

MAX ACKERMANN



Inseln III, 1957
Öl auf Holz, 118,5 x 55,7 cm
Städtisches Kunstmuseum Singen, Inv. Nr. 1961/058

MAX ACKERMANN (1887 – 1975)

Als Feriengast kam der Berliner Maler und Grafiker erstmals 1932 auf die Höri. 1933 zog er sich dorthin in die „innere Emigration“ zurück.

Während der nationalsozialistischen Kunstdiktatur war Max Ackermann künstlerisch fast ganz auf sich allein gestellt. So ist es eine besondere Leistung, dass der Schüler Adolf Hölzels (1853–1934) seinen Weg in die „absolute Malerei“ (Ackermann) im Verborgenen eigenständig fortgesetzt hat. Er war der einzige Künstler des Höri-Kreises, der sich bereits vor dem Kriege von der gegenständlichen Malerei gelöst hatte, auch wenn er lange Zeit sowohl gegenständlich wie abstrakt gezeichnet und gemalt hat. 1957 kehrte der Maler, der sich am Bodensee zunehmend isolierter fühlte, der Höri endgültig den Rücken und zog nach Stuttgart, damals ein Zentrum der Abstraktion, zurück. Das abgebildete Werk entstand im Jahr des Aufbruchs und zeigt Ackermanns Kunst

voll entfaltet. Bereits das schmale, hohe Bildformat ist typisch. In diesem können sich die Komposition und die Bildelemente gerichtet nach oben und musikalisch-rhythmisch entwickeln, wodurch sie sich wechselseitig steigern. Waren in seinen turmartigen Kompositionen der dreißiger Jahre die malerischen Elemente sämtlich noch grafisch mit Linien verbunden, so verspannt er in den fünfziger Jahren seine sorgsam proportionierten und gruppierten Farbformen dynamisch und kompositionell mit großzügig aufeinander bezogenen „Kraftlinien“ aus gedachten Kurven, Bögen und Diagonalen. Der farbige Grund dient als „Resonanzboden“, vor dem sich die Komposition farbharmenisch, in anderen Beispielen kontrastierend entwickelt. In „Inseln III“ bildet ein großer Bogen als imaginäre Kraftlinie das aufstrebende Kompositionsgerüst, in das sich alle Bildelemente in additiver Reihung einzelner Akzente fügen,

Die Entwicklung seiner Bilder aus Form, Farbe und Bewegung beschrieb Ackermann wiederholt in Analogie zur musikalischen Dynamik, um deren Harmonie und Gesetzmäßigkeit zu verdeutlichen. Die Malerei ist kultiviert und hoch gestimmt: „Die neue Malerei will nur Malerei sein. Sie will keine Abbilder und keine Schaubilder. Das neue Bild lebt von den Kräften, die in den Gestaltungselementen liegen. Die Kraft der Farbe ist voller Wunder und Schönheit. In der Farbe liegen alle Kontrast-Variationsmöglichkeiten. (...) Fragt nicht, wenn ihr ein neuzeitliches Gemälde seht, was stellt es dar, sondern was drückt es aus und wie ist es gemacht!“ (Ackermann, 1946). Wie viele ungegenständlich arbeitende Künstler seiner Zeit, so war auch Ackermann davon überzeugt, nicht gegen die sichtbare Natur zu arbeiten, sondern – in der Tradition der Klassiker stehend – ihr Wesen zu erfassen.

CURTH GEORG BECKER



Häuser in Le Brusco, 1931
Öl auf Leinwand, 34 x 45 cm
Städtisches Kunstmuseum Singen, Inv. Nr. 1991/003

CURTH GEORG BECKER (1904-1972)

1943 vernichteten Fliegerbomben Beckers Berliner Wohnung. Ein Großteil seines frühen Oeuvres ging verloren. So ist denn das kleine Tafelbild, das im Zusammenhang einer Reise mit den Malerfreunden Werner Gilles (1894-1961) und Joseph Pieper (1907-1971) von Paris aus nach Le Brusuc entstand, eine kostbare Rarität.

Hans Purrmann (1880-1966), den die Freunde in Sanary antrafen, schrieb 1961: „Bald machte ich [Purrmann], neugierig geworden, einen Besuch in Le Brusuc. Freundlich aufgenommen zeigte man mir, was mich interessieren konnte, vor allem aber das, was an Kunst bisher von allen diesen Künstlern geleistet wurde. Eine intelligent aufgebaute Arbeitsgemeinschaft, ich

zögere nicht, es eine Art freie Akademie zu nennen, ... [alle] gleich diszipliniert und auf einer gleich hohen menschlichen und geistigen Stufe. ... Da waren Arbeiten von Curth Georg Becker, sensibel und in feinen und seltenen grauen Farbskalen, die durchaus einem starken Darstellungsdrang untergeordnet waren.“ Das Bild (WVZ G 53), von Becker irrtümlich „Le Brusque“ bezeichnet, gehört zu diesen Arbeiten. Tatsächlich ordnen sich die unkörperlich, flächig und kürzelhaft wiedergegebenen Gegenstände den differenzierten Licht- und Tonwerten, der lockeren, gerichteten Pinselführung und der raffinierten Über-Eck- und Flächenkomposition erkennbar unter. Eher impressionistisch zu nennende

Bildelemente konkurrieren mit einer expressiven Bildauffassung rheinischer Prägung, wie sie Becker an der Düsseldorfer Akademie, insbesondere über seinen Lehrer Heinrich Nauen (1880-1940), kennengelernt hatte. Seine Lebendigkeit bezieht das Bild aus den hell aufleuchtenden, kontrastierenden Gelb- und Rosaflächen, die in die „feinen und seltenen grauen Farbskalen“, changierend ins Blau, Grün und Weiß, eingestreut sind. Das Werk steht für Beckers und seiner Freunde Intention, „immer abstrakter zu werden“ (Werner Gilles), ohne aber den Gegenstand jemals ganz aufzugeben. Vielmehr sollte der Gegenstand neu aus dem Geist der Moderne und allein aus den Mitteln der Malerei gewonnen werden.

CURTH GEORG BECKER



Trauernder Mann / Abschied, 1953
Öl auf Leinwand, 79,5 x 99,6 cm
Städtisches Kunstmuseum Singen, Inv. Nr. 1985/047

CURTH GEORG BECKER (1904–1972)

Jenseits aller persönlichen Trauer und Bedrückungen, denen der Maler 1952/53 ausgesetzt war – seine Mutter Antonie, der er zeitlebens tief verbunden blieb, starb 1952; Becker war gezwungen bis 1954 mit seiner Familie in einem kargen Notquartier bei Gaienhofen zu hausen – ist das Gemälde (WVZ G 215) ein charakteristisches Beispiel für jene „Trauerbilder“, denen in der Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit große thematisch-inhaltliche Bedeutung zukam. Kompositionell und mittels Lichtführung kontrastiert Becker ein gewaltiges, farbig strahlendes Stillleben aus Blumenstrauß und Früchten mit der dunkel gehaltenen Gestalt eines gebeugten Mannes, der eine Hand schützend vor Augen hält. Die Gestalt ist gesichtslos, bleibt anonym. So steigert Becker die Klage,

vom Individuum ausgehend, ins Allgemeine, Überpersönliche. Während der Trauernde im Mittelgrund angesiedelt bleibt, formal und farblich in Blau- und Violetttönen aufgeht, welche für die „dunklen Schatten“ des Vergangenen und des Todes stehen, fällt auf den Strauß leuchtendes Licht. Dadurch rückt dieser stärker in den Vordergrund. Die Quelle des Lichts aber bleibt unsichtbar. Als Zeichen für das Leben und den Neuanfang leuchten die Farben und Blumen – wirkungsvoll gegen dunkle Hintergründe gesetzt – aus sich selbst heraus. Trotz der farblichen Gewichtung und trotz des ernsten Themas bleibt die Komposition dualistisch ausgewogen und festlich. Vor unseren Augen breitet Curth Georg Becker den ganzen Reichtum seiner entwickelten, an Henri Matisse (1869–1954) geschul-

ten malerischen und gestalterischen Möglichkeiten aus. Was uns heute erstaunen mag, ist die Stille des Bildes. Die Klage wird – zeittypisch – weder verzweifelt, noch expressiv vorgetragen. Die bildbestimmende Ruhe, erfahrbar in weich fließenden Schatten und sanft gerundeten Konturlinien, ist eher wehmütig, ja melancholisch – eine Haltung, welche die Nachkriegsjahre vielfach bestimmte. Wohl empfand man das Glück, der Tyrannei entgangen zu sein, die Zerstörung überlebt und die allergrößte Not überwunden zu haben. Und doch blieb der Schmerz ob des Leids und all der erfahrenen Verluste. Wie nicht wenige seiner Zeitgenossen, so scheint auch Curth Georg Becker die frühen Jahre der Bundesrepublik als Zeit aufkeimender Hoffnungen aufgefasst zu haben.

ERICH HECKEL



Mann mit Baskenmütze, 1948
Lithographie auf Papier, 35,5 x 46,5 cm
Städtisches Kunstmuseum Singen, Inv. Nr. 1971/014

ERICH HECKEL (1883 -1970)

Das vorliegende Blatt zeigt Erich Heckel im Alter von 65 Jahren. Formatfüllend und nahsichtig in den Vordergrund gerückt, tritt er uns in der Portraitgattung des klassischen Brustbildes entgegen, ausstaffiert mit einer Baskenmütze, einem bei deutschen Künstlern und Intellektuellen der Nachkriegszeit besonders beliebten Attribut. Mit feinfühligem, doch dezidiertem Strichführung und sparsamer Modellierung charakterisiert Heckel seine vom Alter und den Entbehrungen der Kriegsjahre gezeichnete Physiognomie und liefert zugleich ein Spiegelbild innerer Befindlichkeit. Der nachdenkliche Blick schweift am Betrachter vorbei ins Leere, ist gleichsam prüfend nach innen gerichtet. Angestrebt ist die Vergegenwärtigung geistigen Ausdrucks. Mit strenger, klarer und einfacher Bildsprache ist die künstlerische Selbstbefragung unpräzise vorgetragen.

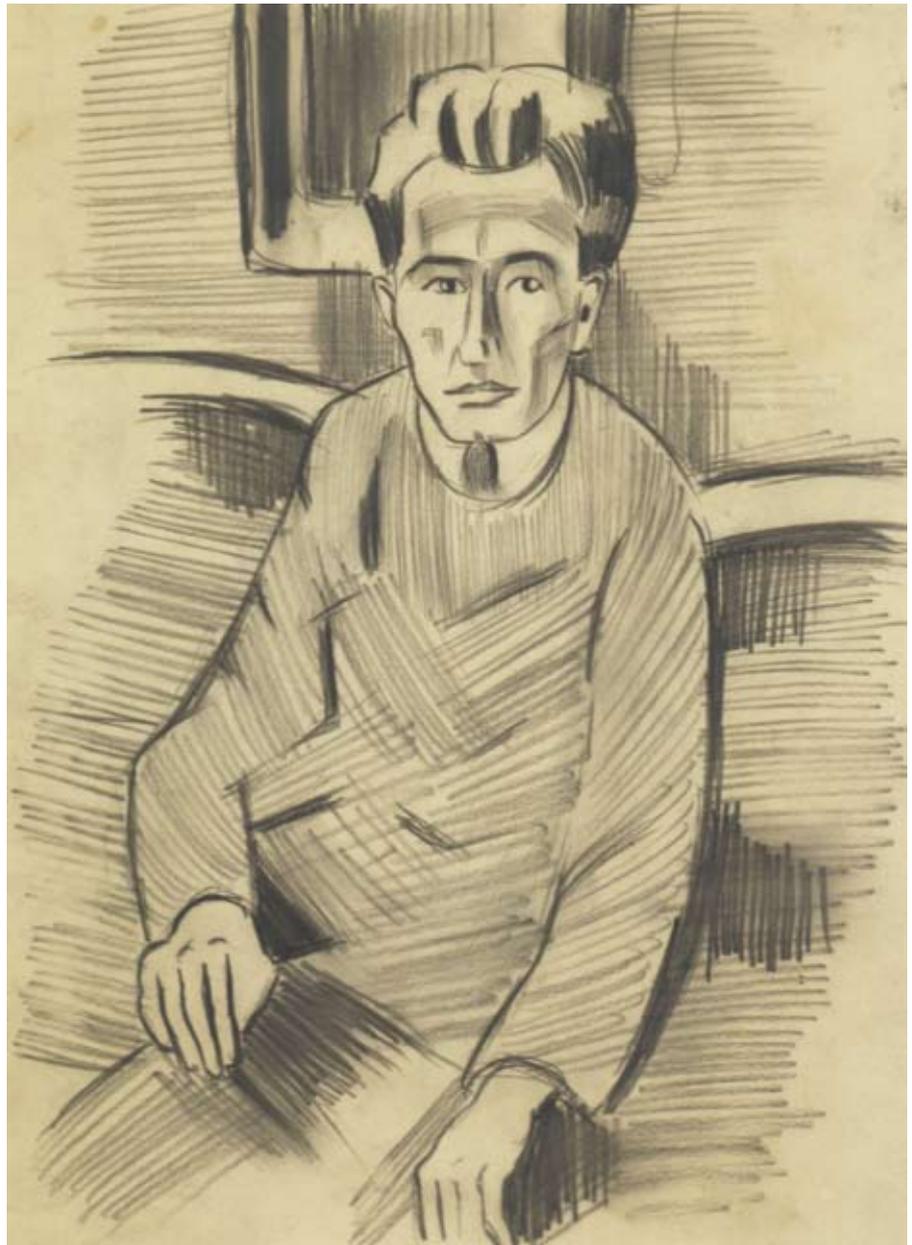
Das ungewöhnliche Bildformat rührt vom Druckstein her, für den aus Materialmangel das längliche Bruchstück einer Schieferplatte Verwendung fand. Heckel nutzte die unregelmäßige, leicht nach oben geöffnete fünfeckige Um-

rissform meisterhaft für seine Komposition. Der spitze Kragenausschnitt antwortet der dreieckigen Keilform des unteren Bildabschlusses, während die Rundung der Kopfbedeckung mit dem schräg verlaufenden oberen Plattenrand korrespondiert. Die Intensivierung der Bildaussage mittels nicht streng rechteckiger Formate hatte Heckel bereits 1912/13 in Holzschnitten erprobt. Eingespannt zwischen die beiden dunklen Flächenpole von Kragen und Mütze und hinterfangen von Fragmenten eines Stilllebens erscheint das Antlitz des Malers, Graphikers und Bildhauers in intensiver Helligkeit. Der bewusste Verzicht auf die Darstellung gängiger Attribute schöpferischer Tätigkeit, der neutrale, nicht auf die Person des Künstlers verweisende Bildtitel und das Ausblenden räumlicher Umgebung zielen in ausschließlicher Konzentration und anonymer Zurücknahme des eigenen Ichs auf das Allgemeine und Überpersönliche des Menschen. Der unkonventionelle, aus dem offensichtlichen Abfallprodukt einer unsymmetrischen Bodenplatte hervorgegangene Bildausschnitt suggeriert die Vorstellung

eines größeren Zusammenhanges, aus dem das Künstlerbildnis wie zufällig herausgelöst wurde.

Wie im Falle eines Portraits von Otto Dix nutzte Heckel auch für diese lithographische Arbeit, die zu den bekanntesten Selbstbildnissen des Künstlers überhaupt zählt, die Lovis-Presse in Schwenningen und druckte insgesamt 27 Exemplare. Die fragmentierte Schieferplatte, die Heckel in den Gärten der Hemmenhofener Umgebung gefunden hatte, kam in dieser Zeit auch für weitere druckgraphische Motive zum Einsatz (Dube L 337 und 340). Innerhalb des druckgraphischen Gesamtwerkes von Erich Heckel drängte nach 1945 die Lithographie den Holzschnitt immer mehr zurück. Mit ihrem weichen, malerisch-tonigen Wirkungsgehalt und der Möglichkeit einer raschen Ausführung, ohne langwierige Auseinandersetzungen mit dem spröden Holzstock, kam der Steindruck Heckels gemäßigt und stärker sachorientierten Ausdruckswollen der späten Schaffensjahre offenbar in idealer Weise entgegen.

HELMUTH MACKE



Bildnis August Hoff, 1920/21
Bleistift auf Papier, 55 x 41,5 cm,
Städtisches Kunstmuseum Singen, Dauerleihgabe

HELMUTH MACKE (1891–1936)

Helmuth Macke, der Schwager von August Macke (1887–1914), entstammte dem Künstlerkreis der „Rheinischen Expressionisten“. Auf Empfehlung des Weggefährten und Düsseldorfer Akademieprofessors Heinrich Nauen (1880–1940) war er 1933 von Krefeld auf die Höri gezogen, wo er in der „Alten Mühle“ in Hemmenhofen mit seiner Frau Margarethe (1890–1973) zurückgezogen lebte. Macke wiederum animierte den Kunsthistoriker Dr. Walter Kaesbach (1879–1961), der 1933 sein Amt als Direktor der Düsseldorfer Akademie aufgeben musste, ebenfalls auf die Halbinsel am Untersee übersiedeln. So wurde jene abgeschiedene Bodenseeregion vor allem für Persönlichkeiten aus dem Rheinland zu einem Ort der „inneren Emigration“. Ein tragisches Bootsunglück auf dem See setzte Mackes künstlerischem Schaffen im September 1936 ein jähes Ende.

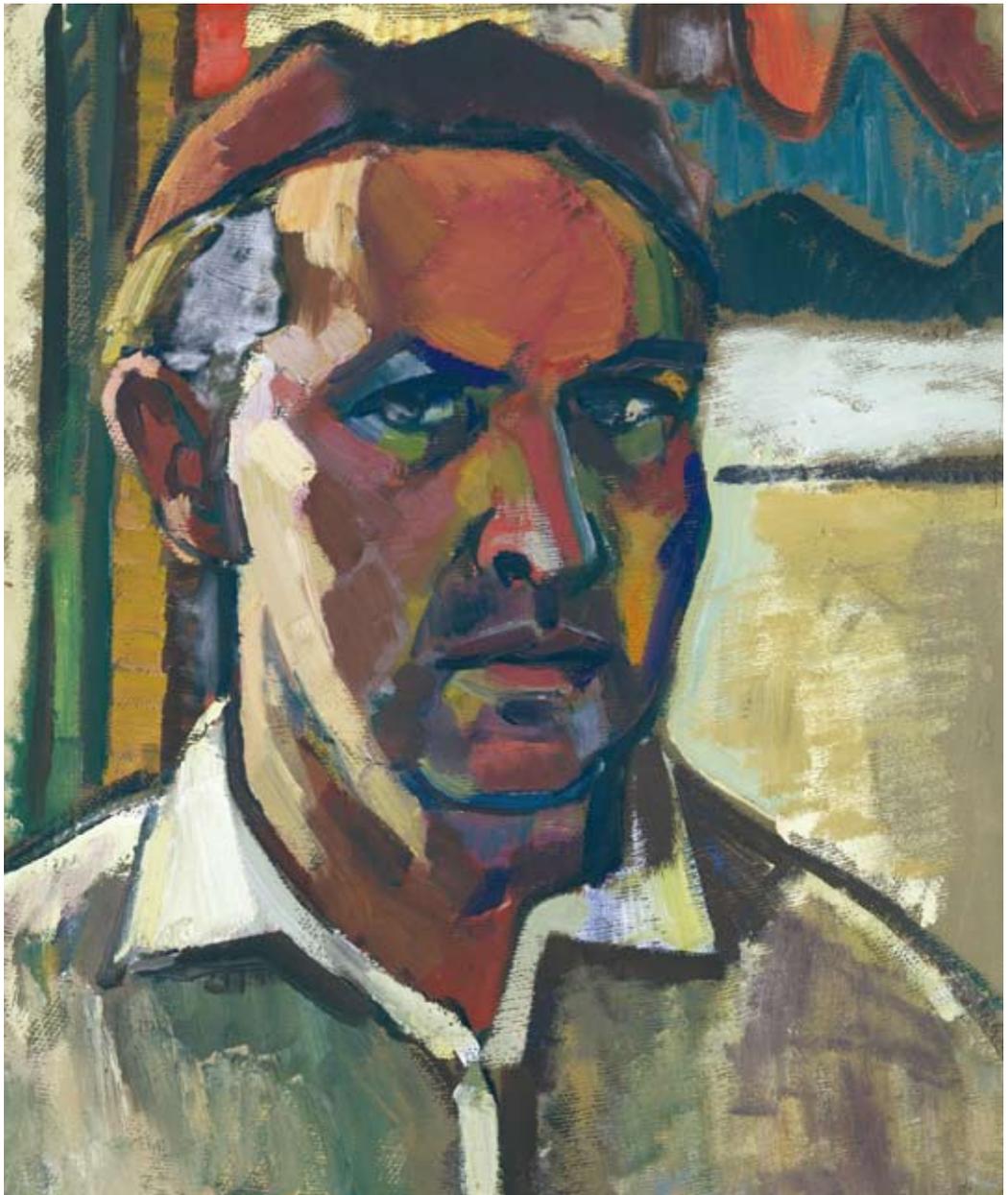
Die Portraitstudie zeigt den Kunsthistoriker Dr. August Hoff (1892–1979), der bis zu seiner Entlassung durch die Nationalsozialisten den Duisburger Museumsverein leitete, aus dem später das Wilhelm-Lehmbruck-Museum hervorging. Der Initiative von Hoff, der mit Macke seit 1907 eng befreundet war, verdankte der Maler 1925 die erste größere Ausstellung

seiner Arbeiten in Duisburg. In der Zeit um 1910 pflegte Macke anregende Kontakte zu den Zirkeln des „Blauen Reiter“ in München und der „Brücke“ in Berlin. Neben Landschaften stellen Figurenbilder und Portraits den Hauptteil des Gesamtwerkes. Mit zügigem Strichduktus parallel gesetzter Schraffurlagen und in entspannter Pose in die Mittelachse platziert, hat Macke den nahezu gleichaltrigen rheinländischen Kunst- und Kulturpolitiker erfasst. Die Auflösung der Körperformen in kontrastreiche Flächenstrukturen unterschiedlicher Dichte und Richtung verleihen der Darstellung einen expressiv-dynamischen Abstraktionsgehalt. Die rhythmisierte Zergliederung von Figurenvolumen in kantige Flächenbrechungen aus Licht und Schatten, die Verschränkung von Plastizität und Raum, verweist auf formale Analogien zu kubistischer Bildästhetik, deren Erkenntnis um 1912 für entscheidende, innovative Impulse im expressionistischen Schaffen des Künstlers sorgte. Allein die Physiognomie des Portraitierten bleibt von der modernen Formensprache ausgenommen – eine Konzession an die Wiedererkennbarkeit der Person. Zu den Bildrändern hin öffnet sich die Komposition in freie Partien, wodurch die Konzentration auf die Präsenz

der Figur gelenkt wird. Verstärkt wird dies durch den Bilderrahmen hinter dem Kopf von Hoff und durch seitlich ausgreifende Bogenformen, welche sowohl das Auge des Betrachters wie auch das Gegenüber in die Mitte zwingen.

Durch den Militärdienst in Frankreich und Makedonien erfuhr Mackes Schaffen 1914 eine Zäsur. Seit 1919 knüpfte er an die stilistischen Errungenschaften der Vorkriegszeit an und agierte vorrangig mit geometrisch reduzierten Einzelformen und energischen Konturlinien. Ein freier, experimentierfreudiger Umgang mit den zeichnerischen Gestaltungsmitteln kennzeichnet auch das Vokabular des Singener Blattes. Dem Bildnis des ihm nahestehenden Kunstwissenschaftlers und wichtigen Förderers widmete sich Macke 1920 nochmals in einem farbintensiven Gemälde, das sich heute im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld befindet. Trotz des engagierten Neubeginns in den ersten Nachkriegsjahren blieben aber die künstlerischen Ergebnisse der reifen Schaffensperiode der 1910er Jahre unerreicht. 2008 gelang dem Städtischen Kunstmuseum Singen der ergänzende Ankauf einer fabigen Zeichnung, welche – aus dem Jahr 1920 datierend – Hoffs Gattin vorstellt.

KARL OSSWALD



Selbstbildnis, 1969
Öl auf Hartfaserplatte, 59 x 49 cm
Städtisches Kunstmuseum Singen, Inv. Nr. 1990/032

KARL OSSWALD (1925–1972)

Das Gemälde zeigt den aus Hilzingen stammenden Maler und Grafiker Karl Oßwald. In der Portraitgattung des konventionellen Brustbildnisses präsentiert er sich im Alter von 44 Jahren. Nach autodidaktischen Anfängen unterbrach der Zweite Weltkrieg mit Fronteinsatz und Kriegsgefangenschaft zunächst die künstlerische Entwicklung. Als Schüler der Karlsruher Akademie setzte Oßwald seine Ambitionen in den Jahren 1948 bis 1952 in den Klassen von Wilhelm Schnarrenberger, Fritz Klemm und Walter Becker fort. Anschließend wirkte er als Kunstpädagoge an verschiedenen Orten, darunter von 1957 bis 1964 am Gymnasium in Singen. Stark prägende Einflüsse empfing sein Schaffen vorrangig durch Walter Becker, dessen Expressionismus-Rezeption in den form- und farbintensiven Bildfindungen Oßwalds nachhaltige Wirkung entfaltete.

Im Zentrum seines Themenkreises standen die Landschaft und Natur des Hegau und der Bodenseeregion, begleitet von Stilleben und Figurenkompositionen. Das Selbstbildnis, die Auseinandersetzung mit der eigenen Person und die reflexive Befragung künstlerischer Identität, bedeutete die Ausnahme im Schaffen des Malers.

Neben einem frühen Selbstbildnis von 1947 bietet die aus dem Nachlass für die Singener Sammlung erworbene Leinwandarbeit von 1969 ein seltenes Beispiel für Portraitkunst im Gesamtwerk von Oßwald. Unter Verzicht auf tradierte Attribute des Künstlertums – ohne Pinsel, Palette oder Staffelei – tritt uns das Antlitz des Künstlers in extremer Nahsicht entgegen. Sein bildnerisches Tun ist allein durch das angeschnittene Fragment eines Gemäldes im Hintergrund quasi stellvertretend präsent. Nachdenklichkeit und Skepsis sprechen aus dem ernsten, auf den Betrachter fixierten Blick. Ein auffälliger Kontrast besteht zwischen der verschatteten Gesichtspartie und dem hellen, von gleißendem Seitenlicht durchstrahlten Umraum. Lediglich durch kleinteilige Farbreflexe geschieht die plastische Modellierung der Physiognomie. Eingespannt zwischen rückwärtiger Wandfläche und Sockelzone des Oberkörpers steht die markante Erscheinung des Kopfes als dunkle Masse wuchtig im Bildganzen. Ein spannungsreiches Gegeneinander entsteht zwischen dem lebhaften Kolorit der Gesichtszone und der weißgrauen, beinahe monochrom gehaltenen Umgebung. Diese Darstellungsweise intensiviert, zusammen mit

dem Ausblenden der Umgebung, den geistigen, nach innen gewandten Ausdrucksgehalt des Künstlerbildnisses. Festigkeit und Stabilität dominieren den Wirkungsgehalt der Selbstdarstellung. Im Zentrum der gestalterischen Intentionen steht der kraftvolle, subjektiv übersteigerte Selbstausdruck. Leuchtende Farbkontraste, energische Pinselzüge und kantig verhärtete Konturierungen kennzeichnen die als spätexpressionistisch einzuordnende Stilsprache Oßwalds. Gemessen an den radikalen Formgebungen des klassischen Expressionismus von „Brücke“ oder „Blauer Reiter“ pflegte Oßwald jedoch eine äußerst moderate, stark abgeschwächte Spielart jener Stilrichtung, die ihn mehr ins Formal-Ästhetisierende und Realitätsbezogene tendieren ließ.

In der regionalen Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts darf Karl Oßwald als ein bedeutender Vertreter des expressiven Realismus nach 1945 gelten, der sich vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren mit dem Anknüpfen an Tendenzen der klassischen Moderne dem herrschenden Zeitgeist der Abstraktion entzog und eine eigenständige, stets emotions- und wirklichkeitsorientierte Position behauptete.