

Internationale Tage Ingelheim

11 Positionen

Vergessene Moderne

Kunst in Deutschland zwischen den Weltkriegen

Helmar Lerskis fotografisches Werk der späten 1920er und frühen 1930er Jahre, das in Deutschland wie in Palästina entsteht, ist durch eine formal ästhetische Klarheit und motivische Konsequenz wie kaum ein anderes in dieser Zeit geprägt. Auf Grundlage der frühen, in den Vereinigten Staaten entstandenen Portraits, und vor allem der Erfahrungen als Kameramann bei vielen expressionistischen Stummfilmen in Berlin, konzentriert sich Lerski auf das menschliche Gesicht. In Serien zusammengefasst dokumentieren die Aufnahmen in ihrer Nahansicht und in ihrem Ausschnitt radikal die Physiognomien der Dargestellten, wobei sie nicht zu Masken erstarren. Lerski gibt in der ca. 1931 bis 1935 entstandenen Serie *Araber und Juden* jedem Portraitierten seine individuelle Persönlichkeit und Achtung. Soziale oder politische Komponenten spielen dabei keine Rolle. Wie beim Film ist es in Lerski's Aufnahmen die unterschiedliche Lichtführung, durch die sich die Portraits auszeichnen. So ist es konsequent, dass Lerski in der Serie *Verwandlungen durch Licht*, 1935/36 in Tel Aviv entstanden, 175 Aufnahmen von nur einem einzigen Modell anfertigt, die jeweils unterschiedlicher kaum sein können.

In seinem Frühwerk beschäftigt sich **Moissej Kogan** vor allem mit der Herstellung von kleinformatigen Medaillen und Plaketten, nachdem er die Technik des Steinschneiders in Idar-Oberstein erlernte. Anders als in der herkömmlichen Bildhauerei, benutzt Kogan für seine Reliefs, ähnlich antiker Gemmen, den Negativschnitt. Dabei schneidet der Künstler die Darstellung aus einer Gipsplatte heraus, von der dann mit Terrakotta für den späteren Brand im Ofen, oder in Wachs für den Bronzeguss im Wachsausschmelzverfahren, Positivausformungen abgenommen werden. Kogan führt als erster diese Technik in die Bildhauerei der Neuzeit ein, die er auch für vier, heute verschollene, großformatige Reliefs anwendet, die 1914 für die von Walter Gropius entworfene Modellfabrik der Werkbund-Ausstellung in Köln entstehen. Auch für eine Gruppe kleinformatiger Terrakottafiguren benutzt er den Negativschnitt, indem er zwei negative Halbformen zu einer dreidimensionalen Figur zusammenfügt. Dabei greift er auf eine Technik zurück, die sich im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. in Zentralgriechenland mit den sogenannten Tanagrafiguren entwickelt hat, und die Kogan bei seinen Aufenthalten in Paris 1905 und 1907 im Louvre entdeckte. In der Folgezeit, in der Kogan weitgehend in Paris lebt und Kontakt zu Auguste Rodin und Aristide Maillol, aber auch zu Wilhelm Lehmbruck und Arno Breker hat, werden seine dreidimensionalen Figuren voluminöser und die Oberflächen glatt und gespannt.

Die künstlerische Entwicklung von **Paul Gangolf** lässt sich, wie auch seine Biografie, bislang nur bruchstückhaft übersehen. Wahrscheinlich war er als bildender Künstler Autodidakt und begann um 1914 zunächst mit Holzschnitten. Diese zeigen eine flächenfüllende, kleinteilige, nervöse weiße Lineatur. Daneben experimentiert Gangolf auch mit farbigen Holzschnitten von mehreren Druckstöcken. Anfang der 1920er Jahre wird der Holzschnitt von der Lithografie abgelöst, bei der der Künstler direkt auf den Stein zeichnen und somit das Bildgeschehen sehr viel unmittelbarer und spontaner ausarbeiten kann. Mindestens drei Grafikmappen – die 1. und die 2.



Vergessene Moderne
Kunst in Deutschland zwischen den Weltkriegen

14. April bis 23. Juni 2019

Kunstforum Ingelheim – Altes Rathaus
François-Lachenal-Platz 1
55218 Ingelheim am Rhein

Leitung Internationale Tage
Dr. Ulrich Luckhardt

PRESSERUNDGANG
11.04.2019, 10.30 Uhr

ERÖFFNUNG
13.04.2019, 17 Uhr

Verkehrsverbindungen
Nach Ingelheim mit der Bahn ab
Frankfurt/M. (ca. 45 min),
ab Mainz (ca. 15 min).

MEDIENARBEIT
ARTEFAKT Kulturkonzepte
Ursula Rüter & Stefan Hirtz
Marienburger Straße 16
10405 Berlin
Fon: 030 / 440 10 686
Fax: 030 / 440 10 684
mail@artefakt-berlin.de

Pressedownloads unter:
www.artefakt-berlin.de

Gangolf-Mappe, die von I. B. Neumann in Berlin herausgegeben werden, sowie die Mappe *Metropolis*, die 1923 im legendären Malik-Verlag erscheint – machen das Werk des Künstlers bekannt. Thematisch zeigen diese vor allem Szenen aus der Großstadt mit dem quirligen Leben, ihren Vergnügungen und Abgründen. Gangolf steht damit neben dem Werk von George Grosz, ohne aber dessen politische Sozialkritik und gesellschaftliche Drastik zu übernehmen. Gangolfs Blätter sind zarte, nahezu malerisch wirkende Darstellungen der Großstadt, in denen das vielfältige Treiben der Menschen inmitten von Architekturen dargestellt ist. In der zweiten Hälfte der 20er Jahre tritt die Beschäftigung mit Radierung in den Vordergrund, die als Kaltnadelradierung, direkt in die Metallplatte geritzt, oder als in Säure geätzt, die Motive aus der Großstadt wie auch solche von Reisen ans Mittelmeer oder aus Paris wiedergeben. In diesen Blättern wird der Strich häufig nervös und kantig.

Das künstlerische Werk von **Paul Kleinschmidt** konzentriert sich zunächst auf Druckgrafik, die ab 1920 von der Malerei abgelöst wird. Von Beginn an findet Kleinschmidt seine bildnerischen Themen in den großformatigen Figurenbildern von Szenen hinter den Kulissen des Theaters und des Variétés, aus Bars oder Cafés. Dabei wird häufig die Oberflächlichkeit und Langeweile der dargestellten Akteure entlarvt und ihnen ein Spiegel ihrer selbst vorgehalten. Daneben entstehen vor allem Landschaften und Stadtansichten. Neben den eigenwilligen Figurenkompositionen, in denen häufig der Perspektivwechsel innerhalb eines Bildes zu beobachten ist, findet Kleinschmidt mit dem rauen Pinselduktus und der eher gedämpften Farbigkeit eine eigene, unverwechselbare Bildsprache. Viele seiner Werke sind im Zweiten Weltkrieg zerstört worden.

Das künstlerische Werk von **Anita Réé** orientiert sich zunächst an der impressionistischen Freiluftmalerei ihres Lehrers Arthur Siebelist, der mit seinen Schülerinnen südlich von Hamburg in der Natur malt. Mit der Reise nach Paris kommen neue Einflüsse, die noch vor dem ersten Weltkrieg das Werk der Künstlerin bestimmen. Cézanne und Léger hinterlassen mit einer gedämpften Farbpalette und der Betonung der Formen deutlich Spuren. Das Werk nach dem Ersten Weltkrieg ist zunächst bestimmt von der Auseinandersetzung mit Landschaften und Portraits. Entscheidend für die weitere Entwicklung ist der fast dreijährige Aufenthalt von Anita Réé 1923 bis 1925 in Italien, wo sie vor allem in Positano an der Amalfiküste lebt und arbeitet. Finanziell ermöglicht von der Hamburger Erbin des Beiersdorf-Werks und Mäzenin Valerie Alport kann sie hier in der Abgeschlossenheit in der Auseinandersetzung mit der italienischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts und der kubischen Architektur der Gebäude am Steilhang von Positano einen eigenen Stil entwickeln. In der Vereinfachung der Formen, der Dramatisierung der Perspektiven vor allem in die Architekturdarstellungen und mit kräftigeren Farben findet Anita Réé zu einem Stil, der sowohl Einflüsse der zeitgenössischen italienischen Pittura metafisica wie auch der Neuen Sachlichkeit in Deutschland miteinander verbindet. Damit nimmt sie nach ihrer Rückkehr nach Deutschland eine bedeutende Rolle in der modernen Malerei ein. Vor allem im Portrait findet sie nun ihre künstlerische Herausforderung. Die beiden letzten Schaffensjahre verbringt Réé zurückgezogen auf Sylt, wo sie sich fast ausschließlich auf Zeichnen und Aquarellieren konzentriert.

Neben einigen Portraits von Freunden sind es vor allem die sich ständig verändernde Landschaft der Dünen und die dort weidenden Schafe, die dieses harmonische Spätwerk auszeichnen.

Das plastische wie auch das druckgrafische Werk von **Jussuf Abbo** ist nahezu unbekannt, eine systematische Aufarbeitung steht noch aus. Von den plastischen Werken hat sich vermutlich nur ein geringer Teil des ursprünglichen Bestandes erhalten. Da der Künstler seine Arbeiten in den seltensten Fällen datiert, ist die Chronologie schwierig und basiert auf Stilvergleich. Ein Bronzerelief mit einer figürlichen Szene scheint das früheste, mit 1912 datierte plastische Werk Abbos zu sein, das im Jahr nach seiner Ankunft in Deutschland entstand. Mit der aufgebrochenen, rauen Oberfläche modelliert Abbo hier die Darstellung bildhaft und bezieht sich damit auf Auguste Rodin. Auch in den um 1915 zu datierenden kleineren Figurengruppen behält Abbo diesen Einfluss bei. Erst nach dem Ersten Weltkrieg werden die Oberflächen seiner Skulpturen, zumeist Köpfe, geglättet und lassen die Volumen in der Reduzierung der Formen spannungsreich erscheinen. Den Grad an Abstraktion, der in diesen Arbeiten zu Tage tritt, wird, soweit heute erkennbar, in den Auftragsportraits zurückgenommen. Parallel zum bildhauerischen Werk entsteht, vermutlich erst nach dem Ersten Weltkrieg, ein umfangreiches druckgrafisches Werk aus Kaltnadelradierungen und Lithografien. Diese zeichnen sich durch eine Reduktion der Darstellungen aus, die die Spontanität des Entstehungsprozesses aufzeigen.

Das seit Mitte der 1920er Jahre entstehende bildkünstlerische Werk von **Karl Ballmer** entwickelt sich von Beginn an selbstständig. Es zeigt eine eigene künstlerische Handschrift, die sich an keine Vorbilder anlehnt. Zunächst entstehen nahezu gegenstandslose, flächige Kompositionen, die sich zumeist nur durch den beigegebenen Titel erschließen. In dieser frühen Phase sind die Gemälde farblich eher monochrom angelegt. Das ändert sich Anfang der 1930er Jahre, als Ballmer zunächst den linearen Stil der Hamburger Secession in menschenleeren Stadtlandschaften aufgreift. Daraus entstehen Darstellungen, in denen Ballmer die menschliche Figur in der Landschaft ins Zentrum seiner Darstellungen stellt. Dabei verzahnen sich die Figuren mit den Landschaften, was Samuel Beckett nach einem Besuch in Ballmers Atelier in Hamburg am 26. November 1936 als „transparent figures before landscapes“ beschreibt und als „metaphysical concrete“ bezeichnet. In der Druckgrafik experimentiert Ballmer mit technischen Variationen der Monotypie und mit Materialdrucken, in denen er Metallgitter und ähnliches als Druckstock verwendet. In seinem umfangreichen in der Schweiz entstandenen Spätwerk kann Ballmer nicht an die Innovationskraft der früheren Jahre anknüpfen.

Im Zentrum des Werks von **Otto Pankok** stehen die großformatigen sogenannten Kohlegemälde, von denen mehrere Tausend entstehen. In der Reduzierung auf den schwarzen Kohlestift ergibt sich für den Künstler die Möglichkeit nicht nur den Hell-Dunkel-Kontrast einzusetzen, sondern durch Verwischungen auch Modellierungen in Grautöne zu erzielen. Nachdem die Motive, die Pankok künstlerisch aufgreift, zunächst sehr unterschiedlich und breit gestreut waren, konzentriert er sich seit den

frühen 1930er Jahren auf thematische Zyklen, in denen er das politische Zeitgeschehen ganz bewusst aufgreift. In der Radikalität des gezielt eingesetzten Kontrasts von Schwarz und Weiß findet er eine zeichnerische Ausdrucksform, mit der er den Sinti und Roma aus dem Lager Heinefeld trotz ihrer Verfolgung als Zigeuner durch die Nationalsozialisten Normalität und Würde zu teil werden lässt. Dies setzt Pankok nach Ende des Zweiten Weltkrieges fort. Ebenso sind die seit 1933 entstehende Folge *Passion* und der Zyklus *Jüdisches Leben*, der ab 1936 entsteht und in dem Juden mit ihrem religiösen Leben darstellt sind, bewusst von Pankok aufgegriffene Themen, mit denen er seine Gegenwart künstlerisch verarbeitet. Neben den Kohlegemälden entstehen vor allem viele Holzschnitte, die ihre Wirkung aus dem klaren Schwarz-Weiß-Kontrast erzielen, sowie eine größere Anzahl von bildhauerischen Arbeiten.

Außer einigen dekorativen, kunstgewerblich anmutenden Zeichnungen und Lithografien hat sich das Frühwerk von **Elfriede Lohse-Wächtler** kaum erhalten. Auch Werke aus der Zeit, in der sie in Dresden Anschluss an die Sezession um Otto Dix und Conrad Felixmüller fand, sind selten. In dem vermutlich 1920/21 entstandenen Aquarell *Liebepaar* stellt sich die Künstlerin mit ihrem Mann, Kurt Lohse, selbst dar. Das eigentliche künstlerische Werk beginnt 1929 mit den Zeichnungen, die während ihres Aufenthaltes in der Psychiatrischen Heilanstalt Friedrichsberg in Hamburg entstehen. Es sind sehr genau beobachtete Portraits ihrer Mitpatienten, die Lohse-Wächtler in Bleistiftzeichnungen und auch in Pastell festhält. Mit der Präsentation dieser Zeichnungen 1929 im Hamburger Kunstsalon *Maria Kunde* beginnt die öffentliche Wahrnehmung ihrer Kunst. In den beiden folgenden Jahren wird das Pastell zu ihrem zeichnerischen Medium, das sie in zumeist großformatigen Bildkompositionen fast malerisch beherrscht. Neben Portraits und Landschaften sind es vor allem Darstellungen, die sie aus eigenen Erfahrungen ihres unsteten Lebens gewinnt. Das Milieu von Kneipen und Prostitution, von Außenseitern und von gestrandeten wie bedrohten Existenzen ist jetzt das zentrale Thema. Wie präzise Elfriede Lohse-Wächtler bei der Wiedergabe des Erlebten vorgeht, zeigt das großformatige Aquarell der *Lissy*. Nachdem zunächst eine separate Skizze des Kopfes entsteht, liegt der ausgeführten Komposition eine Bleistiftvorzeichnung zu Grunde, über die das Aquarell gelegt ist. 1931 endet die kurze, aber intensive Schaffensphase von Elfriede Lohse-Wächtler. Nur während ihres Aufenthaltes in der Heilanstalt Arnsdorf entsteht noch einmal eine große Anzahl von Zeichnungen, die neben der Anstalt selbst und der Umgebung wieder die anderen Patienten zum Thema haben.

Die frühen Figuren von **Hermann Blumenthal**, die sitzenden weiblichen Akte, zeigen deutlich den Einfluss seines Lehrers Edwin Scharff, von dem er die in sich geschlossene Form der Figur übernahm, die sich durch die gespannte Oberfläche ausbildet und eine Einheit darstellt. Mit dem ersten Aufenthalt in Rom vollzieht sich eine Veränderung der Form, weg von der an der Natur orientierten Körperdarstellung. Angeregt von den archaischen Figuren der Etrusker findet Blumenthal zu einer Körperlichkeit, die den Menschen nicht individuell darstellt. Durch die Extremitäten der knienden oder hockenden Körper schafft Blumenthal dreidimensionale Linien raumgreifender Gebilde. Seit 1933 zeichnet die Figuren

neben der reduzierten archaischen Form auch im kleineren Format eine Monumentalität aus, die so gar nicht in den Körperkult der neuen Machthaber passt.

Schon jung kam **T. Lux Feininger** mit der Fotografie in Berührung. Aus einer eher spielerischen Beschäftigung, in der er die Bühnenklasse von Oskar Schlemmer am Bauhaus begleitete, entwickelt er durch das Verdrehen von Vertikal- und Horizontalachsen einen eigenen Blick auf die Architektur und die Menschen. Nachdem 1928/29 eine große Zahl von farbigen Zeichnungen entstehen, die fast ausschließlich maritime Motive zeigen, zu denen Feininger durch literarische Vorlagen angeregt wird, malt er mit der Komposition *Angler* 1929 als Autodidakt sein erstes Gemälde mit Ölfarben. Zunächst zeichnen sich die Gemälde durch eine farbige Flächigkeit aus, die aber bald schon mit fein nuancierten Farbverläufen kombiniert wird. Das Gemälde *Skipper's Daughter* zeigt, wie er die in der Fotografie gewonnene Seherfahrung auch in der Malerei umzusetzen weiß. In den Jahren bis 1933/34 kann Feininger einen eigenständigen Stil entwickeln, der vom Magischen Realismus beeinflusst wird. Als er 1931 seine Gemälde im Dessauer Bauhaus ausstellt, werden diese von den Mitstudierenden mehrheitlich abgelehnt. Nach seiner Übersiedlung in die Vereinigten Staaten von Amerika gerät Feininger in eine private wie künstlerische Krise, die er nach einer Psychoanalyse überwindet und in surrealistischen Gemälden verarbeitet. Mit Darstellungen von Lokomotiven und Fährschiffen auf dem Hudson River in leeren Bildräumen und merkwürdig grellen Farben gelingt ihm um 1940 der Durchbruch als Maler in den USA. Später gibt Feininger die in der Bauhaus-Lehre gewonnenen Erkenntnisse als Lehrer weiter, die auch in sein eigenes malerisches Werk einfließen. Mit 98 Jahren malt T. Lux Feininger 2008 sein letztes Gemälde.