eine politische Biographie*, Paderborn 1992.
- Richard J. Powell: „*Re/Birth of a Nation*“, in: Ausst.-Kat. *Rhapsodies in Black. Art of the Harlem Renaissance*, hrsg. von Joanna Skipwith (Hayward Gallery, London: 19.6.–17.8.1997, The Corcoran Gallery of Art, Washington DC: 11.4.–22.6.1998), London 1997, S. 14–33.
- Paul Vogt: „Christian Rohlfs – Leben und Werk“, in: Ausst.-Kat. *Christian Rohlfs 1849–1938*, hrsg. von Paul Vogt (Kunsthalle München: 22.3.–16.6.1996; Von der Heydt-Museum Wuppertal: 30.6.–8.9.1996), München 1996.
- Jürgen Wißmann: „Zum Spätwerk von Christian Rohlfs“, in: Ausst.-Kat. *Christian Rohlfs 1849–1938. Aquarelle und Zeichnungen*, hrsg. von Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Landesmuseum Münster: 15.12.1974–26.1.1975), Münster 1974.

„... was uns interessiert, ist die Form der Zitrone und nicht die Zitrone selbst“

Formalismus in der *Gruppo Forma 1*

Nils Jonas Weber

Im April 1947 erschien in der neu gegründeten Zeitschrift *Forma* ein ungewöhnliches Manifest, das den Zusammenschluss von zwei „Ismen“ verkündete, die bis zu diesem Zeitpunkt in Italien strikt getrennt wurden: Formalismus und Marxismus.¹ Verantwortlich für den Inhalt des Manifests war eine Gruppe junger italienischer Künstler, die sich unter dem Namen *Gruppo Forma 1* der Öffentlichkeit präsentierten.² In ihrem Manifest verkündeten sie entschlossen: „[...] was uns interessiert, ist die Form der Zitrone und nicht die Zitrone selbst“.³ Die Sammlung Jayme besitzt eine Vielzahl von graphischen Werken der *Forma 1*-Künstler, für deren Verständnis ein Einblick in die Gründungsphase von *Forma 1*, aus der das Manifest stammt, einen nicht unerheblichen Beitrag liefern kann.⁴ Die Entscheidung, für eine Kunst einzutreten, die Formalismus und Marxismus gleichermaßen entsprach, resultierte aus einem komplizierten Geflecht von politischen und kunstästhetischen Überzeugungen, die im postfaschistischen Italien öffentlich diskutiert wurden. Der folgende Text zielt darauf ab, zunächst einen Überblick über die verschiedenen Entwicklungen und Konflikte der italienischen Kunstszene nach 1945 zu geben. Anschließend gilt es zu untersuchen, inwieweit die Künstler der *Gruppo Forma 1* in ihrer künstlerischen Entwicklung den Forderungen entsprochen haben, die sie 1947 in ihrem Manifest aufstellten. Es stellt sich nämlich die Frage, ob mit der Auflösung der Gruppe im Jahr 1951 eine Abkehr von den radikalen Ideen der Frühphase stattgefunden hat. Die Analyse des Formalismus in den jeweiligen künstlerischen Œuvres wird für diese Untersuchung von entscheidender Bedeutung sein, da die *Forma 1*-Künstler diesen während der aktiven Phase der Künstlergruppe vehement gegen ihre Zeitgenossen verteidigen mussten.

Die italienische Kunstszene der Nachkriegszeit wurde von zwei wesentlichen Umständen nachhaltig geprägt. Erstens schloss sich in den Nachkriegsjahren eine Vielzahl von Künstlern zu Künstlergruppen zusammen, die in Form von Manifesten mit der Öffentlichkeit kommunizierten. Zweitens waren die Künstlergruppen vor allem in einem Punkt geeint, nämlich in der bedingungslosen Hingabe an den Kommunismus. Künstler aus den unterschiedlichsten Gruppen, wie z.B. *Gruppo Forma 1*, *Gruppo di Corrente* und *Fronte Nuovo delle Arti*, waren alle aktive Mitglieder in der Kommunistischen Partei Italiens (PCI).⁵ Der Kommunismus bildete für sie die politische Alternative zur Gewaltherrschaft des italienischen Faschismus. Geeint waren sie außerdem in der Überzeugung, dass es Aufgabe der Kunst sei, einen Beitrag zur kulturellen Erneuerung der Gesellschaft zu leisten. Allerdings bestand in der Frage

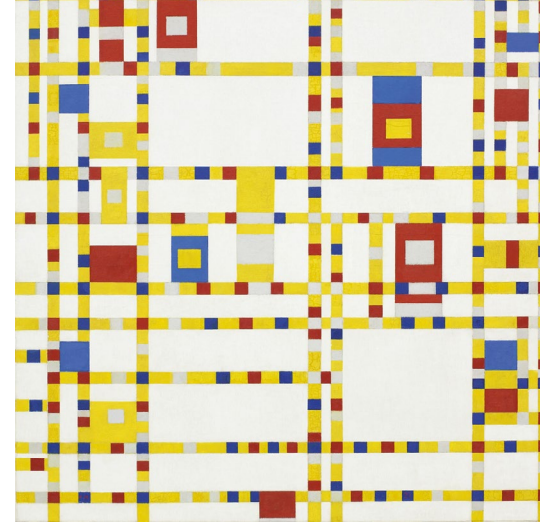
nach der Umsetzung dieser Aufgabe sowie des künstlerischen Stils, in dem die neue Kunst gestaltet werden sollte, ein Dissens, der zu erheblichen Konflikten innerhalb der kommunistischen Kunstszene führte. Die *Forma 1*-Künstler orientierten sich mit ihrem Bekenntnis zum Formalismus an den Ideen der Avantgarde, die Paris als das Zentrum der modernen Kunst etabliert hatte. Finanziert von der Kommunistischen Partei Italiens reisten die Künstler 1947 nach Paris, um die Werke der wichtigsten zeitgenössischen Künstler kennenzulernen.⁶ In der italienischen Kunstgeschichte wird die Orientierung an der Pariser Kunstszene, die von vielen italienischen Künstlern gesucht wurde, auch als Zeit des „aggiornamento“ (also der „Fortbildung“ oder „Aktualisierung“) bezeichnet.⁷ Wichtigstes Vorbild für die italienischen Künstler war Pablo Picasso, der im Oktober 1944 in einem Interview mit dem Autor und Journalisten Pol Gaillard seinen Eintritt in die Kommunistische Partei Frankreichs (PCF) öffentlich verkündete.⁸ Außer an Pablo Picasso orientierten sich die *Forma 1*-Künstler an den Theorien des Bauhauses, insbesondere an der Idee, Kunst und Gesellschaft miteinander zu verschränken, sowie der formalistischen Kunst der russischen Konstruktivisten.⁹ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Einstellung die *Forma 1*-Künstler zum Futurismus hatten, der nach herrschender Meinung als einflussreichster italienischer Beitrag zur modernen Kunst angesehen wurde.¹⁰ Die *Forma 1*-Künstler begeisterten sich einerseits für die moderne Erscheinungsweise der futuristischen Formensprache. Andererseits war der Futurismus auf unabsehbare Zeit mit dem Faschismus assoziiert, da Filippo Tommaso Marinetti, der Gründer und Wortführer des Futurismus, die futuristischen Ideen und Gestaltungsformen in den kulturellen Kanon des italienischen Faschismus eingegliedert hatte.¹¹ Die eigentliche Opposition zum Formalismus der *Gruppo Forma 1* bildete jedoch nicht der Futurismus, sondern der Realismus.

Der Konflikt „Realismus gegen Formalismus“ innerhalb der kommunistischen Kunstszene in Italien beruhte auf ungleichen Voraussetzungen, denn die Künstler des Realismus, wie z. B. Renato Guttuso, besaßen die uneingeschränkte Unterstützung der Kommunistischen Partei Italiens. Der Grund hierfür findet sich in einem Beschluss des Zentralkomitees der KPdSU, der am 23. April 1932 in Kraft trat. Der Beschluss erhob den Sozialistischen Realismus zur offiziellen Staatskunst der Sowjetunion, während der Formalismus als „Verirrung“ gebrandmarkt wurde. Die *Gruppo Forma 1* stellte sich mit der Verbindung von Marxismus und Formalismus gegen diese Entwicklung. Gleichzeitig kreierte die Gruppe griffige Formeln, wie etwa, „was uns interessiert, ist die Form der Zitrone und nicht die Zitrone selbst“, um die Programmatik des Sozialistischen Realismus scharf zu kritisieren.¹² Mit der ostentativ zur Schau gestellten Interessenlosigkeit an einem einfachen Gegenstand aus dem Alltag – der Zitrone – demonstrierten die Künstler der *Gruppo Forma 1*, dass sie die Forderungen nach einer Kunst, bestehend aus alltäglichen Erfahrungen und Gegenständen, ablehnten.¹³ Stattdessen richteten sie ihr Interesse auf eine fundamentale Kategorie der Kunst, nämlich die Form, und rückten sie ins Zentrum der künstlerischen Gestaltung. Die Radikalität dieses Ansatzes, verbunden mit der jugendlichen Attraktivität der Künstlergruppe, die ihr in der aufbegehrenden römischen Kunstszene einen gewissen Einfluss sicherte, bot den Realisten wiederum eine ideale Angriffsfläche, um den Formalismus als eine gehaltlose Modeerscheinung zu diskreditieren. Renato Guttusos Gemälde *Boogie-woogie* von 1953 (Abb. 1) ist ein Zeugnis für eine solche Kritik am Formalismus. *Boogie-woogie* zeigt eine Gruppe von Jugendlichen, die in einem Keller bei Nacht ausgelassen tanzen. Zeit und Ort des Zusammentreffens werden durch die Treppe und das schwarze



▲ Abb. 1
Renato Guttuso, *Boogie-woogie*, 1953.

Fenster im Hintergrund angedeutet. Der Tanzstil, in dem die paarweise tanzenden Jugendlichen dargestellt sind, lässt sich im Verbund mit dem Bildtitel eindeutig als Boogie-Woogie identifizieren, eine Art von Swing-Tanz, der Ende der 1920er Jahre in den USA entstand. Im Hintergrund, an der Wand rechts neben dem Fenster, befindet sich Piet Mondrians berühmtes Gemälde *Broadway Boogie Woogie* (Abb. 2), dem die Tanzenden jedoch keine Beachtung schenken. Hierin liegt nun die eigentliche Pointe des Gemäldes, denn die Tanzenden geben sich lieber ihren nächtlichen Vergnügungen hin, als dieses Meisterwerk der modernen Kunst zu betrachten. Ein weiterer Hinweis für diese Lesart des Bildes ist die weibliche Figur im Vordergrund, die, mit einem lustlosen bzw. melancholischen Gesichtsausdruck neben einer abbrennenden Zigarette und einem bereits geleerten (alkoholischen) Getränk apathisch ins Leere blickt. Persönlich wird die Kritik, wenn man das Gemälde mit einer 1947 aufgenommenen Photographie (Abb. 3) vergleicht, welche die Mitglieder der *Gruppo Forma 1* in einem Atelier zeigt. Die physiognomische Ähnlichkeit der Figuren im Gemälde und den Künstlern deutet darauf hin, dass sich unter den Tanzenden die Künstler der *Gruppo Forma 1* befinden. Evident ist vor allem die Ähnlichkeit zwischen Carla Accardi und der Frau im Gemälde, die einen roten Pullover trägt und sich an die linke Wand lehnt. Zudem ist die Kleidung im Gemälde ein weiteres Mittel, die ungegenständliche Kunst zu kritisieren. Guttuso setzte den beliebten Vorwurf, dass nämlich abstrakte Kunst allein zur Dekoration, z. B. von Tapeten oder Kleidung, nützlich sei, ins Bild um, indem er dem Rock der kurzhaarigen Frau im Vordergrund ein geflecktes Muster in leuchtenden Farben verleiht, wie man sie in dieser Kombination unter anderem auch von den Werken italienischer und deutscher Futuristen (man denke hier an einen Maler wie zum Beispiel Johannes Molzahn) kennt.¹⁴ Auch die übrigen Kleidungsstücke der Tanzenden weisen eine ähnlich hervorstechende Musterung auf. Nach dieser Logik werden abstrakte Kunstformen zu reinen Ornamenten reduziert, die keine tieferen Bedeutungsebenen besitzen können. Guttuso kritisiert also in seinem Gemälde die politischen und künstlerischen Überzeugungen der Künstlergruppe, indem er die von ihm diagnostizierte Interesselosigkeit der Künstler für die moderne Kunst enthüllt. Gleichzeitig will er seine realistische Kunst als kommunistische Kunst *par excellence* profilieren, die konkrete Missstände in der Gesellschaft und in der Kultur künstlerisch thematisieren kann. Hiermit entspricht er einer Forderung des „Manifesto del Realismo“.¹⁵ Für die Realisten bildete der Formalismus also einen Gegenpol, eine Art Anti-Kunst, zu ihrem eigenen Kunstschaffen. Vergleichbare Entwicklungen finden sich auch im sogenannten Formalismusstreit in der DDR oder der Sowjetunion.¹⁶ Auch die Nationalsozialisten in Deutschland hatten in der modernen abstrakten Kunst eine kulturelle Verfallserscheinung gesehen, und sie gebrauchten sie in der Ausstellung *Entartete Kunst* einerseits als Zeugnis für die Dekadenz der Gesellschaft, andererseits als Vorwand für die angebliche Notwendigkeit der propagierten gesellschaftlichen Umwälzungen.¹⁷ Fest steht, dass sich die Mitglieder der *Gruppo Forma 1* von den Anfeindungen der Realisten und der Kommunistischen Partei nicht einschüchtern ließen. Die Gründungsmitglieder arbeiteten weiter an der formalistischen Kunst, selbst nach der Auflösung der Gruppe im Jahr 1951. Es entstand eine Vielfalt an unterschiedlichen Stilen, die den individuellen Zielen der Künstler zu verdanken ist. Abschließend sollen deshalb die künstlerischen Positionen von Achille Perilli, Carla Accardi und Giulio Turcato auf die Facetten der individuellen Interpretationen des Formalismus untersucht werden.



▲ Abb. 2
Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942–1943.



▲ Abb. 3
Unbekannter Fotograf, *Mitglieder der Gruppo Forma 1*, 1947.



▲ Abb. 4
Giulio Turcato, *Le Libertà*, 1989.

Nach der Auflösung der *Gruppo Forma 1* entwickelte Achille Perilli sein künstlerisches Œuvre in mehreren Schritten zu einer Kunst, die ausschließlich mit geometrischen Formen arbeitet. Die Sammlung Jayme enthält mit *Ad absurdum* und *Un modo d'ordine* zwei Bilder aus Perillis Spätphase, in der Perilli seine geometrischen Formen mit äußerster Präzision komponiert.¹⁸ Eine Besonderheit in Perillis künstlerischem Schaffen besteht darin, dass er seine Bilder in Form von eigenen Texten kommentiert. In diesen Texten beschäftigt sich Perilli ausgiebig mit dem Problem der Perspektive. In seinem „Manifest der verrückten Darstellung im imaginären Raum“ erklärt er die Auflösung des perspektivischen Sehens als erstes Ziel seiner geometrischen Kunst.¹⁹ Das Projekt erinnert stark an die Serie der *Structural Constellations* von Josef Albers, der mit seinen Bildern das klassische Gegenstandssehen durch eine komplizierte geometrische Kunst zu verwirren suchte.²⁰ Nimmt man Perillis Kunst stellvertretend für die geometrischen Stile innerhalb der ungegenständlichen Kunst, dann gehört die Kunst von Carla Accardi zu den formalistischen Kunstwerken, die mit organischen Formen gestaltet sind.²¹ Ihre Rezipienten bezeichnen die Zeichen, die Accardis Bilder bevölkern, mit Adjektiven wie „sanft“, „verschlungen“, „ursprünglich“ und „mysteriös“.²² Accardis Formensprache steht im Kreis der Künstler von *Forma 1* der informellen Kunst am nächsten, welche die europäische Nachkriegskunst entscheidend geprägt hat. Im Vergleich zum Œuvre von Carla Accardi und Achille Perilli lässt sich die Kunst von Giulio Turcato weniger eindeutig einem Stil innerhalb des Formalismus zuordnen. Und doch ist es die Kunst von Turcato, die am engsten mit den ursprünglichen Zielen von *Forma 1* im Einklang steht, denn Turcato nutzte Zeit seines Lebens die ungegenständliche Kunst, um politischen und humanitären Forderungen Nachdruck zu verleihen.²³ Mit seiner Monumentalskulptur *Le Libertà* (Abb. 4), die sich heute am Lago di Piediluco in Umbrien befindet, setzte er der ursprünglichen Ideenverbindung von Marxismus und Formalismus der *Gruppo Forma 1*, die immer auf die kulturelle Erneuerung und Befreiung der italienischen Gesellschaft gerichtet war, ein letztes Denkmal.²⁴

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, S. 8f.
- 2 Zu den Gründungsmitgliedern zählen: Carla Accardi (1924–2014), Giulio Turcato (1912–1995), Pietro Consagra (1920–2005), Mino Guerrini (1927–1990), Ugo Attardi (1923–2006), Achille Perilli (geboren 1927), Antonio Sanfilippo (1923–1980) und Piero Dorazio (1927–2005). Der Künstler und Politiker Lucio Manisco (geboren 1928) war mit der Künstlergruppe assoziiert. Das Manifest von 1947 unterschrieb er jedoch nicht, mit der Begründung, dass er sich der abstrakten Kunst verpflichtet habe und den Begriff Formalismus für seine Kunst ablehne (vgl. Perilli: „Intervista a Lucio Manisco“, S. 77). Außerdem partizipierte der Maler Conchetto Maugeri (1919–1951) in allen Ausstellungen, an denen die *Forma 1*-Künstler im Zeitraum 1947 bis 1951 als Gruppe teilnahmen. Das Manifest unterschrieb er jedoch nicht, da er sich zu diesem Zeitpunkt außerhalb von Rom befand (vgl. Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, S. 168).
- 3 Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, S. 8. Im italienischen Original lautet der Satz: „[...] ci interessa la forma del limone, e non il limone“ (Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, 1987, S. 8). Achille Perilli verweist in einem im Jahr 2000 veröffentlichten Interview darauf, dass die Formulierung typisch sei für die Ideen von Mino Guerrini (vgl. Perilli: „Intervista ad Achille Perilli su Mino Guerrini“, S. 73).
- 4 Vgl. Kat.-Nr. 23, 24, 25, 26, 27 in diesem Band.
- 5 Vgl. Celant: „In völliger Freiheit“, S. 6.
- 6 Vgl. Lux: „Forma 1. Saggio Pittura“, S. 13.
- 7 Vgl. Vetrocq: „Die Malerei und die Überschreitung ihrer Grenzen“, S. 23.
- 8 Vgl. Picasso: „Pourquoi j’ai adhéré au Parti Communiste“, S. 1f.
- 9 Die Analyse der Parallelen von *Forma 1* und der Avantgarde ist Gegenstand einiger Forschungsarbeiten. Hervorzuheben sind die Texte von Lux („Forma 1. Saggio Pittura“, S. 13f.) und Vetrocq („Die Malerei und die Überschreitung ihrer Grenzen“, S. 22ff.).
- 10 Vgl. Lux: „Forma 1. Saggio Pittura“, S. 13.
- 11 Ebd.
- 12 Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, S. 9.
- 13 In dem „Manifesto del Realismo“, welches auch als „Manifesto Oltre Guernica“ bekannt wurde, proklamierten einige italienische Realisten im März 1946 eine neue Kunst, die in Anlehnung an die konkreten Hoffnungen und Probleme der Wirklichkeit gestaltet werden sollte. Sie schrieben: „Realismus bedeutet also nicht Naturalismus oder Verismus oder Expressionismus, sondern die konkretisierte Wirklichkeit einer Person, wenn sie die Wirklichkeit der anderen bestimmt, an ihr teilhat, mit ihr übereinstimmt und ihr entspricht, wenn sie, kurz gesagt, zum allgemeinen Maßstab der Wirklichkeit selbst wird“ (zit. n. Vetrocq: „Die Malerei und die Überschreitung ihrer Grenzen“, S. 22).
- 14 Vgl. zum Beispiel für den Pullover der Frau rechts im Mittelgrund Luigi Russolos halbabstraktes Gemälde *Profumo* (Mart, VAF-Stiftung) von 1910 bzw. für den Rock der Frau links im Vordergrund Johannes Molzahns abstraktes Gemälde *Der Idee-Bewegung-Kampf – Karl Liebknecht gewidmet* (Duisburg, Lehmbruck-Museum) von 1919.
- 15 Vgl. Anm. 13.
- 16 Vgl. Wendermann: „Zwischen den Blöcken“, S. 33f.
- 17 Vgl. Christoph Zuschlag: *75 Jahre Ausstellung ‚Entartete Kunst‘*, S. 44f.
- 18 Vgl. Kat.-Nr. 24, 25 in diesem Band.
- 19 Vgl. Perilli: „Manifest der verrückten Darstellung im imaginären Raum“, S. 173.
- 20 Vgl. Ausst.-Kat. *Josef Albers: a retrospective*.
- 21 Vgl. Kat.-Nr. 26 in diesem Band.
- 22 Vgl. Pfleger: „Im Reich der Zeichen“, S. 17f.
- 23 Vgl. Kat.-Nr. 27 in diesem Band.
- 24 Die Monumentalskulptur gehört zu einer Serie von Bildern und Skulpturen, die alle den Titel *Libertà* tragen. In der Sammlung Jayme befindet sich die Lithographie *Libertà in catene* (vgl. Kat.-Nr. 27).

Literatur

- Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, hrsg. von Bernd Krimmel (Mathildenhöhe Darmstadt: 6.12.1987–31.1.1988), Darmstadt 1987.
- Ausst.-Kat. *Josef Albers: a retrospective*, hrsg. von Nicholas Fox Weber (Salomon R. Guggenheim Museum: 24.3.–29.5.1988), New York 1988.
- Germano Celant: „In völliger Freiheit: Italienische Kunst, 1943–1968“, in: Ausst.-Kat. *Die italienische Metamorphose, 1943–1968*, hrsg. von Görner Veit (Solomon R. Guggenheim Museum: 7.10.1994–29.1.1995 / Kunstmuseum Wolfsburg: 22.4.–13.8.1995), Wolfsburg 1995, S. 2–20.
- Simonetta Lux: „Forma 1. Saggio Pittura“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 e i suoi artisti*, hrsg. von Simonetta Lux (Galleria Comunale d'Arte Moderne e Contemporanea Roma: 19.12.2000–28.2.2001), Rom 2000, S. 11–21.
- Achille Perilli: „Manifest der verrückten Darstellung im imaginären Raum“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, hrsg. von Bernd Krimmel (Mathildenhöhe Darmstadt: 6.12.–31.1.1988), Darmstadt 1987, S. 173–175.
- Nadja Perilli: „Intervista ad Achille Perilli su Mino Guerrini“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 e i suoi artisti*, hrsg. von Simonetta Lux (Galleria Comunale d'Arte Moderne e Contemporanea Roma: 19.12.2000–28.2.2001), Rom 2000, S. 73–77.
- Nadja Perilli: „Intervista a Lucio Manisco“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 e i suoi artisti*, hrsg. von Simonetta Lux (Galleria Comunale d'Arte Moderne e Contemporanea Roma: 19.12.2000–28.2.2001), Rom 2000, S. 77–80.
- 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 Ludwigshafen am Rhein: 7.9.–22.10.1995), Mailand 1995, S. 11–23.
- Pablo Picasso: „Pourquoi j'ai adhéré au Parti Communiste“, in: *L'Humanité*, 30.10.1944, S. 1–2.
- Marcia E. Vetrocq: „Die Malerei und die Überschreitung ihrer Grenzen: Erholung und Erneuerung, 1943–1952“, in: Ausst.-Kat. *Die italienische Metamorphose, 1943–1968*, hrsg. von Görner Veit (Solomon R. Guggenheim Museum: 7.10.1994–29.1.1995 / Kunstmuseum Wolfsburg: 22.4.–13.8.1995), Wolfsburg 1995, S. 20–34.
- Gerda Wendermann: „Zwischen den Blöcken‘ – Heinz Trökes und die Formalismusdebatte in Weimar 1947 bis 1948, in: Ausst.-Kat. *Heinz Trökes – Werke und Dokumente*, hrsg. von Irtraud Frfr. von Adrian-Werburg (Germanisches Nationalmuseum: 24.4.2003–20.7.2003), Nürnberg 2003, S. 31–44.
- Christoph Zuschlag: *75 Jahre Ausstellung ‚Entartete Kunst‘*, in: *Der Berliner Skulpturenfund: ‚Entartete Kunst‘ im Bombenschutt; Entdeckung – Deutung – Perspektive*, hrsg. von Matthias Wemhoff, Regensburg 2012, S. 37–51.

Deutsche und italienische Kunst nach 1945 in der Sammlung Jayme und ihre wechselseitigen Bezüge

Jasmin Höning

„Jeder Deutsche von Bildung, der einen Sohn hat, sollte vom Tage seiner Geburt an jeden Tag einen Groschen für ihn zurücklegen, auf daß er ihn, wenn er zwanzig Jahre alt geworden, eine Reise durch Italien machen lassen könnte. Denn Italien ist das komplementäre Land für einen jeden von uns, und was uns unsere Schulen und Universitäten schuldig bleiben, das wird uns Florenz und Rom in müheloser Schönheit lehren.“¹

Dieser Ratschlag aus dem Goethe-Kalender von 1910 ist nur eine von vielen Äußerungen, die die jahrhundertealte Wertschätzung vieler Deutscher gegenüber dem Land südlich der Alpen erkennbar werden lassen. Italienische Kultur und Bildung, italienisches Lebensgefühl und italienischer Geist galten schon seit der Renaissance vielen Deutschen als Superlative Europas. Albrecht Dürer, um einen der bekanntesten deutschen Renaissancekünstler herauszugreifen, studierte auf seinen Reisen mit großem Gewinn italienische Kunst. Doch er wurde nicht nur durch die Kunst Italiens inspiriert (und durch ihn die Kunstwelt nördlich der Alpen), er inspirierte auch seinerseits die Kunstschaffenden in Italien. Denn als Pionier der deutschen Renaissance, der sich europaweiter Beliebtheit erfreute, waren Dürers Werke bei seiner zweiten Italienreise auch den dortigen Malern eine Quelle künstlerischer Inspiration. So fand bereits vor 500 Jahren ein bedeutender Austausch zwischen den Kulturen beider Länder statt.² Trotz verschiedenster historischer Ereignisse hat sich an der Begeisterung der Deutschen für Italien bis heute nichts geändert. Sie geht sogar so weit, dass es einen eigenen Begriff – den der *Italomanie* – dafür im Deutschen gibt.³ Bei Dürer ihren Ausgang nehmend über die Zeit der Klassik – Johann Joachim Winckelmann, Goethe – hinweg hat sich die Italomanie durch heute noch positiv besetzte wie inzwischen eher als problematisch empfundene Phasen der deutschen Geschichte hindurch stetig fortgesetzt: Während der Zeit der faschistischen Herrschaftssysteme in Deutschland und Italien kam es sogar zu einem partiellen Stiltausch zwischen beiden Ländern, indem sich die deutsche Architektur am Klassizismus mit seinen Formen und antikisierenden Bauelementen orientierte, wie man sie aus Italien kannte. Umgekehrt nahm die italienische Architektur die klare Formensprache des deutschen Bauhaus in sich auf.

Nach dem Krieg wurde nach einer neuen Kunst gesucht. Radikaler Neuanfang – danach strebten Heinz Mack und Otto Piene als Gründungsmitglieder der 1958 formierten Künstlergruppe *ZERO*, deren Name auf den Nullpunkt eines Neubeginns verweist: Eine Umgebung, in der Neues erschaffen werden kann,

ein unbeschriebenes Blatt, ein Nullpunkt war vonnöten. Nicht umsonst lautet der zweite Satz des Gründungsmanifests „ZERO ist Anfang“.⁴ Dieses Phänomen der Künstlergruppenbildung war jedoch nicht nur auf Deutschland begrenzt.

Die deutsche Künstlergruppe *ZERO* pflegte enge Kontakte zu anderen europäischen Künstlern, insbesondere zu den französischen des *Nouveau Réalisme* und den italienischen im Umkreis der Galerie *Azimut*.⁵

Ebenfalls in Italien gegründet wurde die Künstlergruppe *Gruppo Forma 1*. Zu dieser gehörten unter anderem die Künstler Piero Dorazio, Achille Perilli und Giulio Turcato sowie die Künstlerin Carla Accardi, deren Werke sich in der Sammlung Jayme befinden. Darüber hinaus zählen auch Werke von Enrico Castellani (*Azimut*) und Heinz Mack (*ZERO*) dazu. Die Zugehörigkeit dieser Werke zur Sammlung Jayme bietet einen idealen Anknüpfungspunkt, um die Bezüge zwischen deutscher und italienischer Kunst nach 1945 zu untersuchen.

Viele der italienischen Kunstwerke, darunter alle der *Gruppo Forma 1*, kamen durch die Frankfurter Westend Galerie in die Sammlung. 1966 gegründet, bietet die Galerie italienischen Künstlern der sechziger und siebziger Jahre ein Forum und setzt ihre Kunst in Bezug zu jener ihrer deutschen Zeitgenossen. Zugehörig zur Deutsch-Italienischen Vereinigung e. V., verfolgt sie das Ziel, den Austausch beider Länder zu fördern. Dabei entstanden beispielsweise Ausstellungen mit dem Titel *Italienbilder* mit Werken deutscher und italienischer Künstlern oder auch *Goethe und Italien*, in denen Hommagen an Goethe von Künstlern beider Länder präsentiert wurden. Im Rahmen der vielfältigen Veranstaltungen, die die Deutsch-Italienische Vereinigung organisiert, hielt Jayme dort in seiner Eigenschaft als Professor für internationales Privatrecht mehrere Vorträge über italienisches Recht und dessen Bedeutung für Deutschland. Er verfasste zudem unter dem Titel „Der Künstler im Orwell-Jahr 1984“ eine Einführung in den Katalog zur Ausstellung 1984 der Frankfurter Westend Galerie.⁶ Darin wurden unter anderem Werke der Künstlergruppe *Forma 1*, d. h. von Dorazio, Perilli und Turcato, präsentiert.

Doch nicht nur Institutionen fördern diese Kommunikation. Auch die Künstlergruppen selbst bauten über Landesgrenzen hinweg Beziehungen auf. Besonders Castellani und Mack, von denen jeweils ein Kunstwerk in der Ausstellung zu sehen ist, weisen enge Parallelen auf. Beide waren nicht nur Mitglieder, sondern auch Mitbegründer von Künstlergruppen. Mit 29 Jahren gründete Castellani zusammen mit Piero Manzoni die Mailänder Galerie *Azimut* (1959–1960). Anfangs dem abstrakten Expressionismus und dem Informel verbunden, setzten sie sich später diesen Strömungen entgegen und suchten nach einer neueren und klareren Formensprache. Dabei entwickelten sich die Künstler um *Azimut* nicht von Anfang an gleich. Ihr Ziel war dasselbe, ihre künstlerischen Strategien fielen jedoch oft unterschiedlich aus. Um „den Willen zur Innovation und zur Wiederherstellung einer Instanz der Avantgarde zu artikulieren“,⁷ was von Beginn an maßgeblich für ihre Unternehmung war, glichen sich die Interessen und grundlegenden Konzepte der Beteiligten jedoch mit der Zeit aneinander an. Dies deckt sich mit dem Vorhaben der 1957 von Mack und Otto Piene gegründeten Gruppe *ZERO*. Auch *ZERO* ließ das Informel hinter sich und strebte nach einer neuen, lichterfüllten Kunst.

Darüber hinaus veröffentlichten sowohl die Künstler um *Azimut* als auch die Künstler um *ZERO* Zeitschriften, um ihren Theorien eine Plattform zu schaffen. Von der Künstlerzeitschrift *Azimuth*, welche beinahe denselben Namen wie die Mailänder Galerie erhielt, erschienen zwei Ausgaben, von der Zeitschrift *ZERO* drei. Auch hier waren Castellani und Mack an den Produktionen maßgeblich

beteiligt. Dort hatten sie Raum, um ihre Vorstellungen von Kunst festzuhalten. Texte höchst unterschiedlicher Künstler gesellen sich in beiden Zeitschriften zueinander, und doch lässt sich erneut eine Gemeinsamkeit finden: In den programmatischen Äußerungen der Künstler findet sich der Glaube an eine neue Kunst, die eine bessere Welt schaffen kann, und die Hoffnung, dieses Ziel durch die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern zu erreichen.⁸ Zwischen den Künstlern lassen sich klare Parallelen beobachten, die aus demselben Ziel und dem Willen zur Zusammenarbeit resultieren.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich in den Zeitschriften sogar direkte, wechselseitige Bezugnahmen finden lassen. So sind zum Beispiel in *Azimuth* den deutschen Künstlern Mack und Piene zwei Beiträge gewidmet. Umgekehrt wird Dorazio zum Thema eines Artikels in der Zeitschrift der *Gruppo Forma 1* *Azimuth* gemacht. Doch Künstler der jeweils anderen Gruppe werden in beiden Zeitschriften nicht nur thematisiert, sondern sie durften dort zum Teil auch selbst als Autoren tätig werden. So verfasste etwa Otto Piene für *Azimuth* einen Artikel mit dem Titel *Die Dunkelheit und die Helligkeit*. Der Künstler wurde also bewusst miteinbezogen, was den Austausch zwischen den Gruppen verstärkte und ein Netzwerk der verschiedenen Persönlichkeiten und ihrer Theorien auf internationaler Ebene schuf. Gemeinsamkeiten und Unterschiede konnten so erkannt und diskutiert werden. Mögen sich die Schriften teilweise im Detail auch unterscheiden, so eint sie doch ein gewisser Grundgedanke und vor allem die intensive Kommunikation zwischen den Künstlergruppen. Doch auch bei solchen, bereits schon vertiefteren Bezügen blieb es nicht. Künstler wie Castellani und Mack kommunizierten nicht nur schriftlich über die Ferne miteinander, sondern kannten sich persönlich und schufen die wohl beste Möglichkeit künstlerischer Vergleiche und künstlerischen Austauschs: gemeinsame Ausstellungen.

Legendär sind bis heute die Düsseldorfer Abendausstellungen, die in den Jahren 1957 und 1958 stattfanden. In insgesamt neun Ausstellungen organisierten Mack und Piene die Präsentation eines Querschnitts durch die Avantgarde. Obwohl vornehmlich deutsche Künstler gezeigt wurden, schlugen die Abendausstellungen große Wellen und erlangten internationale Relevanz. Auch in der Galerie *Azimut* wurden Ausstellungen organisiert, die internationale Bezüge schufen. Schon wenige Monate nach ihrer Gründung Ende 1959 zeigte sie in der Ausstellung *La nuova concezione artistica* (4. Januar bis 1. Februar 1960) unter anderem die Künstler Castellani, Manzoni, Mack und Piene.⁹ Im Mai folgte eine Ausstellung, in der es Mack und Castellani erneut ermöglicht wurde, ihre Werke neben denen ihrer Zeitgenossen zu zeigen. Ebenfalls im Jahre 1960 wurde Günther Uecker, neben Mack und Piene das bedeutendste Mitglied von *ZERO*, dazu eingeladen, seine Werke mit drei weiteren Künstlern in der Galerie *Azimut* auszustellen. Der deutschen Künstleravantgarde wurde dabei umfassend ein Platz in der Galerie *Azimut* eingeräumt. Die Werke von Mack und Piene hingen neben denen von Manzoni und Castellani und regten dazu an, zueinander in Beziehung gesetzt zu werden. Dies gewinnt vor dem Hintergrund, dass diese Ausstellungen nicht fremdinitiiert, sondern von den Künstlern selbst organisiert wurden, noch mehr an Bedeutung. Selbstverständlich stellten auch externe Galeristen die Künstler unter einem Dach aus, auch posthum. Die Eigeninitiative der Künstler zu ihren Lebzeiten bezeugt jedoch das Phänomen der europaweiten Vernetzung der Gruppierungen. Als letztes Beispiel hierfür darf die *Internationale Ausstellung von Nichts* nicht unerwähnt bleiben. Unter den Künstlern, die als Initiatoren der 1960er Ausstellung in Hamburg gelten, finden

sich auch wieder Castellani und Mack. Schon allein im Titel dieser Ausstellung wird klar, dass die Ländergrenzen aufgehoben werden sollen. Ungewöhnlich ist bei dieser Ausstellung auch, dass in ihrem Zusammenhang ein Manifest auf Deutsch, Italienisch und Französisch erschien. Die bewusste Zusammenarbeit der Länder schien also von Anfang an zum Credo der Künstlergruppen zu gehören und einen hohen Stellenwert zu besitzen. Dies zeigt sich nicht nur in ihren Tätigkeiten, sondern kommt auch in ihren Werken zum Ausdruck.

Bei dem bisher Dargestellten mag der Eindruck entstehen, dass alle Künstler bei ihrer Suche nach einer neuen Avantgarde unterschiedlich vorgehen. Trotzdem lässt ein Vergleich ihrer Werke teilweise große Ähnlichkeiten erkennen. Im Rahmen des Masterseminars „Show and tell! Das Ausstellen einer Privatsammlung“ durften die Seminarteilnehmer, zu denen auch ich gehörte, in kleinen Gruppen von fünf bis sieben Studierenden zu Beginn des Sommersemesters 2018 die Sammlung Jayme besichtigen. Aus der Fülle verschiedenster Kunstwerke aus unterschiedlichen Zeiten und Ländern fiel mir ein gerahmter Prägedruck Castellanis auf. Auf den ersten Blick erweckte er in mir jedoch keine Assoziationen zu dem italienischen Künstler. Das reliefhafte Auf und Ab des Papiers erinnerte mich vielmehr an das ZERO-Mitglied Uecker, zumal ein für ihn typisches Material verwendet wurde: der Nagel. Dieser steht in Ueckers Œuvre noch stärker im Fokus als im Œuvre Castellanis. Ob Holzbretter oder ein ganzes Klavier – Uecker beschlägt Objekte mit seinen langen Nägeln, die damit oft ein dynamisch bewegtes Oberflächenrelief erzeugen. Auch überdimensionale, für sich allein stehende Nägel gehören zu Ueckers Kunstwerken, und damit erhebt sich der funktionale Gebrauchsgegenstand geradezu zu seinem Markenzeichen. Wie Castellani schuf Uecker auch Prägedrucke auf Büttenspapier, die denen seines italienischen Kollegen sehr ähnlich sind. Oft zeichnet sich der Nagel in seiner Länge darauf ab, also mit Kopf und Metallstift. Doch der reine Nagelkopf kann ebenfalls verwendet werden. Diese Reliefs sind dem hier gezeigten aus der Sammlung Jayme besonders verwandt. Beide verwenden dasselbe Material, dieselbe Technik und haben dieselbe Wirkung. Die Aneinanderreihung der Köpfe evoziert eine Bewegung, die den Werken eine Dynamik verleiht. Die Monochromie der Papiere lenkt den Fokus auf die Schattenwirkung der sich abzeichnenden Nagelköpfe.

Eine solche vergleichende Demonstration ist aufgrund der Diversitäten in der italienischen und deutschen Nachkriegskunst nicht immer möglich. Sie zeigt jedoch, wie sich das Interesse verschiedener Künstler an bestimmten Effekten zur selben Zeit ähnelt, etwa Lucio Fontanas Schnitte in Leinwände, die die Licht- und Schattenwirkung auf der Oberfläche verändern, und Macks Darstellung des Farbspektrums des Lichts. So finden sich bei den Künstlern vergleichbare Überlegungen, die sich nicht nur in programmatischen Schriften niederschlagen, sondern auch in den unterschiedlichen Arten und Weisen ihres künstlerischen Schaffens.

Anmerkungen

- 1 Herbert Eulenberg: „Goethe und Italien“, in: *Goethe-Kalender auf das Jahr 1910*, hrsg. von Julius Bierbaum und E. Schüddekopf, Leipzig 1909, S. 79f.
- 2 Vgl. Pfisterer: „Dürer im Dialog“, S. 277–381.
- 3 Vgl. Lange: *Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik*.
- 4 Vgl. Haas-Pilwat: „Aufbruch in neue Kunstgalaxien“, S. 154–157.
- 5 In diesem Zusammenhang sollten die Künstlergruppen NUL aus den Niederlanden, GRAV aus Frankreich sowie GUTAI aus Japan nicht unerwähnt bleiben. Als einige von vielen Gruppen herrschte auch zwischen ihnen ein mehr oder weniger ausgeprägter Kontakt. Für weitere Informationen zur Zusammenarbeit vgl. Ausst.-Kat. *ZERO – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, 2006.
- 6 Ausst.-Kat. 1984, S. 4–5.
- 7 Ausst.-Kat. *Zero Italien*, S. 16.
- 8 Vgl. Ausst.-Kat. *Zero – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, S. 85.
- 9 Für eine Übersicht der Ausstellungen der Künstlergruppen siehe: Ausst.-Kat. *Zero – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, 2006.

Literatur

- Ausst.-Kat. 1984, hrsg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung (Frankfurter Westend-Galerie: 24.11.1984 –28.2.1985), Frankfurt am Main 1984.
- Ausst.-Kat. *ZERO aus Deutschland 1957–1966. Und heute*. Mack, Piene, Uecker und Umkreis, hrsg. von Renate Wiehager (Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel: 3.12.1999–12.3.2000), Ostfildern/Ruit 2000.
- 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 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.
- Deutsch-Italienische Vereinigung/Frankfurter Westend Galerie: *Zur italienischen Kunst nach 1945. Deutsche Künstler und Italien*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1981–1991.
- Herbert Eulenberg: „Goethe und Italien“, in: *Goethe-Kalender auf das Jahr 1910*, hrsg. von Julius Bierbaum und E. Schüddekopf, Leipzig 1909.
- Dagmar Haas-Pilwat: „Aufbruch in neue Kunstgalaxien“, in: *Top Magazin Düsseldorf* 3 (2018), S. 154–157.
- Wolfgang Lange: *Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik*, München 2000.
- Ulrich Pfisterer: „Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen“, in: Sander, Jochen (Hrsg.): *Dürer: Kunst – Künstler – Kontext*, München 2013, S. 277–381.

Mathias Perlet

Ein Leipziger Symbolist

Julius Neugebauer

Die Neue Leipziger Schule

Der 1958 in Elgersburg geborene Mathias Perlet studierte zunächst an der Universität Leipzig Kunsterziehung, dann Malerei und Graphik bei Arno Rink an der Leipziger „Hochschule für Grafik und Buchkunst“. Somit ist Perlet ein Kommilitone von Neo Rauch, der zur selben Zeit ein Schüler Rinks war und als bedeutendster Vertreter der sogenannten *Neuen Leipziger Schule* gilt. Man könnte auch Perlet dieser zuordnen, zumal es einige inhaltliche Gemeinsamkeiten gibt: Wie andere Vertreter arbeitet auch Perlet figurativ, auch bei ihm steht der Mensch im Zentrum und weder bei ihm noch in der *Neuen Leipziger Schule* finden sich klare Bildaussagen. Die Werke bleiben mehrdeutig. Zudem weisen sie wie die der anderen Leipziger Schüler eine hohe handwerkliche Qualität auf.

Der Begriff der *Neuen Leipziger Schule* ist jedoch problematisch. Er suggeriert eine Fortsetzung der *Leipziger Schule*, einer Strömung, zu deren erster Generation Künstler wie Werner Tübke oder Wolfgang Matheuer gehören und zu deren zweiter ihre Schüler wie Arno Rink oder Sighard Gille.¹ Die *Neue Leipziger Schule* meint die Schüler der dritten Generation, doch handelt es sich dabei nicht um eine Selbstbezeichnung oder einen Terminus der Fachwelt, sondern um ein Marketinginstrument. Die Künstler selbst lehnen eine Zuschreibung meist ab, weil der Terminus zu viele unterschiedliche Positionen vereine und ihnen somit die Eigenständigkeit nehme. So sagte Rink in einem Interview mit dem *Kunstforum*, er befürchte, „dass unter dem Label der Neuen Leipziger Schule die hohe Individualität einzelner Namen [...] nicht mehr zum Tragen“² komme. Zwar arbeiten alle unter dem Begriff versammelten Künstler figurativ, ihre Arbeitsweisen und Positionen sind aber zu weit voneinander entfernt, als dass man von einer zusammengehörigen Gruppe oder gar einer Bewegung sprechen könnte.³ Statt auf Perlet also, aufgrund seiner Biographie, den Begriff der *Neuen Leipziger Schule* anzuwenden, scheint es angemessener, seine Kunst einer anderen Strömung zuzuordnen: dem Symbolismus. Damit stände er in einer Reihe mit Künstlern wie Max Klinger, Otto Greiner, Oskar Zwintscher oder Sascha Schneider. In vielen Arbeiten Leipziger Künstler findet sich Symbolistisches,⁴ bei Perlet sind die Bezugspunkte aber besonders deutlich.

Der Leipziger Symbolismus

Der Begriff „Symbolismus“ beschreibt, wie viele kunsthistorische Termini, zunächst ein literarisches Phänomen, erst später wurde er auf Malerei und Plastik ausgeweitet. 1886 veröffentlichte Jean Moréas im *Figaro Littéraire* ein

„Symbolistisches Manifest“, in dem er versucht, das Neue in der Kunst als Gegenpol zur Romantik und zum Naturalismus festzumachen.⁵ Das Wesentliche der symbolistischen Kunst sei es, so Moréas, „die Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken“.⁶ Die symbolistische Kunst will deutlich machen, dass die sichtbare Wirklichkeit nur den Vordergrund darstellt, hinter dem sich ein nicht messbarer Weltzusammenhang verbirgt.⁷

Wesentlich für die Entwicklung einer symbolistischen Kunst waren die gesellschaftlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert: Durch die Französische Revolution und die Aufklärung kam es zu einer Lösung des Künstlers von der Gesellschaft und einem Erstarren des Individualismus, da frühere Auftraggeber wie Kirche und Adel an Bedeutung verloren.⁸ Um diesen Individualismus und die damit verbundene Ablehnung bürgerlicher Ästhetik zu interpretieren, bedienten sich die Künstler unterschiedlicher Bildwelten wie Traumdarstellungen, Wunschwelten, symbolischer Landschaftsdarstellungen oder der Vergänglichkeitssymbolik.

Da die gesellschaftlichen Verschiebungen in ganz Europa auftraten, kann der Symbolismus als gesamteuropäisches Phänomen bezeichnet werden. Für die Ausprägung in Sachsen sind zwei Besonderheiten anzumerken: Zum einen, dass hier die symbolistische Literatur, im Gegensatz zur Musik, die mit Richard Wagner und, zwischen 1889 und 1898, Richard Strauß zwei ihrer bedeutendsten Vertreter hatte, kaum in Erscheinung trat. Zum anderen, dass im protestantischen Sachsen, im Gegensatz zu den Ländern, in denen es zu einem Erstarren des Katholizismus kam, nur wenig religiöse Themen behandelt wurden.⁹

Der wohl bedeutendste bildende Künstler des Symbolismus in Sachsen ist sicherlich der 1857 geborene Max Klinger, dessen Arbeiten nachfolgende Künstler maßgeblich beeinflusst haben. Aber auch Sascha Schneider und Otto Greiner können ihm zugeordnet werden. Diese sächsischen Künstler gleichen sich darin, dass der Mensch im Zentrum ihrer Arbeiten steht und dass sie, anders als andere Symbolisten, verhältnismäßig naturalistisch arbeiten, dabei aber nicht die Realität abbilden, sondern Grundgefühle des Menschen in (alb-)traumhaften Bildern thematisieren.

Wenn Perlet in diese Reihe der Leipziger Symbolisten aufgenommen wird, heißt das nicht, dass er sich direkt bei diesen bedient hat oder dass sich in seinem Werk offensichtliche Bezüge zu Arbeiten von Künstlern wie Klinger oder Schneider finden ließen. Perlet behandelt jedoch ähnliche Stoffe, seine Bilder vermitteln eine ähnliche Stimmung und enthalten viel von dem, was man als symbolistisch bezeichnen kann. Und wie die Symbolisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stellt er seine Figuren realistisch dar, fügt sie jedoch in traumartige Situationen ein.

Traumwelten

Alle Werke des Symbolismus haben Ähnlichkeiten zu Traumbildern. Statt den naturwissenschaftlichen Gesetzen der Wirklichkeit zu folgen, entwickeln die Künstler Eigengesetzlichkeiten.¹⁰ Das gilt auch für Perlet. In seinen Werken findet sich, trotz photorealistischer Elemente, kein Bezug zur Wirklichkeit. Anders als etwa Neo Rauch verwendet Perlet weder Elemente des sozialistischen Realismus noch solche der Werbeästhetik der Gegenwart. Noch viel stärker als bei Vertretern der *Neuen Leipziger Schule* sind Perlets Werke von der realen Gesellschaft gelöst. Seine Arbeiten sind frei von politischen Aussagen oder Wertungen.¹¹



▲ Abb. 1
Max Klinger, *Bär und Elfe*, 1880.

Um die angesprochene Verfremdung der Wirklichkeit zu erreichen, bedient sich der Symbolismus einer Vielzahl an Stilmitteln. Ein besonders häufiges ist die Permutation, also die Vertauschung oder Veränderung von Elementen innerhalb einer bestimmten Anordnung. Von besonderer Bedeutung ist die „naturalistische Permutation“, ein schon Anfang des 20. Jahrhunderts von dem Kunsthistoriker Max Deri geprägter Begriff. Die einzelnen Elemente sind naturalistisch gestaltet, sie entsprechen den Gegebenheiten der Natur. Die Zusammensetzung der Teilstücke weicht jedoch von diesen realen Gegebenheiten ab.¹² Bei der naturalistischen Permutation werden also Naturobjekte nicht in ihrer äußeren Form verändert, sondern in ihrem Zusammenhang.¹³ Somit werden die Naturgesetze aufgehoben und naturunmögliche Konstellationen erzeugt. Klinger verwendet die naturalistische Permutation unter anderem in dem Blatt *Bär und Elfe* (Abb. 1) aus dem Zyklus *Opus IV Intermezzi*. Bär, Wald und Frauenfigur sind naturalistisch wiedergegeben, die Konstellation ist jedoch eine naturferne. Solche Permutationen werden auch schon von den Vertretern der *Leipziger Schule* verwendet, dienen bei diesen jedoch vor allem dazu, das Negative des realen Sozialismus darzustellen.¹⁴

Auch Perlet nutzt die naturalistische Permutation, jedoch ohne einen konkreten Wirklichkeitsbezug. Als Beispiel kann das Bild *Ausflug* (Abb. 2) dienen, das ebenfalls eine naturferne Zusammensetzung zeigt. Gezeigt wird eine dreiköpfige Familie, in deren Mitte ein großer, weißer Vogel zu sehen ist, am unteren Bildrand der Flügel eines weiteren Vogels. Die abgebildeten Elemente – Familie und Vögel – sind aus der Realität bekannt, die Situation ist aber zumindest höchst unwahrscheinlich. Durch die Zusammensetzung der beiden Elemente zu einer Konstellation, die in der Natur so nicht auftritt, kann Perlet die Entfremdung des Menschen von der Natur darstellen, die ihm als Bedrohung erscheint. Die Auflösung der Idylle zwischen Mensch und Natur deutet Perlet auch in weiteren Bildern an.¹⁵ In *Schöne Aussicht I* und *Schöne Aussicht II* zeigt er Menschen, die auf einen Wald blicken, der aber auf den Kopf gestellt ist. Auch dabei handelt es sich um eine Form von Permutation. Hier werden keine Elemente zusammengesetzt, sondern ein Element umgekehrt. Der Wald wird verändert, ohne ihn zu deformieren. Auf diese Weise wird eine Verfremdung erzielt. Auch eine der beiden Graphiken in der Ausstellung zeigt die naturalistische Permutation in der Darstellung eines Mischwesens aus Frau und Hirsch.¹⁶ Solche Zwitterwesen aus Mensch und Tier waren auch im Symbolismus beliebte Motive. Insbesondere die Kentauren tauchen etwa im Werk Klingers immer wieder auf.¹⁷ Eine weitere Form der Permutation liegt in der farblichen Veränderung. Die Farbgebung ist hierbei nicht naturalistisch, sondern wird zu einem eigenen Ausdrucksmittel, sie entfremdet den Gegenstand der Wirklichkeit. Auch dies lässt sich bei Perlet beobachten, etwa in *Tief im Herzen rauscht der Wald* (Abb. 3), das einen Jungen in zeitgenössischer Kleidung zeigt, der auf einem Ast ruht. Der Wald im Hintergrund ist nicht grün, sondern gelb und rosa verfremdet. Perlet geht in der Verfremdung sogar noch weiter: Statt den Wald naturalistisch abzubilden, abstrahiert er ihn, der Wald besteht nur aus einem Geflecht aus Linien, wohingegen der Junge im Vordergrund realistisch gestaltet ist. Durch diesen Gegensatz erscheint der Wald als geträumter Ort, der aufgrund seiner fehlenden graphischen Ausmalung jede Tiefensuggestion verwehrt und die Figur isoliert.¹⁸ Ein solcher Verzicht auf Bildtiefe ist typisch für die Werke Perlets, die nur selten einen wirklichen Bildraum haben. Statt Gegenstände und Figuren in einer erkennbaren, natürlichen Umgebung zu zeigen, ist der Raum oft nicht näher definierbar, häufig besteht er sogar nur aus einem flächigen ornamentalen



▲ Abb. 2
Mathias Perlet, *Ausflug*, 2009.



▲ Abb. 3
Mathias Perlet, *Tief im Herzen rauscht der Wald*, 2012.

Hintergrund. Deutlich wird dies an den beiden ausgestellten Graphiken.¹⁹ Auch hier gibt es keinerlei Bildraum, die durchaus naturalistisch gestalteten Figuren befinden sich vor einer rein ornamental gestalteten Fläche. Typisch ist der Verzicht auf eine Tiefensuggestion auch für Sascha Schneider, dessen Arbeiten zunehmend flächiger werden, um den Menschen ins Zentrum zu rücken.²⁰ Im Symbolismus verliert die korrekte Darstellung von Räumlichkeit und Perspektive an Bedeutung, der Raum ist nicht länger „rationaler Schauplatz realer Gegebenheiten“.²¹

Sage, Märchen, Mythos

Beliebte Motive des Symbolismus waren Figuren und Welten, die aus Sagen, Märchen oder der antiken Mythologie übernommen wurden. Dabei geht es weniger um eine Bildfindung zur literarischen Vorlage, sondern darum, Motive aus klassischen Märchen oder Sagen zu Symbolen für Zustände des Menschen umzuinterpretieren.²²

Auch Perlet behandelt solche Themen, wobei er sich weniger auf Geschichten oder Gestalten der Mythologie stützt, sondern auf Märchen der Brüder Grimm. Auffällig ist dabei, dass der Bezug zum zugrunde liegenden Stoff oft erst durch den Titel klar wird. So zeigt das Bild *Oh Fallada* (Abb. 4) eine Frau gemeinsam mit einem Pferd. Allein der Titel macht klar, dass Perlet sich hier auf das Märchen *Die Gänsemagd* bezieht. Zusätzlich muss der Betrachter das Märchen kennen und wissen, dass der Titel ein Zitat aus diesem Märchen ist, das die Königstochter dort zur Anrede für einen abgeschlagenen Pferdekopf verwendet. Die Handlung des Märchens spielt im Bild aber keine Rolle. Andere Märchen werden etwa in *Der süße Brei* und in der Reihe *Hänsel und Gretel* behandelt. Hier ist der Bezug zur Vorlage deutlicher, dennoch handelt es sich auch hier nicht um Illustrationen zu den Märchen, sondern die Motive werden, wie in den Arbeiten der Symbolisten, aus ihrem Kontext gelöst und zu Darstellungsmöglichkeiten für individuelle Zustände oder allgemeingültige Themen.

Als indirekte Verarbeitungen von Sagenstoffen müssen auch die erwähnten Werke *Schöne Aussicht* und *Tief im Herzen rauscht der Wald* gelten, die sich mit dem Mythos vom deutschen Wald auseinandersetzen. Ab dem 19. Jahrhundert wurde der Wald zu einem wichtigen nationalen Symbol, kaum ein anderer Ort in Deutschland ist so mythisch aufgeladen. Als Ort der Niederlage römischer Legionen während der „Hermannschlacht“ wurde er Teil des nationalen Ursprungmythos und spätestens seit Ludwig Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* 1797 und dem Begriff der „Waldeinsamkeit“ wurde der Wald zum quasi sakralen Raum.²³ Wenn Perlet in seinen Bildern den Wald verfremdet und abstrahiert, so dekonstruiert er diesen Mythos, aber auch in seinen Bildern bleibt der Wald etwas Fremdes, rational nicht Fassbares, wie in vielen Bildern des Symbolismus, in denen er oftmals als Schauplatz von Verbrechen und als bedrohliche Naturmacht dargestellt ist.²⁴



▲ Abb. 4
Mathias Perlet, *Oh Fallada*, 2012.

Ein Symbolist der Gegenwart

„Symbolismus“ bezeichnet weder eine zeitlich abgegrenzte Epoche noch einen einheitlichen Stil, sondern eine Haltung, die auf eine andere Wirklichkeitsebene als die real erfahr- und messbare bezogen ist.²⁵ Statt sich mit der Außenwelt zu befassen, beschäftigen sich die Symbolisten mit den eigenen Empfindungen. Ziel ist es stets, das individuelle geistige Erleben im Kunstwerk zu allgemeiner Gültigkeit zu formulieren.²⁶ Dieser „Blick nach innen“ eint Künstler mit völlig verschiedenen Malstilen. Auch wenn „Symbolismus“ meist die Künstler um die

Jahrhundertwende meint, so lässt sich dieser Ansatz auch bei Künstlern außerhalb dieses Zeitraums und bis in die Gegenwart finden – wie etwa bei Mathias Perlet. Stilistisch unterscheiden sich seine Bilder natürlich stark von denen der als Symbolisten berühmt gewordenen Künstler. Er ahmt nicht den Stil eines Klinger nach, sondern nutzt die neuzeitlichen Möglichkeiten der Malerei.²⁷ Technisch finden sich kaum Gemeinsamkeiten. War etwa Klingers bevorzugte Technik die Graphik, so arbeitet Perlet überwiegend als Maler. Und doch gibt es auch auf formaler Ebene Gemeinsamkeiten: Wie Klinger fertigt auch Perlet zyklische Bilderreihen an (wie etwa in *Hänsel und Gretel*) oder er variiert ein Motiv mehrfach.

Und auch Perlet wendet in seinen Bildern den Blick nach innen: Ihm geht es, trotz der klar erkennbaren Elemente und der eindeutig zeitgenössischen Figuren, nie darum, die Wirklichkeit der Gegenwart abzubilden. Wie es auch etwa bei Klinger der Fall ist, dienen die identifizierbaren Elemente dazu, den Betrachter aus der bekannten, realen Welt in die „doppelsinnige Welt des Unbestimmten“²⁸ hinüberzuführen. Ist in Klingers *Opus IV* ein Handschuh das identifizierbare realistische Objekt, das zum Ausgangspunkt für eine Reihe von Wunsch- und Albtraumbildern wird,²⁹ so sind es bei Perlet Menschen in moderner Kleidung, die eindeutig der Gegenwart zugeordnet werden können, sich aber in irrealen, phantastischen und traumartigen Situationen befinden. Dieses Zusammenstellen von Realem mit Irrealem macht Perlets Arbeiten so rätselhaft, ein Aspekt, der auch auf alle symbolistischen Werke zutrifft, die letztlich undeutbar bleiben. Das symbolistische Bild kann nicht intellektuell entschlüsselt werden, sondern der Betrachter muss sich einfühlen, der Sinn des Bildes liegt im Gefühl bei der Betrachtung.³⁰

Anmerkungen

- 1 Hoffman: „Lehrer und Schüler der Leipziger Schule“, S. 11.
- 2 Arno Rink im Interview mit Heinz-Norbert Jocks, in: *Kunstforum International*, 176 (Juni–August 2005), S. 177.
- 3 Paul Kaiser im Interview mit Heinz-Norbert Jocks, in: Ebd., S. 153.
- 4 Guth: „Symbolismus in der Leipziger Kunst nach 1945“, S. 32–34.
- 5 Günther: *Der Symbolismus in Sachsen*, S. 7.
- 6 Moréas: „Le Symbolisme. Symbolistisches Manifest“, zuerst veröffentlicht in *Figaro Littéraire*, 18. September 1886, in: Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 227.
- 7 Hofstätter: „Symbolismus in Deutschland und Europa“, S. 17.
- 8 Günther: *Der Symbolismus in Sachsen*, S. 8.
- 9 Ebd., S. 8–9.
- 10 Hofstätter: *Symbolismus der Kunst der Jahrhundertwende*, S. 181.
- 11 Jayme: Mathias Perlet: Die arkadischen Seiten der Leipziger Schule – Zugleich zum Zyklus des „erwachten Lebens“ S. 5.
- 12 Deri: *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Bd. 1., S. 565–567.
- 13 Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 181.
- 14 Guth: „Symbolismus in der Leipziger Kunst seit 1945“, S. 31.
- 15 Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*.
- 16 Vgl. Kat.-Nr. 17b. in diesem Band
- 17 Vgl. Kat.-Nr. 18 in diesem Band.
- 18 Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*.
- 19 Vgl. Kat.-Nr. 17a, b in diesem Band.
- 20 Starck: *Sascha Schneider. Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, S. 231.
- 21 Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 100.
- 22 Losse: „Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoese“, S. 109.
- 23 Breymayer/Ulrich: „Unter Bäumen“: ein Zwischenreich. S. 20.
- 24 Hurttig: „Der Wald“, S. 110–124.
- 25 Hofstätter: „Die Bildwelt im Jugendstil“, S. 43.
- 26 Hülsewig-Johnen: „Die symbolistische Moderne in Deutschland“, S. 11.
- 27 Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*.
- 28 Odilon Redon: *A soi-même. Journal 1867–1915*, zit. nach: Hofstätter: „Symbolismus in Deutschland und Europa“, S. 17.
- 29 Ebd. S. 17–18.
- 30 Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 46.

Literatur

- Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*, hrsg. von Dietmar Schuth, Schwetzingen 2012
- Ursula Breymayer / Bernd Ulrich: „Unter Bäumen“: ein Zwischenreich. Die Deutschen und ihr Wald. In: Ausst.-Kat: *Unter Bäumen. Die Deutschen und ihr Wald*, hrsg. von Ursula Breymayer und Bernd Ulrich. Dresden 2011, S. 14–40.
- Max Deri: *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Berlin 1919.
- Rolf Günther: *Der Symbolismus in Sachsen*, Dresden 2005.
- Peter Guth: „Symbolismus in der Leipziger Kunst nach 1945“, in Ausst.-Kat. *Lust und Last. Leipziger Kunst nach 1945*, hrsg. von Herwig Guratzsch / Ulrich Großmann, Ostfildern-Ruit, 1997, S. 27–34.
- Dieter Hoffmann: Lehrer und Schüler der Leipziger Schule, in: Ausst.-Kat. *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, hrsg. von Herwig Guratzsch / Ulrich Großmann, Ostfildern-Ruit, 1997, S. 11–17.
- Hans H. Hofstätter: „Die Bildwelt im Jugendstil“, in: Gerhard Bott (Hrsg.): *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Darmstadt 1977, S. 41–67.
- Hans H. Hofstätter: „Symbolismus in Deutschland und Europa“, in: Ausst.-Kat. *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, hrsg. von Ingrid Ehrhardt / Simon Reynolds, München/London/New York 2000, S. 17–29.
- Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1965.
- Jutta Hülsewig-Johnen: „Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland“, in: Ausst.-Kat. *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus*, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen / Henrike Mund, Bielefeld 2013, S. 8–21.
- Marcus Andrew Hurttig: „Der Wald – Zufluchtsort und Tatort“, in: Ausst.-Kat. *Weltenschöpfer: Richard Wagner, Max Klinger, Karl May*, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Ostfildern 2013, S. 110–124.
- Erik Jayme: „Mathias Perlet: Die arkadischen Seiten der Leipziger Schule – Zugleich zum Zyklus des ‚erwachten Lebens‘“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 18 (2011), S. 2–6.
- Paul Kaiser im Interview mit Heinz-Norbert Jocks in *Kunstforum International* 176 (Juni–August 2005) S. 147–156.
- Vera Losse: „Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoese im deutschen Symbolismus“, in: Ausst.-Kat. *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, hrsg. von Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds, München/London/New York 2000, S. 109–131.
- Arno Rink im Interview mit Heinz-Norbert Jocks in *Kunstforum International* 176 (Juni–August 2005) S. 177–184
- Christiane Starck: *Sascha Schneider. Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, Marburg 2016.

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 Bütten, 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),

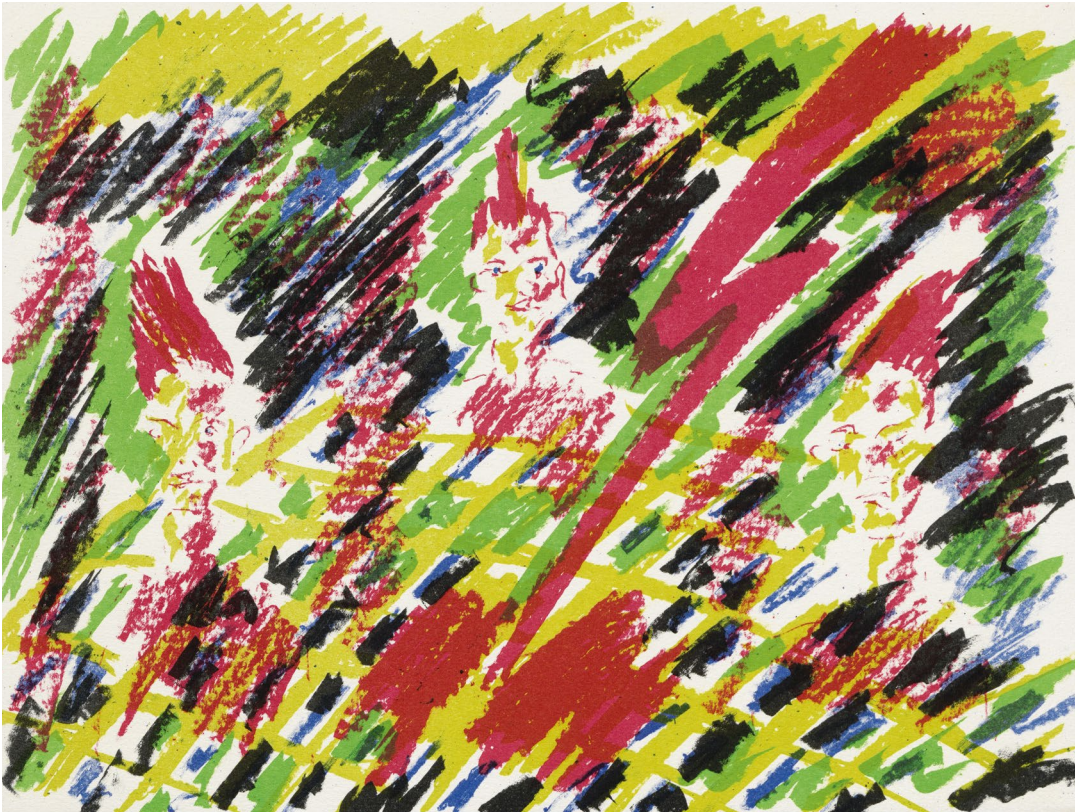
Der Kindermord (Nr. 16) und *Der Krieg* (Nr. 17) sind hingegen Inhalte des Nibelungenlieds.

Die Nibelungenlied-Figur Kriemhild kombiniert Wagner mit dem Brünhilde-Stoff zur Figur der Walküre Brünnhilde. Brünnhilde ist zugleich geliebte Kriemhild und betrogene Brünhilde. 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 Schicksalsweberinnen 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. In der Interpretation von Ursula Prinz wird dieser indirekt mit dem Bestreben Mallarmés 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.

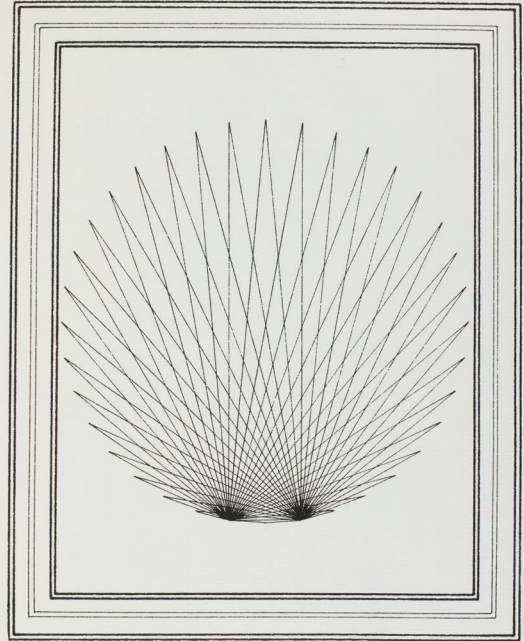
6 Ebd.

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.

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.

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



▲ 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 „Könner“ 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 Secessio, 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 Pinselfzeichnung *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

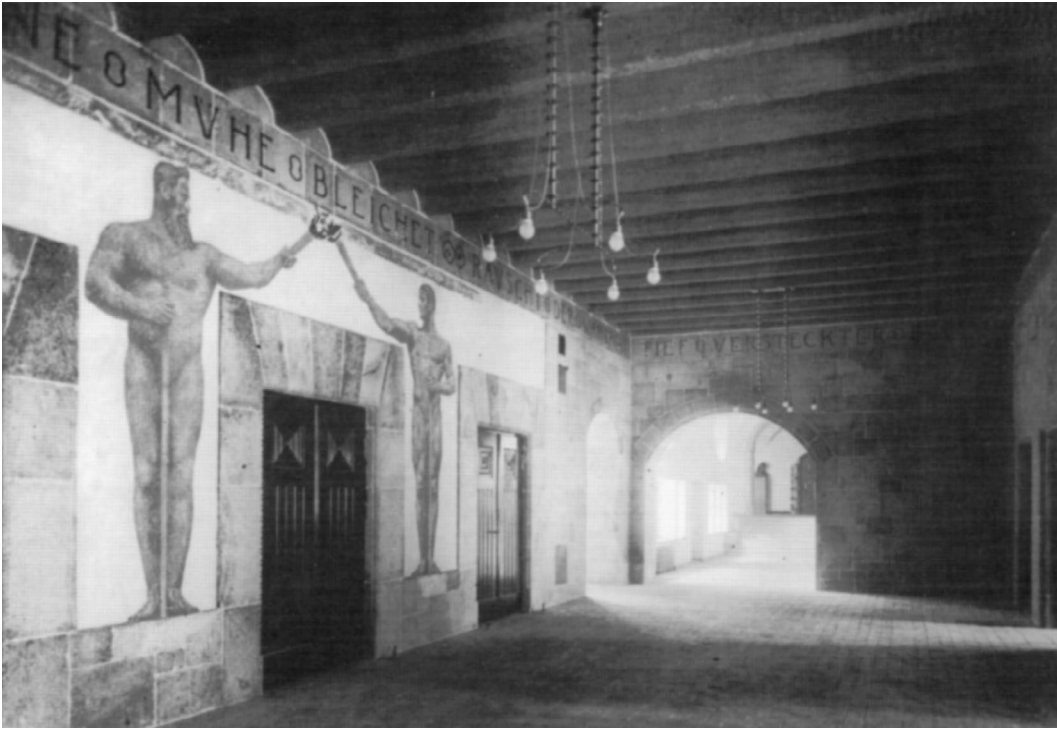
- Erik Jayme: „Bringer des Lichts“ von Sascha Schneider“, in: Ders.: *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, 17 (2011).
- Karl May: *Briefwechsel mit Sascha Schneider*, hrsg. von Hartmut Vollmer und Hans Dieter Steinmetz, Bamberg 2009.
- Plato: *Politeia / Der Staat*: griechisch-deutsch, übers. 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.

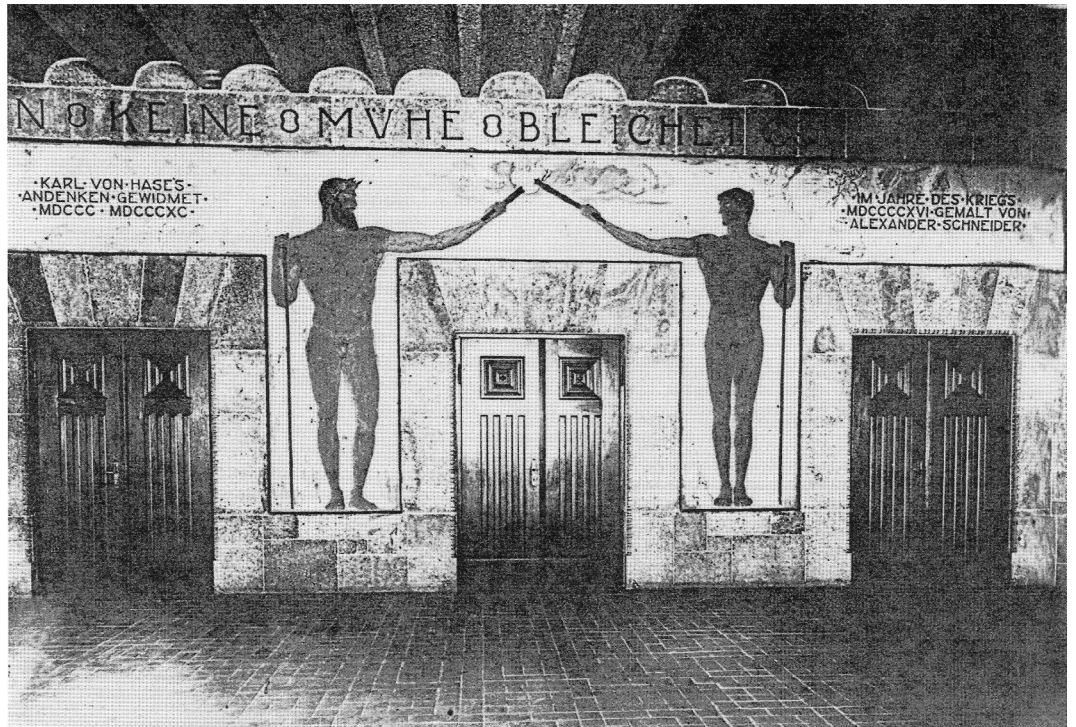
11 Schneider: Brief an Karl May, 11.4.1908.

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 kleinformatigen 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.

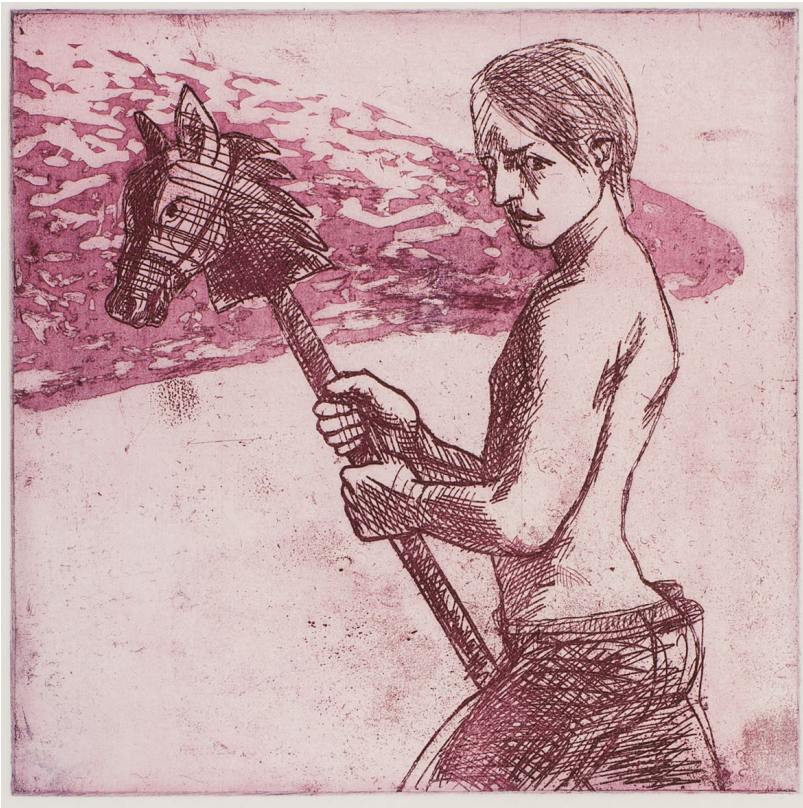
Katja Gvozdeva: „Hobbyhorse Performances. A Ritual Attribute of Carnavalesque Traditions and its Literary Appropriation in Sottie Theatre“, in: Eyolf Østrem, *Genre and Ritual. The Cultural Heritage of Medieval Rituals*, Kopenhagen 2005, S. 65–86.

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

1 Huber/Treff: „Grußwort“, S. 15.

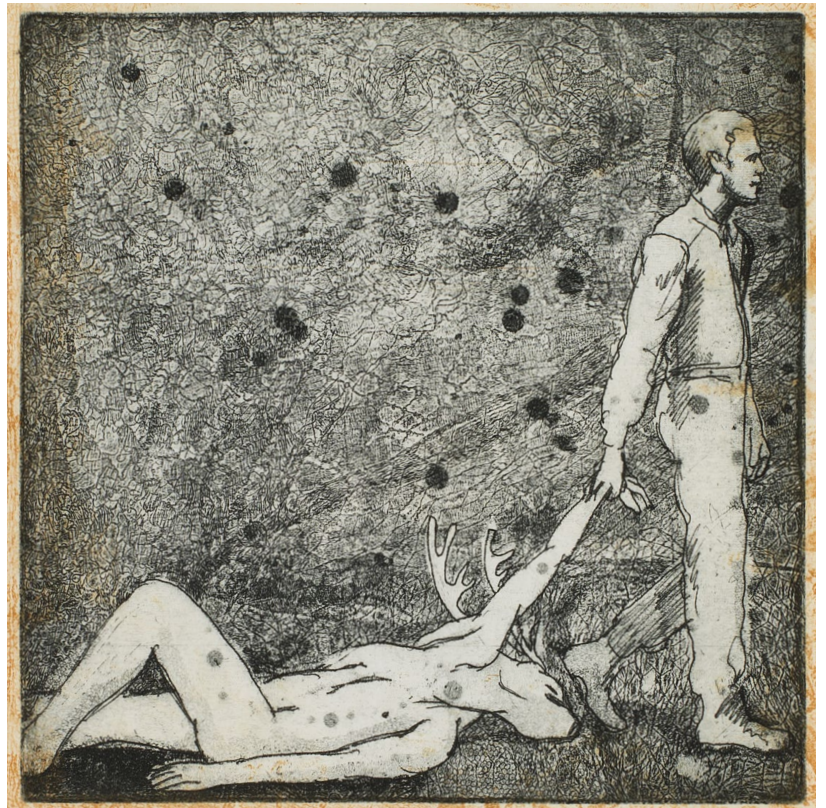
2 Gvozdeva: „Hobbyhorse Performances“, S. 66.

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.

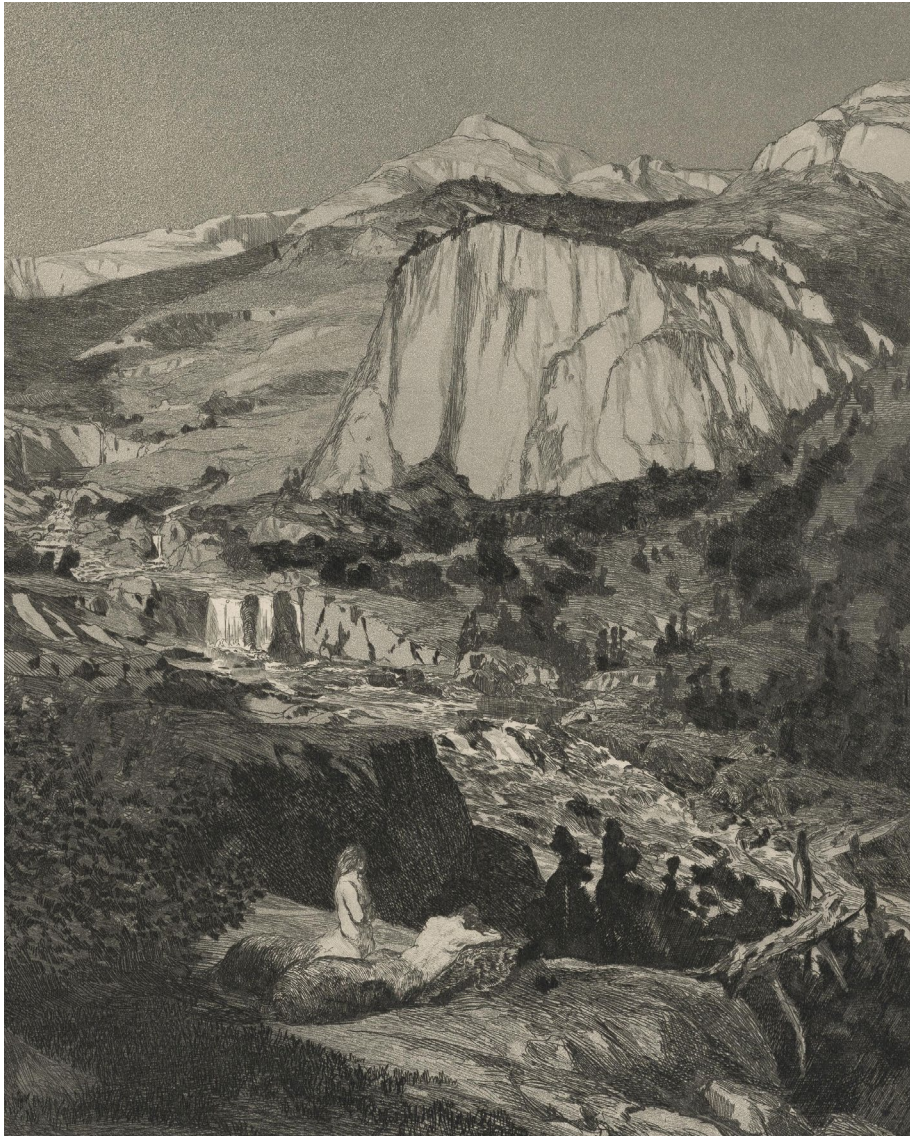
3 Losse: „Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesie“, S.109.

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 schmerz erfüllten 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.

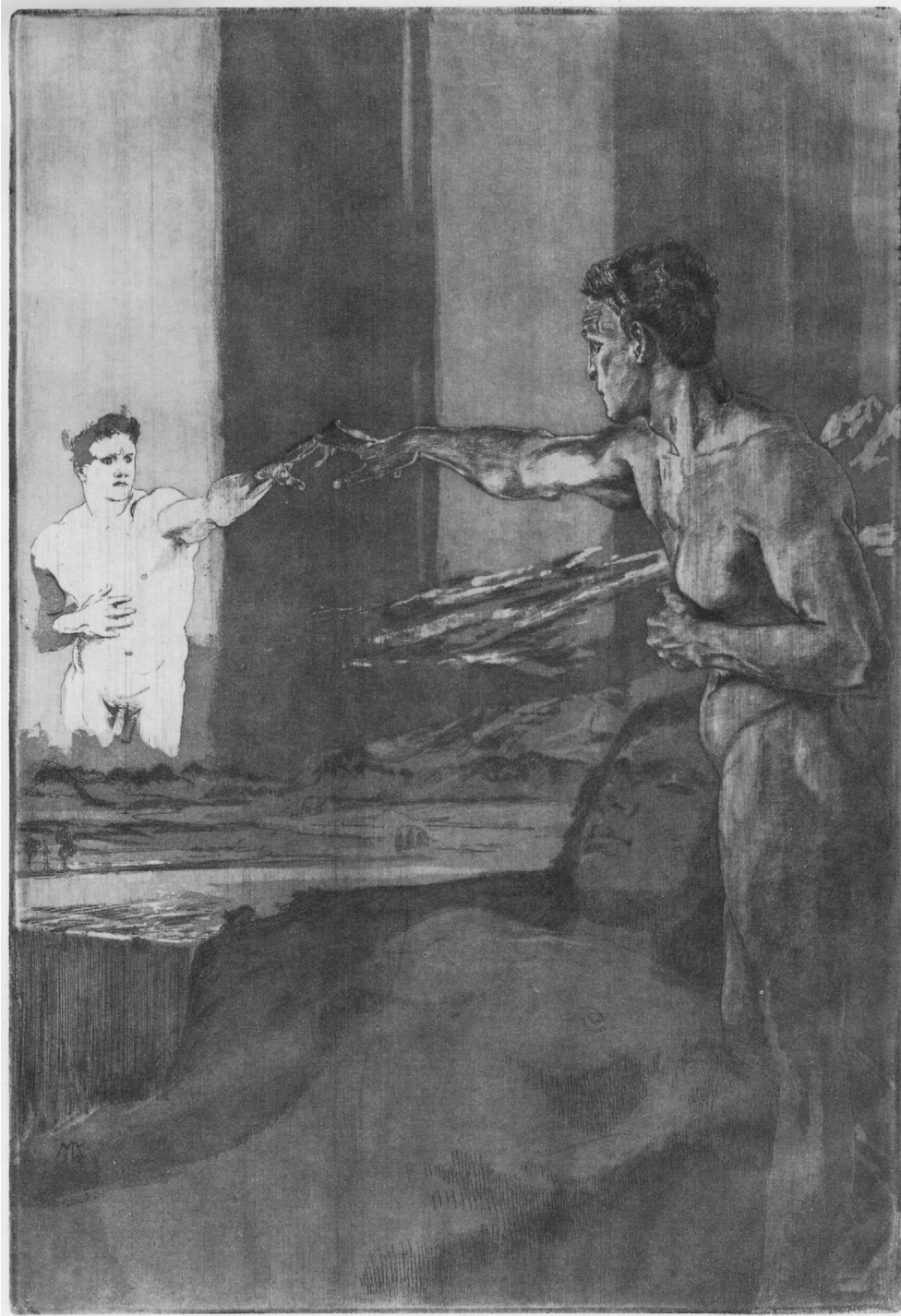
1 Vgl. Ausst.-Kat. *Max Klinger 1857–1920*, S. 83.

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 Farbigekeit 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.

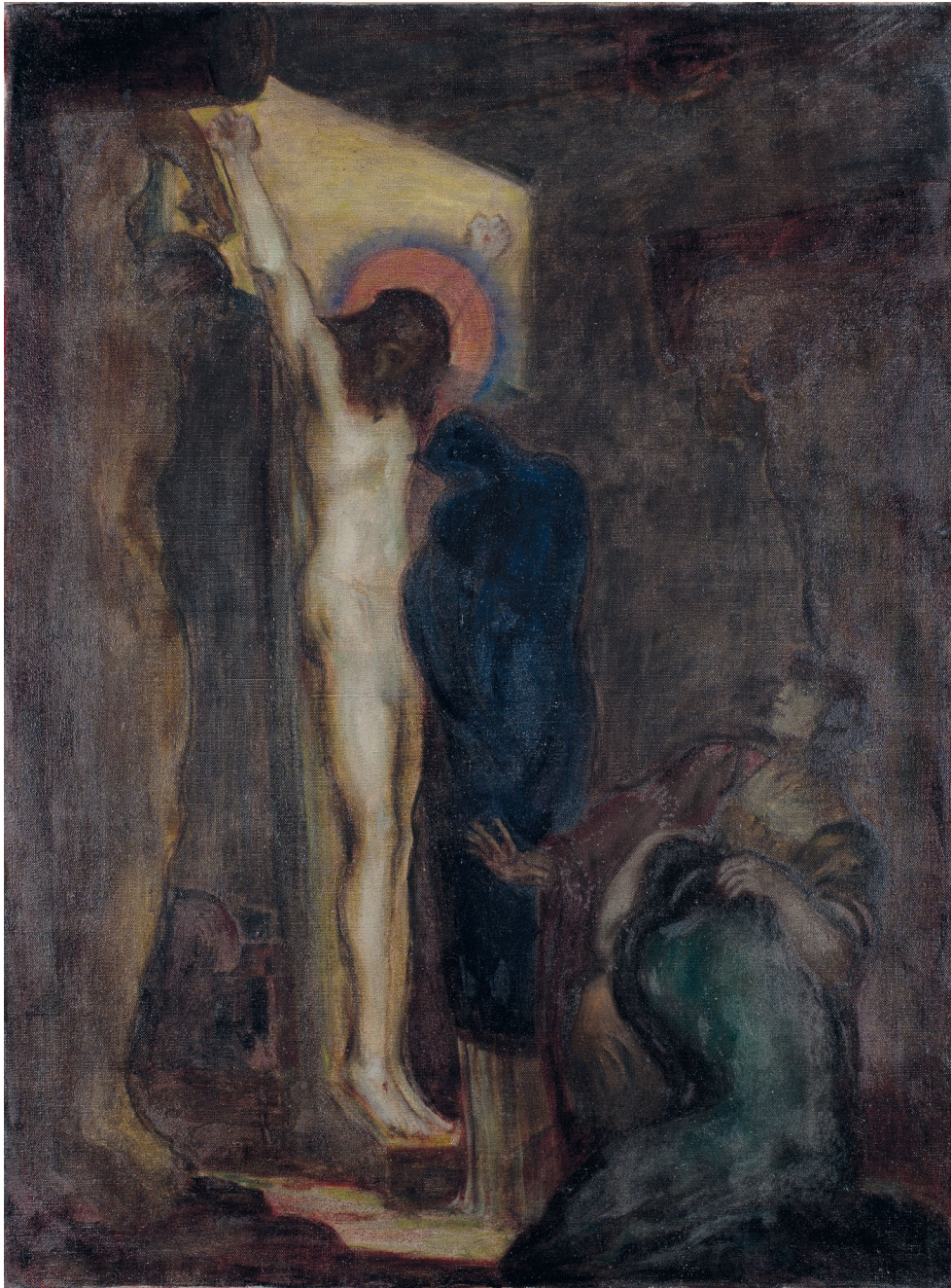
1 *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 44, S. 530.

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

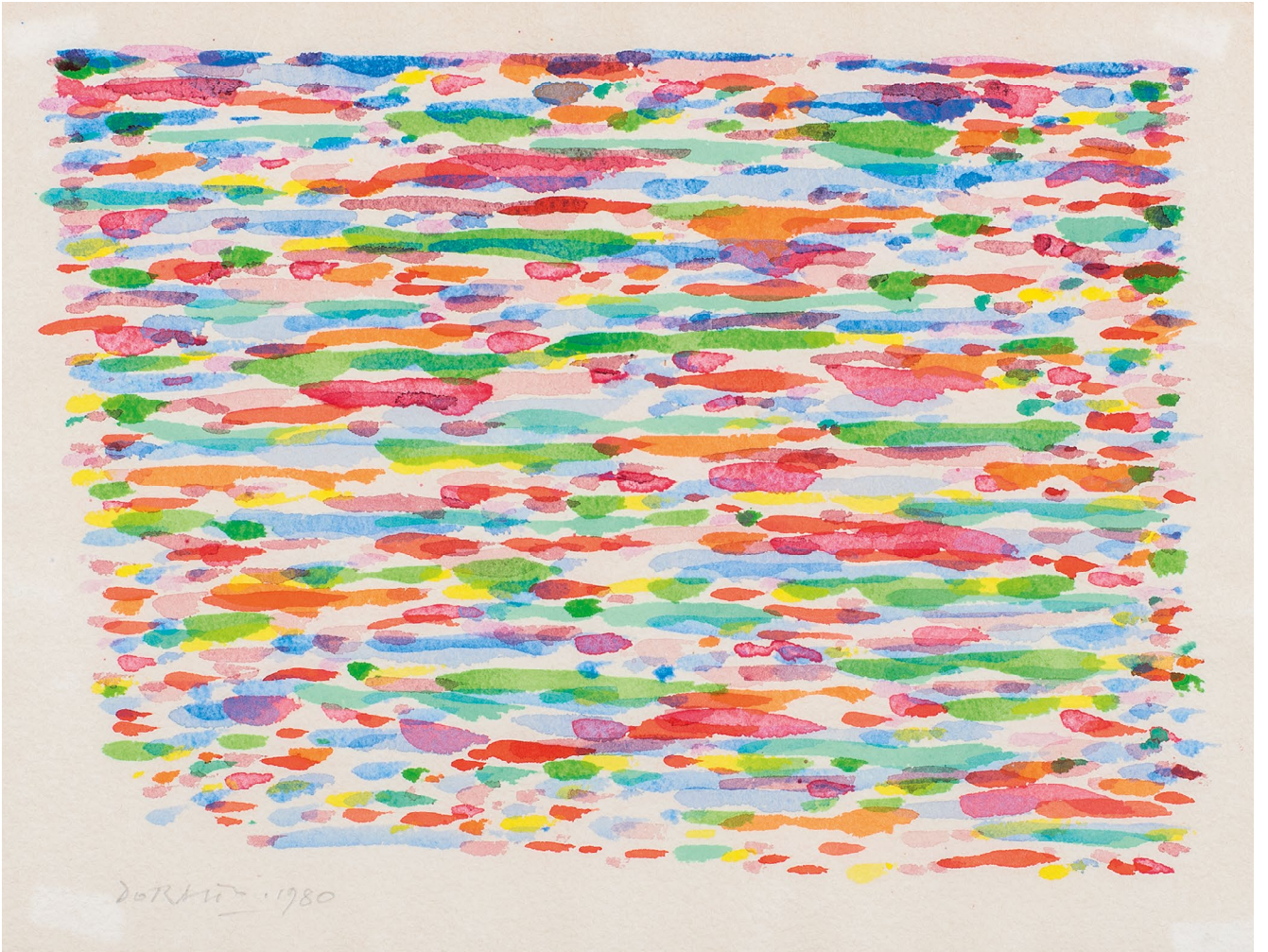
Ausst.-Kat. 1984: *Piero Dorazio, Achille Perilli, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Italo Valenti*, hrsg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung (Frankfurter Westend Galerie: 24.11.1984–28.2.1985), Frankfurt am Main 1984.

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.

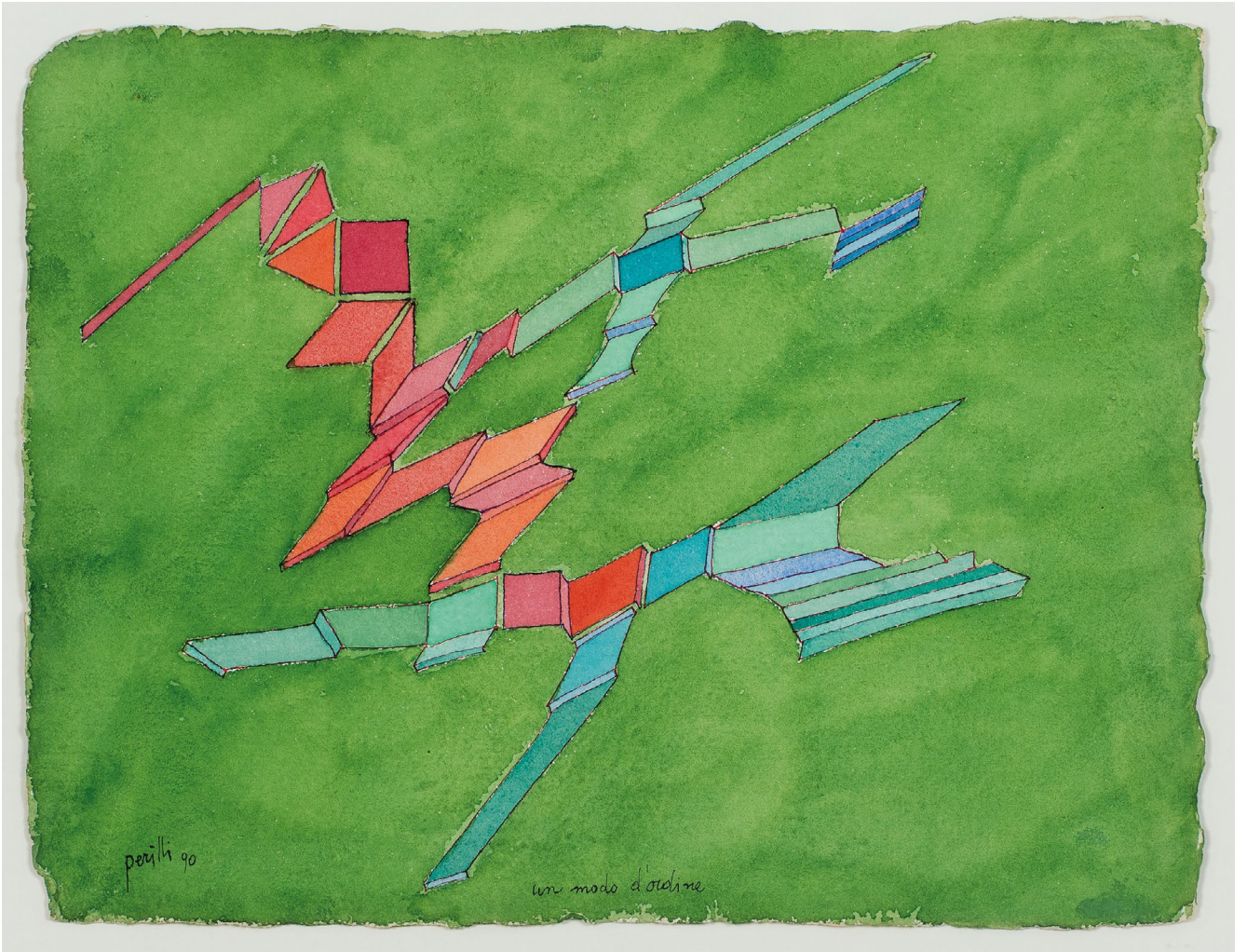
Achille Perilli: *Machinerie, ma chère machine*, Rom 1975.

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

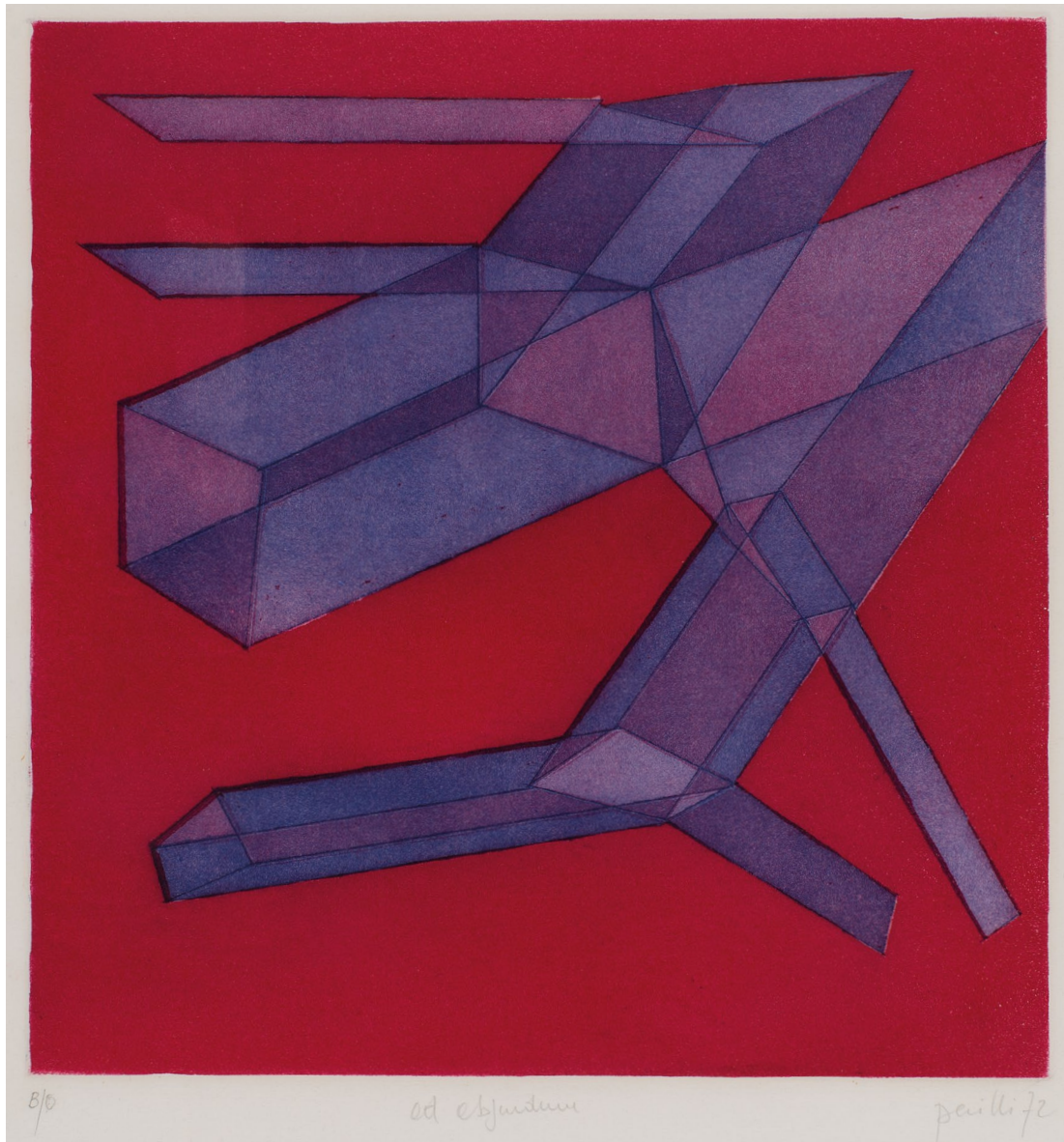
Die Aufgabe, die Bildwahrnehmung durch das Bild selbst darzustellen, ist jedoch keineswegs eine Erfindung der 1970er Jahre, sondern bereits in den Anfängen der Avantgarde, etwa in den Kunstwerken des Bauhauskünstlers Josef Albers, vorhanden.⁶ Perilli erarbeitet in seinem Spätwerk eine Lösung des Problems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

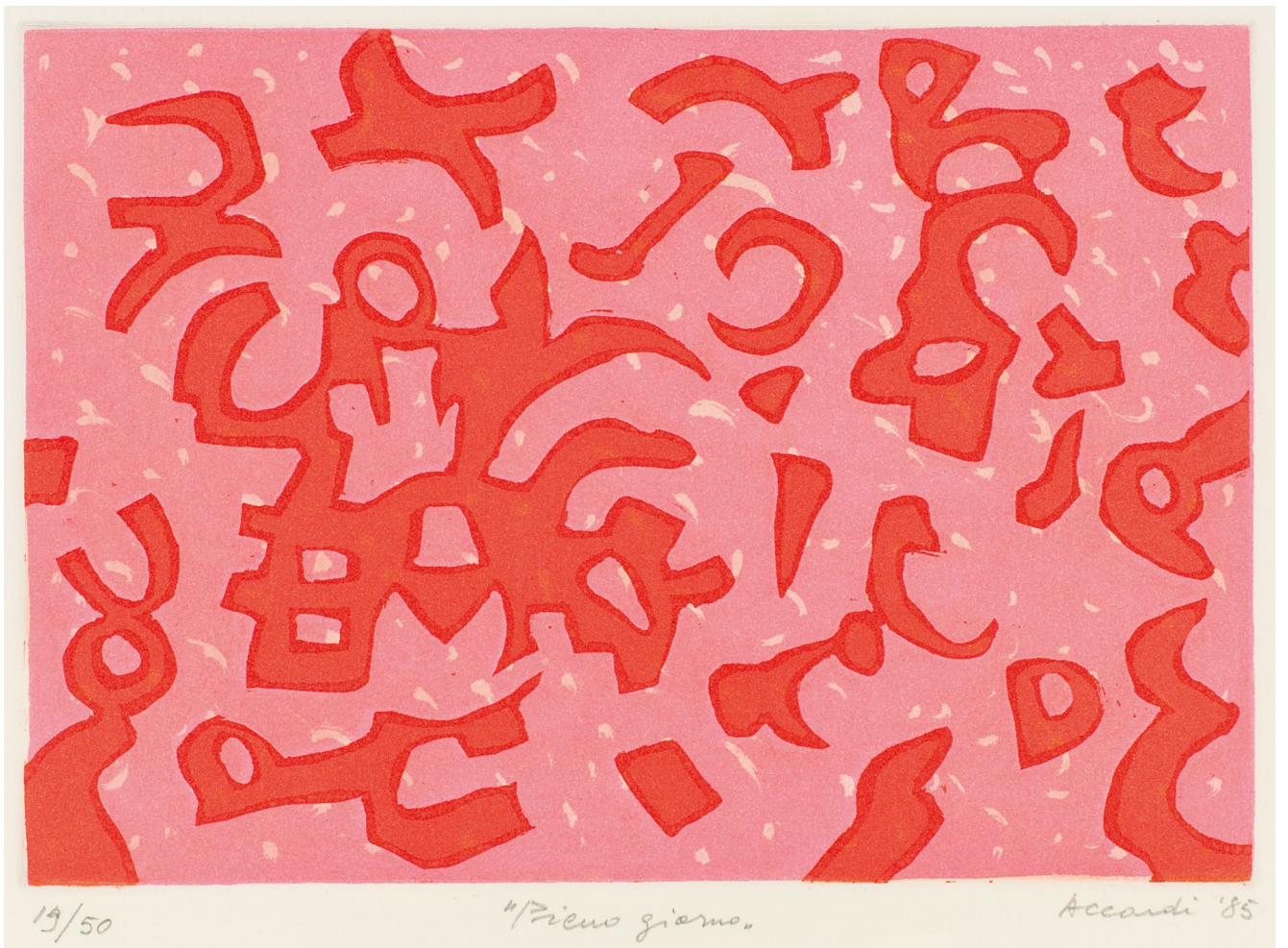
2 Ebd., S. 64.

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

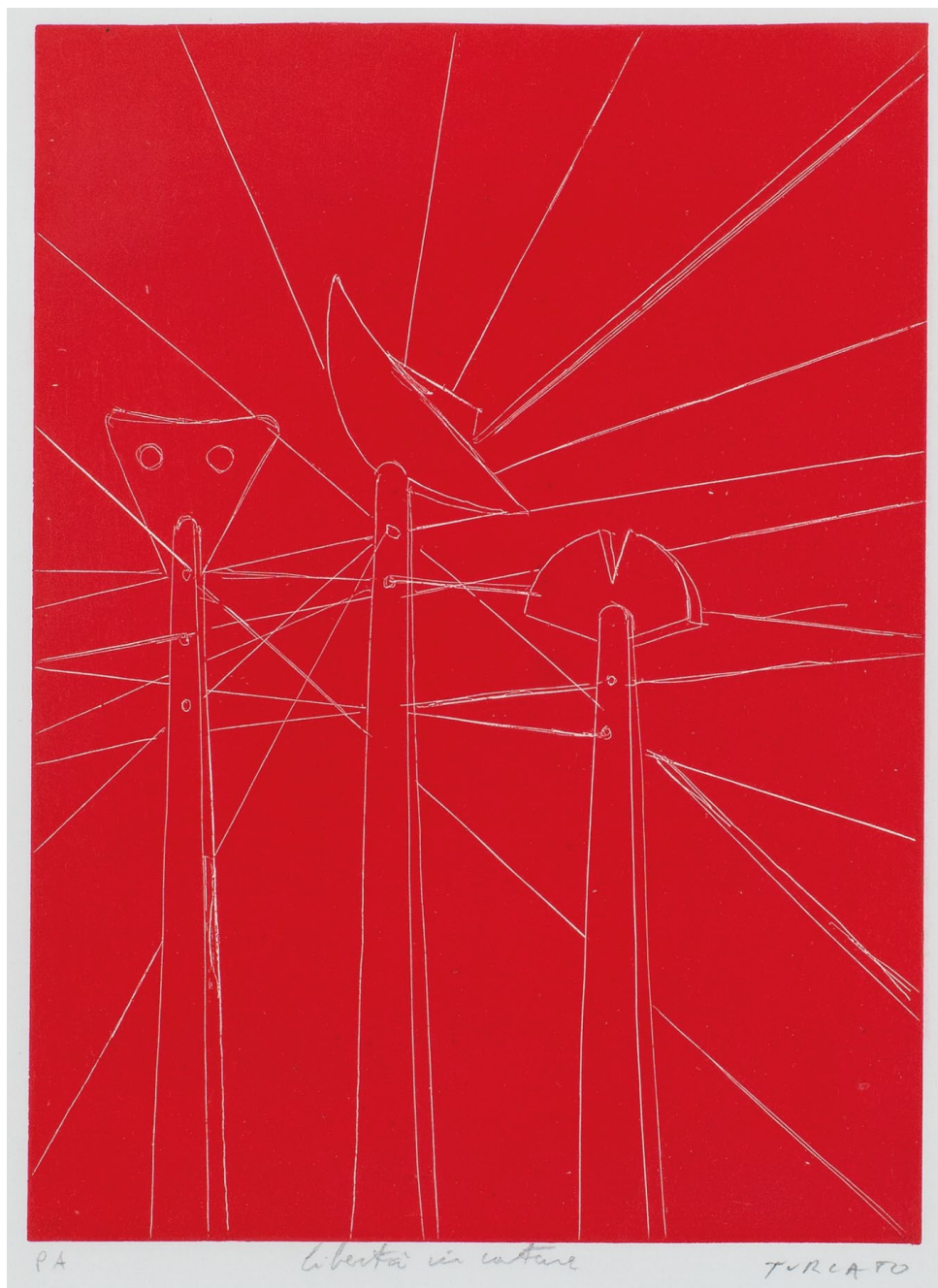
- Bernd Krimmel: „Forma 1 von Darmstadt aus gesehen“, in: Ausst.-Kat. *Forma 1 1947–1987*, hrsg. von Bernd Krimmel (Mathildenhöhe Darmstadt: 6.12.1987–31.1.1988), Darmstadt 1987, S. XI–XVI.
- Ugo Pirro: *Osteria dei pittori*, Palermo 1994.
- Francesco Santaniello: „Le Libertà: iridescences modulaires 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 „conchetto 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

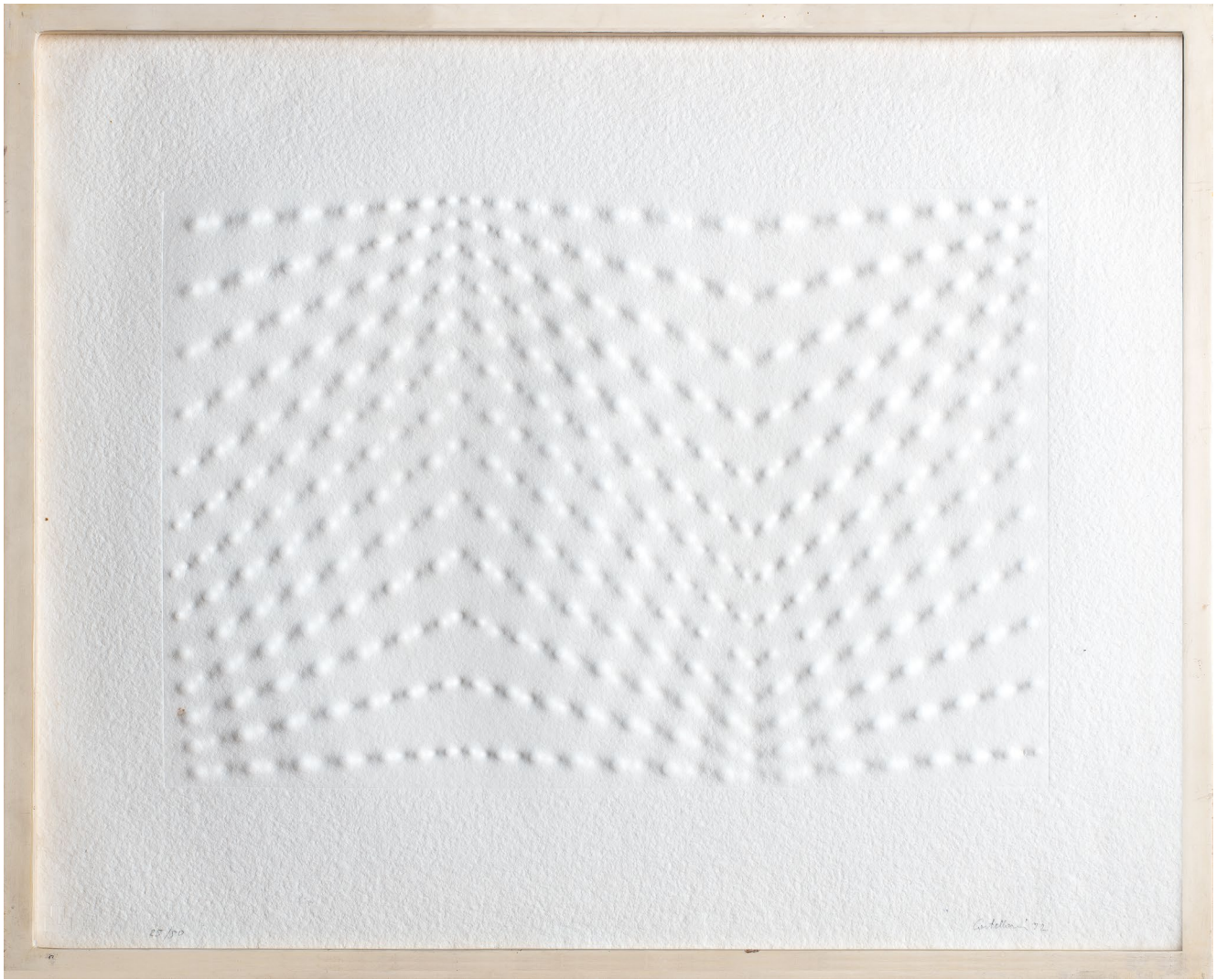
wenig Anklang, doch konnte er zahlreiche Erfolge in Europa verzeichnen. Dreimal stellte er auf der Biennale in Venedig aus und war 1968 auf der 4. *documenta* in Kassel vertreten. Heinz Mack, Mitbegründer der deutschen *ZERO*-Gruppe, erinnert sich mit den anerkennenden Worten: „Später, 1965, habe ich 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

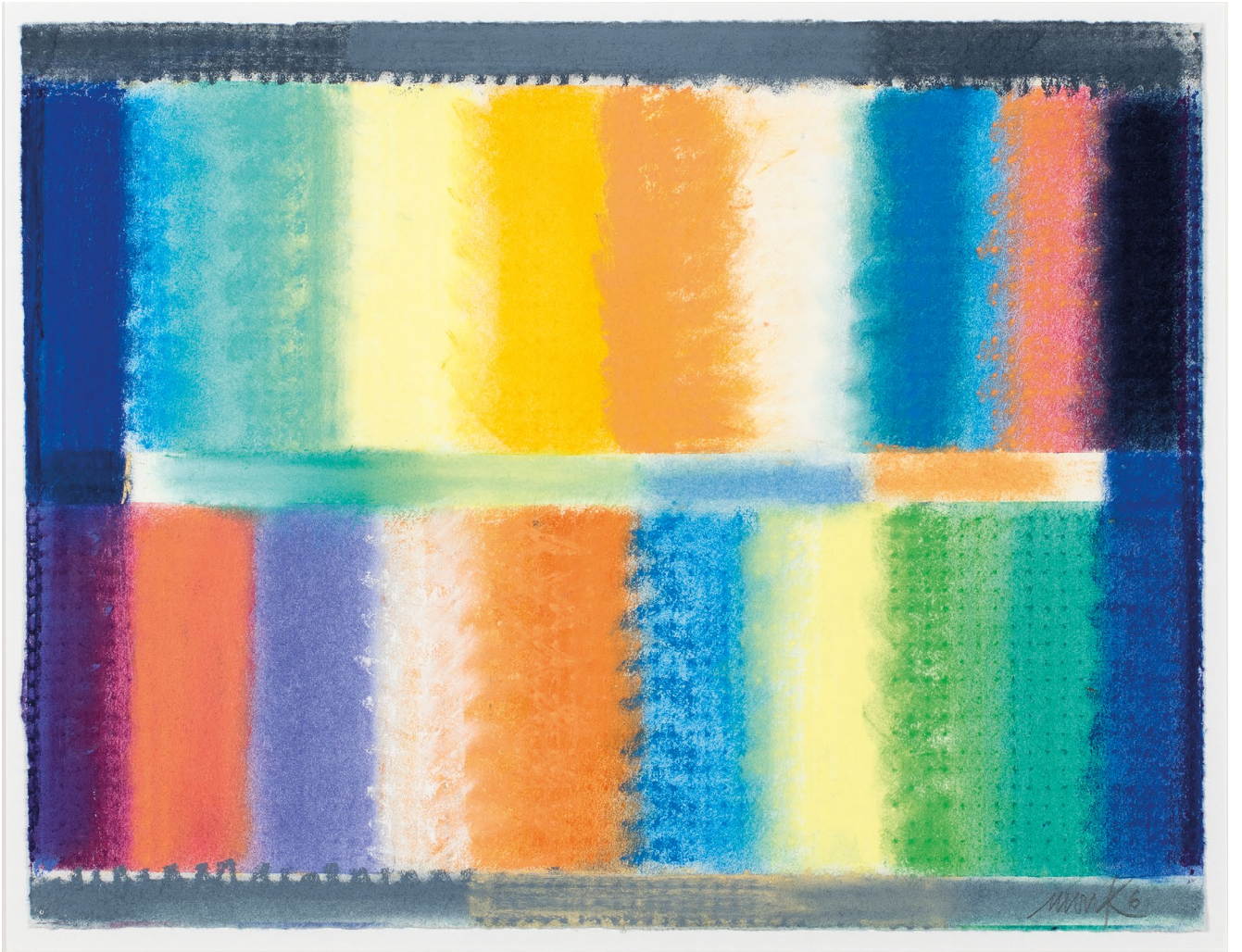
Ausst.-Kat. *ZERO – Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*, hrsg.

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 vereinzelte 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.

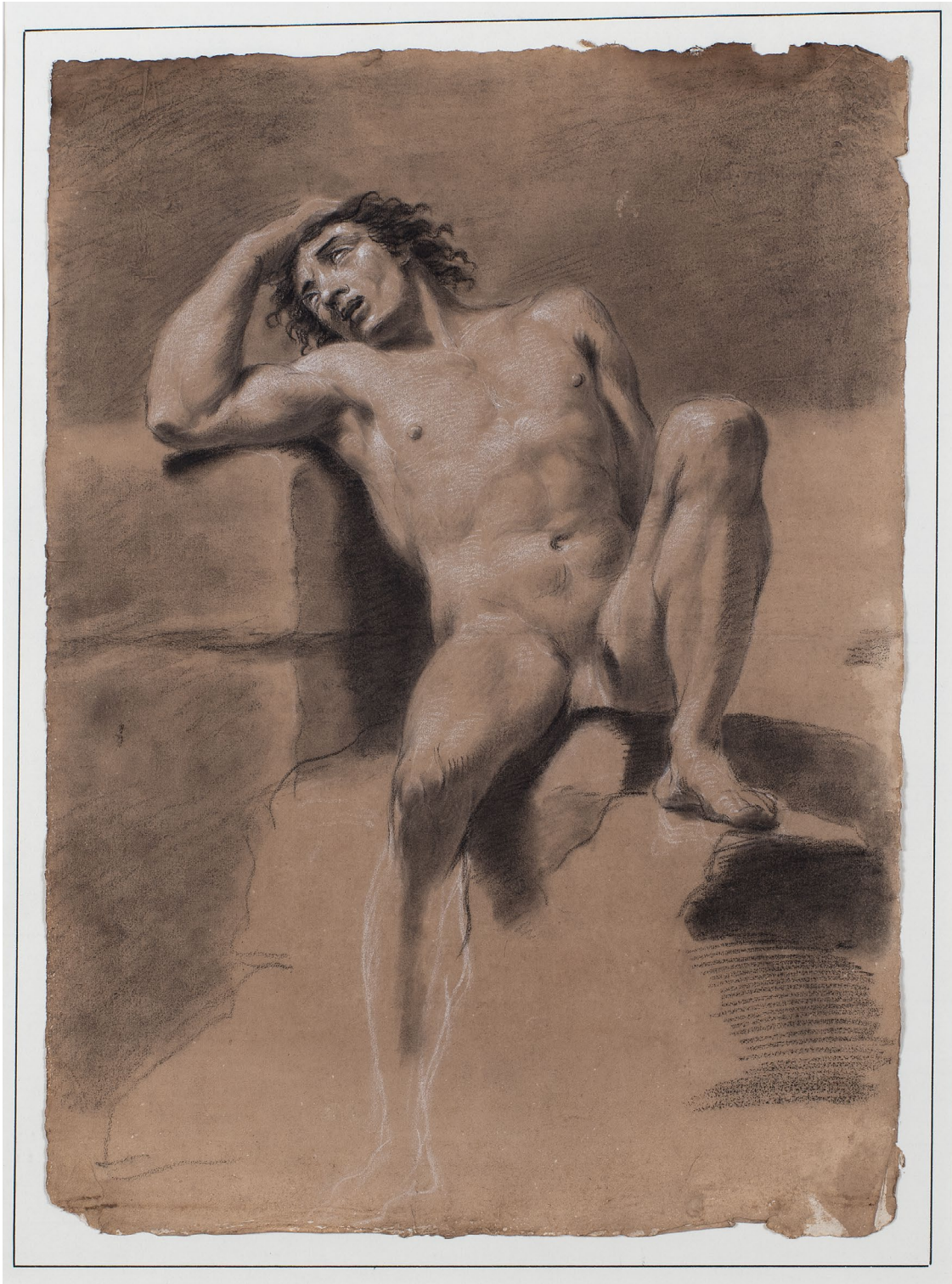
Johann Friedrich Wilhelm Müller/Karl Klunzinger (Hrsg.): *Die Künstler aller Zeiten und Völker. Oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc.*, 4 Bde., Bd. 2, F–L, Stuttgart 1860.

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.

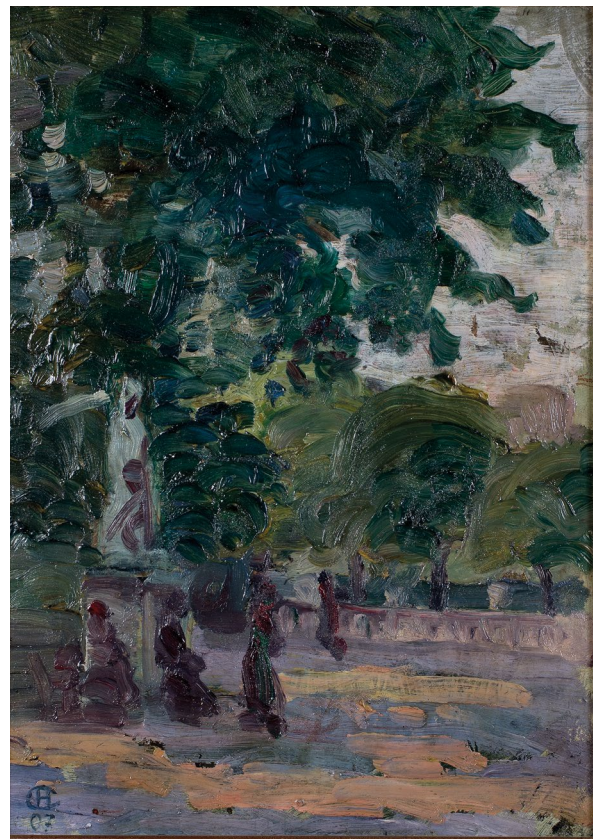
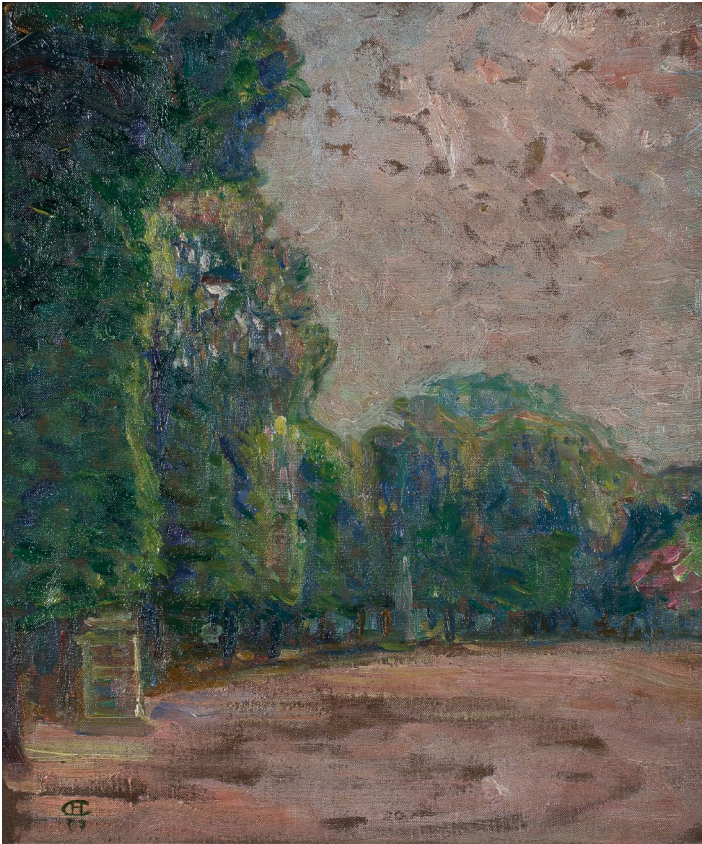
Kristina Hoppe

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. Jahr- hundert sogenannte Veduten, d.h. realitätsgetreue Stadtansichten, die vor allem bei Touristen beliebt waren. Von Bleistift- und Tuschezeichnungen

über Kupferstiche und Aquarelle fin- den sich zahllose Heidelberg-Ansich- ten unterschiedlichsten Formats in Verhas' Œuvre.⁴ Seine Werke zeigen die Stadt in den noch heute charakte- ristischen Ansichten: das Schloss über der Altstadt – entweder vom nördli- chen Neckarufer oder dem höhergele- genen Philosophenweg aus gesehen – die Alte Brücke oder den Flusslauf.

Die Zeichnung des Heidelberger Schlosses aus der Sammlung Jayme zeigt eine Ansicht aus südlicher Rich- tung von der Molkenkur her. Aus dem etwas erhöhten Standpunkt er- gibt sich eine leichte Obersicht auf das Schloss, das komplett aus der Stadt herausgelöst erscheint und in eine Waldlandschaft eingebettet ist. Hierbei verwendet Verhas den „Guck- kasteneffekt“, bei dem die Bäume im Vordergrund rahmenartig das im Hintergrund und in der Bildmitte lie- gende 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 fest- gehalten, in dem der Wind die gan- ze Natur in Bewegung bringt. Das Werk beweist Verhas' geschicktes Kombinieren von Tusche- und Feder- zeichnung bei der Vermittlung von räumlicher Tiefe, denn die Baumfor- mationen im Vordergrund sind deut- lich dunkler gehalten als die Schloss- ruine weiter in der Ferne. Diese „Verblässung“ wird in den Bergen am gegenüberliegenden Neckarufer noch gesteigert. Alles in allem eine realis- tische Szenerie, ergibt sich durch diese Tiefenführung ein hoher Stimmungseffekt. Das Schloss scheint in eine un- erreichbare Tiefe zu entrücken.

Nicht nur bildende Künstler hiel- ten das Heidelberger Schloss immer

wieder in ihren Werken fest. Auch zahl- reiche Schriftsteller wie etwa Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Höl- derlin und Walter Benjamin haben den hohen Stimmungswert des Schlos- ses in Briefen, Gedichten und Reise- berichten 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 Schlos- ses. Vor allem im Ruinenzustand und ins Abendlicht getaucht, übt das Heidelberger Schloss seit Jahr- hundertern 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.

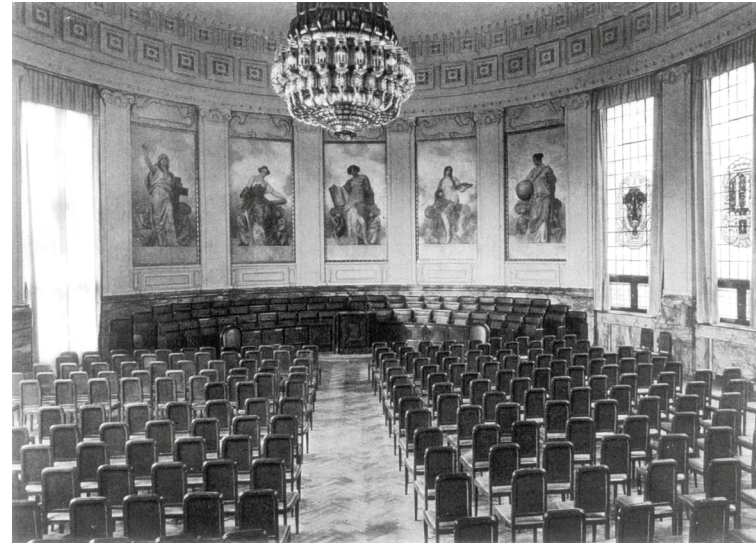
3 Lehmann: *Heidelberg – Karlsruhe*, S. 58.

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

Franz Lippisch: *Frühling in Frascati*, 1914

Öl auf Leinwand, 44 × 67 cm
Links unten signiert „LIPPISCH“,
verso auf dem Rahmen
bezeichnet „Nr. 9 Ans. Frascati“,
verso auf einem Klebezettel
mit Schreibmaschine „Nr. 10 Villa
in Fiesole“
Heidelberg, Sammlung Jayme

„Kennst du das Land, wo die Zitronen
| blühen,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel
| weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer
Kennst du es wohl? | steht,
Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter,
| ziehn!“¹

Johann Wolfgang Goethes Berichte über seine Reisen nach Italien (1786–1788) sind wohl die bekanntesten Zeugnisse dafür, welche Faszination Italien auf Dichter, Musiker und bildende Künstler seiner Zeit ausübte. Das Interesse der Künstler an Italien hielt jedoch noch lange über Goethe hinaus an. Die Nazarener etwa, eine Künstlervereinigung zu Beginn des 19. Jahrhunderts, beriefen sich auf die christliche Kunst im Stil der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts sowie auf die Malerei der frühen italienischen Hochrenaissance. Sie begründeten aus romantischen Im-

pulsen der Zeit ein Erneuerungsideal für Kunst, Religion und Gesellschaft. Auch über einhundert Jahre nach Goethes Reisen hatte Italien seine Anziehungskraft für Künstler nicht verloren. Um 1900 gab es eine große Anzahl an Künstlern, die es in Anlehnung an die großen Deutsch-Römer Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées und Adolf von Hildebrand nach Italien zog.² Die Werke der Deutsch-Römer waren zu Beginn wenig erfolgreich. Hugo von Tschudi, der Direktor der Berliner Gemäldegalerie, und der Leiter der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark waren die wenigen Direktoren, die sich früh für die Deutsch-Römer interessierten und schon früh heute bedeutende Werke ankauften.³

Während die Kunst der Nazarener den Fokus auf eine menschliche Figur im Zentrum der Komposition legte, die Zeichnung als vorrangig gegenüber der Farbe ansah und oftmals Szenen darstellte, die ins Überirdische entrückt Ruhe, Innerlichkeit und Ernst verbreiten sollte, lösen sich die Deutsch-Römer von dem stark religiösen Bezug. Die Natur und die Nichtigkeit des Menschen im Anbetracht der Naturgewalten rücken in den Fokus.⁴ Dabei setzten die Maler die Natur überhöht und idealisiert in Szene.

An diese lange Tradition deutscher Maler in Italien, besonders in der Nähe der geschichtsträchtigen Stadt Rom, knüpft wohl auch dieses kleine Gemälde von Franz Lippisch (1859–1941) an, das Erik Jayme, der Italien liebt und das Land nicht nur als auf Reisen als Jurist, Kunstsammler oder Tourist besuchte, sondern dort auch studierte, als Erinnerung an seine Zeit in Italien gekauft hat.

Ein kleines, einfaches terrakotafarbenes Häuschen hebt sich auf einem kleinen Hügel von dem grau-

blauen, wolkenverhangenen Himmel ab. Vier Zypressen und Pinienbäume drängen von links an das Häuschen, verdecken die linke Ecke und werfen kontrastreiche Schatten auf die Mauern. Auf dem Hügel wölben sich Büsche und Stauden in den verschiedensten Grüntönen. Auf einem zweiten Hügel im Vordergrund ist mit groben Pinselstrichen helles, frisches Gras angedeutet und zwei mit rosafarbenen Blüten bestückte Mandelbäume scheinen im Vordergrund schwer an der zarten Blütenlast zu tragen.

Eine Aufschrift auf dem Rahmen bezeichnet das Bild als *Ansicht bei Frascati*. Es ist wahrscheinlich, dass es sich bei dem auf dem Bild dargestellten Gebäude um ein Haus bei Frascati handelt und nicht, wie der Klebezettel auf der Rückseite des Bildes angibt, um eine *Villa in Fiesole*. Nach den Forschungen von Anette Krüger, veröffentlicht in den *Nachrichten aus der Kunstsammlung Erik Jayme*, gibt es Briefe von Lippisch, die einen Aufenthalt in Frascati von Mitte März bis Ende Mai 1914 belegen.⁵ Dieser Zeitraum passt auch zu den abgebildeten blühenden Mandelbäumen. Krüger geht davon aus, dass das Schild *Villa in Fiesole* nachträglich von fremder Hand angebracht wurde. Zwar soll sich Lippisch auch in Fiesole aufgehalten haben, doch sei kein Aufenthalt während der Baumbüte verzeichnet, und ein Werk, das im Nachlass des Künstlers als Nr. 758 mit dem Titel *Villa in Fiesole* verzeichnet sei, passe nicht zu den Maßen des vorliegenden Bildes.⁶

Svenja Hauk

1 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1988, S. 142.

2 Ausst.-Kat. *Die Kunst der Deutsch-Römer*, S.11.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. ebd, S. 14.

5 Vgl. Krüger, „Frühling bei Frascati“, S. 7.

6 Vgl. ebd.



▲ 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 angelegte 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

Abbildungsnachweise

Covermontage

Edmund Kanoldt (1845–1904), *Leukothea*, Maße: 41,5 × 23,5 cm;
Carl Friedrich Heinrich Werner (1808–1894), *Partie in Ravello*,
1839, Maße: 23,5 × 30,5 cm.

Achille Perilli (1927–), *Ad absurdum*, 1972.

Ludwig von Hofmann (1861–1945), *Jünglinge*, Maße: 40 × 30 cm;
Will Sohl (1906–1969), *Neckartal bei Heidelberg*, Maße: 58 × 44 cm.

Essay Glötter

Abb. 1 Johann Zoffany: *Tribuna degli Uffizi*, 1772–1778, Öl auf
Leinwand, 123,5 × 155 cm, Royal Collection, Windsor Castle.
Aus: Annalisa Scarpa Sonino: *Cabinet d'Amateur. Le grand
Collezioni d'Arte nei Dipinti dal XVII al XIX Secolo*, Mailand:
Berenice 1992 S. 139. © H. M. Queen Elizabeth II, London –
Royal Collection, St. James's Palace.

Abb. 2 Frans Francken der Jüngere: *Ecke eines Kabinetts*, 1636,
Öl auf Leinwand, 86,5 × 120 cm, Kunsthistorisches Museum,
Wien. Aus: Härting, Ursula: Frans Francken der Jüngere, aus
der Reihe: Flämische Maler im Umkreis der Großen Meister,
Bd. 2, Freren 1989. Taf. 62. © Gemäldegalerie, Kunsthistori-
sches Museum Wien.

Essay Hüttemann

Abb. 1 Ludwig von Hofmann: *Zug zur Schwemme*, Berlin,
Kupferstichkabinett (Indent. Nr. SZ L. v. Hofmann 100) Blei-
stift, Schwarze Kreide, Papier, 14,6 × 18,5 cm, 1902. Aus: Edwin
Redslob: Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen, Weimar
1918, S. 31 Textabb. 31. © Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 2 Ludwig von Hofmann: *Angler*, Kohle, Maße und Ver-
bleib unbekannt, 1916. Aus: Edwin Redslob: Ludwig von Hof-
mann. Handzeichnungen, Weimar 1918, S. 39 Abb. 39 a).
© unbekannt.

Abb. 3 Ludwig von Hofmann: *Frühling*, Berlin, Kupferstich-
kabinett (Indent. Nr. SZ L. v. Hofmann 69), Kohle, gelbliches
Papier, 23,8 × 32,8 cm, 1905. Aus: Edwin Redslob: *Ludwig von
Hofmann. Handzeichnungen*, Weimar 1918, S. 31 Abb. 31.
© Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 4 Ludwig von Hofmann: *Drei Knaben am Wasser*, Kohle,
Maße und Verbleib unbekannt, 1911. Aus: Edwin Redslob:
Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen, Weimar 1918, S. 62
Abb. 62. © unbekannt.

Abb. 5 Ludwig von Hofmann: *Aktstudie. Schreitende Gruppe*,
Kohle, Maße und Verbleib unbekannt, um 1904. Aus: Edwin
Redslob: *Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen*, Weimar
1918, S. 5 Abb. 5. © unbekannt.

Abb. 6 Ludwig von Hofmann: *Drei Jünglinge auf Felsen*, Kohle,
Maße und Verbleib unbekannt, um 1914. Aus: Edwin Redslob:
Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen, Weimar 1918, S. 69
Abb. 69. © unbekannt.

Essay Krämer

Abb. 1 Oskar Moll: *Jardin du Luxembourg I*, Öl auf Leinwand,
58,5 × 64,5 cm, 1907. Bildnachweis: Siegfried Salzmänn/Dorothea
Salzmänn: *Oskar Moll – Leben und Werk*, München 1975,
No. 46, S. 77.

Abb. 2 Oskar Moll: *Schwarze Frau am Fenster*, Öl auf Leinwand,
62 × 56 cm, 1908. Bildnachweis: Siegfried Salzmänn/Dorothea
Salzmänn: *Oskar Moll – Leben und Werk*, München 1975,
No. 50, S. 97.

Abb. 3 Oskar Moll: *Am Seeufer*, Öl auf Leinwand, 70 × 80 cm,
um 1916. Bildnachweis: Siegfried Salzmänn/Dorothea Salzmänn:
Oskar Moll – Leben und Werk, München 1975, No. 101, S. 91.

Abb. 4 Henri Matisse: *Das Ufer*, Öl auf Leinwand,
73,2 × 60,3 cm, 1907. Bildnachweis: Essers, Volkmar: *Henri
Matisse. 1869–1954. Meister der Farbe*, Köln [1987] 2016, S. 24.

Abb. 5 Oskar Moll: *Schneelandschaft mit roter Brücke*, Öl auf
Leinwand, 70 × 80 cm, 1947. Bildnachweis: Siegfried Salzmänn/
Dorothea Salzmänn: *Oskar Moll – Leben und Werk*, München
1975, No. 574, S. 68.

Essay Zerback

Abb. 1 Unbekannter Künstler: *Kopf einer Afrikanerin (Nobo-
sodru)*, Heidelberg, Sammlung Erik Jayme, links unten mit
„C. R.“ signiert und direkt darunter mit „30“ datiert, Aquarell,
37,5 × 29 cm, 1930 (?).

Abb. 2 Paul Gauguin: *Mädchen mit Fächer*, Essen, Museum
Folkwang, Öl auf Leinwand, 90 × 73 cm, 1902. Aus: Belinda
Thomson: *Gauguin by himself*, Boston u. a. 1993, S. 301,
Abb. 236. © Essen, Museum Folkwang.

Abb. 3 Christian Rohlf's: *Rote Cannas*, Hagen, Karl Ernst
Osthaus-Museum, Wassertempera, 50 × 76 cm, 1935. Aus:
Ausst.-Kat. *Christian Rohlf's. Aquarelle, Temperablätter, Zeich-
nungen, Graphik*, hrsg. von Reinhold Happel (Kunstverein
Braunschweig: 13. Dezember 1992 bis 14. Februar 1993, Kunst-
halle Rostock: 06. März bis 02. Mai 1993, 27. Juni bis 15. August
1993), Braunschweig 1992, S. 107, Kat. 51.

© Hagen, Karl Ernst Osthaus Museum, vertreten durch Bild-
agentur akg images.

Abb. 4 Christian Rohlf's: *Rote Amaryllis auf Blau*, rechts un-
ten mit „C. R.“ signiert und direkt daneben mit „37“ datiert,
Wassertempera, 78 × 57 cm, 1937, Essen, Museum Folkwang.
Aus: Ausst.-Kat. *Christian Rohlf's 1849–1938*, hrsg. von Paul
Vogt (Kunsthalle München: 22. März bis 16. Juni 1996, Von der
Heydt-Museum Wuppertal: 30. Juni bis 8. September 1996),
München 1996, Kat. 144. © Essen, Museum Folkwang.

Abb. 5 George Specht: *Nobosodru, femme Mangbetu*, Fotografie, März 1925, Washington D.C., National Museum of African Art. Aus: Ausst.-Kat. *Alexandre Jacovleff. Les Croisières Citroën*, hrsg. von Caroline Haardt de La Baume/Jean-François Ruchaud (Musée de l'Abbaye Saint-Croix: 1. Dezember 2012 bis 10. März 2013), Lyon 2012, S. 40. Smithsonian © NMafa (National Museum of African Art).

Essay Weber

Abb. 1 Renato Guttuso: *Boogie-woogie*, Trento, Mart, Museo di arte contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione VAF-Stiftung, Öl auf Leinwand, 169,5 cm × 205 cm, 1953. Aus: Haus der Kunst: <https://postwar.hausderkunst.de/artworks-artists/artworks/boogie-woogie>. (Letzter Zugriff: 31.10.2018).

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016 © Archivio Fotografico e Mediateca Mart.

Abb. 2 Piet Mondrian: *Broadway Boogie Woogie*, New York, Museum of Modern Art, Öl auf Leinwand, 127 cm × 127 cm, 1942–43. Aus: Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/collection/works/78682> (Letzter Zugriff: 24.03.2019).

© Art Resource (publication in North America).

Abb. 3 N.N.: *Gruppo Forma 1*, Photographie, 1947. Aus: Achille Perilli: *L'age d'or di Forma 1*, Rom 2000, S. 35.

Abb. 4 Giulio Turcato: *Le Libertà*, Lago di Piediluco, 1989. Aus: Ausst.-Kat. Giulio Turcato Libertà, hrsg. von Silvia Pegoraro. (CAOS – Centro Arti Opificio Siri: 17. Oktober 2010 bis 30. Januar 2011), Terni 2010. © VG Bild-Kunst.

Essay Neugebauer

Abb. 1 Max Klinger: *Bär und Elfe*, 1880, Radierung, Roulette und Aquatinta, 62,7 × 44,8 cm. Aus: Ausst.-Kat. *Max Klinger, „Alle Register des Lebens“*, *Graphische Zyklen und Zeichnungen*, hrsg. vom Käthe Kollwitz Museum Köln, Berlin 2007, S. 122.

© Winckelmann-Museum Stendal, (CC-by-nc-sa).

Abb. 2 Mathias Perlet: *Ausflug*, 2009, Eitempera und Öl auf Leinwand, 200 × 150 cm. Aus: Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*, hrsg. von Dietmar Schuth. Schwetzingen 2012.

Abb. 3 Mathias Perlet: *Tief im Herzen rauscht der Wald*, 2012, Eitempera und Öl auf Leinwand, 120 × 140 cm. Aus: Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*, hrsg. von Dietmar Schuth. Schwetzingen 2012.

Abb. 4 Mathias Perlet: *Oh Fallada*, 2012, Mischtechnik auf Büttchen, 107 × 78 cm. Aus: Ausst.-Kat. *Tief im Herzen rauscht der Wald*, hrsg. von Dietmar Schuth. Schwetzingen 2012.

Abbildungen im Katalogteil

Kat. Nr. 1-8; 10-13; 16, 17, 19-29; 31-53

Fotos: Susann Henker.

Kat. Nr. 9, 14, 15, 18, 30

Fotos/Reproduktionen: Universitätsbibliothek Heidelberg.

Kat. Nr. 9

a: *Das Goldene Netz – Drei Nornen* (Nr. 1), 1984.

b: *Ein Kind am Herzen* (Nr. 20), 1984.

Beide Drucke 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).

Kat. Nr. 14

Karl Walser, Sechs Original-Radierungen in Hugo von Hofmannsthal's „Lucidor“, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie“, Berlin 1919, letzte Radierung im Exemplar Nr. 143.

Kat. Nr. 15

Ludwig von Hofmann: *Sonnige Tage – tanzende Paare vor bergiger Landschaft*, 1895, aus: Annette Wagner, Klaus Wolbert (Hg.), *Ludwig von Hofmann – Arkadische Utopien in der Moderne, zur Ausstellung Ludwig von Hofmann – Arkadische Utopien in der Moderne vom 18. Dezember 2005 bis 19. März 2006 im Institut Mathildenhöhe Darmstadt*, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 2005, S. 380 (Kat. 288).

Abb. 1 Ludwig von Hofmann: *Frauen in Landschaft, Entwurf zu ‚Dekoratives Gemälde‘*, 1902. Aus: Oskar Fischel: *Ludwig von Hofmann*, Bielefeld und Leipzig 1903, S. 30.

Abb. 2 Ludwig von Hofmann: *Dekoratives Gemälde*, 1902. Aus: Oskar Fischel: *Ludwig von Hofmann*, Bielefeld und Leipzig 1903, S. 33.

Kat. Nr. 16

Abb. 1 Sascha Schneider: *Torwächter*, Pastell/Leinwand 1908, Höhe ca. 350 cm, ehemals Jena Universitätshauptgebäude, Foyer.

Abb. 2 Sascha Schneider: *Torwächter*, 1916, Öl/Holz. Höhe 320 cm, ehemals Jena, Universitätshauptgebäude, Foyer. Abb. 1, 2 aus: Annelotte Range: *Zwischen Max Klinger und Karl May. Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider (1870–1927)*, S. 218, 219.

Kat. Nr. 18

Max Klinger, *Intermezzi*: komponiert, radirt und Herrn Kupferstecher und Kunsthändler Hermann Sagert dankbar zugeeignet von Max Klinger, Stroefler, Nürnberg, 1921, Tafel IV.

Kat. Nr. 41

Abb. 1 Universitätsarchiv Freiburg D15/841, Kollegiengebäude I der Universität Freiburg, mit den Werken Ferdinand Kellers, wohl um 1911.

Zu den Tätigkeiten von KunsthistorikerInnen gehört es, einer Öffentlichkeit ausgewählte Kunstwerke zu präsentieren. Üblicherweise besteht erst im Berufsleben die Möglichkeit, die entsprechenden Erfahrungen zu machen und so die notwendigen Fertigkeiten zu erlernen. In einem Seminarprojekt des Instituts für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg bekamen die Studierenden demgegenüber einmal die sonst seltene Möglichkeit, bereits im Studium eine eigene Ausstellung zu organisieren: Sie konnten aus der Privatsammlung von Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Erik Jayme frei Kunstwerke auswählen und zu einer in der Universitätsbibliothek Heidelberg gezeigten Ausstellung zusammenstellen.

