

INHALT

7	LEBEN MIT KUNST <i>Andreas Gerritzen</i>	108	CHRISTIAN MODERSOHN – GEBORGEN UNTER DER WEITE DES HIMMELS <i>Antje Modersohn</i>	260	UNTER DER RÖMISCHEN SONNE – PLEINAIMALEREI IM ITALIEN DES 19. JAHRHUNDERTS <i>Francesca Antonacci</i>	388	ENDE NICHT ABSEHBAR <i>Maximilian Verhas</i>
14	DAS „GEMEINSAME WORPSWEDISCHE“ – DIE ERSTE UND ZWEITE KÜNSTLERGENERATION WORPSWEDES <i>Katharina Groth</i>	122	HERBERT BECK <i>Michael Beck</i>	280	BLUMEN, FRÜCHTE, STILLE WELT – FRANZÖSISCHE STILLEBEN DES 19. JAHRHUNDERTS <i>Josephine Hein</i>	392	BALANCING ROCKS <i>Andreas Gerritzen</i>
	OTTO MODERSOHN	132	NATURGEFÜHL UND MALERISCHE GESTE – DIE KÜNSTLER VON BARBIZON <i>Dorothee Hansen</i>	296	STILLEBEN VON OTTO MODERSOHN <i>Rainer Noeres</i>	394	ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE – MALEN MIT DER NATUR <i>Ulrike Arnold</i>
34	STUDIENZEIT UND ERSTE WORPSWEDER JAHRE, 1884–1894 <i>Erich Franz</i>	194	CARL SCHUCH – MALEREI ALS ERKENNTNISINSTRUMENT <i>Stefan Borchardt</i>	314	HENK HELMANTEL <i>Anne Knipping</i>		ANHANG
50	DIE JAHRE DER GROSSEN ERFOLGE – WORPSWEDE, 1895–1899 <i>Rainer Noeres</i>	218	KARL HAGEMEISTER – LANDSCHAFT ALS SPRACHE DER NATUR <i>Hendrikje Warmt</i>	328	GERHARD MARCKS IM ZENTRUM <i>Arie Hartog</i>	402	ANMERKUNGEN
59	MALEREI IN DEN WORPSWEDER JAHREN MIT PAULA MODERSOHN-BECKER, 1900–1907 <i>Rainer Noeres</i>	230	AUFBRUCH IN DIE MODERNE – BEISPIELE EUROPÄISCHER LANDSCHAFTS- MALEREI IM 19. JAHRHUNDERT <i>Josephine Hein</i>	342	BEISPIELE FIGÜRLICHER PLASTIK IM DEUTSCHLAND DES 20. JAHRHUNDERTS <i>Andreas Gerritzen</i>	412	WERKVERZEICHNIS
65	VOM NEUBEGINN IN FISCHERHUDE BIS ZU DEN ERSTEN AUFENTHALTEN IM ALLGÄU, 1908–1929 <i>Rainer Noeres</i>	256	MAX LIEBERMANN – EIN BAUERNHOF IN BARBIZON <i>Martin Faass</i>	352	WIE EIN KOPF ENTSTEHT <i>Bertrand Freiesleben</i>	438	AUTORINNEN UND AUTOREN
96	DAS SPÄTWERK, 1930–1943 <i>Erich Franz</i>			356	VOR ÄONEN – DIE FOSSILIEN <i>Martin Görlich und Andreas Gerritzen</i>	440	IMPRESSUM
				378	DIE METEORITEN <i>Andreas Gerritzen</i>		PERSÖNLICHE GEDANKEN ZU EINZELNEN KÜNSTLERN UND KUNSTWERKEN von <i>Andreas Gerritzen</i> finden Sie auf den Seiten 26, 82, 110, 118, 124, 138, 154, 160, 172, 176, 188, 210, 212, 242, 249, 268, 272, 274, 276, 291, 298, 302, 318, 320, 322, 324, 326, 330, 334, 354 und 400.

PERSÖNLICHE GEDANKEN
Andreas Gerritzen

Dass der leider viel zu früh verstorbene August Haake ein sehr talentierter Maler der Nachfolgeneration der ersten Worpsweder war, ist hinlänglich bekannt, beschrieben¹ und aus anderen Bildbeispielen in meiner Sammlung ersichtlich (vgl. Abb. S. 22–25). Was er aber mit dem hier präsentierten, offenbar *sur le motif*, *en plein air*, in bester Tradition der Freilichtmaler von Barbizon und Worpswede geschaffen hat, sprengt diesen Rahmen erheblich. Sicher, es ist eine *paysage intime*: unspektakulärer Bildausschnitt, kein dominantes Zentrum, alltägliches Sujet (seiner Zeit) ohne aufsehenerregende Erhöhung, wenige, harmonisch abgestimmte Farben, Otto Modersohns Schule an den wenigen Büschen und Bäumchen am Horizont unverkennbar; aber das alles war im Jahr der Entstehung dieses Bildes bereits Bestandteil der Kunstgeschichte.

Wie Haake dieses Bild gemalt hat, weist allerdings in ganz neue, moderne Richtungen. Souverän löste er sich von den alten Vorbildern, orientierte sich am strukturreichen, groben Farbauftrag Gustave Courbets, den gestrichelten kleinen Farbflecken Vincent van Goghs, der mutigen und eigenwilligen Landschaftsauffassung von Paul Cézanne, der Lichtführung der Impressionisten und gab zusätzlich ganz eigene, originelle Ideen hinzu. Der Bild-

horizont ist derart hoch angelegt, dass er keinerlei Blick aus dem Bildthema heraus mehr erlaubt. Hart gesetzte, seitliche Begrenzungen des Gemäldes orientieren sich nicht am Gegenstand, sondern allein am Format der Leinwand. Farbe an Farbe wird in fast gegenstandslosen Gegenüberstellungen kombiniert, kurz vor der Abstraktion. Menschen findet man hier nicht, thematische Bildaussagen, die über den Titel hinausgehen, lassen sich schwerlich formulieren, es ist ein Bild der *L'art pour l'art*.

Haake schuf dieses Gemälde im Alter von etwa 25 Jahren. Er verstarb kurz darauf, am 2. Januar 1915, an unstillbaren Blutungen während einer Operation von Magen- und Darmgeschwüren. Vielleicht war eine chronische Bleivergiftung durch den steten unvorsichtigen, unsachgemäßen Gebrauch von Bleiweiß in den Malfarben der Auslöser. Was hätte aus ihm noch werden können!

¹ Vgl. Volkert H.-U. Koch, *August Haake, 1889–1915*, hg. vom Kunstverein Fischerhude in Buthmanns Hof e. V., Fischerhude 2006.



AUGUST HAAKE
Torstich, um 1914
Öl auf Leinwand, 62 x 79,5 cm



OTTO MODERSOHN
Sommertag an der Wümme
(*Flusslandschaft*), 1912
Öl auf Leinwand, 64 x 94 cm



CAMILLE COROT
Fontainebleau – aux Gorges d'Apremont
 (Fontainebleau – bei den Schluchten von Apremont), um 1830/35
 Öl auf Papier auf Holz, 32 x 44,3 cm



CAMILLE COROT
Le Rageur. Au forêt de Fontainebleau
 (Der Wütende – im Wald von Fontainebleau), 1830/31
 Öl auf Leinwand, 50,8 x 61 cm
 Privatbesitz



ALEXANDRE DESGOFFE
Chemin dans un sous-bois à Fontainebleau
 (Weg im Wald von Fontainebleau), um 1833
 Öl auf Papier auf Holz, 22 x 33,5 cm
 Artcurial Auktionen, Paris

CAMILLE COROT (1796–1875)

Als Corot 1822 erstmals nach Barbizon kam, war nicht abzusehen, welche bedeutende Rolle die Landschaftsmalerei gegen Ende des Jahrhunderts in der französischen Kunst spielen würde. In jenem Jahr studierte er bei Michallon, dem erfolgreichen Spezialisten für die *paysage historique*.¹² Da dieser noch im selben Jahr starb, wechselte Corot in das Atelier des klassizistischen Landschaftsmalers Victor Bertin, einem Schüler von Valenciennes. Bei ihm erlernte der junge Künstler die oben beschriebene Praxis: Klassische Komposition und freie, realistische Beobachtung waren die beiden Pole, zwischen denen sich Corots Malerei entwickelte. Dabei diente ihm die Landschaft in erster Linie als Stimmungsträger: Mit seinem Naturgefühl steht er in der Tradition der romantischen Maler und Schriftsteller, mit denen er auch enge Kontakte unterhielt, darunter Théophile Gautier, Paul Huet oder die befreundete George Sand.

Von 1825 bis 1828 unternahm Corot eine erste von drei Italienreisen. Hier schuf er zahlreiche Ölstudien mit typischen Ansichten der Ewigen Stadt, von antiken Monumenten und Landschaften der Umgebung Roms (vgl. Abb. S. 261, 262). Nach seiner Rückkehr suchte er neue Motive und Inspirationsquellen. So kam er von 1829 bis 1833 jedes Jahr für einige Tage in die Gegend von Fontainebleau, um Freilichtstudien von den Bäumen und Felsen zu machen.¹³ 1835 verbrachte er fast den ganzen Sommer in der Ortschaft Chailly, nicht weit von Barbizon. In den frühen 1830er-Jahren muss die große Ölstudie *Fontainebleau – aux Gorges d'Apremont* (Fontainebleau – bei den Schluchten von Apremont) entstanden sein (Abb. S. 136).¹⁴ Zunächst mit Öl auf Papier gemalt, wurde das Blatt später auf Holz aufgezogen. Diese Stabilisierung und letztlich auch Aufwertung kann man bei vielen Ölstudien beobachten, insbesondere wenn sie in den Kunsthandel gelangten. Doch zunächst waren die Studien vor allem als Motivschatz für die Maler gedacht und verblieben in Mappen im Atelier. Auch diese Studie Corots kam erst nach dem Tod des Künstlers bei der Versteigerung seines Atelierinventars 1875 in den Handel; davon zeugt auch der rote Stempel unten rechts.¹⁵

Das verhältnismäßig große Blatt zeigt eine Eichengruppe bei Apremont, einer pittoresken Gegend voller Felsen in der Nähe von Barbizon, die heute jedoch ganz anders wirkt, weil sie von Nadelwald völlig überwuchert ist. Der Künstler ist so nahe an die Bäume herangerückt, dass die Kronen oben und rechts vom Bildrand beschnitten werden. Ihn interessierte vor allem das Spiel von Licht und Schatten auf der Wiese, den Felsen und den Baumstämmen sowie auf den Bäumen am nahen Waldrand. Dabei setzte er die Farben mit breiten Pinselzügen, modellierte mit wenigen Strichen die Steine und deutete das Blattwerk mit lockeren Tupfen an. Zwei kleine Figuren liefern minimale Farbakzente in Rot und Blau, vor allem aber bieten sie einen Maßstab für die Felsbrocken und Bäume, die im Vergleich umso mächtiger wirken. Etwa um dieselbe Zeit malte auch der klassizistisch geschulte Alexandre Desgoffe (1805–1882) diesen Ort.¹⁶ Sein Bild, das sich gleichfalls in der Sammlung Gerritzen befindet (Abb. S. 138–139), ist wie Corots Werk in Öl auf Papier gemalt und vermutlich nach einer vor dem Motiv gefertigten Studie (Abb. links) entstanden. Doppelt so groß wie Corots Studie hat Desgoffe seine Komposition jedoch klassischer angelegt: Er setzte die Baumgruppe in die Mitte, ohne die Kronen anzuschneiden, und lenkt den Blick des Betrachters über den Sandweg darauf zu. Auch der klare blaue Himmel und die fein gestalteten Blätter unterstreichen die klassische Schulung von Desgoffe, der das Bild vermutlich im Atelier vollendete. Bei



CARL SCHUCH
Rosenstrauß, 1886
 Öl auf Leinwand, 57 x 46 cm



ÉDOUARD MANET
Spargelstilleben, 1880
 Öl auf Leinwand, 46,5 x 55, cm
 Wallraf-Richartz-Museum &
 Fondation Corboud, Köln,
 ehemals Sammlung Max Liebermann



ÉDOUARD MANET
Päonien, 1882
 Öl auf Leinwand, 55 x 42 cm
 Privatbesitz, ehemals Sammlung
 Max Liebermann

hatte, räumt Hagemeister gleichfalls ein: „Den Spargel, die Rosen von Manet, die Liebermann besitzt, studierte er eingehend und hielt sie für einen Fortschritt gegenüber den Alten und Courbet.“³⁶ Tatsächlich belegen die von Hagemeister genannten Werke aus der Sammlung von Max Liebermann (Abb. links) die Gemeinsamkeiten beider Maler – Schuch und Manet – anschaulich. In ähnlicher Weise – und doch jeder unverkennbar in ihrer je eigenen Art – haben beide die optische Erscheinung der Oberflächen und die haptische Substanz von Früchten, Blättern und Blüten, von Tischtüchern, Geschirr und Besteck aus rein malerischen Mitteln generiert. Das Augenmerk dieser Malerei richtet sich nicht auf die Wiedergabe der Natur, sondern auf die Malerei selbst als Instrument der Erzeugung einer eigenen Wirklichkeit. Schuch ging es darum, mittels gegeneinander gesetzter komplementärer Farbtöne und benachbarter vermittelnder Zwischentöne eine vielschichtige Orchestrierung der Farbigkeit im Bild zu erzeugen, vergleichbar einer musikalischen Partitur. Das Resultat dieses Farbspiels nannte er „coloristische Handlung“. Damit wurde für Schuch das Farbspiel der Malerei selbst zum eigentlichen bildnerischen Ereignis.³⁷

Auch für eine Reihe von Blumenstilleben, die ab der Mitte der 1880er-Jahre entstanden, bildete die Schaffung einer „coloristischen Handlung“ das Leitmotiv. Im *Rosenstrauß* (Abb. S. 214) der Sammlung Gerritzen hat Schuch diese aus dem komplementären Kontrast in einem Bogen aus Rosenblüten in sattem Rot und dem matten Grün der Blätter gestaltet. Dazu setzte er weitere Rosenblüten in gestuften rosa-violetten Tönen und darunter im dunkel schimmernden Türkis die Glasvase. Diese Töne vermitteln ebenso den zentralen Komplementärkontrast wie die gebrochenen braunen und blaugrünen Farbtöne des Bodens und der Draperie im Hintergrund. Ebenso nuanciert ist das Bild im Farbauftrag, etwa mit den rhythmisierten kurzen Strichen in den Blüten, dem Einsatz der Kanten der Flachpinsel, den weicheren Farbaufträgen im Stoff des Hintergrundes und der summarisch behandelten braunen Fläche.

AM SAUT DU DOUBS

In den Pariser Jahren hielt sich Schuch von 1886 bis 1892 den Sommer über im Gebiet des Jura um den Saut du Doubs an der französisch-schweizerischen Grenze auf. Es ist (wie so vieles andere) unbekannt, inwiefern seine intensive und kritische Auseinandersetzung mit Courbet den Anlass für ihn gab, diese Gegend zu erkunden – es war Courbets Heimatregion – und so häufig aufzusuchen wie keine andere zuvor. Obwohl diese Landschaft derart im Zentrum seiner Bestrebungen als Landschaftsmaler stand, findet sich in den überlieferten Notizen und Briefen erstaunlicherweise nichts dazu.³⁸

Wie schon in anderen Gegenden mied Schuch die eigentlich attraktiven Motive, insbesondere den großen Wasserfall, zugunsten eher unspektakulärer Ansichten, die aber im Vergleich mit der zuvor gesuchten „möglichst einfachen Natur“, etwa in Brandenburg, weitaus vielgestaltiger und komplexer waren. Offensichtlich sah sich Schuch nun in der Lage, auch solche Landschaftsbilder als rein malerische Probleme zu behandeln und auszuführen. Inzwischen hatte er offenbar die notwendige „Kenntnis der Mittel“ erlangt, die für ihn eine Voraussetzung dafür war, seine künstlerischen Ziele zu erreichen, und die ihn dazu befähigte, nicht nur Studien, sondern gültige Werke zu schaffen. Dafür spricht, dass er für einige Landschaftsbilder wieder große Formate wählte und diese überaus nuanciert ausführte (Abb. S. 216).

UNTER DER RÖMISCHEN SONNE – PLEINAIRMALEREI IM ITALIEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Von dem walisischen Maler Thomas Jones über den Franzosen Pierre-Henri de Valenciennes, die Belgier Simon Denis und Gilles-François Closson, die Schweizer Johann Jakob Frey und Arnold Böcklin sowie den Deutschen Friedrich Preller den Älteren bis hin zu Camille Corot brachen zwischen dem Ende des 18. und der Mitte des 19. Jahrhunderts viele Künstler nach Italien auf, angezogen von der Schönheit des Landes, „wo die Zitronen blühen“, um die berühmten Worte Johann Wolfgang von Goethes zu gebrauchen.¹

Das Reisen nach Italien nahm für nordeuropäische Maler den Charakter einer geradezu mythischen Erfahrung an, ein Land außerhalb der Zeit und mit einer so edlen künstlerischen Tradition zu entdecken, dass ein geheimnisvoller Schauer mit intensiver Anziehung vermischt wurde. Bevor die Künstler nach Rom, Neapel oder Sizilien, die mit Abstand beliebtesten Orte, aufbrachen, hatten sie bereits ihre Ausbildung in ihren jeweiligen Herkunftsländern absolviert, begleitet von der Lektüre wissenschaftlicher Abhandlungen sowie dem Studium und Kopieren der Werke alter Meister. Zahlreiche Maler wurden angezogen von der einzigartigen Schönheit der italienischen Landschaft. Sie verstanden diese unverwechselbare, kultivierte Natur als das Werk von Menschen, das die höchsten Gipfel der harmonischen Einheit und des Zusammenlebens erreicht habe. Viele beschlossen, zunächst für einige Zeit in der Ewigen Stadt Halt zu machen. Einige von ihnen reisten weiter nach Neapel und zu den Inseln des Golfs. Zu den ersten, nach den „Pionieren“ Jones und Valenciennes, zählte Camille Corot, der Ende 1825 in Italien ankam und bis 1828 blieb, um 1834 und 1843 dorthin zurückzukehren – er schuf in diesem Land ungefähr 150 Gemälde unter freiem Himmel. Sie zeigen eindrucksvolle Ausblicke auf Rom und die umliegende Gegend sowie die umbrischen Landschaften in der Nähe von Narni und Terni. Erstere zeichnen sich insbesondere durch den Weitblick, eine strenge Raumkonstruktion, die die klassische Landschaft berücksichtigt, und die atmosphärische Wiedergabe aus; letztere, in denen der Künstler die mediterrane Natur zum Protagonisten gemacht hat, durch das gekonnte Spiel des Lichts, die lebendige Farbigekeit und die ausgeprägten Helldunkelkontraste der Felsen, des Laubs der Bäume und der klaren Bäche unter einem von schnellen Wolken durchzogenen Himmel. Man kann dies gut



CAMILLE COROT
À Civita Castellana; un torrent au pied de rochers
(Bei Civita Castellana; Stromschnellen am Fuß der Felsen), 1827
Öl auf Papier auf Leinwand, 29 x 44 cm

GERHARD MARCKS IM ZENTRUM

Gerhard Marcks (1889–1981) war eine der zentralen Gestalten der modernen deutschen figürlichen Bildhauerei in Deutschland. Während die Namen von Ernst Barlach (1870–1938; vgl. Abb. S. 343, 345) und Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) mit dem Expressionismus verbunden werden und Georg Kolbe (1877–1947) mit der Darstellung des tanzenden Menschen, schuf Marcks eine Synthese aus widerstreitenden bildhauerischen Konzepten. Sie stammten von Auguste Rodin (1840–1917) und Adolf von Hildebrand (1847–1921). Bis Mitte der 1920er-Jahre galten diese beiden als Protagonisten gegensätzlicher Pole. Marcks war der deutsche Künstler, dem es gelang, sie zu verbinden. Damit prägte er das Nachdenken über figürliche Bildhauerei bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.

Hildebrand und seine Nachfolger hatten visuelle Ordnung in räumlichen Kunstwerken gesucht. Ihre Überzeugung war es, dass einfache stereometrische Körper in ihrer Ausdehnung vorstellbar seien und eine Skulptur, die sich daran orientiere, dem Betrachter ein ausgeglichenes Seherlebnis ermögliche. Rodin dagegen plädierte für das Unregelmäßige, das sich in der natürlichen Bewegung eines Menschen im Raum äußere. Und gegen die abstrakte Stereometrie setzte er den Umriss. Wenn ein Künstler oder eine Künstlerin unendlich viele Umrisszeichnungen schaffen würde, ergäbe sich daraus wie von selbst das Volumen einer Skulptur.

Die frühe Entwicklung von Marcks (bis 1925) lässt sich als ein Experimentieren mit beiden Positionen beschreiben, die er anschließend miteinander verband. Er entwickelte eine Arbeitsmethode, die von der Naturbeobachtung ausging, dann aber zum Erarbeiten abstrahierter Formen zwang. Im ersten Schritt zeichnete er nach einem Modell. Es entstanden so mehrere Ansichten, in denen die typische Haltung einer Person festgehalten wurde. Marcks suchte aber nicht endlose Umrisse, sondern eine beschränkte Anzahl. In einem zweiten Schritt erarbeitete er dann ohne Modell mithilfe der Zeichnungen eine plastische Form, in der einzelne Konturen und Details auf die dargestellte Person verwiesen, die Struktur aber gleichzeitig als Zusammensetzung von klaren Volumina und dreidimensionalen Kontrasten wirkte. Dadurch entsteht das Seherlebnis, das die Figuren von Marcks kennzeichnet: Es speist sich einerseits aus Elementen von Ordnung und

GERHARD MARCKS
Stehende (Trude Jalowetz), 1934
Bronze, patiniert, 71,5 x 17,5 x 18 cm

